



HAL
open science

Insularité et quête de soi : voyage initiatique dans l'univers romanesque de Michel Tournier et J.M.G. Le Clézio

Mohsen Ebrahimpour

► **To cite this version:**

Mohsen Ebrahimpour. Insularité et quête de soi : voyage initiatique dans l'univers romanesque de Michel Tournier et J.M.G. Le Clézio. Linguistique. Université d'Angers, 2021. Français. NNT : 2021ANGE0078 . tel-03942929

HAL Id: tel-03942929

<https://theses.hal.science/tel-03942929>

Submitted on 17 Jan 2023

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.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE D'ANGERS

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : Littérature française

Par

Mohsen EBRAHIMPOUR

**Insularité et quête de soi :
voyage initiatique dans l'univers romanescque
de Michel Tournier et J.M.G. Le Clézio**

Thèse présentée et soutenue à Angers, le 7 décembre 2021

Unité de recherche : CIRPALL, EA 7457

Thèse N° :

Rapporteurs avant soutenance :

Marie-Hélène BOBLET
Sylvie VIGNES

Professeur, Université de Caen Normandie
Professeur, Université Toulouse-Jean Jaurès

Composition du Jury :

Président : Michel COLLOT Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Examineurs : Marie-Hélène BOBLET Professeur, Université de Caen Normandie
Sylvie VIGNES Professeur, Université Toulouse-Jean Jaurès

Dir. de thèse : Carole AUROY Professeur, Université d'Angers

Co-dir. de thèse : Nasrine KHATTATE Professeur, Université de Shahid Beheshti

L'auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :



- Vous devez le citer en l'attribuant de la manière indiquée par l'auteur (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'il approuve votre utilisation de l'œuvre).
- Vous n'avez pas le droit d'utiliser ce document à des fins commerciales.
- Vous n'avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l'adapter.

Consulter la licence creative commons complète en français :
<http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.0/fr/>



REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement tous ceux qui m'ont aidé et accompagné durant ces années de thèse. Mes remerciements vont en premier lieu à ma directrice Madame le professeur Carole Auroy pour son intérêt et son soutien, sa grande disponibilité et ses précieux conseils et les riches échanges que nous avons eus. Toute ma reconnaissance va également à Madame le professeur Nasrine Khattate qui m'a encouragé durant ces années. Je remercie enfin mon épouse et mes enfants pour leur patience et leur soutien.

Liste des abréviations

Sauf indication contraire, les références aux œuvres de Michel Tournier et G.M.G. Le Clézio, abrégées selon les sigles suivants, renverront à l'édition Folio-Gallimard

Œuvres de Michel Tournier :

G.J	<i>Gilles et Jeanne</i> (Gallimard, coll. « Folio », 1997)
MI	<i>Le Miroir des idées</i> (Gallimard, coll. « Folio », 1996)
VP	<i>Le Vent Paraquet</i> (Gallimard, coll. « Folio », 1979)
VV	<i>Le Vol du vampire</i> (Mercure de France, 1981)
VLP	<i>Vendredi ou les Limbes du Pacifique</i> (Gallimard, coll. « Folio », 1972)
VVS	<i>Vendredi ou la Vie sauvage</i> (Gallimard, coll. « Folio junior », 1977)

Œuvres de Le Clézio :

CB	<i>Cœur brûle et autres romances</i> (Gallimard, 2000)
CO	<i>Le Chercheur d'or</i> (Gallimard, coll. « Folio », 1988)
D	<i>Désert</i> (Gallimard, coll. « Folio », 1985)
EE	<i>Étoile errante</i> (Gallimard, 1992)
EM	<i>L'Extase matérielle</i> (Gallimard, 1967)
G	<i>La Guerre</i> (Gallimard, 1970)
Ge	<i>Les Géants</i> (Gallimard, 1973)
IT	<i>L'Inconnu sur la terre</i> (Gallimard, 1978)
LF	<i>Le Livre des fuites</i> (Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1969)
PV	<i>Le Procès-verbal</i> (Gallimard, coll. « Folio », 1973)
Q	<i>La Quarantaine</i> (Gallimard, coll. « Folio », 1997)
RA	<i>Raga, Approche du continent invisible</i> (Seuil, 2006)
S	<i>Sirandanes</i> , avec Jemia Le Clézio (Seghers, 1990)
V	<i>Voyages de l'autre côté</i> (Gallimard, 1975)
VR	<i>Voyage à Rodrigues</i> (Gallimard, coll. « Folio », 1997)

N.B. : Toutes nos citations proviennent des éditions présentées ci-dessus

Introduction

Les îles sont inscrites au cœur de plusieurs des œuvres des écrivains majeurs que sont Tournier et Le Clézio, au tournant des ^{XX}^e et ^{XXI}^e siècles. Nous nous interrogeons sur la résonance de l'insularité dans notre imaginaire contemporain, alors que le tourisme n'est plus guère aventureux et que les pays lointains ont été investis déjà par de multiples récits de voyages. La différence entre les modes de vie dans les îles et dans les continents n'existe plus car la modernité et la technologie se trouvent même dans les îles les plus éloignées. Mais le désir de franchir la mer et rencontrer cet espace onirique existe toujours. L'insularité provoque les nostalgies et les rêveries chez les continentaux. L'île est située entre la réalité et la fiction dans la pensée du voyageur qui désire y découvrir des mystères. L'aventure du voyage vers l'île et celle du séjour insulaire ont donc quelque chose à voir avec une quête de soi et prennent la forme d'un itinéraire initiatique.

Michel Tournier, « écrivain pour grand public et écrivain pour initiés¹ », est un des auteurs français qui ont rencontré le plus de succès à partir des années 1960. Arlette Bouloumié n'hésite pas à le considérer, dès maintenant, comme un classique de la littérature française, à cause de sa puissante originalité. Il se fait connaître par son premier roman, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, une réécriture de *Robinson Crusoé* de l'écrivain anglais Daniel Defoe. *Robinson Crusoé* est pour les adultes, les adolescents et les enfants, non seulement la victime, mais aussi « le héros de la solitude » (VP.221). Cette solitude, thème essentiel des deux *Vendredi* de Michel Tournier, et aussi celui des autres romans qu'il a écrits plus tard, a été vécue par l'écrivain « à l'aube de [sa] petite préhistoire personnelle » (VP.17) qui a été marquée par deux souffrances atroces.

La première, c'était une opération des amygdales que Michel Tournier a subie à l'âge de quatre ans et dont le souvenir lui reviendra quarante-cinq ans plus tard, tellement douloureux, que notre écrivain ne parvient toujours pas à surmonter cette horreur, « en porte encore les traces » et « reste incapable d'évoquer cette scène de sang-froid » dont il a gardé « une incurable méfiance à l'égard de [ses] semblables, même les plus proches, même les plus chers » (VP.18). Et la deuxième, c'était son séjour, en novembre 1931, dans un home pour enfants en Suisse, à cause d'une maladie nerveuse. Pour reprendre son expression, c'était « [son] premier voyage, [son] premier exil, une expérience au total assez dure, mais enrichissante » (VP.24). C'était la première fois que le petit Michel, « maladif et sensible, couvé dans les jupes de sa mère », quittait le foyer familial et se trouvait « d'un coup en pleine montagne suisse, en milieu cosmopolite » (VP.24). C'est là que Michel Tournier, ayant sentiment d'être expulsé de son refuge maternel, s'est demandé : « pourquoi faut-il que les années les plus tendres, puis les plus ardentes de la vie humaine se déroulent dans une aridité artificiellement créée et entretenue par la société ? » (VP.26).

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente, Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, Gallimard, 1991, p. 14.

Le temps passe et Michel, adolescent, observe les conséquences de la guerre et de l'Occupation. Il fut douloureux pour lui d'abandonner la grande maison familiale de Saint-Germain-en-Laye, réquisitionnée par les Allemands, et d'aller s'installer à Neuilly-sur-Seine. Mais c'est là que le destin de Michel, qui n'était pas un bon élève, prend un autre tournant, après son entrée en terminale au lycée Pasteur et la découverte de la philosophie qui devient sa passion pour toujours¹. Gaston Bachelard dont le jeune Michel suivait régulièrement les enseignements fut son premier maître. *La Psychanalyse du feu* et *La formation de l'esprit scientifique* de Bachelard l'ont orienté vers une licence et plus tard vers une agrégation de philosophie. Bachelard est « le seul maître » qui lui « avait donné la soudaine révélation que la philosophie était un instrument apéritif, une clé multiple, un ouvre-boîte universel permettant une effraction incomparable de tout ce qui passe aux yeux du vulgaire pour clos, irrémédiablement obscur, secret et inentamable » (VP.152).

Son deuxième maître est Jean-Paul Sartre qui, en 1943, le bouleverse à la parution de son ouvrage philosophique, *L'Être et le Néant*, qui devient une nouvelle bible pour Michel Tournier et sa génération. Et le dernier, l'ethnologue Claude Lévi-Strauss, dont il suit les cours quelques années plus tard, en 1950, au Musée de l'Homme. C'est dans ces cours qu'il a « entendu parler pour la première fois d'*ethnocide* » (VV.385) quand il a appris que Claude Lévi-Strauss avait campé quinze ans auparavant avec les rares survivants des Indiens qui devaient avoir disparu depuis ; d'où le paradoxe auquel assistent Michel et ses camarades : « au moment même où elle prenait l'aspect d'une science exacte, l'ethnologie gagnait une dimension tragique en perdant son objet » (VV.385). Nous verrons tout ce que Michel Tournier doit à ses trois maîtres, des années plus tard, dans son premier roman *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, « où les jeux éoliens de l'Araucan transforment un Robinson tellurique en Robinson solaire qui communique avec les éléments² » et où l'écrivain exprime à sa manière « la leçon des sociétés dites "primitives" et des bons sauvages qui les composent » (VV.387). Mais le destin de Michel Tournier, l'emporte encore plus loin pour qu'il se convertisse, cette fois-ci définitivement, à la littérature : après son deuxième échec à l'agrégation en 1950, il renonce à enseigner et décide « de passer de la métaphysique au roman³ » et de marier la philosophie et la littérature⁴. L'approche de la création romanesque de Michel Tournier philosophe est claire : « transmettre des idées par le biais des mythes⁵ ». Son imaginaire mythique apparaît dès son premier roman *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*⁶. Désormais, il se consacre entièrement à la littérature⁷.

¹ En 1945 Michel Tournier obtient la licence de philosophie à la Sorbonne et en juin 1946 le diplôme d'études supérieures avec un mémoire sur Platon. De 1946 à 1950, pour approfondir ses connaissances philosophiques, il va résider en Allemagne et s'installe dans une petite ville universitaire, à Tübingen où il rencontre Gilles Deleuze.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 17.

³ Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Tome II, Après 1940, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 368.

⁴ De 1950 à 1967, Michel Tournier, pour gagner sa vie, fait des traductions surtout non littéraire pour les éditions Plon, puis participe à des émissions culturelles à la radio et anime une émission mensuelle intitulée *Chambre noire* sur la photographie. C'est ainsi qu'il apprend sans le savoir le métier d'écrire.

⁵ Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, op. cit., p. 368.

⁶ *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* est publié en 1967 et sera couronné par le grand prix du roman de l'Académie française.

⁷ Son deuxième roman, *Le Roi des Aulnes*, publié en 1970, obtient à l'unanimité le prix Goncourt. L'œuvre de Michel Tournier lui a valu la médaille Goethe en 1993, le titre de docteur *honoris causa* de l'université de Londres en 1997.

Se considérant comme de culture mauricienne¹ et de langue française, J.M.G. Le Clézio « commence à se défouler dans l'écriture² » à l'âge de sept ans, dans la cabine du bateau qui le conduit avec sa mère et son frère au Nigéria où il va retrouver son père, médecin de brousse, pendant la Seconde Guerre mondiale³. Ce voyage, à un âge si jeune, lui apporte une double expérience : c'est « un voyage qui rapproche géographiquement du père, un voyage en soi par le biais de l'écriture⁴ ». Jean-Marie, le jeune garçon timide, ne pouvait pas vivre comme les autres enfants de son âge. Il préférait rester chez lui à écrire « vite au courant de la plume, par un besoin spontané de produire au dehors les tensions que sa timidité accumule⁵ ». Il ébauche à l'âge de treize ans l'essentiel de ses futurs romans *L'Inconnu sur la Terre* (1978) et *Le Déluge* (1966).

Dès vingt-trois ans, le jeune romancier publie son premier roman *Le Procès-Verbal* (1963) et rencontre très vite le succès⁶. Depuis, il n'a cessé de voyager et d'écrire ; il a publié plus de cinquante ouvrages, se composant de tout : romans, nouvelles pour adulte et enfant, essais et journal. Il faut bien souligner que les premières œuvres de ce jeune écrivain pessimiste et silencieux – de 1963 à 1973 – « ne sont que l'exploration enragée d'un espace intérieur plein de remous et de refus », « dix ans d'ébullition intime⁷ », influencée par les recherches formelles du Nouveau Roman. À la fin des années 1970, Le Clézio s'éloigne du formalisme du Nouveau Roman en élaborant des œuvres plus apaisées, dans un style plus serein. Influencé par ses origines familiales, par ses incessants voyages dans le monde entier et par son goût marqué pour les cultures et les civilisations éloignées⁸, Le Clézio publie des romans plus personnels pour élargir « notre horizon à d'autres cultures, notamment amérindienne, mexicaine, mauricienne et maghrébine⁹ ». À travers ses romans à la fois mythiques et oniriques, Le Clézio nous invite à regarder autrement « les légendes et les réalités socio-historiques¹⁰ » de notre univers. En effet, c'est cette manière nouvelle du regard et de l'écriture qui a séduit le grand public¹¹.

¹ Les parents de Jean-Marie-Gustave Le Clézio sont des cousins germains issus d'une famille bretonne émigrée à l'île Maurice au XVIII^e siècle, où ils ont acquis la nationalité britannique à la suite de l'annexion de l'île par l'Empire.

² Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Presses universitaires de France, coll. « Puf écrivain », 1994, p. 12.

³ Pendant ce voyage, le jeune Le Clézio écrit deux romans : *Un Long voyage et Oradi noir*.

⁴ Gérard De Cortanze, *J.M.G. Le Clézio le nomade immobile*, Éditions du Chêne, Hachette livre, 1999, p. 65.

⁵ Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, *op. cit.*, p. 12.

⁶ Il obtient le prix Théophraste-Renaudot.

⁷ Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, *op. cit.*, p. 13.

⁸ Cet intérêt a marqué toute la vie de Le Clézio : il a participé à l'organisation de la bibliothèque de l'Institut français d'Amérique latine (IFAL), et étudié le maya et le nahuatl à l'université de Mexico. En 1977, Le Clézio a publié une traduction des Prophéties du Chilam Balam, ouvrage mythologique maya. En 1990, il a fondé en compagnie de Jean Grosjean la collection « L'Aube des peuples », chez Gallimard, dédiée à l'édition de textes mythiques et épiques, traditionnels ou anciens. Son intérêt pour les cultures éloignées se déplace dans les années 2000 vers la Corée, dont il étudie l'histoire, la mythologie et les rites chamaniques.

⁹ Isabelle Roussel-Gillet, *J.M.G. Le Clézio écrivain de l'incertitude*, Ellipses, 2011, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Pour mesurer le succès de Le Clézio, nous pouvons remarquer qu'en 1994, les lecteurs du magazine *Lire* ont désigné Le Clézio comme le « plus grand écrivain francophone vivant », le préférant à ses aînés Nathalie Sarraute, Claude Simon, Françoise Sagan, Michel Tournier ou encore Julien Gracq. Nous pouvons aussi signaler la bonne réception de son œuvre même avant l'obtention du prix Nobel : « six millions d'exemplaires, toutes éditions confondues, auraient été achetés. Le recueil de contes *Mondo*, prescrit au collège, est le livre le plus vendu de l'auteur, 721000 exemplaires selon Gallimard, devant *Désert*, 609000, et *Le Chercheur d'or*, 470000, qui fut mis au programme des concours des classes préparatoires scientifiques en 2005. Viennent ensuite *Onitsha*, *La Ronde et autres faits divers*, *Le Procès-Verbal* et *Étoile errante* ». (Isabelle Roussel-Gillet, *J.M.G. Le Clézio écrivain de l'incertitude*, *op. cit.*, p. 111.)

Souvenons-nous que Michel Tournier et Le Clézio ont publié leur premier roman dans les années 1960, à l'époque où la mort du roman avait déjà été annoncée, et où le Nouveau Roman commençait à imposer ses théories, avant même la publication du *Procès-Verbal* de Le Clézio en 1963¹. Donc, pour pouvoir situer nos deux écrivains dans les courants de leur époque et retenir leur originalité, il convient de s'arrêter brièvement sur le mouvement du Nouveau Roman. Cette littérature moderne ne pouvait prendre naissance que vers 1950, après que de nombreux écrivains et théoriciens avaient mis en cause le roman traditionnel. Pour les nouveaux romanciers, un roman ne pouvait plus être considéré comme un récit imaginaire faisant vivre des « personnages fortement caractérisés, situés dans un contexte socio-historique précis² », et peignant les mœurs d'une époque, dans lequel l'intrigue présente une certaine vraisemblance. En effet, « les rapports que le XIX^e siècle avait vus entre individu et société ne pouvaient plus déterminer le “Schéma romanesque”³ » et « la notion traditionnelle de personnage est remise en cause, de mille manières, par le mouvement de la littérature moderne⁴ ». Nathalie Sarraute avec *Tropismes*⁵, avant même la naissance du mouvement, est la première à avoir anticipé cette rupture avec le roman traditionnel. Selon elle les formes littéraires traditionnelles sont périmées⁶.

Le Nouveau Roman proclame *la mort du personnage*⁷. Pour cela, il vise, en premier lieu, à lui faire perdre « la caractérisation que lui donnait son affrontement avec le monde⁸ ». Il anéantit aussi l'intrigue affirmant son inutilité, et par conséquent, « le récit ne s'inscrit plus dans un contexte socio-historique⁹ ». Étant donné que le récit du néo-roman est dépourvu de personnages et d'actions, il refuse aussi toute analyse psychologique, mais en revanche, il se tourne vers la description ou l'analyse des objets. En même temps, il demande à l'auteur de ne pas être présent dans le récit et d'éviter de donner son point de vue personnel. Et le temps aussi, « perd sa linéarité causale faute de traduire l'interférence entre l'individu et la société¹⁰ ». C'est ainsi que certains écrivains comme Claude Simon et Robert Pinget abandonnent les techniques habituelles du roman, et se rallient au mouvement représenté théoriquement par Alain Robbe-Grillet qui conclut dans la partie intitulée « une voie pour le roman futur » de son ouvrage sur le Nouveau Roman : « C'est donc tout le langage littéraire qui devrait changer, qui déjà change¹¹ ».

Comme le disent certains critiques, « Michel Tournier échappe [...] à toute classifications¹² » et c'est son originalité qui a marqué toute son œuvre, à l'époque où la littérature moderne – au cours des années 60 – remporte

¹ Nous pouvons citer de nombreuses œuvres qui avaient déjà paru avant les années 1960 : *Tropismes* de Sarraute (1939), *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras (1950), *Mahu ou le matériau* de Robert Pinget (1952), *Passage de Milan* (1954), *l'emploi du temps* (1956), *la modification* (1957) de Michel Butor, *les Gommages* (1953), *le voyeur* (1955), *La jalousie* (1957) de Robbe-Grillet, *Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque* de Claude Simon (1957).

² Michelle Labbé, *Le Clézio, L'écart romanesque*, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1999, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Éditions du Seuil, 1971, p. 235.

⁵ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Gallimard, 1957.

⁶ Voir Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, 1956.

⁷ Claude Ollier a intitulé l'une de ses pièces radiophoniques *La Mort du personnage*.

⁸ Michelle Labbé, *Le Clézio, L'écart romanesque, op. cit.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Alain Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur*, Éditions de Minuit, 1961, p. 23.

¹² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 14.

« ses plus grands succès » et « commence à intéresser le monde universitaire¹ ». Ajoutons qu'à la même époque, certains romanciers, par réaction, se tournaient vers le genre romanesque traditionnel du XIX^e siècle. Mais on ne pouvait classer *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier dans aucune des écoles littéraires existantes. Bien que *Vendredi* nous paraisse, à première vue, un roman traditionnel, suivant un temps linéaire, raconté par un narrateur omniscient, on pourrait y relever tout de même les empreintes des théories du Nouveau Roman, comme celle de la mise en abyme qui est développée au début du roman, un procédé qui est repris par plusieurs romanciers de ce mouvement littéraire. De plus, comme l'exprime Michel Tournier dans *Le Vent Paraquet*, son roman suit un « propos plus proprement philosophique » (VP.229) dans lequel la métamorphose de Robinson s'apparente à la théorie de la connaissance développée par Spinoza dans *L'Éthique* :

Il est certain que la souille, *l'île administrée* et l'extase solaire reproduisent dans leur succession les trois genres de connaissance de *L'Éthique* [...]. Il va de soi que ce parallélisme ne fut pas délibéré. Mais outre que *L'Éthique* est à mes yeux le livre le plus important qui existe après les Évangiles, et que sa leçon est très profondément inscrite dans mon esprit, je remarque que ces trois étapes répondent à coup sûr à un schéma extrêmement classique et qu'on doit retrouver dans plus d'une doctrine religieuse ou philosophique. Même au niveau le plus trivial – celui de notre vie quotidienne – on en trouverait un lointain équivalent. Car à chaque homme, à chaque femme trois voies s'offrent dans la vie : 1) les plaisirs purement passifs et dégradants – l'alcool, la drogue, etc. ; 2) le travail et l'ambition social ; 3) la pure contemplation artistique ou religieuse. Les trois vies de Robinson jettent ainsi un pont entre notre existence de tous les jours et la métaphysique de Spinoza. (VP.235-236)

On n'a donc pas affaire à un roman proprement traditionnel où les problèmes du protagoniste seraient expliqués « en termes psychologiques (par exemple, par ses complexes d'enfance) ou sociologiques (son milieu, sa classe, son époque) » ; l'explication est « philosophique : elle résulte de l'absence d'autrui, et démontre ainsi, par l'absurde, la signification de sa présence pour l'existence humaine² ».

Reste un autre problème à résoudre : si le roman de Tournier est un roman plutôt philosophique, nous pourrions alors le situer dans un autre mouvement qui a été contesté par certains écrivains néo-classiques, celui de la littérature de professeur. En effet, comme le souligne Maurice Nadeau, « vers 1950, un changement de climat s'effectue avec l'apparition de jeunes écrivains³ » qui se révoltent contre ce genre de « romans à thèse » qui avaient pour but de transmettre un message doctrinal et que ces jeunes écrivains jugeaient « trop sérieux », car au lieu d'être une histoire distrayante et délassante avec une écriture bien travaillée, ce genre de roman insiste plutôt sur le sens de l'écriture que sur l'écriture elle-même. Mais notre écrivain a su échapper à cette classification, quelques années plus tard en écrivant une adaptation de son premier roman pour les enfants intitulé *Vendredi ou la Vie sauvage* où l'écrivain essaye de marier le romanesque et la philosophie. Cette nouvelle adaptation, publiée en 1971, devient un classique pour les collégiens tout en gardant son message doctrinal et sa conception philosophique⁴. Bref, Michel Tournier, construisant « ses récits de façon relativement traditionnelle », crée un univers personnel dans ses œuvres et

¹ Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, op. cit., p. 245.

² François Stirn, *Profil d'une œuvre : Vendredi ou les Limbes du Pacifique : Tournier*, Hatier, 1983, p. 5.

³ Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard, coll. « Idée », 1970, p. 158.

⁴ Les livres de Michel Tournier sont traduits dans plusieurs dizaines de langues et les tirages sont impressionnants : près de trois millions d'exemplaire en France pour *Vendredi ou la Vie sauvage* ; et il a été adapté au théâtre et mis en scène en 1973 par Antoine Vitez à la Cartoucherie de Vincennes.

reconstruit des parcours humains de notre histoire, tout « en donnant une grande place à l’imaginaire mythique, fantastique¹ ». Avec des personnages complexes et plutôt masculins, il réinterprète les mythes comme celui de Robinson dans les deux *Vendredi* où il soulève des questions comme celle de la crise de la civilisation et de la nature, du rapport à l’autre et à soi-même².

Pour certains, J.M.G. Le Clézio, est un héritier du Nouveau Roman, dès *Le Procès-Verbal*, son premier roman, publié en 1963 où l’auteur déclare « avoir écrit un “roman puzzle”, avoir voulu “éviter descriptions poussièreuses et psychologie rancie”³ ». À cette époque, Le Clézio se rapproche notamment de George Perec, Michel Butor et Nathalie Sarraute et ses « premiers livres constituent un échantillon d’expérience dans ce domaine » ; ses « personnages ne sont dotés d’aucune “psychologie” spécifique, ni de faits et gestes frappants : ils demeurent passifs, positifs ou négatifs, entre l’ordre de l’instantané et du quotidien et celui du symbolique⁴ ». Mais on le considère aussi « comme représentant à part entière du Nouveau Roman⁵ », et non simple héritier, ainsi qu’en témoigne Maurice Nadeau situant notre écrivain parmi les romanciers contemporains depuis la guerre :

Au moment où Philippe Sollers et le groupe *Tel Quel* changeaient leur fusil d’épaule : ne pas se contenter de “représenter” la réalité, mais intervenir, par l’écriture, dans le champ des “signifiés”, un tout jeune homme (vingt-trois ans), intervenait dans le champ de la littérature romanesque pour reprendre les problèmes de plus loin et les poser d’une tout autre façon. Il donnait en même temps une preuve si éclatante de son savoir-faire qu’il obtenait le prix Théophraste-Renaudot⁶.

Il faut noter que Le Clézio lui-même n’a jamais voulu se reconnaître dans un mouvement ou un groupe littéraire, « au contraire, il s’est géographiquement et intellectuellement toujours écarté de tout courant de pensée, de tout colloque, de toute table ronde⁷ ». Tout ce que Le Clézio a écrit pendant les dix premières années de sa carrière d’écrivain est en quelque sorte « sa lutte contre le roman, sa quête de l’écriture, la grande histoire d’amour de l’œuvre⁸ ». Le Clézio, comme les autres écrivains de son époque, surtout ceux que l’on connaît parfois comme des théoriciens du Nouveau Roman⁹, n’a jamais proposé « de théorie structurée sur la création romanesque ni de critique en forme sur le roman dit “traditionnel”¹⁰ ». Il faut chercher l’originalité du jeune écrivain « dans sa révolte permanente contre toute forme d’autorité et cette extrême tension entre la fureur créatrice qui appelle l’œuvre et l’exigence d’un regard totalement neuf pour saisir le monde¹¹ ». Mais le grand écrivain ne fait son apparition qu’en 1978 à la publication des nouvelles de *Mondo*, entérinées deux ans plus tard par *Désert*. Désormais, Le Clézio révèle une autre lutte : « le tragique, jusqu’alors individuel et intérieur, se projette sur la comédie humaine et prend désormais une coloration politique et

¹ Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, op. cit., p. 368.

² Parmi d’autres mythes nous pouvons citer le mythe de l’Ogre dans *Le Roi des Aulnes* (1970) ou dans *Gilles et Jeanne* (1983), de la gémellité dans *Les Météores* (1975), des rois mages dans *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980), du pouvoir médusant des images dans *La Goutte d’or* (1985), de Moïse et la Terre promise dans *Eléazar ou la Source et le Buisson* (1996).

³ Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, op. cit., p. 373.

⁴ *Ibid.*

⁵ Michelle Labbé, *Le Clézio, L’écart romanesque*, op. cit., p. 13.

⁶ Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, op. cit., p. 218.

⁷ Michelle Labbé, *Le Clézio, L’écart romanesque*, op. cit., p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ Notamment Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Michel Butor.

¹⁰ Michelle Labbé, *Le Clézio, L’écart romanesque*, op. cit., p. 17.

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

sociale¹ ». Il est « toujours aussi pessimiste et exaspéré » mais il « va s'attaquer désormais aux grandes injustices, aux horreurs de la guerre, au colonialisme, au monde industriel en les opposant à la sagesse des cultures traditionnelles² ». Notre étude portera particulièrement son intérêt sur cette deuxième moitié de la carrière d'écrivain de Le Clézio durant laquelle le romancier attribue une place importante à la thématique de l'insularité dans ses ouvrages mauriciens. Quant à Michel Tournier, il entame la conception insulaire dès son premier roman en plaçant son héros dans une île déserte et inconnue située quelque part dans l'Océan Pacifique pour renouveler le mythe de Robinson Crusoé.

Notre recherche, basée notamment sur les deux *Vendredi* de Michel Tournier (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et *Vendredi ou la Vie sauvage*) et sur la trilogie mauricienne de Le Clézio (*Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine*), se donne pour but de montrer que l'espace insulaire gouverne la trame narrative de tous ces romans et que les protagonistes y suivent un parcours initiatique, grâce à autrui, différent d'un roman à l'autre. Si le héros de Tournier se trouve accidentellement dans l'état insulaire, le héros leclézien le choisit consciemment ; si Robinson Crusoé entreprend le voyage pour oublier son passé et se débarrasser d'un monde, les protagonistes lecléziens le feront pour retrouver des liens perdus. L'île, dans l'univers romanesque de nos deux écrivains, nous convie ainsi à une réflexion à la fois sur la dynamique du voyage et sur le creusement d'une méditation dans l'écriture. Sa figuration romanesque invite également à mesurer le renouvellement introduit par les deux écrivains dans la tradition littéraire qu'ils prennent en charge.

Vendredi ou les Limbes du Pacifique est la réécriture du mythe de Robinson Crusoé, initialement écrit par Daniel Defoe. Nous connaissons déjà l'histoire de Robinson Crusoé à travers les différentes adaptations qu'ont effectuées les romanciers et les metteurs en scène des quatre coins du monde³. Il est important de noter que l'histoire narrée par Michel Tournier se déroule un siècle plus tard que celle du roman de Daniel Defoe, que le nom du héros ne figure pas dans le titre du roman, remplacé par « Vendredi », le bon sauvage, et que « les Limbes » constituent le lieu de l'action, ce qui nous signale « une nouvelle manière de concevoir les personnages, leur univers et les valeurs qu'ils représentent⁴ ». Cette modification du titre fait naître une question fondamentale chez les critiques : qui est le héros du roman ? Est-ce Robinson, présent à tout moment dans le roman, ou Vendredi qui apparaît assez tardivement – dans le chapitre VII – et qui disparaît avant même que le roman finisse ? Selon certains commentateurs, Robinson est le personnage principal du roman, selon d'autres, Vendredi est le véritable protagoniste, malgré sa courte présence par

¹ Jean Animus, *Pour lire Le Clézio*, op. cit., p. 14.

² *Ibid.*, p. 4.

³ L'histoire de *Robinson Crusoé* relate les aventures d'un jeune naufragé qui se trouve seul sur une île déserte et inconnue et qui arrive à y créer une civilisation sur le modèle de son pays d'origine. Elle montre comment, après de longues années de solitude, le naufragé se procure accidentellement un esclave qu'il appellera Vendredi selon le jour où il fait son apparition dans sa vie insulaire et auquel il enseigne ses propres leçons, y compris les leçons de la civilisation occidentale. L'histoire prend fin avec l'arrivée de Whitebird, un navire anglais qui ramènera les deux personnages en Angleterre. Par la suite, Robinson et Vendredi vivront heureux en Angleterre avec la richesse qu'ils avaient accumulées durant tout leur séjour sur l'île.

⁴ Inge Degn, *L'Encre du savant et le sang des martyrs, Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, Odense University press, 1995, p. 59.

rapport à celle de son maître, car l'auteur a un autre but que de montrer la supériorité de Robinson, modèle du civilisateur européen, dont les pensées et les réflexions « constituent l'action même du roman¹ ». En effet, Michel Tournier illustre la relation entre Robinson – raciste et civilisé – et Vendredi – primitif et sauvage –, ce qui aboutira à un changement de rôle : Vendredi, esclave au départ finit par devenir l'initiateur et le maître de Robinson.

Comme nous l'avons remarqué, au milieu des années 1980, Le Clézio commence pour sa part à aborder au sein de ses œuvres des thèmes plus personnels, poursuivant la recherche de ses origines familiales, s'inspirant de ses proches, ses intrigues et ses personnages. Dans la trilogie mauricienne, comme dans les autres contes et romans publiés après la longue période de lutte contre l'écriture, la facture du récit chez Le Clézio, s'avère plus classique. Les personnages prennent consistance : Alexis, le narrateur du *Chercheur d'or* (1985), est inspiré à l'auteur par son grand-père Léon, auquel le roman est dédié, et qui habite également le récit du *Voyage à Rodrigues* (1986) ; ce grand-père sera de nouveau au centre d'un ouvrage avec *La Quarantaine* en 1995.

Le Chercheur d'or est composé de plusieurs parties dont les titres sont révélateurs d'une construction plus classique que les autres romans de l'écrivain. Nous constatons aussi « une progression temporelle » qui « s'associe à une évolution dans l'espace² ». Précisons que les titres de chaque partie, comprenant le nom d'un lieu sont accompagnés de dates « qui se suivent dans une linéarité chronologique, délimitant ainsi la période de trente ans sur laquelle s'étend le déroulement de l'histoire (1892-1922) et situant celle-ci dans un cadre géographique précis³ ». La première partie, où le paysage de l'enfance occupe une place abondante, a pour titre « Enfoncement du Boucan, 1892 », ce qui suggère un espace bienheureux, « un microcosme dont le protagoniste enfant occupe le centre » : « *L'enfoncement* connote la capacité protectrice qui émane d'un endroit situé en retrait et qui constitue une sorte d'abri. En même temps, le titre indique que ce lieu est sur le point de s'enfoncer, de disparaître comme le ferait un navire lors d'un naufrage⁴ ». Isa Van Acker conclut que « c'est en détaillant dans ses pages d'ouverture les circonstances d'une fin annoncées que le récit prend son essor⁵ ». *Voyage à Rodrigues* fait suite au *Chercheur d'or*. C'est « un essai autobiographique sur les traces de son grand-père, qui lui-même avait marché dans les pas d'un corsaire légendaire qui aurait caché un trésor dans cette île des Mascareignes⁶ », un voyage « qui s'effectue dans un espace insulaire qui est très loin de tous les clichés exotiques⁷ ». L'île Rodrigues se trouve à proximité de la Réunion et de l'île Maurice dont elle dépend. Le Clézio est frappé par ce contraste entre l'obsession solitaire de son grand-père et la guerre qui fait rage en Europe et dans le monde : c'est un rêve irréalisable, alors que le monde s'enfonce dans la guerre, qui impose sa présence inquiétante. *La Quarantaine* est un récit inspiré par le séjour forcé d'Alexis, le grand-

¹ *Ibid.*

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam-New York, Rodopi B.V., NY 2008, p. 73.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Isabelle Roussel-Gillet, *J.M.G. Le Clézio écrivain de l'incertitude*, op. cit., p. 14.

⁷ Jean-Xavier Ridon, « Segalen, Glissant, Le Clézio et l'ambiguïté insulaire », in *Le Clézio, Glissant, Segalen : La quête comme déconstruction de l'aventure*, dir. Claude Cavallero, actes du colloque de Chambéry, décembre 2010, p. 177.

père maternel de Le Clézio, sur un îlot au large de l'île Maurice. Le lecteur y reconnaît les thèmes des récits précédents, *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues*. L'histoire de *La Quarantaine* est une quête du berceau familial. Le roman met en scène deux frères, Léon et Jacques, qui sont nés tous les deux à Maurice, mais dont les parents ont quitté l'île et regagné la France peu de temps après la naissance du plus jeune. Les frères, en compagnie de Suzanne, la jeune épouse de Jacques, entreprennent un voyage pour retourner sur leur terre natale, l'île Maurice, à bord de l'*Ava*, en 1891. Jusque-là, « *La Quarantaine* se situe dans le prolongement du *Chercheur d'or* dans la mesure où ce récit reprend le thème du pays natal perdu et qu'il met en scène un voyage entrepris dans le but de renouer avec le lieu d'origine¹ ». Mais l'accès au lieu souhaité devient problématique : à cause d'une épidémie de variole, le bateau, qui ne peut accoster à Maurice, débarque alors ses passagers sur l'île Plate, toute proche de Maurice, où ils passent plusieurs mois en quarantaine. Pendant cette longue attente, Léon se lie avec Suryavati, une jeune immigrante indienne qui deviendra son initiatrice au cours du roman, renonce ainsi à atteindre son but initial, et disparaît avec elle. Par contre, Jacques et Suzanne continuent leur projet du retour et rejoignent à Maurice.

Le choix de l'île comme lieu du déroulement de l'intrigue centrale des récits explique la vision spatiale des deux romanciers et montre que leur géographie imaginaire peut s'étendre vers les contrées très lointaines. L'île imaginaire de Speranza dans les deux *Vendredi* « est préservée du désastre des hommes et de l'Histoire, elle représente une utopie, un lieu de nulle part² » et dans la trilogie mauricienne, « l'insularité continue à occuper une place primordiale dans la géographie romanesque³ » de l'écrivain. Nous nous proposons donc d'examiner ce site privilégié par nos deux écrivains. L'île est définie par sa coupure des terres continentales et certaines définitions mettent l'accent sur l'état de fermeture, de repli qui en résulte. Dans l'imaginaire des continentaux, l'île est souvent associée à l'exotisme, à l'évasion des contraintes de la civilisation urbaine. L'île, cette « émergence solitaire au milieu des flots » qui « raconte la rencontre originelle de l'eau et de la terre⁴ », porte également des valeurs qui rayonnent bien au-delà des caractéristiques données par les géographes et dans les dictionnaires⁵. Symbolisant « le lieu d'origine⁶ », l'île est avant tout présente dans le plus ancien récit fondateur de l'humanité, « celui de la Création dans les chapitres II et III de la *Genèse*⁷ ». Bien que le jardin d'Éden ne soit pas une terre immuable, entourée d'eau de tous côtés, comme la définissent les dictionnaires, il « est bien une sorte d'île en terre ferme⁸ ». Depuis l'Antiquité, et au cours des siècles, l'île est devenue « l'une des grandes figures de la spiritualité de la littérature occidentale avec

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 172.

² Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017, p. 124.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 270.

⁴ Mustapha Trabelsi (dir.), *L'insularité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2005, p. 6.

⁵ « Étendue de terre ferme émergée d'une manière durable dans les eaux d'un océan, d'une mer, d'un lac ou d'un cours d'eau », Le petit Robert, édition 2015.

⁶ Mustapha Trabelsi (dir.), *L'insularité*, op. cit., p.6.

⁷ Jean-Michel Racault, *Robinson et Compagnie, aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Pétra, 2010, p. 7.

⁸ *Ibid.*

le désert, l'ermitage et la grotte¹ » et elle n'a cessé de nourrir l'imagination de l'homme pour créer des symboles inspirant leurs univers littéraires. C'est le thème principal qui se loge dans deux des plus anciens textes de notre culture, *L'Illiade* et *L'Odyssée*, où « espaces géographiques et espaces sacrés ou mythiques sont intimement mêlés² ».

Cette thématique de l'insularité est présente remarquablement « dans de nombreux textes européens et va notamment, à partir de la Renaissance, structurer un genre littéraire à part entière », celui que nous retrouvons dans la littérature portugaise aux XVI^e et XVII^e siècles sous le nom du « récit de naufrage³ ». Selon Jean-Paul Engélibert, c'est « le seul genre à part entière forgé sur le motif de l'île déserte avant l'apparition de la robinsonnade⁴ ». Mais avant d'aborder la naissance de la robinsonnade, il faut désigner un autre genre insulaire qui s'appelle Utopie. Espace lointain, en rupture avec le monde réel ou continental, ou encore « territoire fantasmé du retour au paradis perdu où tout est possible et où l'idéal rejoint la réalité⁵ », l'espace îlien permet au romancier de vivre et réaliser ses rêveries. Il paraît que l'île, plus souvent qu'un espace géographique, incarne un « espace onirique, centre spirituel originel », ainsi que l'« image de l'Éden, terre de l'utopie ou de l'isolement, de la solitude et de la mort⁶ ». Depuis *L'Utopie* de Thomas More (1516) jusqu'à nos jours, l'île a été conçue comme le territoire préféré de la littérature de voyage et du roman d'aventure et exotique, d'où nous pouvons dégager ses multiples fonctions dans les romans insulaires : c'est un lieu d'aventure, d'expérimentation et de quête. L'étude par certains critique de la thématique de l'île – soit dans les récits utopiques, soit dans les robinsonnades des îles désertes que nous connaissons avec le modèle de *Robinson Crusoé* –, suit un même objectif, celui de « montrer que le site de l'île permet de réaliser une expérimentation imaginaire dans un domaine, celui du social et du politique, où l'expérimentation réelle est impossible à mener, ou encore dégager de la fiction de l'île déserte un modèle explicatif qui rende compte de la genèse et de l'évolution de nos sociétés⁷ ». Autour de l'île se constituent ainsi deux branches génériques de la création littéraire, le récit de naufrage et l'utopie qui prend son essor plus tard :

Au XIX^e siècle, à l'époque où naissent toutes les grandes utopies sociales, l'île imaginaire, le lieu du non-lieu, idée abstraite d'un espace irréel où pourraient se dérouler toutes les utopies, fait son apparition. Espace d'expérimentation institutionnelle, et de critique sociale, l'île était associée à un paradis sur terre. Ce sont les îles tropicales du Pacifique et les Caraïbes couvertes de cocotiers, qui symbolisent cet éden et qui, aujourd'hui, symbolisent des vacances de rêve. Dans les écrits des utopistes, la société idéale, juste, pure, pacifique, mais aussi primitive et naturelle, protégée de la pollution des sociétés continentales pourrait se construire dans une île. Paradis du bonheur, de la joie, de la justice dont rêvaient ces philosophes, c'est vers lui que voguent nombre de groupes sociaux qui partaient à la recherche d'un espace vierge où implanter leur société idéale⁸.

Jean-Paul Engélibert remarque à ce sujet que « réécrivant le scénario d'Ibn Thofaïl⁹, le XVII^e siècle réunit dans la question des origines les deux thématiques de l'île comme marge du monde et comme site de la plénitude et de

¹ Diana Cooper-Richet et Carlota Vicens-Pujol (dir.), *De l'île réelle à l'île fantasmée*, Nouveau Monde, 2012, p. 63.

² Mustapha Trabelsi (dir.), *L'insularité*, op. cit., p. 6.

³ Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, librairie Droz, Genève, 1997, p. 31.

⁴ *Ibid.*

⁵ Diana Cooper-Richet et Carlota Vicens-Pujol (dir.), *De l'île réelle à l'île fantasmée*, op. cit., 128.

⁶ Mustapha Trabelsi (dir.), *L'insularité*, op. cit., p. 7.

⁷ Jean-Michel Racault, *Robinson et Compagnie, aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, op. cit., p. 10.

⁸ Diana Cooper-Richet et Carlota Vicens-Pujol (dir.), *De l'île réelle à l'île fantasmée*, op. cit., p. 54-55.

⁹ Ibn Thofaïl, *Hayy ben Yaqdhân* (fin XI^e s.). trad. française Léon Gauthier (1900).

l'accomplissement¹ ». Mais, pour que le genre insulaire de la robinsonnade prenne naissance, il faut attendre la parution du célèbre roman de Daniel Defoe, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* qui date du début du XVIII^e siècle. Le critique souligne « si *Robinson Crusoe* n'est pas le premier récit de solitude insulaire, c'est du moins celui qui fixe la loi structurale de la robinsonnade, en fait un genre, lui donne son nom et s'impose comme sa référence obligée² ». Désormais, nous assistons au développement de la thématique de l'île et à la représentation de l'espace îlien dans toute une littérature de l'Occident – roman, théâtre, poésie, carnets de voyage. Au même siècle, son influence est considérable dans la littérature française : on se souvient que *Robinson Crusoe* est la première lecture de l'Émile de Jean-Jacques Rousseau³. La robinsonnade, à la suite de l'immense succès de Daniel Defoe, fera « partie du subconscient de la société », et le site insulaire, consistant en « un espace où tout devient possible » sera « à l'origine du roman d'aventure⁴ » dont les effets sont remarquablement présents, même jusqu'à nos jours. Françoise Hache-Bissette définit la robinsonnade en ces termes :

La robinsonnade est avant tout un roman de formation avec, en premier lieu, l'épreuve de la séparation – le naufrage – puis, parce que toutes les tentatives pour quitter l'île restent vaines, la résignation, l'acceptation du destin. Vient ensuite l'apprentissage de l'autonomie et de l'autosubsistance, étape essentielle dans la reconstruction du héros. Ainsi Robinson Crusoe, héros civilisateur sur son île déserte, doit faire preuve d'ingéniosité pour domestiquer une nature sauvage et hostile. Il doit aussi composer avec la solitude avant de rencontrer Vendredi⁵.

Comment définir l'insularité chez Le Clézio et Tournier ? Dans la trilogie mauricienne et dans les deux *Vendredi*, l'île est ce lieu de repli, voire d'enfermement, de mise en quarantaine. Le naufragé ou le prisonnier peuvent chercher désespérément à s'en enfuir – mais elle peut être aussi la destination des rêves et des voyages, et un espace de libération. Déserte, elle voue à la solitude – mais elle peut être aussi le site d'une découverte de l'autre. L'île est un motif saturé d'échos littéraires, exploité à l'extrême dans la tradition littéraire, et pourtant Le Clézio et Michel Tournier cherchent dans sa direction un renouvellement de la création romanesque. À notre sens, toutes ces tensions peuvent se réunir autour du jeu entre un mouvement de repli, d'immobilisation et une dynamique de libération – jeu complexe puisque la liberté peut se trouver dans une forme de repli contemplatif. Ce jeu serait à observer à la fois dans l'imaginaire des personnages et dans leurs comportements, dans le déploiement de la thématique spatiale au sein des romans, et à tous les niveaux du travail d'écriture (du travail de la phrase à la structuration des récits et aux jeux d'intertextualité). Nous nous demanderons si l'insularité est un principe unique, qui se laisse dégager de la diversité des îles et des façons de les habiter à travers les œuvres, ou s'il éclate en autant de formes qu'il y a d'îles. Le définir par la tension entre des élans contradictoires l'assouplit et le complexifie ; nous verrons s'il y a suffisamment de constantes entre les œuvres pour que ce concept d'insularité garde de la consistance et de la pertinence. Même si les îles diffèrent spatialement et géographiquement d'un roman à l'autre, le concept qui les relie reste toujours identique :

¹ Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoe un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit., p. 43.

² *Ibid.*, p. 51.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'Éducation*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 239.

« Ce livre sera le premier que lira mon Émile ».

⁴ Diana Cooper-Richet et Carlota Vicens-Pujol (dir.), *De l'île réelle à l'île fantasmée*, op. cit., p. 52.

⁵ Françoise Hache-Bissette, « L'imaginaire des îles dans la littérature pour la jeunesse : entre aventure et apprentissage », in *De l'île réelle à l'île fantasmée*, dir. Diana Cooper-Richet et Carlota Vicens-Pujol, op. cit., p. 163.

l'insularité. Selon certains commentateurs, la notion d'insularité n'est pas très claire, car il est difficile de définir les frontières du territoire îlien par rapport au territoire continental. Quels seront alors les éléments définitoires du concept insulaire ? La taille du territoire, sa population ou son emplacement géographique ? Quand nous parlons de la taille, nous devons affiner la distinction de l'île et du continent : le continent, étant lui aussi entouré d'eau, il peut donc être considéré comme une île ! La densité de la population et l'éloignement de l'espace continental ont également un rôle considérable : plus l'île est peuplée et moins elle est éloignée du continent, moins le sentiment d'insularité est fort ; réciproquement, moins elle est peuplée et plus elle est éloignée du continent, plus s'accroît chez les habitants ainsi que les voyageurs l'impression de l'isolement. Une autre question qui se pose à ce sujet, c'est le rattachement des îles au continent à notre époque : l'Angleterre, qui est reliée au continent par le tunnel sous la Manche, est-elle toujours une île ? Si nous pouvons voyager dans une île en voiture ou en train, aurons-nous toujours l'impression de nous retrouver dans un espace insulaire ? Nous pouvons alors nous demander si le rapport des hommes avec l'espace insulaire change selon les différents critères de l'insularité, et, en ce qui concerne les romans insulaires de nos deux écrivains, à quel point ces critères peuvent influencer sur leur écriture, ainsi que sur le lien des protagonistes avec cet espace enchanteur et bienheureux. Sous cet aspect, comme le montre Jean-Michel Racault, « Robinson est aujourd'hui l'incarnation heureuse des vacances, une sorte de figure emblématique de la civilisation des loisirs associée aux fameux "trois S" – sea, sun and sex – des agents de voyage¹ ». Mais le succès des romans insulaires de nos deux écrivains a-t-il un lien avec cet aspect hédoniste de la plage ou prouve-t-il le besoin chez l'homme moderne de renouveler le mythe insulaire afin de situer sa condition dans le monde actuel ?

Nous nous demandons donc quelles sont les spécificités de l'île en tant que lieu de déroulement des histoires initiatiques chez les deux romanciers. Cette question nous conduit à considérer la littérature dans ses relations avec son environnement spatial. Nous adoptons plusieurs approches pour examiner la représentation des lieux dans les œuvres de nos deux écrivains. Selon Rachel Bouvet, « l'importance de la géographie est clairement affirmée dans les trois mouvements récents que sont la géographie littéraire, la géocritique et la géopoétique² ». Ainsi, ces approches occupent une grande place dans notre recherche où nous examinerons le lien qui se forme entre les personnages et l'espace insulaire. Cette conjugaison entre géographie et concept littéraire qui vise à montrer « l'inscription de la littérature dans l'espace et/ou à la représentation des lieux dans les textes littéraires³ », nous paraît la démarche la plus pertinente pour désigner l'évolution de la conception de l'espace chez les héros tourniétiens et lecléziens pendant leur séjour insulaire. De plus, en même temps que les protagonistes se transforment, l'espace dans lequel ils se trouvent se spiritualise et évolue. Notre recherche ne se limite pas à une étude purement spatiale, mais elle s'attache à la relation à l'espace comme le leitmotiv du voyage et de la métamorphose des protagonistes. Sans comprendre le lien entre les

¹ Jean-Michel Racault, *Robinson et Compagnie, aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, op. cit., p. 365.

² Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio*, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 174.

³ Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », N°8, LHT, Dossier, publié le 16 mai 2011 [En ligne], consulté le 30/05/2011. URL : <http://www.fabula.org/lht/8/8dossier/242-collot>.

personnages et l'espace, nous ne parviendrons pas à lire leur évolution spirituelle dans les romans. Nous nous proposons ici d'aborder brièvement ces trois approches.

Michel Collot souligne que les deux disciplines de la géographie et de la littérature peuvent converger et attirer notre attention sur le fait que « les géographes trouv[ent] dans la littérature la meilleure expression de la relation concrète, affective et symbolique qui unit l'homme aux lieux, et les littéraires se montr[ent] de leur côté de plus en plus attentifs à l'espace où se déploie l'écriture¹ ». Ensuite, le critique distingue trois niveaux complémentaires de l'étude de l'espace dans la littérature :

celui d'une *géographie de la littérature*, qui étudierait le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres, et qui se situerait sur le plan géographique, mais aussi historique, social et culturel ; celui d'une *géocritique*, qui étudierait les représentations de l'espace dans les textes eux-mêmes, et qui se situerait plutôt sur le plan de l'imaginaire et de la thématique ; celui d'une *géopoétique*, qui étudierait les rapports entre l'espace et les formes et genres littéraires, et qui pourrait déboucher sur une poétique, une théorie de la création littéraire².

On entend donc par la géographie littéraire qu'il existe une relation étroite entre l'œuvre et le lieu où elle est produite, lui-même historiquement situé. Ici, la biographie de l'écrivain et le lieu qu'il a connu peuvent jouer un rôle important dans la création de l'œuvre. Comme l'indique Michel Collot, « [cet] environnement [...] reste un hors texte, qui entretient avec le texte une relation d'extériorité, saisie en dehors du texte, dans la biographie de l'écrivain notamment³ ». Le critique souligne les recherches d'André Ferré qui « s'attachent principalement à recenser les lieux où a vécu ou qu'a connus un écrivain et à les comparer avec ceux qui sont évoqués dans son œuvre⁴ ». Mais, selon Michel Collot, cette approche rencontre des limites : elle montre le rapport entre l'œuvre et le territoire où elle a puisé ses inspirations sans montrer la transformation de ce territoire dans l'œuvre littéraire, car l'espace extérieur devient un espace différent et propre à l'œuvre, « qui est celui de l'imaginaire et de l'écriture, qu'on ne trouve que dans le texte, et qu'on ne peut reporter sur aucune carte du monde connu⁵ ». Donc, la dimension subjective de la littérature est ignorée dans cette approche car elle n'est pas capable de l'intégrer et de la cartographier. La géographie de la littérature est en quelque sorte « une géographie référentielle et minimise la part faite à l'imaginaire dans les représentations littéraires de l'espace⁶ ». Selon Michel Collot, les travaux des chercheurs comme André Ferré et Franco Moretti ignorent la part de l'imaginaire et de la fiction dans l'œuvre littéraire et il faut compléter cette approche par deux autres, la géocritique et la géopoétique. Bertrand Westphal invente en France le terme de *géocritique* pour désigner « le retour du réel dans la littérature⁷ ». Il attire notre attention sur le rôle important de l'espace dans les différents domaines artistiques. Rachel Bouvet note que « la géocritique se définit comme une

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Éditions de Minuit, 2007, p. 152.

approche interdisciplinaire de la littérature, dans laquelle le roman occupe une place centrale¹ ». Michel Collot définit la géocritique en ces termes :

Je propose d'appeler *géocritique* l'analyse des représentations littéraires de l'espace telle qu'on peut la tirer d'une étude du texte ou de l'œuvre d'un auteur, et non plus de son contexte. Il s'agit pour elle d'étudier moins les référents ou les références dont s'inspire le texte que les images et les significations qu'il produit, non pas une géographie réelle mais une géographie plus ou moins imaginaire².

La méthode proposée par Bertrand Westphal consiste à examiner les différentes images données d'un seul lieu par un ou plusieurs écrivains. Dans son ouvrage *La Géocritique : réel, fiction, espace*, il définit les caractéristiques de l'approche en ces termes :

La spécificité de la géocritique réside dans l'attention qu'elle prête au lieu. L'étude du point de vue de l'auteur ou d'une série d'auteurs ressortissant à une isotopie identitaire sera dépassée au profit de l'examen d'une multiplicité de points de vue, éventuellement hétérogènes, qui tous convergeront vers un lieu donné, *primum mobile* de l'analyse. La dynamique multifocale sera l'incontournable objet de cette analyse. Sans hésiter, on dira qu'elle caractérise la géocritique³.

Selon Michel Collot, cette approche rencontre des limites, ayant besoin d'« un ancrage référentiel⁴ » ; c'est pourquoi nous ne pouvons pas étudier un espace imaginaire ou un texte par cette seule approche. Le critique propose donc d'aborder l'espace comme un *paysage* en s'appuyant sur le constat de Jean-Pierre Richard : « dans les travaux de Richard, le mot *paysage* ne désigne évidemment pas le ou les lieux où un écrivain a vécu ou voyagé et qu'il a pu décrire dans son œuvre, mais une certaine image du monde, intimement liée à son style et à sa sensibilité : non pas tel ou tel référent, mais un ensemble de signifiés et une construction littéraire⁵ ». Ainsi, nous pouvons chercher dans le paysage littéraire une sorte d'interaction formelle entre le monde et l'œuvre, ce qui implique une lecture *géopoétique* de l'œuvre. Selon Rachel Bouvet, cette approche « est un champ de recherche et de création transdisciplinaire dans lequel la géographie, la littérature, la philosophie et les arts interagissent dans le but de repenser le rapport sensible et intelligent à la Terre⁶ ». Pour Michel Collot le terme de *géopoétique* peut « désigner à la fois une *poétique* : une étude des formes littéraires qui façonnent l'image des lieux, et une *poiétique* : une réflexion sur les liens qui unissent la création littéraire à l'espace⁷ ». Les inventeurs de la *géopoétique* en France, Michel Deguy et Kenneth White, s'attachaient plutôt au second concept. Michel Collot insiste de son côté sur l'aspect littéraire de la *géopoétique* afin de pouvoir établir un lien « entre les représentations de l'espace et les formes littéraires⁸ ». Selon notre hypothèse, ces approches sont les meilleurs moyens de suivre l'évolution spirituelle du Robinson Crusoé de Michel Tournier, né initialement au XVIII^e siècle chez l'écrivain anglais à partir d'un personnage réel nommé Alexandre Selkirk, et les protagonistes de la trilogie mauricienne, inspirés par les ancêtres de l'écrivain dans des espaces insulaires qui varient d'un texte à l'autre. Nous rencontrons tout de même un problème essentiel pour notre analyse, celui du temps, étant

¹ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 176.

² Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », art. cité.

³ Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 198-199.

⁴ Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », art. cité.

⁵ *Ibid.* Voir Michel Collot, *Paysage et Poésie*, José Corti, 2005, p. 177-189.

⁶ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 177-178.

⁷ Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », art. cité.

⁸ *Ibid.*

donné que l'espace et le temps ne sont pas séparables dans un contexte littéraire. Michel Tournier revient sur le problème de la spatio-temporalité dans un article du *Miroir des idées* et constate que « le temps et l'espace sont les deux grandes dimensions de notre expérience » (MI.155) et que « le temps ne se distingue [...] de l'espace que par son irréversibilité » (MI.156). Pour examiner le problème du temps, nous recourons évidemment à d'autres outils.

Les protagonistes des deux *Vendredi* et du cycle mauricien poursuivent une vie initiatique dans l'espace spécifique de l'île, remontent le temps et rejoignent une mémoire très lointaine, celle de la Genèse. Nous nous inspirerons alors des travaux de Mircea Eliade tels *La Nostalgie des origines*¹, *Le Mythe de l'éternel retour*², *Archétypes et répétition*, *Mythes, rêves et mystères*³, *Le Sacré et le profane*⁴, *Initiations, rites, sociétés secrètes*⁵, et de Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*⁶, notamment dans la deuxième partie de notre étude pour examiner le parcours initiatique des héros en nous appuyant sur les différents mythes qui donnent un aspect plus profond à leur quête. Marie-Hélène Boblet écrit à ce propos :

Au début des années soixante, sans ignorer la crise qu'il traversait, Mircea Eliade mentionnait la parenté du roman et du mythe sur les deux plans de la création et de l'écriture. D'une part, le roman ré-actualise de grands thèmes ou schèmes collectifs (thème initiatique ou thème de la rédemption, schème du labyrinthe) ou des personnages mythiques, restés exemplaires au sens d'inspirants⁷.

Notre étude porte aussi un intérêt particulier à la réactualisation du mythe de Robinson par Michel Tournier, car « il détourne les mythes de leur sens premier en les intégrant dans son œuvre, selon une logique qui lui est propre⁸ ». Nous évoquerons les grands mythes fondamentaux et envisagerons la réactualisation du mythe du phénix par Le Clézio. Nous consacrerons une partie importante de notre analyse aux parcours initiatiques des protagonistes lecléziens et tourniériers en nous référant aussi aux dictionnaires des mythes et des symboles comme ceux de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant⁹ ou de Jean Varenne¹⁰ concernant la philosophie hindoue. Arrêtons-nous sur la définition que donne Eliade pour toute initiation : « Par initiation 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 existentiel¹¹ ». Par cette définition nous entendons que les protagonistes jettent un nouveau regard vers le monde et l'homme à travers leur propre conception de l'espace et du temps. C'est pourquoi nous nous référons également à quelques ouvrages philosophiques, notamment ceux de Nietzsche en abordant l'inspiration de Tournier par le philosophe allemand,

¹ Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*, [1969], Gallimard, 1971.

² Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétition*, [1969], Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1989.

³ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, [1957], Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1989.

⁴ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, [1965], Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1987.

⁵ Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, [1959], Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992.

⁶ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, 2000.

⁷ Marie-Hélène Boblet (éd.), in avant-propos de *Chances du roman charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 5.

⁸ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, Librairie José Corti, 1988, p. 11.

⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, [1969], Robert Laffont et Jupiter, 1982.

¹⁰ Jean Varenne, *Dictionnaire de l'hindouisme, Introduction à la signification des symboles et des mythes hindous*, avec la collaboration de Michel Delahoutre, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

¹¹ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, op. cit., p. 222-223.

lorsque Robinson fait l'éloge du présent et célèbre le culte solaire. Les ouvrages principaux de Nietzsche (*La Naissance de la tragédie*¹, *L'Antéchrist*², *Ainsi parlait Zarathoustra*³), nous conduisent à mieux cerner le rapport entre Robinson et Speranza, l'île solaire que le héros de la solitude ne quittera jamais et ce qui fait sa grande différence avec son prédécesseur, le Robinson de Defoe. Nous évoquerons aussi les ouvrages de Carl Gustav Jung comme *Dialectique du Moi et de l'inconscient*⁴ pour analyser le problème de l'archétype de soi des protagonistes lecléziens et leur rencontre avec leur anima, à travers les figures féminines qui deviennent également leurs initiatrices. Nous recourons parfois aux maîtres de la pensée de Michel Tournier, notamment à Jean-Paul Sartre et Gaston Bachelard en abordant la métamorphose de Robinson dans l'épisode de la souille ou l'impact du manque d'*autrui*.

Nous nous demanderons aussi à quel point l'espace insulaire, en tant que lieu du déroulement de l'histoire, peut changer la vision des personnages et avoir des effets sur le contenu du récit et même sur la narration et l'écriture chez nos deux écrivains. Comme le souligne Michel Collot, est-ce que nos réflexions sur l'espace-temps « pourraient déboucher sur une *poïétique*, théorie de la création littéraire » selon laquelle « l'espace peut être source non seulement d'inspiration, mais d'invention de formes nouvelles⁵ » ? À cet effet, il conviendra d'explorer les recherches de Gérard Genette sur l'intertextualité dans *Palimpsestes*⁶ et *Introduction à l'architexte*⁷ pour mesurer les modifications de la réécriture de Michel Tournier et le fonctionnement de l'intertextualité dans l'œuvre leclézienne.

Notre étude se nourrira de plusieurs autres ouvrages critiques et articles sur les deux écrivains qui mettent en évidence les différents aspects thématiques et structuraux de la trilogie mauricienne et des deux *Vendredi*. Nous nous arrêterons en particulier sur la monographie d'Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*⁸ où la critique fait une étude comparative entre *Le Chercheur d'or*, *Le Livre des fuites* et *La Quarantaine* et montre l'évolution du regard des personnages vers l'espace urbain et insulaire. Nous étendrons cette recherche à d'autres ouvrages de l'écrivain, et nous établirons une comparaison avec le regard du héros tournierien pour relever des convergences et des divergences sur le plan spatial, tout en centrant notre attention sur la dimension initiatique des récits. Nous partirons de *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*⁹ de Bruno Thibault pour approfondir la vision spirituelle des protagonistes sur le site îlien, à l'encontre de leurs initiatrices. Les études de Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*¹⁰, et Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs. L'utopie de*

¹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, œuvres philosophiques complètes*, tome I, traduits de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Gallimard, 1974.

² Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist, œuvres philosophiques complètes*, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Gallimard, 1974.

³ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Gallimard, 1971.

⁴ Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, 1964.

⁵ Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », art. cité.

⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

⁷ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, coll. « Poétique », 1979.

⁸ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit.

⁹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam – New York, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine sous la direction de Michaël Bishop, NY 2009.

¹⁰ Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, Calliopées, coll. « Essai », 2009.

J.M.G. Le Clézio¹, insistent respectivement sur l'écriture erratique et sur la recherche d'une utopie dans l'œuvre leclézienne. Des articles d'ouvrages collectifs tels ceux de Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, « Variations autour du Mythe insulaire : Segalen, Le Clézio, Glissant² », Kumari Issur, « Les îles indianocéaniques de Le Clézio³ », Madeleine Borgomano, « Le voleur comme figure intertextuelle dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio⁴ » et Margareta Kastberg Sjoblom, « Les récits intercalés dans les romans de J.-M. G. Le Clézio, une approche lexicométrique⁵ », nous amènent à reconsidérer le brassage de diverses langues et cultures dans les îles de Mascareignes et son influence sur l'écriture de Le Clézio.

Les études spatiales sur Michel Tournier ne sont pas nombreuses et précises. Les deux études d'Arlette Bouloumié⁶ sur Michel Tournier, s'inspirant de la mythocritique de Gilbert Durand, balisent déjà fermement ce type d'approche de l'œuvre, et celle de Mathilde Bataillé⁷ explore la question de la temporalité qui se connecte intimement à celle de la spatialité. Nous recourons souvent à l'étude de Lynn Salkin Sbiroli⁸ dans laquelle il a abordé les nouveautés de Michel Tournier en étudiant les différentes structures narratives dans les deux *Vendredi* comme celle du log-book et des cartes du tarot ou à l'essai de Mariska Koopman-Thurlings⁹, où elle a souligné l'aspect fantastique des textes de notre romancier. Jean-Michel Racault¹⁰ et Jean-Paul Engélibert¹¹, dans leurs recherches sur le mythe de Robinson, ont bien indiqué les nouveautés de la robinsonnade tournérienne et ses différences avec son modèle originel. Parmi les travaux récents, Jiashu Du, dans *La tentation du sacré dans les ouvrages de Michel Tournier*¹², a bien montré l'aspect sacralisé des œuvres de l'écrivain et a souligné brièvement l'attachement géographique de Michel Tournier, notamment dans les deux *Vendredi* dont nous avons essayé de développer l'analyse dans notre présente étude.

C'est dans une telle optique que nous consacrerons notre première partie à montrer que l'île est le foyer de la dynamique narrative dans les romans de nos deux auteurs. Nous nous intéresserons pour cela aux objectifs du voyage, à l'organisation spatiale de l'univers insulaire et au premier contact des protagonistes avec l'île. Dans un premier

¹ Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs. L'utopie de J.M.G. Le Clézio*, L'Harmattan, 2003.

² Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, « Variations autour du Mythe insulaire : Segalen, Le Clézio, Glissant », in *Le Clézio, Glissant, Segalen : La quête comme déconstruction de l'aventure*, dir. Claude Cavallero, actes du colloque de Chambéry, décembre 2010.

³ Kumari Issur, « Les îles indianocéaniques de Le Clézio » in *J.-M. G. Le Clézio : Ailleurs et origines*, dir. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, Actes du colloque des 9,10 & 11 décembre 2004 Faculté des Letters et des Sciences humaines, I.C.T. ; Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2006.

⁴ Madeleine Borgomano, « Le voleur comme figure intertextuelle dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio », in *Lecture d'une œuvre J.M.G. Le Clézio*, Collectif coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault, Éditions du Temps, 2004.

⁵ Margareta Kastberg Sjoblom, « Les récits intercalés dans les romans de J.-M. G. Le Clézio, une approche lexicométrique », in *Lecture d'une œuvre J.M.G. Le Clézio*, Collectif coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault, Nantes, Éditions du Temps, 2004.

⁶ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente, Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.* et Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier, op. cit.*

⁷ Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps, op. cit.*

⁸ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, Genève-Paris, Editions Slatkine, 1987.

⁹ Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.

¹⁰ Jean-Michel Racault, *Robinson et Compagnie, aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier, op. cit.*

¹¹ Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Cruséo un mythe littéraire de la modernité 1954-1986, op. cit.*

¹² Jiashu Du, *La tentation du sacré dans les ouvrages de Michel Tournier*, L'Harmattan, 2018.

temps, nous montrerons qu'une expérience de perte motive les héros lecléziens à entreprendre un voyage insulaire qui donnera au récit sa dynamique spatiale. Les personnages souffrent d'un déracinement à la fois spatial et familial qui résulte du manque d'appartenance à un lieu d'origine. Nous allons examiner leur tentation pour maîtriser l'espace et leur rapport à la mer. Ensuite, nous nous proposerons de relever toutes les indications qui concernent la vie pré-insulaire de Robinson pour pouvoir en dégager les objectifs de son voyage, bien que l'histoire des deux *Vendredi* se limite à l'espace insulaire et nous examinerons la façon dont s'ouvre pour le héros, à la suite de la première perte qu'il ressent, une nouvelle voie pour sa vie sur l'île. Dans le deuxième chapitre, nous analyserons la représentation des différents espaces du site insulaire chez les deux écrivains. Chez Le Clézio, nous étudierons les indications géographiques, cartographiques et aériennes des îles et leur dimension sociopolitique. Ensuite, nous porterons un intérêt particulier à la translation spatiale dans les deux *Vendredi* et aux détails géographiques que Tournier a fournis dans ses textes. Le passage de la réalité à l'imaginaire dans l'acte de la création des îles constituera la trame de notre troisième chapitre. La dimension verticale des îles dans le cycle mauricien nous conduira à examiner leur caractère intemporel, ce qui révèle le symbolisme de la constitution ternaire de Maurice, Plate et Gabriel, une structure mythico-biblique. Nous aborderons ensuite l'aspect imaginaire de l'île déserte dans les deux *Vendredi* en découvrant la suspension des repères spatiaux et la représentation des Limbes comme un espace hors de la géographie et du temps, qui ouvre une dimension surréelle dans le roman. Le soulèvement imaginaire de la géographie romanesque fait de l'île un lieu d'exploration, par la fiction et par la rêverie, de la relation au monde, aux autres et à soi-même, objet de notre étude dans l'étape suivante.

Ainsi, dans la deuxième partie, nous observerons comment la solitude constituera le cadre essentiel du voyage initiatique des protagonistes. Nous étudierons les effets de cette solitude sur la vie insulaire des personnages, la nécessité du dialogue avec le monde extérieur, la prise de conscience de l'isolement et la rupture avec le passé et le monde profane. Cette prise de conscience mène les protagonistes à se transgresser contre les lois imposées par la société et par les autres gens. Léon franchit les frontières qui divisent l'île et désobéit au couvre-feu instauré par les autorités et Robinson déconstruit les délimitations de l'instinct. Dans le deuxième chapitre, nous aborderons le rôle des initiateurs dans la vie insulaire des protagonistes et dans la thématique du récit où ils poussent les héros à reconsidérer leurs valeurs de la civilisation occidentale. Ensuite, nous nous intéresserons à l'étude des différentes phases de l'initiation que vivent les protagonistes. Dans la trilogie mauricienne, nous remarquerons comment les éléments de l'espace insulaire affectent la vie des héros qui s'identifient et s'intègrent peu à peu au paysage insulaire. Le contact avec la nature élémentaire avive leur désir de retrouver un monde à l'état brut, de renouer avec les formes essentielles de la vie telles qu'elles étaient lors du commencement du monde. Après, nous montrerons les quatre étapes de l'initiation de Robinson qui commence par son naufrage et son isolement jusqu'à sa métamorphose solaire.

Dans la dernière partie, nous nous donnons à analyser l'écriture des deux romanciers qui devient elle-même une écriture insulaire. Dans le premier chapitre nous montrerons comment l'expérience d'écriture vécue par les romanciers dans la solitude se coupe des bruits du monde moderne, de son bavardage, mais entre en dialogue avec la tradition culturelle. Nous allons observer ici l'entremêlement, dans les romans, de plusieurs voix narratives, quand la

voix narrative anonyme qui porte le récit cède la place à celle d'un personnage. Dans un deuxième chapitre, nous allons réfléchir à la posture d'initiateur que l'écrivain adopte dans ce dialogue. Nous examinerons ici si le narrateur principal se pose au sein du récit en maître de la sagesse et en maître du savoir. Dans le troisième chapitre enfin, nous allons interroger la visée du voyage initiatique que constitue pour l'écrivain lui-même l'écriture du roman : il s'agira pour les deux auteurs, d'entraîner leurs lecteurs dans une remontée vers l'archaïque. Autrement dit, il s'agit, par l'écriture, de scruter les états primitifs, ou originaires, qui se dessinent à l'aube de la conscience individuelle et collective. Nous verrons comment l'écriture insulaire opère la construction d'un mythe familial et la recréation d'une aube mythique de la conscience collective.

Première partie

L'île : foyer de la dynamique narrative

Chapitre I

Les objectifs du voyage insulaire

L'histoire de la trilogie mauricienne comme celle des deux Vendredi se déroule dans un espace filien, réel dans l'un, imaginaire dans l'autre. Dans un premier temps, nous nous interrogeons sur le leitmotiv de la pérégrination des protagonistes chez les deux écrivains. Il s'agit de deux voyages dans deux époques différentes, entrepris par des personnages réels chez Le Clézio et un personnage mythique chez Michel Tournier. Est-ce que l'intrigue centrale du cycle mauricien, la perte du lieu d'enfance, qui se déroule selon des modalités différentes d'une œuvre à l'autre, peut faire écho à la première perte de Robinson, celui du naufrage de la *Virginie* ? Nous allons essayer également de savoir si le rapport des protagonistes à l'espace évolue de la même manière chez les deux écrivains. Nous nous demanderons à la fin si les objectifs des protagonistes peuvent se rejoindre et expliquer les lacunes de l'enfance de nos deux écrivains.

1. La recherche des racines dans la trilogie mauricienne de Le Clézio

1.1. Déracinement spatial et familial dans *Voyage à Rodrigues*, *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine*

Dans la trilogie mauricienne de Le Clézio, un leitmotiv commun chez tous les protagonistes sous-tend leur pérégrination : un double déracinement spatial et familial. Mais avant d'examiner ces deux lacunes, nous nous proposons d'abord de souligner quelques repères biographiques de Le Clézio, regroupant les caractéristiques des héros lecléziens. Dès l'abord, nous pensons au premier voyage de Le Clézio, accompagné de son frère et de sa mère, pour aller retrouver son père au Nigéria. Comme le souligne Adina Balint, ce même voyage « occupe une place privilégiée dans la biographie¹ » de l'écrivain ; et selon Jacqueline Dutton cette « expérience africaine marque profondément Le Clézio, tant par le voyage et l'intégration dans une culture étrangère que par la rencontre de son père² ». Ce voyage a marqué toute la vie du jeune écrivain, à tel point que quelques dizaines d'années plus tard, les voyages entrepris par Léon dans *La Quarantaine* (1995) et Alexis dans *Le Chercheur d'or* (1985) nous feront penser à ce voyage que Le Clézio avait expérimenté à l'âge de sept ans. Par ailleurs, nous pourrions constater cette même recherche des liens brisés dans plusieurs œuvres de Le Clézio, d'où cette importance accordée au voyage dans son

¹ Adina Balint, *Le processus de création dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Leiden/Boston, Faux Titre, Brill/Rodopi, 2016, p. 94.

² Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 12.

univers romanesque. Quant à ce voyage, Le Clézio lui-même confie à Gérard de Cortanze qu'« il est difficile d'imaginer plus grande inquiétude que celle de prendre un bateau, au lendemain de la guerre, pour se rendre dans un pays qu'on ne connaît pas, retrouver un homme qu'on ne connaît pas, et qui se dit votre père. Non. On ne peut pas imaginer cela¹ ». Il faut que nous retournions encore quelques décennies en arrière, pour percevoir à quel point cette double perte spatiale et familiale est susceptible de définir l'importance du voyage maritime et insulaire dans les trois œuvres mauriciennes. Jacqueline Dutton désigne l'importance de l'espace insulaire ainsi que l'influence de « la mémoire ancestrale » dans son étude concernant l'utopie de Le Clézio :

Les îles détiennent sans aucun doute la force d'attraction la plus utopique chez Le Clézio. « Les Mille et une îles de Le Clézio » aux archipels de l'Océan Indien sont significatives en tant que terres ancestrales de l'auteur : *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine* s'inspirent des aventures de ses aïeux aux îles Mascareignes. Bien que ces îles soient peu connues des voyageurs, elles sont bien ancrées dans l'histoire familiale de Le Clézio, l'attirant depuis sa plus jeune enfance².

Ainsi, à travers quelques générations, Le Clézio se lance à la recherche de son passé ancestral pour découvrir les rêves de ses grands-parents. Soulignons que ce même rêve atavique est lié à l'histoire personnelle de l'écrivain, qu'il aimerait bien appeler « farfelue », et à l'histoire de ses ancêtres qui « étaient des gens assez fluctuants, et qui émigraient assez facilement³ ». François Alexis Le Clézio, l'ancêtre de Jean-Marie Gustave Le Clézio, était né à Lorient et comme tous les Bretons il avait l'autorisation d'avoir des cheveux longs même pendant son service dans l'armée révolutionnaire, mais la bataille de Valmy leur a imposé de se couper les cheveux. François Alexis Le Clézio n'a pas pu accepter la nouvelle loi et décida de quitter l'armée révolutionnaire. Le Clézio confie la suite de l'histoire de son ancêtre à Jean-Louis Ezine :

Alors, il est parti. Sur un coup de tête, si on peut dire ! [...] Donc, ne sachant où aller, mon ancêtre est parti pour les Indes. Mais sur le chemin des Indes, il s'est arrêté à l'île Maurice. De toute façon, il s'agit encore d'une histoire farfelue : il est devenu armateur et il a perdu toute sa fortune. Il avait fait un peu de commerce et gagné un peu d'argent. Il a misé sur un corsaire qui s'est fait battre par les Anglais, et il a tout perdu⁴.

Nous pouvons constater ici tout ce qui sous-tend le voyage maritime et insulaire des protagonistes de la trilogie mauricienne. Après une longue période de conflit, de fuite et de révolte dans ses premières œuvres, Le Clézio se détourne vers les territoires du rêve. C'est ainsi que *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine* présentent « la figure de l'enfant-orphelin comme personnage pivotale dans la recherche de l'avenir meilleur⁵ ».

Les deux premiers ouvrages du cycle mauricien, *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues*, sont des textes complémentaires. Le premier, publié en 1985, est une œuvre romanesque et le deuxième, publié en 1986, un journal autobiographique⁶, orné et poétisé par l'imaginaire de l'écrivain. L'histoire du *Chercheur d'or* est inspirée par l'expérience de Léon Le Clézio, l'ancêtre paternel de J.M.G. Le Clézio, qui avait entrepris la quête de l'or à l'île

¹ Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio le nomade immobile*, op. cit., p. 66.

² Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 42.

³ J.M.G. Le Clézio *Ailleurs*, Entretiens avec Jean-Louis Ezine, arléa, mai 1995, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 65-66.

⁵ Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 205.

⁶ Notons que le *Voyage à Rodrigues* a été publié au départ dans la *Nouvelle Revue Française* sous le titre de « Journal du Chercheur d'or » en 1983-4.

Rodrigues au début du siècle. Le Livre est dédié à ce personnage réel mais le héros du roman s'appelle Alexis, comme l'ancêtre maternel de l'auteur, et le frère de Léon. En lisant ces deux ouvrages, nous avons l'impression qu'une seule voix se fait entendre à travers les deux récits. Une dizaine d'années plus tard, Le Clézio publie *La Quarantaine* qui est, à l'instar des deux textes précédents, inspirée encore une fois de son arbre généalogique, mais cette fois, ce serait les aventures de son grand-père maternel, Alexis, qui fourniraient l'histoire du roman. Il est aussi intéressant de noter que le protagoniste du roman porte le nom de son frère Léon. Mais *La Quarantaine*, ne s'agit guère de l'histoire d'un seul héros qui part à la recherche de l'or ; par contre, le schéma de ce récit s'avère plus complexe que les deux textes précédents, car les voix narratives se multiplient dans le récit et donnent à lire l'itinéraire des deux frères Jacques et Léon pour regagner le lien perdu avec leur terre d'origine, tout en fréquentant plusieurs personnages secondaires qui souffrent, eux aussi, d'être déracinés et coupés de leur terre natale et de leur propre famille. Ainsi, le cycle mauricien exploite les traces de la mémoire des ancêtres du romancier, et la perte de la maison familiale en constitue l'intrigue principale et déclenche la quête des protagonistes pour retrouver leur terre natale, comme l'indique l'auteur lui-même : « C'est la perte de cette maison qui, je crois, commence toute l'histoire, comme la fondation d'Euréka avait été l'aboutissement d'une autre histoire, celle qui avait conduit mon ancêtre François, au temps de la révolution, du port de Lorient à l'Île de France » (VR.121). Donc, nous nous proposons d'analyser dans les trois œuvres, les caractéristiques spatiales de la maison familiale, ses repères géographiques dans le site insulaire et le rapport des héros à cet espace à la fois protecteur et fragile, pour pouvoir dégager les éléments qui sont à l'origine du départ des protagonistes.

La maison, qui constitue un espace particulier dans les œuvres de Le Clézio, surtout dans ses œuvres de jeunesse, est chargée d'une valeur plus importante dans la trilogie mauricienne. Selon Marina Salles, la chambre en tant qu'un espace s'érige parfois en une prison étouffante et angoissante comme dans *La Fièvre* et *Terre Amata*. Par la suite, elle observe que dans *Le Déluge* la maison peut constituer un espace favorable à des tendances de solitude et d'intimité du héros, mais la véritable maison protectrice et idyllique est celle qui se trouve sur la colline et fait l'objet de nombreuses variations dans l'œuvre leclézienne. Il s'agit soit des séjours temporaires des protagonistes comme dans *Le Procès-verbal* et *Le Livre des fuites*, soit des maisons qu'ils rencontrent durant leur voyage, notamment les voyages maritimes dans *Mondo*, *Lullaby* et *Villa aurore* :

Toutes sises sur une colline entre ciel et mer, dissimulées par une végétation méditerranéenne luxuriante [...], au cœur d'un jardin généralement abandonné, tel celui de la Maison de la lumière d'or qui, pas très grand, voit ses limites estompées par une frondaison de ronces et de mauvaises herbes, elles sont peuplées d'une faune de merles et de chats errants, dotées ou non de fenêtres, selon leur état de délabrement (la maison élue par J.H. Hogan n'en a pas, ni les maisons abandonnées que découvre Lullaby)¹.

D'un autre côté, Jean Onimus, abordant la *réalité magique* dans l'œuvre leclézienne, écrit que la maison aussi assume cette réalité en tant que lieu magique. Les lieux magiques, selon Jean Onimus sont des endroits qui évoquent des

¹ Marina Salles, *Le Clézio. « Peintre de la vie moderne »*, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007, p. 120-121.

souvenirs et qui sont à l'origine de nos émotions et de nos envies, de nos blessures et de nos exaltations. Par la suite il indique que la maison du Boucan dans *Le Chercheur d'or* « fonctionne [...] comme un leitmotiv, avec son aura de nostalgie, de féerie, dominée par les noires falaises de Mananave, où se dirige chaque soir un couple de pailles-en-queue » et il ajoute : « quand on compare la maison rêvée dans *Le Chercheur d'or* à celle, la vraie, décrite dans le *Voyage à Rodrigues*, on prend conscience de la transposition onirique : une maison blanche, assez loin de la mer, avec un toit gris, des volets vert pâle et une longue varangue coloniale. On est loin de la maison du souvenir, hors du monde, véritable paradis perdu¹ ». Nous nous demanderons alors si toutes ces maisons sont en rapport avec la maison familiale des ancêtres de l'écrivain : cette maison familiale du domaine du Boucan dans *Le Chercheur d'or*, la maison d'Euréka que Le Clézio évoque lors de son *Voyage à Rodrigues*, ou bien la maison d'Anna que le narrateur contemporain de *La Quarantaine*, Léon, envisage de voir lors de son voyage vers Maurice, la maison dont la perte sera à l'origine du périple de tous ces jeunes protagonistes. Selon Marina Salles, les empreintes littéraires de la maison ancestrale sur l'imaginaire de notre romancier sont évidentes et tous les critiques le confirment en s'appuyant sur le thème de la maison idéale de Bachelard².

Isa Van Acker aussi, dans ses *Carnets de doute*, compare la maison métropolitaine du *Livre des fuites* avec la maison familiale du *Chercheur d'or*³. Dans *Le livre des fuites* la maison apparaît comme une geôle que le protagoniste hait, et ressemble à une cellule qu'il fuit. Mais l'espace romanesque du *Chercheur d'or* se différencie totalement de celui que nous connaissions auparavant chez l'écrivain. Ses caractéristiques changent en ce qui concerne sa situation géographique et dessine une maison située dans un domaine naturel, se distinguant par son état îlien, entourée d'eau et d'un jardin. La maison familiale constitue alors un espace convivial où le protagoniste a passé de bons moments de plénitude ; même sous l'angle symbolique, cette maison incarne un paradis perdu qui motive le voyage et une recherche pour le restituer. La maison familiale est le « lieu privilégié qui évoque le bonheur de l'enfance, proche de la nature, un véritable Jardin d'Eden d'où la famille est chassée⁴ », après la tempête qui a ravagé la maison et l'enfoncement du Boucan. Elle constitue ainsi un paradis perdu que les protagonistes du cycle mauricien ont bon espoir de racheter : Alexis en trouvant le trésor du *Corsaire inconnu* ; les deux frères Léon et Jacques, ainsi que son épouse Suzanne, en regagnant l'île Maurice ; l'autre Léon, le narrateur contemporain de *La Quarantaine*, en retrouvant les deux Anna, la maison et la tante ; et notre romancier lui-même, en partant sur les traces de ses ancêtres dans son *Voyage à Rodrigues*.

Dans les premières pages du *Chercheur d'or*, des indices symboliques suggérant que la maison familiale est destinée à la destruction renforcent cette idée que l'écrivain y voit le temps de la genèse et l'image du paradis perdu. Un jour Alexis, après avoir passé une journée atroce dans les plantations de cannes, à l'aide d'une « femme indienne, enveloppée dans ses *gunnies* tachés de terre rouge » (CO.22), revient à la maison qui lui paraît tellement belle :

¹ Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, op. cit., p. 112-113.

² Voir Marina Salles, *Le Clézio « Peintre de la vie moderne »*, op. cit., p. 121.

³ Voir Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 82.

⁴ Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 207.

Je regarde la grande maison de bois éclairée par le soleil de l'après-midi, avec son toit bleu ou vert, d'une couleur si belle que je m'en souviens aujourd'hui comme de la couleur du ciel de l'aube. (CO.22)

Quand il s'approche de la maison, il entend la voix de sa mère qui est en train de faire « réciter des prières à Laure, à l'ombre de la varangue » (CO.22), et le jeune Alexis, se souvenant de cette voix, ne peut pas s'empêcher de verser des larmes. Son cœur commence à battre plus fort et l'image de la maison imprégnée de la voix douce et claire de sa mère lui donne une « impression d'intégration dans la nature éternelle¹ » de tout ce qu'il voit et de tout ce qu'il entend :

J'entends le bruit doux des oiseaux du soir, je sens l'odeur de la fumée qui descend sur le jardin, comme si elle annonçait la nuit qui commence dans les ravins de Mananava. Puis je vais jusqu'à l'arbre de Laure, au bout du jardin, le grand arbre chalta du bien et du mal. Tout ce que je sens, tout ce que je vois alors me semble éternel. Je ne sais pas que tout cela va bientôt disparaître. (CO.23)

La dernière phrase qui anticipe toujours la *disparition* de la maison, incarne encore une fois l'image paradisiaque de la maison. Comme le souligne Marina Salles « cette villa, décrite dans *Le Chercheur d'or* [...] présente en effet les mêmes caractéristiques que la maison idéale : isolée dans l'enfoncement du Boucan, entourée d'un jardin [...] et de l'arbre Chalta aux connotations édéniques, éclairée par la lumière de l'après-midi qui exalte la couleur originelle du toit bleu vert² ». C'est bien cette image paradisiaque de la maison familiale qui constitue les souvenirs de Jacques et qui séduit son petit frère Léon et sa jeune épouse Suzanne dans *La Quarantaine*. N'oublions pas que c'est bien cette même image nostalgique qui incite les trois personnages à s'embarquer pour rejoindre l'île Maurice et qui leur donne l'espoir d'être sauvé durant tout le temps où ils sont en Quarantaine sur l'île Plate, avant qu'ils regagnent Maurice :

Si on oubliait la raison qui nous maintenait prisonniers sur cette île, c'était à peu près la description que Jacques faisait naguère du paradis de son enfance, les bâtiments de la propriété d'Anna, les deux maisons, celle de la Comète et la maison du Patriarche, entourée du grand jardin à secrets. Là-bas, disait-il, on n'entend que le bruit de la mer qui bat le sable noir des plages, et le ciel se mêle à l'eau bleue du large. (Q.290)

Dans un autre passage de *La Quarantaine*, un jour, Léon dort pendant presque toute la journée « à l'orée du bois de filaos » (Q.169) et il se souvient de l'histoire que Jacques lui racontait autrefois à Paris chez leur père ; « le nom de filaos résonn[e] pour [lui] comme un nom magique, un arbre qui n'existe que dans les légendes » (Q.169), ce qui renforce encore plus la notion paradisiaque de la maison familiale et son état naturel. Comme l'invité de son grand-père, Léon aime écouter le bruit du vent qui passe dans les aiguilles des filaos :

Derrière la maison d'Anna, il y avait une forêt de filaos, le long du ravin qui va jusqu'à la mer. Un jour, un ami de grand-père est venu de France, passer quelques jours à la maison. À l'heure du dîner, il s'est installé à table, et à ce moment le vent de la mer a commencé à souffler. Grand-père lui a donné le plat de riz, et comme il se servait très peu, grand-père lui a demandé : « Vous n'êtes pas souffrant ? » L'invité a dit : « Non, au contraire, j'ai très faim. » Et il a fait signe d'écouter le bruit qui venait du dehors [...]. (Q.169-170)

Nous pouvons remarquer la même thématique dans le *Voyage à Rodrigues* au moment où Le Clézio aborde la maison d'Euréka dont la description donne à lire les limites de ses axes principaux du versant est et nord-est, et sa situation dans l'espace insulaire. Dans ce passage, l'écrivain insiste sur l'état naturel et les aspects paradisiaques de la maison familiale de ses ancêtres :

¹ *Ibid.*

² Marina Salles, *Le Clézio « Peintre de la vie moderne », op. cit.*, p. 122.

La Vraie Euréka, c'est celle du temps de sa splendeur, à la fin du siècle dernier, quand elle régnait encore comme un château de bois au centre du décor à demi sauvage de Moka, face à la silhouette sombre de la montagne Ory. Maison blanche, légère, appuyée contre la chaîne des sommets aux noms pour moi magiques, le Pouce, les Deux Mamelles, le Pieter Both, avec, sur le versant est, au-delà des frondaisons des arbres du parc, les immenses plaines de cannes : Phoenix, Floréal, jusqu'au-delà de Curepipe, vers Mare aux Vacoas, et vers le nord-est, Alma, Bar le Duc, Nouvelle Découverte, et les silhouettes de la Montagne Blanche et du Piton du Milieu (VR.125-126).

Euréka est une maison idéale qui se trouve spatialement dans un lieu lointain. Cet isolement fait de la maison un espace calme et sécurisant en même temps qu'elle représente une beauté excellente :

Dans le flou romantique du parc – la magnificence de la nature tropicale en altitude, la fraîcheur des conifères et des tecomas, des fougères, de l'araucaria, mêlée à l'exubérance des palmes, des ficus, et la haute montagne pluvieuse qui domine la paix des bassins, les plates-bandes décorées de fuchsias, de rosiers, d'azalées, de pois de senteur, tout cela qui émerveilla mon ancêtre Eugène premier lorsqu'il découvrit cet endroit, alors qu'il cherchait un refuge contre les fièvres de la côte, et qui lui inspira ce nom : Euréka ! – la maison comme un symbole de la beauté et de la paix, loin du monde, loin des guerres et des malheurs. (VR.127)

À la fin de la partie intitulée « Euréka » dans ce même *Voyage à Rodrigues*, l'auteur se demande comment son grand-père n'a pas pu garder la maison, et souligne encore une fois l'aspect édénique d'Euréka et sa gravité dans les parages :

La maison avait été le centre du monde, d'où l'on pouvait reconnaître alentour. Comment mon grand-père ne l'aurait-il pas gardée toujours en lui, même au fond de l'Anse aux Anglais, maison immense et silencieuse, abstraite dans le secret de son jardin d'Eden, portant en elle le souvenir de sa naissance, comme un lieu où l'on ne retourne jamais ? (VR.129)

Comme nous le remarquons ici, la maison édénique d'Euréka est au *centre du monde*, et cette unicité donne un aspect protecteur à la maison familiale qui est explicitement illustré dans *Le Chercheur d'or*. Dans le domaine du Boucan la maison offre au protagoniste et à sa famille un espace clos et protecteur, valorisé par son isolement et par son unicité dans l'île Maurice. Elle « constitue un véritable repère dans le paysage », car elle « est le seul édifice dans les parages » et se trouve « isolée au milieu d'un environnement entièrement naturel, visible de loin¹ ». Toutefois, cet isolement renforcé par son nom – le domaine du Boucan – ne prive pas le protagoniste de se mouvoir et d'avoir une communication avec la nature et l'univers élémentaire de l'île. Par exemple, le narrateur se souvient de l'enseignement que sa mère donnait à sa sœur et à lui, refusant de les mettre en pension, à la suite de la ruine du père qui ne leur permettait pas de payer une enseignante. Ce passage illustre les limites du domaine familial par rapport à chacun des points cardinaux qui mènent à un élément naturel, terre, montagne, plantation et mer :

Pourtant, je ne pourrais pas dire aujourd'hui ce qu'était vraiment cet enseignement. Nous vivions alors, mon père, Mam, Laure et moi, enfermés dans notre monde, dans cet enfoncement du Boucan limité à l'est par les pics déchiquetés des Trois Mamelles, au nord par les immenses plantations, au nord par les terres incultes de la Rivière Noire, et à l'ouest, par la mer. (CO.25)

Comme nous le voyons, « ce pays idéal où Alexis passe son enfance est non seulement paradisiaque, mais aussi isolé du reste de la civilisation qu'une île à l'intérieur de l'île Maurice² » et « au milieu de cette configuration, la maison se dresse tel un centre de gravité³ ». Aussitôt après cette description détaillée de la position géographique de la maison,

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 82.

² Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 207-208.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 83.

résonne « la voix douce et jeune de Mam en train de dicter un poème, ou de réciter une prière » (CO.25). Le narrateur n'arrive pas à se souvenir ce qu'elle disait car « le sens de ses paroles a disparu, comme les cris des oiseaux et la rumeur du vent de la mer » (CO.25), comme si cet isolement, cette mise à l'écart dans cet univers insulaire de Maurice, ne suscitait pas l'égarément, la peur ou la haine chez le héros, motivant la fuite de cet espace clos : au contraire, tout ce qui est resté dans la mémoire du narrateur est « la musique, douce, légère presque insaisissable, unie à la lumière sur le feuilletage des arbres, à l'ombre de la varangue, au parfum du soir » (CO.25). Tous les adjectifs liés à la description de l'ambiance nocturne des parages de la maison n'évoquent que la *lumière* et la *douceur*. Nous ne trouvons alors aucun signe de l'emprisonnement que l'écrivain illustre dans ses œuvres précédentes. Citons la comparaison qu'en donne Isa Van Acker avec le thème de l'isolement et de la claustration dans *Le Livre des fuites* ou disons plutôt avec la maison urbaine ou métropolitaine dans l'œuvre leclézienne :

Cependant, l'enfermement dans cet univers du Boucan n'a rien à voir avec la claustration à l'intérieur de la chambre carcérale dans *Le Livre des fuites*. Ce n'est pas dans un compartiment qui a l'air d'une boîte que se trouve Alexis : il se meut au sein d'un véritable microcosme, un monde aux dimensions modestes mais dont la variété des composants suggère la complétude¹.

Remarquons aussi que cet isolement dans le domaine du Boucan a été vécu plus intensément au cours de l'année où le cyclone a détruit la maison familiale :

Nous vivions, Laure et moi, les derniers jours de cet été-là, l'année du cyclone, encore plus repliés sur nous-mêmes, isolés dans l'Enfoncement du Boucan où plus personne ne vient nous voir. (CO.60)

Le narrateur insiste cette fois, plus fortement qu'avant, sur leur isolement en utilisant les termes « repliés sur nous-mêmes » pour indiquer leur solitude dans la maison familiale qui leur donne « cette impression étrange d'une menace, d'un danger qui s'approche d' [eux] » (CO.60). Soulignons que dans le *Voyage à Rodrigues*, la description que Le Clézio fournit de la maison d'Eurêka nous présente, comme dans *Le Chercheur d'or*, un espace à la fois édénique et isolé, une maison *seule* qui est entourée de plantations luxuriantes :

Je vois la maison telle que mon grand-père Alexis l'a peinte à l'aquarelle autour de 1870, quand il était âgé d'une dizaine d'années. Seule, immense au milieu de la forêt sombre, entourée de palmiers, de lataniers, de tamariniers, d'arbre de l'Intendance déjà immenses, de filaos bleutés, avec même cet araucaria un peu bizarre, portant ses pompons d'émeraude, que mon arrière-grand-père avait planté à droite de la maison, et qui existe encore. (VR.126)

L'espace intérieur de la maison familiale, telle qu'elle est décrite dans *Le Chercheur d'or*, est investi de différentes valeurs importantes. Dans la maison se trouvent certaines pièces qui sont considérées comme des cachettes par le narrateur et qui sont susceptibles d'évoquer les cachettes d'or que le protagoniste cherchera quelques années plus tard, comme si le récit anticipait son avenir en évoquant ces espaces enfouis dans la maison d'enfance. Un autre intérêt de cette assimilation réside dans la valeur accordée à la clôture. En effet, si la fermeture de l'espace de la chambre dans *Le Livre des fuites* « provoque chez son protagoniste une sorte de panique claustrophobe », « exerce sur lui une influence oppressante et génère un malaise² », en revanche, dans *Le Chercheur d'or*, ces pièces assimilées à des cachettes provoquent la curiosité du héros et constituent un espace fascinant et mystérieux ayant la capacité de

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

fournir des éléments nécessaires à la rêverie du protagoniste. Marina Salles écrit que « Le Clézio confiait à Pierre Lhoste entretenir avec sa chambre une relation ambivalente, amour/haine, qui se retrouve dans ses livres¹ » ; et nous voyons que dans *Le Chercheur d'or*, le protagoniste n'entretient qu'une relation d'amour harmonieuse avec sa maison natale. Nous avons l'impression que les protagonistes lecléziens, à partir du *Chercheur d'or*, s'éloignent de l'espace habituel de l'univers romanesque de l'écrivain et qu'ils tendent à entretenir un rapport plus aisé avec le monde.

Parmi les pièces assimilées aux cachettes, le bureau du père a une importance particulière par son mystère. En effet, ce n'est pas une simple pièce à laquelle le héros aurait un accès facile : Alexis et Laure n'y entrent jamais « sauf en cachette, non pas que ce soit expressément défendu, mais il y a dans ce bureau une sorte de secret qui [les intimide], [les effraye] même un peu » (CO.61). Le narrateur donne ainsi un aspect sacré au bureau du père qui provoque à la fois la panique et la curiosité du héros et qui évoque par ailleurs l'entreprise du voyage maritime du protagoniste à la recherche du trésor du Corsaire inconnu quelques années plus tard. Mais, il est curieux de noter que la position du bureau dans la maison familiale et son ameublement ne sont pas aussi mystérieux que nous l'attendions :

En ce temps-là, le bureau de mon père, c'est une longue chambre étroite, tout à fait au bout de la maison, prise entre le salon et la chambre à coucher de nos parents, une pièce silencieuse, ouverte au nord, avec un parquet et des murs en bois verni, et meublée seulement d'une grande table à écrire sans tiroirs et d'un fauteuil, et de quelques malles en métal contenant les papiers. (CO.61)

En revanche, quand Alexis se souvient d'une après-midi où son père l'a fait entrer dans son bureau, pour lui parler « vraiment du trésor du Corsaire inconnu, et des documents qu'il a gardés là-dessus » (CO.61), nous avons l'impression que le petit garçon entre dans un espace plein de mystères et de secrets. Il retient « [s]on souffle » (CO.61), comme si l'accès au bureau lui ouvrait un autre monde, l'univers de la légende et de la rêverie où sont « les livres et les journaux empilés par terre, les cartes épinglées aux murs » (CO.61-62). Pareillement, « les combles de la maison et le bureau du père délimitent des espaces clos valorisés comme les porteurs de secrets qui ouvrent sur d'autres univers² ». Nous ne pouvons pas être indifférents à cette remarque de Jacqueline Dutton : « L'image du bonheur que représente la réalisation du rêve originel se manifeste à travers les descriptions de l'Enfoncement du Boucan dans *Le Chercheur d'or* et de la maison d'Euréka dans *Voyage à Rodrigues*³ ». À plusieurs reprises, le narrateur souligne qu'Alexis et Laure rêvent dans ces pièces. Les après-midi, après la leçon de la mère, les deux enfants partent « explorer les combles de la maison » (CO.32), la deuxième pièce propice à la rêverie :

Il y a un petit escalier de bois qui va jusqu'au plafond, et il suffit de pousser une trappe. Sous les toits de bardeaux, il fait gris, et la chaleur est étouffante, mais nous aimons bien être là. À chaque bout du grenier, il y a une lucarne étroite, sans vitres, fermée par des volets disjoints. Quand on entrouvre les volets, on voit le paysage très loin, du côté des champs de canne de Yemen et de Magenta, et la chaîne de montagne, les Trois Mamelles et la montagne du Rempart. (CO.32)

¹ Marina Salles, *Le Clézio « Peintre de la vie moderne »*, op. cit., p. 120.

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 84-85.

³ Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 207.

Après cette description de la pièce et de sa position que le narrateur précise délicatement en décrivant le paysage regardé par le volet entrouvert, nous lisons que le petit héros préfère rester dans cet endroit favorable à ses rêves et qu'il n'hésite pas à l'appeler sa *cache* :

J'aime rester ici, dans cette cache, jusqu'à l'heure du dîner, et même plus tard, quand la nuit est venue. Ma cache, c'est la partie des combles tout à fait au bout du toit, du côté des montagnes. Il y a beaucoup de meubles poussiéreux, rongés par les termites, tout ce qui reste de ce que mon arrière-grand-père avait acheté à la Compagnie des Indes. Je m'assois sur une chaise couturière, très basse, et je regarde par la lucarne, vers le cirque de montagnes qui émerge de l'ombre. Au centre du grenier, il y a de grandes malles pleines de vieux papiers, des revues de France attachées par liasses avec de la ficelle. C'est là que mon père a mis tous ses vieux journaux. (CO.32-33)

En effet, c'est ici qu'Alexis et Laure viennent pour lire « le *Journal des voyages* », « des passages des *Robinsons marseillais* » (CO.33), dans la pièce où ils peuvent rêver, dans leur cache « sous les toits surchauffés par le soleil » (CO.34). Marina Salles observe que « la maison sur la colline » est en mesure de favoriser « le rêve, le voyage intérieur, l'extase matérielle » des protagonistes lecléziens « par sa localisation entre ciel et terre¹ » ; nous pouvons remarquer que *Le Chercheur d'or* donne à voir explicitement l'espace de la rêverie que fournit la maison familiale du protagoniste. Le grenier de la maison sert à Alexis et à Laure de refuge susceptible de présenter l'image d'un navire avec tous les journaux qui s'y trouvent, l'emplacement de la lucarne qui permet au paysage de l'extérieur de se présenter partiellement, et le bruit de l'élément marin qui retentit. Au demeurant, tous ces éléments sont aptes à anticiper la pérégrination du protagoniste à bord du navire Zeta, quelques années plus tard :

Je les regarde à travers l'étroite lucarne, sans me lasser, comme si j'étais la vigie d'un navire immobile, guettant quelque signal. Écoutant le bruit de la mer au fond de moi, derrière moi, porté par le vent des marées. Et en vérité je suis dans un navire, tandis que craquent les solives, et les étais de la charpente, voguant éternellement devant la ligne des montagnes. (CO.34)

Construit avec les éléments de la nature élémentaire, l'espace intérieur de la maison est en harmonie parfaite avec la nature insulaire qui l'entoure. Plusieurs indices montrent que la maison est construite presque entièrement avec du bois. Dès le début du récit nous lisons que le héros se « glisse hors du lit sans faire de bruit, prenant garde à ne pas faire craquer le plancher vermoulu » (CO.11) et il « pousse les volets de bois » (CO.12). Dans le *Voyage à Rodrigues*, l'auteur fait allusion à cet aspect de la maison en évoquant la splendeur d'Euréka « à la fin du siècle, quand elle régnait encore comme un château de bois » (VR.126). Cette harmonie parfaite avec la nature élémentaire de l'espace insulaire arrive à son comble avec le toit de la maison, qui porte en plus une signification symbolique, ayant la couleur du ciel, très rare pour un toit ; de plus, ce bleu s'harmonise non seulement avec le ciel de l'île mais aussi avec l'élément marin qui est l'espace dominant de cet univers insulaire. Comme l'explique Isa Van Acker :

À la verticale, un effet comparable se produit grâce à l'une des particularités les plus remarquables de la maison. Celle-ci est couronnée d'un « drôle de toit couleur de ciel » (CO.14), couleur exceptionnelle pour une toiture, qui a comme conséquence de gommer la ligne de démarcation entre architecture et nature. La couleur azur ne favorise pas simplement la transition subtile de la toiture au ciel, elle identifie implicitement les deux, au point que la voûte céleste même semble être le toit de cette maison fabuleuse².

¹ Marina Salles, *Le Clézio « Peintre de la vie moderne »*, op. cit., p. 121.

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 85.

Comme nous l'avons indiqué, de multiples types de maison fréquentent l'univers romanesque de Le Clézio, mais chacune d'entre elles « réactive le besoin infantile de sécurité, de réclusion dans un espace inviolé¹ » et nous avons aussi constaté que la maison familiale dans *Le Chercheur d'or*, qui pourrait être une allégorie de la maison d'Euréka dans *Voyage à Rodrigues* et de la maison d'Anna dans *La Quarantaine*, par sa situation îlienne, offre à la fois un espace sécurisant et un contact avec le monde extérieur ; Parmi les pièces de l'édifice, la varangue a une importance particulière : pièce où la mère donne ses leçons à Alexis et à Laure, elle « constitue géographiquement un lieu de transition entre l'espace domestique à proprement parler et l'étendue aux alentours » et « estompe donc, sur l'axe horizontal, les frontières entre espace fermé et ouvert² ». À part la varangue, un autre élément important dans la maison familiale contribue à la communication avec le monde extérieur : la perméabilité qui réside dans les parois de la maison dont les trous laissent pénétrer le bruit et la lumière de l'extérieur à l'intérieur de la maison. Selon Isa Van Acker, cette perméabilité assume parfois deux fonctionnements dans le récit du *Chercheur d'or* ; d'un côté elle évoque les regards de l'intérieur d'une pièce de la maison vers l'espace extérieur, et d'un autre côté elle favorise les regards de l'espace extérieur vers l'espace intérieur de la maison. Cela concerne surtout des moments où un personnage qui se trouve à l'intérieur de la maison regarde vers l'extérieur, et devient lui-même l'objet du regard d'un autre personnage qui l'observe de l'extérieur. Citons un exemple :

Notre père, lui, est sombre et fatigué, il reste enfermé dans son bureau à lire ou à écrire, ou à fumer en regardant par la fenêtre d'un air absent [...]. (CO.61)

La table se trouvait tout contre la fenêtre, de sorte que lorsque les volets étaient ouverts, Laure et moi pouvions voir, cachés derrière les arbustes du jardin, la silhouette de notre père en train de lire ou d'écrire, enveloppé dans les nuages de fumée de cigarette. De son bureau, il pouvait voir les Trois Mamelles et les montagnes des gorges de la Rivière Noire, surveiller la marche des nuages. (CO.61)

Dans le premier passage, le regard du père est jeté de l'intérieur de la chambre à l'extérieur, et c'est le père qui est le sujet, mais dès le paragraphe suivant, le père, dans le même endroit, devient l'objet du regard de Laure et Alexis qui sont à l'extérieur. En outre, les regards portés de l'un vers l'autre atténuent en quelque sorte les frontières spatiales entre l'intérieur et l'extérieur dressées par les murs de la maison. Bien que le père soit « enfermé » dans la pièce, le texte précise qu'il s'agit d'« une pièce silencieuse, ouverte au nord » et il est évident que le personnage peut voir facilement les alentours par la fenêtre du bureau. Ainsi, « le regard des personnages peut se promener librement, faisant communiquer l'espace domestique avec le monde naturel » et nous constatons que « la maison n'érige pas autour des personnages une enceinte séparatrice, mais offre un enveloppement léger, diaphane comme la fumée qui entoure la silhouette paternelle³ », au moment où Laure et Alexis voient leur père « enveloppé dans les nuages de la fumée de cigarette » (CO.61) et où de son côté, leur père peut « surveiller la marche des nuages » (CO.61) depuis son bureau.

¹ Marina Salles, *Le Clézio « Peintre de la vie moderne », op. cit.*, p. 121.

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 85.

³ *Ibid.*, p. 86.

Cet aspect de la communication avec la nature est aussi explicitement évoqué dans le *Voyage à Rodrigues*, où l'auteur décrit la maison selon ce qu'il voit sur le tableau ou ce qu'on lui avait raconté auparavant. Il se souvient des éléments de la construction des lucarnes dont quelques volets fermés, dans une maison à « cent fenêtres », expression exagérée qui renforce encore la communication de l'espace intérieur et de l'espace extérieur de la maison, et qui efface d'une manière symbolique la frontière spatiale entre eux :

Sur le tableau, la maison semble vide, presque fantomatique, malgré la netteté des contours, malgré l'éclat de sa toiture neuve et le jardin bien ratisé à la française. Les hautes portes-fenêtres à dix carreaux reflètent la lumière du ciel dans l'ombre douce de la varangue. Sur la pente du toit, il y a sept lucarnes dont certaines ont leur volet clos. Je me souviens de ce qu'on me racontait autrefois d'Euréka, de cette formule pour moi presque rituelle : la maison où il y avait cent fenêtres ! (VR.126-127)

Cependant, cette même maison protectrice, espace en parfaite harmonie avec l'état naturel îlien, ne s'avère pas dès le début du récit stable et solide ; et plusieurs indices montrent qu'elle est destinée à la destruction. Tout d'abord, l'harmonie avec l'espace insulaire que la maison tire de ses matériaux de construction et sa communication avec son environnement îlien contribueront à sa destruction à la suite du cyclone qui sera la première perte vécue par le protagoniste. Cet état d'instabilité et de fragilité se voit dans plusieurs pièces, par exemple dans la lucarne « sans vitres » et les volets « disjoints » du bout du grenier :

Les après-midi, quand les leçons de Mam sont finies plus tôt, nous allons, Laure et moi, explorer les combles de la maison. Il y a un petit escalier de bois qui va jusqu'au plafond, et il suffit de pousser une trappe. Sous les toits de bardeaux, il fait gris, et la chaleur est étouffante, mais nous aimons bien être là. À chaque bout du grenier, il y a une lucarne étroite, sans vitres, fermée par des volets disjoints. (CO.32)

De plus, perméable, la maison laisse entrer le bruit de l'extérieur, le bruit des « vagues géantes [qui] bondissent par-dessus les récifs » et qui « fait vibrer la terre et l'air comme une chaudière », au moment où le petit héros se réveille « le dos mouillé de sueur, assis dans [s]on lit de camp, écartant la moustiquaire et cherchant à percevoir la marée » (CO.11). Quand il sort la nuit « pour voir la mer par-dessus les arbres et les étendues de canne » du haut de l'arbre chalta, il perçoit que « le vent de la mer passe sur les arbres et sur les champs de canne, fait briller les feuilles sous la lune » et qu'« à l'autre bout du jardin, la grande maison est obscure, fermée, pareille à une épave. Le vent fait battre les bardeaux disloqués, fait craquer la charpente » (CO.12). Le bruit de la mer et du vent qui pénètre dans la maison et fait trembler son ossature et sa « charpente » suggère la fragilité de cette demeure qui se présente comme une « épave » face au cyclone. Donc, ces deux aspects de la maison, espace à la fois clos et ouvert, sécurisant et communiquant avec l'extérieur, lui confèrent un aspect mythique. Isa Van Acker écrit :

Ainsi, la maison dans *Le Chercheur d'or* devient un lieu dont la faculté protectrice est à la mesure de son ouverture tonifiante. Dans un mouvement alternatif, le récit valorise d'une part la qualité accueillante d'une demeure qui abrite en son sein les rêves enfantins dérobés à une pile de vieux journaux comme projets chimériques d'un père pensif ; d'autre part il met en relief l'harmonie que dégage une maison en communication avec les alentours et fondue dans l'ensemble du paysage. L'alliance de ces propriétés complémentaires confère à la maison ses dimensions mythiques tout en la prédisposant à l'effondrement, car si une poésie du secret amplifie le charme de ses lieux clos, son ouverture est en même temps le signe de sa fragilité¹.

¹ *Ibid.*, p. 86-87.

Cette fragilité et ce mystère caché de la maison familiale sont bien exprimés de la même manière par l'auteur lui-même dans son journal du *Voyage à Rodrigues*. Au moment où notre romancier aborde la maison d'Euréka, il la décrit avec le même vocabulaire que le protagoniste du *Chercheur d'or* : le volet de la lucarne est « détaché », et il doit résister contre le « vent de la mer », qui évoque d'ailleurs le cyclone ravageur et la perte annoncée de la maison familiale :

Ce sont ces fenêtres reflétant le ciel, tournant vers moi leur regard sans limites, sans durée. Les marches de l'escalier conduisant à la varangue, la lucarne ouverte au sud, dont le volet détaché devait battre au vent de la mer, la pente lisse des bardeaux qui brille au soleil. Demeure immobile dans son mystère, hors du temps, refermant les cachettes d'ombre, les chambres fraîches, les salons, et sous le toit l'immense grenier où tant d'enfants ont joué, ont découvert le monde penchés aux lucarnes, ont écouté tambouriner la pluie, et qui porte dans sa poussière comme une mémoire. (VR.127-128)

Ainsi, le récit du *Chercheur d'or* annonce de différentes manières la destruction de la maison familiale dans la première partie du roman, ce qui déclenchera plus tard la pérégrination du jeune protagoniste. Comme le souligne Isa Van Acker, l'« inscription précoce et continue de cet anéantissement imminent contribue à conférer à la maison son resplendissement mythique¹ ». Marina Salles constate que toutes les maisons dans l'œuvre leclézienne sont « placées dans un entre-deux spatial et temporel » et « ont la propriété commune de n'être pas des lieux où l'on reste : découvertes dans l'errance, elles offrent un refuge passager ou servent d'habitations provisoires aux héros (squat d'Adamo Pollo ou maison de J. H. Hogan au Mexique) » ; « la famille Marro, ruinée, doit abandonner Rozilis située dans le site d'Ebène-Eden² ». Quant à la maison familiale du *Chercheur d'or*, nous assisterons à sa destruction par un cyclone. Si la maison familiale, par son aspect de la perte, illustre un espace mythique dans *Le Chercheur d'or*, cet aspect est explicitement évoqué dans la dernière partie du *Voyage à Rodrigues*, où Le Clézio aborde la maison familiale d'Euréka qui est pour lui une maison mythique. L'importance particulière de la maison s'annonce dès le premier paragraphe :

C'est cette maison à laquelle il faut que je revienne maintenant, comme au lieu le plus important de ma famille, 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. Maison pour moi mythique, puisque je n'en ai entendu parler que comme d'une maison perdue. (VR.125)

Le narrateur du *Chercheur d'or* souligne que c'est peut-être la « solitude [qui les] a rendus sensibles aux signes avant-coureurs de la fin du Boucan » (CO.60) dont l'espace insulaire n'est plus aussi doux et confortable qu'avant, et la température est tellement élevée qu'ils ne peuvent plus supporter la chaleur ; « même le vent de la mer ne parvient pas à alléger le poids de la chaleur sur les plantations, sur la terre rouge » (CO.60). L'espace insulaire et le domaine familial ne sont plus ce paradis où le protagoniste a passé son enfance car, « près des champs d'aloès de Walhalla, de Tamarin, la terre brûle comme un four, et les ruisseaux sont asséchés » (CO.60). Laure est sensible à « cette impression étrange d'une menace, d'un danger qui s'approche », « aux signes avant-coureurs de la fin du

¹ *Ibid.*, p. 97.

² Marina Salles, *Le Clézio « Peintre de la vie moderne », op. cit.*, p. 122.

Boucan » (CO.60). Le narrateur raconte que pendant ces « derniers jours de cet été-là, l'année du cyclone » (CO.60), Laure parle avec Alexis « de la pluie de feu que Dieu a envoyé sur les villes maudites de Sodome et de Gomorrhe, et aussi de l'éruption du Vésuve en l'an 79 quand la ville de Pompéi fut engloutie sous une pluie de cendres chaudes » (CO.60). Il donne un aspect mythique au cyclone qui va arriver et ravager la maison natale, par un vocabulaire tragique. Mais la vérité est autre, car il reconnaît qu'ici « le ciel au-dessus de la montagne du Rempart et des Trois Mamelles reste clair, à peine voilé par quelques nuages inoffensifs » (CO.60). En vérité, ce n'est pas dans l'espace extérieur que court le danger, mais c'est à l'intérieur de lui-même que le protagoniste pressent ce même danger qui s'approche, comme il l'avait annoncé au début. Quelques pages plus tard, quand le cyclone arrive, le narrateur nous renvoie au passage mythifié de la pluie évoqué auparavant dans l'histoire racontée par la sœur, en décrivant Alexis qui cherche un abri et pense que « les ruines de Panon sont peut-être tout ce qui reste sur la terre, le déluge a peut-être noyé tout le monde » (CO.81) :

Je voudrais prier, mais mes dents s'entrechoquent, et je ne me souviens même plus des paroles. Je me souviens seulement de l'histoire du déluge, que Mam nous lisait dans le grand livre rouge, lorsque l'eau s'est abattue sur la terre et a recouvert jusqu'aux montagnes, et le grand bateau qu'avait construit Noé pour s'échapper, dans lequel il avait enfermé un couple de chaque espèce animale. (CO.81)

Nous lisons encore, quelques pages plus loin : « quand l'ouragan est arrivé, nous savions très bien que tout était déjà perdu. C'était comme le déluge » (CO.95). En effet, cette tendance à mythifier la perte de la maison se fait plus remarquable à la fin du premier chapitre avec un vocabulaire qui insiste sur l'aspect mythique du cyclone et de la perte de la maison, un vocabulaire emprunté aux légendes de la Bible dont le petit Alexis se rappelle les histoires racontées par sa mère. Nous avons aussi l'impression que le héros est ici comme un agonisant qui revoit toute sa vie vécue dans ce « jardin touffu comme l'Éden », car il quitte son monde et part à « un voyage sans retour ». Il est presque une heure et toute la famille est sur le point de partir :

Un peu avant une heure, sans avoir mangé, nous partons. Mon père est assis devant, à côté du cocher. Mam, Laure et moi sommes sous la bâche, au milieu des chaises qui brinqueballetent et des caisses où s'entrechoquent les pièces rescapées de la vaisselle. Nous ne cherchons même pas à voir à travers les trous de la bâche le paysage qui s'éloigne. C'est ainsi que nous partons, ce mercredi 31 août, c'est ainsi que nous quittons notre monde, car nous n'en avons pas connu d'autre, nous perdons tout cela, la grande maison du Boucan où nous sommes nés, la varangue où Mam nous lisait l'Écriture sainte, l'histoire de Jacob et de l'Ange, Moïse sauvé des eaux, et ce jardin touffu comme l'Éden, avec les arbres de l'Intendance, les goyaviers et les manguiers, le ravin du tamarinier penché, le grand arbre du chalta du bien et du mal, l'allée des étoiles qui conduit vers l'endroit du ciel où il y a le plus de lumières. Nous partons, nous quittons cela, et nous savons que c'est comme la mort, un voyage sans retour. (CO.98-99)

Dans *La Quarantaine*, le cyclone est évoqué à quelques reprises, à travers des souvenirs racontés par Jacques. Pendant leur séjour en Quarantaine, Léon est au bord de la mer, il ôte ses vêtements et plonge dans l'eau du lagon, se souvient de ce que Jacques lui avait raconté, et de ses rêves quand il était à Rueil-Malmaison, de son père et de sa mère malade, avant qu'il naisse, et du cyclone qui a ravagé la maison d'Anna :

C'est ici que tout me revient, tout ce que Jacques me disait à Paris, autrefois, et qui est devenu comme ma propre mémoire [...] Maman était déjà malade, la fièvre la brûlait chaque soir, la nausée. Moi j'étais dans son ventre, quand elle marchait vers la plage pour sentir la fraîcheur du soir, pour écouter la prière des martins. En février il y a eu un cyclone qui est venu sur la mer, qui a tout ravagé. Une nuit, le vent a traversé la maison de part en part, éteignant les lampes et les torches. Mon père était resté à Port-Louis. À l'aube, il est arrivé à cheval, le long des routes aux arbres déracinés. C'est ce jour-là, après l'ouragan, que je suis né. (Q.109-110)

Nous retrouverons la description du cyclone de 1892, vers la fin du roman :

Le 29 avril 1892, eut lieu l'un des plus terribles cyclones de tous les temps, sur Maurice. L'anémomètre enregistra des vents de trois cents kilomètres-heure avant de se briser. Le phare de Plate, à peine reconstruit, fut entièrement rasé, et la digue construite par les immigrants à la baie des palissades fut réduite en quelques heures au moignon qu'on voit encore aujourd'hui. (Q.533)

Les conséquences du « cyclone qui marque le déclin de la propriété d'Anna, et la folie destructrice du Patriarche » (Q.533) sont extrêmement graves et le narrateur contemporain de *La Quarantaine* ne peut pas s'empêcher d'« imaginer que Léon et Suryavati [...] ont disparu pour toujours dans ce déchaînement du ciel et de la mer, retournés en quelque sorte à la solitude du lagon de Gabriel où ils s'étaient rencontrés » (Q.533-534) :

Il y eut, sur la côte ouest de Maurice, beaucoup de victime ensevelies sous les charpentes ou tuées par la chute des arbres. Quantité de bateaux de pêche furent coulés, ou jetés sur le rivage, certains projetés jusqu'à cent mètres à l'intérieur des terres par le raz-de-marée. (Q.533)

Alors, la perte de la maison engendre une rupture avec le passé, à la fois spatiale et familiale. Le narrateur du *Chercheur d'or* montre les effets de cette double perte dans la deuxième partie du roman. En effet, pour le protagoniste du roman, quitter la maison natale et le domaine du Boucan est en quelque sorte l'expulsion de l'univers paradisiaque de son enfance. C'est pourquoi la deuxième partie du roman s'avère, sur le plan spatial comme « la négation du premier¹ » chapitre et les changements radicaux de la géographie sont nombreux. Marina Salles note que « le motif de la maison idéale illustre donc le réalisme d'un auteur qui sait que le mot paradis ne peut rimer qu'avec perdu, qu'il n'est pas de refuge où se protéger de la violence du monde, mais qui offre comme antidote à ce pessimisme la primauté de la mémoire sur les aléas du réel² ». Pour cela, il est intéressant de noter que dans le *Voyage à Rodrigues*, Le Clézio explique comment son grand-père est expulsé de la maison familiale. L'auteur y précise que son grand-père « n'abandonne pas sa quête. Même lorsque tout est contre lui, lorsque l'argent manque, lorsque les créanciers sont de plus en plus impatients, lorsque surtout survient la catastrophe, et qu'il est chassé de sa maison par sa propre famille, et doit chercher une autre demeure, une autre terre » (VR.119-120). En effet, comme le souligne Le Clézio, c'est en 1910 que son « grand-père quitte Euréka, le domaine où il est né, où sont nés ses enfants. C'est le commencement d'une errance que la quête de l'or du *Privateer* rend encore plus désespérée, plus tragique » (VR.120). À l'instar du *Chercheur d'or*, « dans *Voyage à Rodrigues* se trouve la même évocation de l'expulsion de l'endroit parfait où la réalité se mêle aux rêves et aux mythes³ ». Selon Le Clézio, son grand-père a subi des conséquences très douloureuses après avoir été chassé de la maison d'Euréka. Il ne s'agissait pas d'un simple déménagement, mais c'était « un exil véritable, le bannissement d'un domaine qui, pour lui et pour ses enfants, était la terre choisie par leur ancêtre, comme le rêve d'un paradis terrestre. Chaque coin de cette grande maison était chargé de secrets familiaux, de souvenirs, du bonheur de l'enfance (VR.120) ». Et nous remarquons les mêmes évocations des pièces de la maison familiales que nous rencontrons dans *Le Chercheur d'or*. Elles sont décrites avec la même sérénité qui évoque de nouveau l'aspect paradisiaque de la maison et des espaces extérieurs qui l'entourent :

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 105.

² Marina Salles, *Le Clézio « Peintre de la vie moderne »*, op. cit., p. 123.

³ Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 208.

Le grenier, où mon père et mon grand-père avaient joué, l'immense varangue où ils avaient regardé la pluie, la nuit, le brouillard de l'aube. Les grandes salles aux plafonds hauts, encombrées de meubles provenant de la Compagnie des Indes, les portes-fenêtres à carreaux étroits, les escaliers, les colonnades de fonte, et surtout : le jardin sans fin, avec ses arbres centenaires, les vergers, les plantations de palmiers, les bassins, les grandes allées circulaires où avait résonné le bruit des carrioles à cheval, et quelque part vers le nord-est, le ravin où ils avaient frissonné en regardant couler dans le fond ombreux, dangereux, l'eau de la rivière Moka. Il y avait aussi, dominant les frondaisons vert sombre des arbres de l'Intendance, la cime de la montagne Ory, qui faisait battre le cœur des garçons, où ils allaient s'échapper parfois, pour une brève aventure qui dans leur imagination valait bien celles racontées par Reil ou par London. (VR.120-121)

Cette expulsion est soulignée d'une autre manière dans *La Quarantaine*. Le narrateur contemporain raconte à la fin du roman le départ de la famille à la suite du cyclone, par le biais de la correspondance qu'il avait trouvée après la mort de son père, la correspondance où Anna avait fait le récit du départ de sa maison familiale :

C'était en été, à la veille d'un cyclone. Sous un ciel d'encre, mon grand-père et mon père avaient chargé leurs affaires dans le char à bancs, parce qu'il ne restait même plus de voiture. Suzanne était déjà dans la maison de Floréal, attendant sous la varangue, dans la chaleur lourde de la tempête. La route de Médine à Floréal était longue, les chevaux avaient du mal à gravir la côte vers Beaux-Songes. Le vent soufflait sur les jeunes cannes, ils croyaient qu'ils n'arriveraient jamais. Les pics des Trois Mamelles étaient des crocs noirs plantés dans la masse des nuages, l'horizon zébré d'éclair, on aurait dit que la nuit tombait. Anna partait avec eux, son père était déjà malade, enfermé dans la maison de Floréal. Anna et mon père se serraient l'un contre l'autre, comme s'ils étaient frère et sœur, augmentant ensemble leur peur. Dans sa lettre, Anna lui disait : « Tu te souviens ? Nous croyions arriver en enfer. » (Q.517)

À cette perte, ajoutons le décès du père qui entraîne la perte progressive des liens familiaux. Mais notons d'abord la remarque d'Adina Balint à propos de l'absence de la figure paternelle dans l'œuvre leclézienne et l'examen qu'elle fait du rapport du fils avec le père. La critique, faisant allusion à la première rencontre de Jean-Gustave-Marie, un enfant de huit ans, avec son père qui travaillait comme médecin sans frontières en Afrique, écrit que « la figure du père, absente des premiers romans de Le Clézio, ne fait irruption qu'à partir des années quatre-vingt dans *Le Chercheur d'or* (1985), comme pour confirmer que la disparition du parent avait autorisé la révélation de l'indicible et le travail du deuil¹ ». Sous cet angle, nous pouvons remarquer que le narrateur du *Chercheur d'or* n'hésite pas à représenter la mort du père comme une autre punition infligée par Dieu à la famille à la suite de la perte de la maison :

Cette mort brutale survenant après la chute de la maison où nous étions nés avait pour moi, comme pour Laure, quelque chose d'incompréhensible et de fatal qui nous semblait un châtement du ciel. (CO.113)

La mort du père a des conséquences encore plus graves, car la famille doit renoncer à partir en Europe. Par la suite, le héros remarque qu'ils sont « prisonniers de [leur] île, sans espoir d'en sortir » (CO.113). Il commence à détester l'endroit où il se trouve, même « ces immenses étendues des plantations où le vent faisait courir des vagues » (CO.113) et qu'il aimait tant avant. Même ses liens avec sa mère et sa sœur commencent à s'affaiblir, ce qui se lit déjà d'une manière plus métaphorique dans les yeux de la sœur et de la mère. Elles n'ont plus les mêmes regards brillants ni les mêmes voix douces qui retentissaient dans la tête du héros. À cause de la pauvreté, Laure renonce à aller à l'école, reste auprès de Mam pour l'aider, et devient ainsi « sombre, taciturne, ombrageuse » (CO.104). Nous lisons quelques pages plus loin :

¹ Adina Balint, *Le processus de création dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 91.

Alors j'ai eu le sentiment de rompre les liens qui m'unissaient à Laure et à Mam, le sentiment surtout que le Boucan et Mananava disparaissaient à tout jamais. (CO.113)

Après la mort du père, la situation familiale d'Alexis devient de plus en plus perturbée pendant son séjour à Forest Side. Isa Van Asker écrit à ce sujet :

D'un côté, la mort du père rend encore plus précaire l'état dans lequel se trouve la famille ; d'un autre côté, un écart de plus en plus net se creuse entre Alexis et les deux femmes à mesure que le protagoniste cultive son rêve du corsaire inconnu et que le projet de son départ se précise, alimenté au jour le jour par les lectures de récits de mer et par les visites au port¹.

Dans son journal du *Voyage à Rodrigues*, notre écrivain précise lui-même que c'est la perte de la maison qui sous-tend toute l'histoire « parce que c'est une histoire qui n'est pas achevée : à cause de ce bannissement, la famille de [s]on grand-père perd ses attaches, elle devient errante, sans terre. Après l'abandon de la sucrerie d'Alma (déjà du temps de [s]on arrière-grand-père Sir Eugène), l'exil loin de la maison natale est, pour tous ceux de cette fraction, le commencement de l'instabilité, du précaire, parfois même de la misère » (VR.121-122). Par la suite, il fait allusion aux conséquences de « la perte d'Euréka » sur toute la lignée de la famille et exprime son sentiment « d'inappartenance » à la suite de cette expulsion du domaine familial :

Tous les enfants de Sir Eugène quittent le domaine où ils sont nés, où ils ont grandi heureux. Les garçons voyagent, vont au bout du monde, en Amérique, en Afrique, en Europe. Les filles, elles, sont vouées à la pauvreté. La perte d'Euréka me concerne aussi, puisque c'est à cela que je dois d'être né au loin, d'avoir grandi séparé de mes racines, dans ce sentiment d'étrangeté, d'inappartenance. (VR.122)

À l'instar du *Voyage à Rodrigues*, le narrateur contemporain de *La Quarantaine* fait allusion au destin de toute la lignée de la famille Archambau à la suite de l'expulsion de la maison d'Anna et exprime son sentiment d'être expatrié :

Les Archambau sont devenus une tribu maudite. Il est vrai que, sans la rupture avec le Patriarce, les choses se seraient sans doute passées autrement. Amalia serait restée à Anna, et nous aurions gardé une terre, une origine, une patrie. (Q.17)

Des centaines de pages plus loin, le même narrateur, le petit-fils de Jacques et Suzanne, nous confie le sort d'Anna, le seul membre de la famille qui n'a pas quitté sa terre natale :

Elle est restée là où elle est née, elle ne s'est pas mariée, elle n'a pas voulu vivre comme les autres. Elle n'a rien accepté, surtout pas l'oubli. (Q.497)

Mais le sort du reste de la famille est de partir, quitter la terre natale, et aller « chercher fortune ailleurs, au Cap, à Durban, en Australie, aux États-Unis » (Q.497-498). À cause de la pauvreté menaçante, « à la chute de la maison Archambau, ils n'ont pas résisté » (Q.498). Le père du narrateur « avait quatorze ans quand a eu lieu la reddition de comptes, et que [s]on grand-père a décidé de quitter définitivement Maurice » (Q.498). Ainsi, « avec le pécule du règlement de la propriété d'Anna, Jacques s'est installé comme médecin dans la banlieue de Paris, à Garches » (Q.498) et Suzanne, la grand-mère de Léon Archambau, le narrateur contemporain, travaillait comme enseignante de français. Mais, l'histoire de cette errance et de cette instabilité ne cesse pas de se répéter :

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 105.

Et moi, Léon Archambau, le dernier de mon espèce (selon l'orgueilleux motto que Jacques avait inventé quand il était adolescent), je suis devenu médecin aussi, un médecin sans clientèle, sans travail, errant avant de partir pour le bout du monde. (Q.498)

Pour mieux comprendre ce déracinement spatial et familial dans *La Quarantaine*, il faut que nous revoyions la fin du *Chercheur d'or*, qui est la dernière étape de l'initiation d'Alexis qui ne retrouve plus le lieu de son enfance, au moment où il est renvoyé dans sa solitude, perdant les trois figures féminines dans sa vie : sa mère est morte, sa sœur et son amour s'éloignent de lui. Sous un angle, cette fin de l'histoire est le point de départ des deux frères Archambau dans *La Quarantaine* qui entreprennent le voyage maritime à la recherche des liens perdus. L'intrigue centrale du *Chercheur d'or* se fonde sur la perte de la maison familiale qui motive le voyage du protagoniste Alexis, et celle du *Voyage à Rodrigues* est de suivre les traces de la mémoire du grand-père à la quête du *Corsaire inconnu*. Dans le roman de 1995, l'intrigue principale du récit se situe dans la lignée du *Chercheur d'or* mais avec cette différence que dans *La Quarantaine* « la perte du lieu de l'enfance se radicalise¹ ». La narration dans *Le Chercheur d'or* se concentre sur « l'évocation du paysage de l'enfance » et le protagoniste « détaille longuement tous les agréments du domaine du Boucan² ». Si Alexis grandit au sein de la maison familiale dans ce même domaine du Boucan jusqu'à l'arrivée du cyclone destructeur, le protagoniste de *La Quarantaine*, Léon, n'a aucun souvenir de la maison familiale et il n'a jamais vu le lieu de sa naissance. Tout ce qu'il sait sur ce lieu, c'est l'histoire que son frère aîné, Jacques, lui avait racontée. En effet, quand Léon n'avait pas encore un an, sa famille a quitté l'île Maurice pour aller s'installer en France. Alors, pour Léon, le pays natal, n'existe qu'à travers des souvenirs que Jacques lui avait racontés. C'est ainsi que *La Quarantaine* continue l'histoire du *Chercheur d'or* en suivant le voyage d'autres protagonistes ainsi que d'autres personnages secondaires pour rejoindre leur pays d'origine perdu. Et ce déracinement radicalisé est annoncé à plusieurs reprises par le narrateur contemporain ; il concerne, évidemment, toute la lignée de la famille. Vers la fin de *La Quarantaine*, Léon, le narrateur contemporain, avoue :

J'ai longtemps cru que, par la faute du Patriarche, je n'avais pas de pays, pas de patrie. Nous étions des exilés pour toujours. (Q.512)

Remarquons qu'à ce manque d'appartenance à un lieu d'origine s'ajoutent de nombreuses migrations que subissent le protagoniste et sa famille, ainsi que presque tous les autres personnages de *La Quarantaine*. Si dans *Le Chercheur d'or* nous suivons l'itinéraire d'un seul protagoniste, *La Quarantaine* nous raconte l'itinéraire parcouru par plusieurs personnages ainsi que par plusieurs générations. Au cours du récit, nous voyons Antoine, le père de Jacques et Léon, d'origine mauricienne, rencontrer et épouser Amalia en Europe, puis ils rentrent tous les deux à Maurice ; à peu près dix ans plus tard, ils seront obligés de rentrer de nouveau en France à la suite de leur expulsion par le Patriarche. Les deux frères, des années plus tard, retournent à Maurice, mais Jacques et Suzanne n'y resteront qu'une quinzaine d'années et eux aussi, à leur tour, repartent pour la France. Notons que sur le plan géographique, presque tous les personnages secondaires du roman vivent loin de leur pays natal, se trouvant dans un état d'orphelins, ayant le sentiment d'être déracinés spatialement ainsi que familialement, car ils sont coupés de leur passé, n'ayant pas de

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 172.

souvenir de leur ancêtre. Le protagoniste du roman, il est né à Maurice ainsi que son frère aîné Jacques, mais ils vivent en France depuis que Léon avait à peine un an. Leur mère Amalia est née en Inde et a vécu en France, et elle a vécu une dizaine d'années à Maurice après son mariage avec leur père Antoine et s'est retrouvée de nouveau en France après l'expulsion de la famille par le Patriarche. Suzanne est « une Réunionnaise émigrée à Paris, dans le quartier Montparnasse » (Q.419). Ananta, la mère de Suryavati est née en Angleterre, et à l'âge de huit ans elle part de l'Inde pour Maurice. C'est pourquoi tous ces personnages n'ont pas de souvenirs de leur lieu de naissance, comme le protagoniste Léon, ou ont peu de souvenirs imprécis, flous et indéchiffrables, comme Jacques.

Cette rupture avec le lieu de naissance et ces immigrations forcées remettent le protagoniste et tous les personnages secondaires dans un état lacunaire irrémédiable : celui d'être orphelin. Soulignons que la plupart des personnages de *La Quarantaine* vivent cet état, ayant perdu leur père ou leur mère lorsqu'ils étaient très jeunes. Suzanne est orpheline, comme le souligne Jacques lors de sa présentation à Léon. Suryavati perd son père après son premier anniversaire. Ananta perd ses parents anglais pendant la mutinerie des sepoys en Inde et une femme indienne, Giribala, la sauve par hasard, devient sa mère de substitution et elles partent ensemble vers Maurice. Amalia perd ses parents dans la même lutte. C'est pour cette même raison qu'ils se sentent tous en quête de leurs origines et de leurs racines. Comme le confirme Jacqueline Dutton, « l'expulsion du paradis, voire de la société, s'impose donc comme un facteur important qui suscite chez chacun des protagonistes une volonté de retrouver et de recommencer le rêve interrompu d'un bonheur des origines. Or, c'est à travers les perspectives différentes des rêves des deux frères, Jacques et Léon, que les particularités du pays idéal se mettent en relief¹ ».

C'est alors, à la suite de cette double brisure, que tous les protagonistes de la trilogie mauricienne rêvent de retourner à leur lieu de naissance, et c'est le site insulaire qui inaugure une nouvelle ère de quête chez eux en offrant une nouvelle vision du monde qui les entoure, car nous voyons que ces protagonistes, sans être découragés, mènent leur quête jusqu'à la fin et trouvent une réponse à leurs questions en retrouvant leurs liens perdus, le leitmotiv de leur voyage. Si dans les premières œuvres de Le Clézio, l'aventure des personnages était une sorte de fuite, dans la trilogie mauricienne l'aventure marine et insulaire des protagonistes est en effet un voyage, qui marque un point de départ. Il est curieux de souligner la question que se pose Claude Cavallero en abordant « la préséance du narrateur » du *Chercheur d'or* avant d'entreprendre son rêve de voyage : « Or, une question très simple se pose dès lors, qui est de savoir jusqu'à quel point l'aventure décrite participe encore de la fuite ou du voyage² ». Pour comprendre la réponse, citons l'anticipation du narrateur à la fin de la deuxième partie du roman : « Je crois que je l'ai su tout de suite : je partirais sur le Zeta, ce serait mon navire Argo, celui qui me conduirait à travers la mer jusqu'au lieu dont j'avais rêvé, à Rodrigues, pour ma quête d'un trésor sans fin » (CO.119). Donc, si Alexis entreprend le voyage, c'est pour compenser cette « brisure » qui « motive la trajectoire », cette rupture avec le passé qui « s'impose comme un

¹ Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 250.

² Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op. cit., p. 199.

véritable châtement¹ » au jeune protagoniste. Le voyage commence par l'embarquement du protagoniste sur le navire Zeta qui annonce le commencement de son aventure maritime et de sa nouvelle voie.

Dans *La Quarantaine*, comme dans le récit du *Chercheur d'or*, nous assistons à l'entreprise du voyage, mais cette fois, elle concerne plusieurs personnages et se situe presque au début du roman. Quand les deux frères et Suzanne commencent leur voyage le 8 mai 1891, le narrateur contemporain nous confie la hâte qu'ont le protagoniste et Suzanne d'arriver à Maurice :

Suzanne est impatiente depuis qu'ils ont pris le train de Marseille. L'*Ava*, cette coupole de fer boulonnée qui vibre et sent la graisse, lui donne mal au cœur. Les escales ne l'intéressent pas. Ce qu'elle attend, c'est Maurice, les pics aigus que Jacques lui a décrits, qui montent au-dessus de l'horizon, qui accrochent les nuages. Ce pays qu'elle voulait le sien. (Q.38-39)

Quant à Léon :

À l'avant du canot, Léon a les yeux qui brûlent, lui aussi. Le soleil a déjà noirci la peau de son visage, ses mains. Avec ses cheveux bouclés, il doit ressembler à un jeune mousse indien. Lui aussi est impatient d'arriver, de toucher la terre où il est né. C'est comme cela que je l'imagine, ses yeux noirs comme le jais, où brille l'étincelle. Non pas le regard mélancolique des Archambau, mais la fièvre qui brûlait l'Eurasienne, la soif d'aventure. (Q.39)

Quelques pages plus loin, nous lisons de nouveau le rêve de Léon, âgé de dix ans, au moment où il a quitté la pension de Rueil-Malmaison : « l'enfant en exil dans les rues de Paris, rêvant depuis toujours au retour, à l'île natale, au bruit du vent dans les filaos, à la prière des martins au crépuscule, à la mer en fusion chaque soir du côté d'Anna » (Q.51). Ce rêve concerne aussi de nombreux personnages secondaires du récit, et notamment, Léon, le narrateur contemporain. Dans les premières pages du dernier chapitre du roman, intitulé « Anna », et qui date d'*Août 1980*, le narrateur, attiré par un couple indien, exprime ainsi l'objectif de son voyage : « Il me semblait que c'était pour eux que j'étais venu à Maurice, après tant de temps, des générations d'exil » (Q.489). Quelques lignes plus tard, nous lisons son vrai but : « C'est Anna que je suis venu voir. Les deux Anna. D'abord la maison, du côté de Médine, la ruine noire du moulin à sucre perdue dans les champs de cannes comme une épave. Puis l'autre Anna, la dernière des Archambau, la fille de Claude-Canute, la petite-fille du Patriarche » (Q.489-490). Le narrateur contemporain insiste sur l'objectif de son voyage qui est de renouer cette double brisure spatiale (avec la maison d'Anna) et familiale (avec la tante Anna). Vers la fin du roman, il écrit :

Chaque après-midi, je suis au rendez-vous. J'oublie tout le reste, l'enquête que je suis venu faire à Maurice, la recherche de Léon. Mais peut-être que c'est pour Anna que je suis venu, sans m'en douter. Je voulais retrouver la trace des disparus, de Léon et de celle que j'ai appelée Suryavati, j'ai voulu voir de mes yeux ce qu'ils avaient connu, Médine, Anna, Mahébourg, Ville-Noire, et aussi Plate, l'îlot Gabriel. Maintenant je comprends que tout cela est vivant dans Anna. Elle a survécu à ce temps, et tout est dans son regard, dans sa voix, sa façon de se tenir bien droite, son vieux visage tanné perché très haut sur son cou maigre de tortue. (Q.520)

Au début du roman, le narrateur contemporain de *La Quarantaine*, nous confie l'objectif du départ des frères Archambau, sachant que l'un a déjà des souvenirs de son voyage avec sa famille :

Pour Jacques, cette escale n'est qu'un moment sur la route du retour [...] mais pour Léon, c'est la première fois. Ici commence tout ce qu'il est venu chercher, la nouveauté, la rupture avec la pension de Rueil-Malmaison, l'oubli de l'enfance. Ici commence la mer dont lui parlait Jacques, cette mer qu'on voit à Anna, qui bouillonne et bat en côte à

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 74.

Eau-Bouillie. Cette impression d'être sur un radeau détaché du reste du monde. C'est cela sans doute qui brille dans le regard de Léon, comme un mystère qu'il ne peut pas comprendre, dans la mer, la lumière trop forte, la chaleur du désert. Il pense qu'il est presque arrivé, il est à la porte en quelque sorte, il est en train de franchir le dernier seuil avant de trouver sa terre. (Q.42)

Ce passage fait écho avec son but annoncé à la fin du roman. La trilogie mauricienne représente ainsi la double quête des personnages pour renouer leur terre natale et leur maison familiale dans l'espace insulaire. Cet espace constituant le lieu central du déroulement du récit nous invite à réfléchir sur les rapports des protagonistes avec les éléments marins et îliens. Ce rapport se révèle à travers des diverses descriptions que le narrateur fournit dans chacun des récits de la trilogie et qui se différencie d'un texte à l'autre que nous nous proposons d'examiner par la suite.

1.2. Le rapport de l'homme à l'espace insulaire

Dans l'œuvre leclézienne, ainsi que dans la vie de ses ancêtres, l'élément marin a une importance particulière. Le Clézio écrit dans le *Voyage à Rodrigues* : « Le rêve de mon grand-père, c'est surtout le rêve de la mer » (VR.53). Gérard de Cortanze écrit à ce sujet que l'ancêtre de l'écrivain, « François Alexis Le Clézio vient de la terre, mais surtout de la mer. Là où s'unissent les eaux du Blavet, du Scorff et du Ter, la présence de la mer est un appel perpétuel du départ¹ ». L'espace insulaire et marin, plein de mystères et d'aventures, donne un aspect de quête aux romans de l'écrivain, confirme la recherche des origines brisées et sous-tend aussi l'originalité de l'écriture leclézienne dans la trilogie mauricienne. Rappelons que l'imaginaire de l'écrivain aussi, a été nourri par des récits d'aventures maritimes, et qu'il a grandi lui-même dans l'univers marin de Nice. Dans ses entretiens, il a exprimé à plusieurs reprises, à quel point il était fasciné par ces lectures et par cet univers aquatique qu'il a découvert lui-même pour la première fois, à l'âge de huit ans. Dans le *Voyage à Rodrigues*, Le Clézio écrit que ce n'est pas « la mer si belle et si calme des lagons [...] où on allait (déjà) en vacances, avec les enfants et les nourrices, pour quelques jours de robinsonnade dans les campements » (VR.53) qui a attiré son grand-père. Par la suite, il fait allusion aux récits d'aventures qui sont à l'origine du premier voyage de son ancêtre vers 1901 ou 1902 « pour aller à Rodrigues sur le goélette *Segunder*, commandée par le capitaine Bradmer » (VR.55) :

La mer qui l'a attiré : j'imagine que c'est d'abord dans les livres qu'il l'a rencontrée, dans les récits extraordinaires des navigateurs qui se trouvaient dans la bibliothèque de son père, et qu'il a dû lire, comme moi, dès l'enfance : Dumont d'Urville, Bougainville, Jacob de Buccquoy, D'après de Manneville, l'Abbé Rochon, Ohier de Grandpré, Mahé de la Bourdonnais, Lislet Geoffroy, tous ces hommes qui parcouraient le monde à la recherche de terres nouvelles, d'îles inconnues, au péril de leur vie, et dont la vie n'avait de sens que par l'aventure. La mer qu'ils avaient aimée, qu'ils avaient connue, qui les avait fait souffrir, qui pour certains d'entre eux avait été la mort (VR.53-54).

La mer qu'avait traversée, au lendemain de la Révolution française, sur un brick nommé l'*Espérance*, mon aïeul François Alexis Le Clézio, croyant périr plusieurs fois dans les tempêtes, chassé par les pirates ou par les navires anglais, et arrivant un jour en vue de l'Île de France où l'attendait une vie nouvelle. (VR.54)

¹ Gérard De Cortanze, *J.M.G. Le Clézio le nomade immobile*, op. cit., p. 14.

Donc, la mer constitue une valeur de première importance dans l'imaginaire insulaire du romancier et ses personnages ont un rapport autre avec cet espace. Ainsi, la mer « remplit plusieurs fonctions : la mer comme substance pour la rêverie, la mer calme et violente qui attire et rejette, la mer comme lieu initiatique, la mer comme lieu de liberté totale et de délivrance¹ ». Comme le souligne l'écrivain lui-même, la mer qu'imaginait son grand-père est « la substance du rêve ; infinie, inconnaissable, monde où l'on se perd soi-même, où l'on devient autre » (VR.55).

Avant *Le Chercheur d'or*, l'espace urbain et les grandes villes constituaient l'espace principal dans plusieurs romans de Le Clézio, notamment dans *Le Livre des fuites* et dans les romans de jeunesse. En effet, la mer existe mais elle ne constitue pas de « référent direct » et elle est « réduite à une portion congrue » figurant tout « simplement l'espace non-ville, élément de polarité contraire à celle des matériaux solides – l'acier, le béton, et le verre² ». Mais au fil de l'œuvre, en passant de l'espace urbain à l'espace marin, la vision spatiale de l'écrivain évolue. Ainsi, l'embarquement du protagoniste du *Chercheur d'or* à bord du Zeta et la pérégrination des frères Archambau pour rejoindre Maurice dans *La Quarantaine* donnent un nouvel aspect au voyage des personnages lecléziens qui se trouvent dans un univers plus mystérieux. Les deux textes, ainsi que le journal du *Voyage à Rodrigues*, résonnent du bruit de la mer, parfois paisible et calme, parfois violente et sombre. Elle se présente comme espace dominant, dès le début du *Chercheur d'or*, avec la phrase de l'ouverture du récit qui « relie le moment de la narration à un passé lointain à travers la persistance d'un bruit élémentaire, le bruit de la mer³ » et qui aux yeux de Claude Cavallero « associe le récit d'enfance à la naissance d'une rumeur irrésistible⁴ » :

Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer. Mêlé au vent dans les aiguilles des filaos, au vent qui ne cesse pas, même lorsqu'on s'éloigne des rivages et qu'on s'avance à travers les champs de canne, c'est ce bruit qui a bercé mon enfance » (CO.11).

Ainsi, l'incipit du *Chercheur d'or* scelle l'importance de la mer dans tout le récit, « renvoyant à un passé immémorial⁵ ». Béatrice Chahine écrit à propos de la présence de l'élément marin dans l'incipit du *Chercheur d'or* : « Dès les premières pages du récit, on se sent en présence d'un enfant épris de la nature et capable de saisir sa beauté et de l'intérioriser par tous ses sens. Ainsi la mer n'est-elle point pour lui un cadre. C'est plutôt une présence, une personne aimée et convoitée, un esprit qui l'anime⁶ ». Par contre, le récit de *La Quarantaine*, bien qu'il soit dominé par la présence perpétuelle de l'élément aquatique, fait allusion au départ, à l'espace urbain de Paris, sombre et étroit. Le narrateur contemporain écrit :

Les rues de Paris, étroites et noires, qui l'expulsent. Les cours des immeubles comme des fondouks, où les gens abandonnées dorment sur leurs feuilles de carton. Et la brume qui recouvre la vallée de la Meuse, le matin, à Charleville. Le froid, le gris silencieux du ciel, les corneilles dans les champs de betteraves. Est-ce qu'on peut guérir, se libérer de cela ? Le ciel qu'on ne voit pas. Paris comme un piège. (Q.29-30)

¹ Adina Balint, *Le processus de création dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 102.

² Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op. cit., p. 208.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 76.

⁴ Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op. cit., p. 207.

⁵ Adina Balint, *Le processus de création dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 102.

⁶ Béatrice Chahine, *Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio problématique du héros*, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2010, p. 36.

C'est pour Léon que la ville est étroite. Les angles des maisons sont des coins qu'on enfonce dans son corps, le point de fuite des boulevards une lame qui coupe. Les quais sont noyés dans un givre pourpre. (Q.31)

Mais le deuxième chapitre du roman, toujours raconté par le même narrateur, s'ouvre à l'instar de l'incipit du *Chercheur d'or* : « Je pense à la mer à Aden, telle que l'a vue mon grand-père, avec Suzanne et Léon, du pont de l'*Ava*, le matin du 8 mai 1891, la mer lisse comme un miroir sous un ciel sans nuages » (Q.37). Et c'est le rêve de la mer qui hante l'imaginaire du protagoniste, qui, à la mort de son père Antoine, dans les années 1880, était âgé d'une douzaine d'années, pensionnaire à Rueil-Malmaison : « les nuits où il n'arrive pas à dormir, il traverse le dortoir jusqu'aux grandes fenêtres grillées qui surplombent la cour desséchée, pour entendre le bruit de la mer » (Q.30). C'est le même bruit qui nourrit le rêve du narrateur contemporain. Vers la fin de son voyage, il constate : « comme Léon dans la pension glacée de Rueil-Malmaison, je rêve de la mer éblouissante, du bruit de la mer sur les rochers noirs d'Anna » (Q.532).

La présence de la mer est renforcée de plusieurs manières. Tantôt, la phrase ou tout un paragraphe se termine par « la mer », ce qui lui donne évidemment une valeur privilégiée par rapport à d'autres éléments naturels de l'espace insulaire. Par exemple, dans la description que le narrateur fournit de la maison familiale, la mer tombe à la fin de la phrase, comme si elle délimitait les frontières du domaine du Boucan :

Nous vivions [...] dans cet enfoncement du Boucan limité à l'est par les pics déchiquetés des Trois Mamelles, au nord par les immenses plantations, au sud par les terres incultes de la Rivière Noire, et à l'ouest, par la mer. (CO.25)

Cette démarcation par la mer se fait remarquer dans un autre passage, au moment où Alexis et sa sœur, dans la chaleur sèche, pour s'échapper du jardin, marchent « à travers les cannes, vers la mer » :

Nous ne quittons pas l'Enfoncement du Boucan, ce domaine imaginaire limité par les deux rivières, par les montagnes et par la mer. (CO.35)

Dans une autre scène, Alexis, contemplant tout autour de lui du haut d'« une meule de pierres de lave noires » (CO.14), raconte tout ce qu'il voit et c'est toujours l'élément marin qui clôt le paragraphe :

Je tourne sur moi-même au sommet de la pyramide, et je vois tout le paysage, les fumées des sucreries, la rivière Tamarin qui serpente au milieu des arbres, les collines, et enfin, la mer, sombre, étincelante, qui s'est retirée de l'autre côté des récifs. (CO.14)

Des années plus tard, Alexis est sur le navire *Zeta*, ébloui par la mer. Il pense que tous les passagers, même le capitaine Bradmer, ressentent « la même ivresse du premier jour en mer » (CO.125). Il a envie de poser des questions au capitaine qui ne quitte pas la mer des yeux, mais il sait qu'il est « impossible de rien faire d'autre que de regarder la mer » (CO.126). Encore une fois, le paragraphe se clôt avec « la mer », ce qui renforce l'idée de sa présence tonifiante :

Le soleil brûle le pont, brûle l'eau sombre de la mer. (CO.126)

Nous pouvons remarquer la même mise en relief de l'élément aquatique dans les autres récits du cycle mauricien. Dans *La Quarantaine*, Léon se trouve en exil dans le domaine où demeurent les passagers mis en Quarantaine, et rêve de l'autre côté de l'île où demeure Surya. Dans tout un paragraphe, il explique tout ce qui est important pour lui, et « la mer » qui clôt le paragraphe suggère son importance particulière et sa force irrésistible dans la pensée du protagoniste :

Ce que je voudrais voir, c'est l'autre versant, l'autre côté du volcan, la baie des Palissades, où se trouve tout ce qui maintenant a de l'importance pour moi, Suryavati, Ananta, ce qui me fait peur et que je désire en même temps. J'ai faim d'aller là-bas, de sentir à nouveau l'odeur des fumées du soir, le santal, le Kurkum, j'ai faim d'entendre les voix et les rires, le glissement doux de la langue indienne, le chant bengali, urdu, tamoul, la flûte douce de Choto devant la mer. (Q.342)

Dans le *Voyage à Rodrigues*, l'auteur se demande ce que cherchait son ancêtre à la suite de son expulsion de sa maison natale par ses proches, et s'il avait répondu à « l'appel de la mer » (VR.27) :

Mais c'est ici, à l'Anse aux Anglais, que tout est devenu évident. C'est l'appel d'un autre monde, d'un monde vide d'homme, où règnent les rochers, le ciel et la mer. (VR.27)

Dans un autre passage, au moment où l'auteur, en marchant sur Rodrigues, éprouve la force et la durée inédites de chaque seconde qui passe, qu'il n'avait pas connues ailleurs, il signale la présence des éléments naturels, la lumière, les rochers, le ciel et la mer qui vient à la fin de la phrase, comme si tous ces éléments étaient liés à la présence de cette dernière :

Alors, je regardais, j'écoutais, je respirais, tous mes sens aux aguets. Même s'il n'arrivait rien de ce voyage, il y avait cette lumière, ces rochers noirs, ce ciel, cette mer. (VR.38)

C'est à cause de cette présence tonifiante de la mer et des autres éléments naturels de l'île que l'écrivain se demandera un peu plus tard : « Y a-t-il ici chose qui dure plus que le vent, la lumière et la mer ? » (VR.46). Jean Onimus dans son essai *Pour lire Le Clézio*, après avoir étudié l'élément de la lumière chez Le Clézio, analyse la présence et l'importance de l'élément aquatique dans l'œuvre leclézienne et écrit à ce sujet :

La mer est, avec la lumière, un thème obsessionnel par excellence. Il est clair que Le Clézio, cet insulaire, ne pourra jamais vivre loin de la mer. Il y revient sans cesse ; il emprunte instinctivement les rues qui s'ouvrent sur la lumière de la plage, les sentiers qui longent le rivage : c'est là qu'il respire, qu'il rencontre l'espace, qu'il se sent parfois comblé. [...] Tel est le poids métaphysique des éléments ! La mer enracine la pensée de l'illimité, une sorte d'absolu ressenti comme une délivrance, un Tout-Autre¹.

Le récit de *La Quarantaine* scelle la présence puissante de la mer, tantôt calme et étincelante, tantôt sombre et violente. Vers la fin de la mise en Quarantaine, Léon constate que « sur la plage, il y a une grande paix, comme après la tempête. La mer est lente et puissante » (Q.474). C'est la dernière remarque de Léon : « derrière nous, la mer est d'un bleu sombre, violacé, dans l'ombre du volcan » (Q.484). Dès le début de la mise en Quarantaine, la mer s'annonce comme un espace dominant et changeant. Quand les passagers débarquent sur l'île Plate, pour quelques heures de Quarantaine, Léon remarque qu'« avec ce ciel bas et sombre, la pluie qui fouettait à l'horizontale, et les vagues frangées d'écume qui couraient sur la mer verte, cela semblait une scène de naufrage » (Q.62-63) et « à ce moment, l'impression de catastrophe imminente était irrésistible. Le vent brisé par le rempart du volcan tourbillonnait dans la baie, arrachait l'écume aux vagues qui couraient en sens contraire, tandis que les nuages noirs glissaient vers le sud, si vite qu'il semblait que la terre entière basculait vers l'avant » (Q.63). C'est dans une telle situation que les passagers débarquent sur l'île Plate par les canots. Jacques, Suzanne et Léon aussi, comme tous les autres immigrants, doivent descendre. Nous attendons que la mer se montre violente et menaçante après la description du narrateur. Mais au moment où les personnages entrent en contact direct avec la mer, elle leur paraît accueillante, « douce » et

¹ Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, op. cit., p. 48.

« tiède » dès ce début de la Quarantaine. La mer est tellement agréable que Léon se souvient d'un bon moment de baignade de l'été précédent :

Les embruns et la pluie nous avaient transpercés, nos habits nous collaient à la peau comme un drap mouillé. Par contraste, quand nous nous jetâmes dans la vague pour nager jusqu'au rivage, la mer nous parut douce et tiède. Une forte lame nous poussa jusqu'à la dalle de basalte. Nous avons pensé en même temps à la mer où nous nous étions baignés, à Hasting, l'été passé. (Q.64)

Quelques temps plus tard, un matin, la mer se montre tellement belle aux yeux du protagoniste, qu'il ne retourne même pas à la Quarantaine pour boire et manger :

La mer était calme ce matin, d'une couleur que je n'avais jamais vue, verte, bleue, mais comme si la lumière sortait d'elle et rayonnait jusqu'au fond du ciel. (Q.108)

Au moment où Léon nage dans le lagon pour aller à Gabriel, en arrivant, il s'installe quelque part dans les rochers pour se reposer. En ce moment-là, c'est la mer qui attire son attention : « Ici, la mer est belle, et j'en ai oublié pourquoi j'ai voulu venir sur l'îlot. Au large, elle est d'un bleu profond, presque noir, et vert émeraude quand la vague se redresse sur elle-même avant de déferler » (Q.161). Dès l'instant, il pense à Suryavati et la mer s'annonce ici comme l'espace de la liberté : « Je pense à Surya. C'est ici que je dois venir avec elle, loin du regard inquisiteur des guetteurs, loin de l'autorité du sirdar et de ses coups de sifflet. Ici nous serions libres » (Q.161). Le narrateur montre à plusieurs reprises, dans de différentes scènes, cet aspect de la mer : « l'air de la mer était doux » (Q.203), « la mer était calme, sauf par instants de grandes gerbes d'embruns qui allumaient des arcs-en-ciel » (Q.308), « le vent siffle dans les rochers, la mer est si bleue et libre ! » (Q.406).

Parfois la mer se présente aussi comme un espace violent. Dans *La Quarantaine*, le jour où la foule se serrait sur la plage, au retour du garde-côte, « la mer était d'un bleu violent » (Q.278). L'adjectif « violent » associé à la couleur de la mer exprime non plus son agitation par les intempéries, mais aussi le sentiment du protagoniste envers la mer qui lui paraît le plus souvent calme et apaisante. C'est cet aspect qui renaît dans la description suivante. Le lendemain de l'arrivée des passagers à la Quarantaine, et après avoir exploré les parages, Léon et John Metcalfe vont « jusqu'au rivage guetter le retour du schooner » (Q.73) :

La mer était verte de colère, parcourue de vague plus violentes qu'à notre arrivée. Le vent nous jetait des embruns, par-dessus le lagon. Les nuages semblaient bondir de l'horizon, pareils à la fumée d'un gigantesque incendie. La pluie passait sur nous, mêlée à l'eau de mer, en giclées glaciales, et nous avons dû retourner en courant jusqu'à la Quarantaine, grelottant de froid. J'ai essayé d'allumer un feu, mais le vent refoulait la fumée à l'intérieur de la maison et nous faisait suffoquer. J'ai regretté la touffeur de la baraque où nous avons passé la première nuit, dans le village des coolies. (Q.73)

Dans le *Voyage à Rodrigues*, Le Clézio parle de la mer qui a attiré son ancêtre. C'est une mer « profonde » et « violente » :

La mer profonde, violente, d'un bleu sombre au-delà des barrières de corail, aux vagues hautes comme des collines mouvantes que frangent les nuages d'embruns. La mer lourde et lisse des journées qui précèdent l'ouragan, sombre sous le ciel chargé de nuages, quand l'horizon est trouble et fume pareil au bord d'une cataracte. La mer presque jaune du crépuscule, en été, nappe d'huile sur laquelle passent des frissons, en cercles brefs, où s'allument les étincelles du soleil, sans aucune terre qui ferme l'espace. La mer comme le ciel, libre, immense, vide d'hommes et d'oiseaux, loin des continents, loin des souillures des fleuves, avec seulement, parfois, au hasard, des poignées d'îles jetées, si petites, si fragiles qu'il semble qu'une vague pourrait les submerger, les effacer à jamais. La mer, le seul lieu du monde où l'on puisse être loin, entouré de ses propres rêves, à la fois perdu et proche de soi-même. (VR.55)

Et quand notre romancier parle du cyclone de 1892, la mer présente une image de la mort :

La mer c'est aussi la promesse de mort, la tempête. Mon grand-père ne pouvait pas oublier le cyclone de 1892 qui avait ravagé Maurice et noyé une grande partie de la côte sous un raz de marée. La mer des Indes, c'était aussi la fureur, la violence des éléments. (VR.67)

Comme nous l'avons remarqué, à mesure que les caractéristiques de l'espace évoluent, le rapport des personnages avec cet espace se transforme aussi. Dans *Le Chercheur d'or* cette transformation est exprimée dès la première phrase par le sens auditif. En effet, la relation du protagoniste avec l'espace marin se fait non par la vue mais par l'ouïe qui est mise en relief par le verbe entendre. Ainsi, une évolution de l'attitude du protagoniste vis-à-vis de l'espace environnant se fait entendre. Si les personnages lecléziens entretenaient des rapports conflictuels avec l'espace dans ses œuvres précédentes, dans *Le Chercheur d'or*, ce rapport se fait plus harmonieux. Ainsi, Alexis entretient un rapport de connivence avec la nature élémentaire du site insulaire, notamment avec la mer, loin du refus qu'ont éprouvé ses prédécesseurs dans l'espace urbain. Quant à l'absence du sens visuel dans la page d'ouverture – ainsi que quasiment dans toute la première partie du roman –, il faut bien préciser qu'elle est en accord aussi avec le rapport du protagoniste avec l'espace marin. La mer ne fait pas son entrée dans le roman par une description visuelle, mais c'est son bruit qui constitue son lien avec le protagoniste, « [l]e bruit qui a bercé [s]on enfance » (CO.11). Isa Van Acker, en analysant l'importance du sens auditif dans *Le Chercheur d'or*, écrit : « Lorsqu'elle fait son entrée dans le récit, ce n'est pas en tant qu'objet d'un regard porté sur une portion déterminée de l'espace. Elle est présente dans le récit d'une façon indirecte ou oblique, par l'intermédiaire du bruit qu'elle produit¹ ».

Donc, cette apparition de la mer par l'intermédiaire du « bruit lent, inlassable, des vagues qui se brisent au loin sur la barrière de corail » (CO.11), est révélateur non seulement de ce nouveau rapport entre le protagoniste et l'espace dans lequel il se trouve, mais aussi de la transformation de la vision de l'écrivain et de son passage de l'espace urbain, plein de violence et d'agressivité, à l'espace marin, calme et harmonieux. Alexis, dans les premières pages du roman, ne regarde pas la mer, ce qui pourrait évoquer l'aspect possessif du regard, mais il entend la mer, comme si l'écrivain insistait sur l'état réceptif du protagoniste pour anticiper le lien harmonieux qu'il va entretenir avec cette nature élémentaire. Dès la troisième phrase il entend la mer « au plus profond » (CO.11) de lui, ce qui met en relief cet aspect réceptif du protagoniste. Ainsi, le verbe entendre se répète à plusieurs reprises : « j'ai entendu la mer [...] je l'entends maintenant [...] pour mieux l'entendre arriver [...] Je l'entends, elle bouge [...] » (CO.11). Or, l'agressivité de l'espace qu'on voyait dans les œuvres précédentes de Le Clézio est entièrement absente dans ce début du roman, et Alexis, sans vouloir posséder l'espace, l'écoute avec tous ses sens :

Je pense à elle comme à une personne humaine, et dans l'obscurité, tous mes sens sont en éveil pour mieux l'entendre arriver, pour mieux la recevoir. (CO.11)

Une autre scène qui montre l'importance du sens auditif réside dans les premières pages du roman au moment où le narrateur raconte les sorties nocturnes du héros sous le ciel éclairé par la lune pleine. Il ne reste pas dans la chambre, il va dehors et monte sur les branches de l'arbre chalta « pour voir la mer par-dessus les arbres et les étendues de

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 77.

cannes » (CO.12). Mais il n'est pas sûr de l'avoir vue sous la lueur de la lune. Il aperçoit finalement que la mer existe dans sa pensée et qu'il peut la voir même en fermant les yeux, et c'est pour cela qu'il peut mieux l'entendre :

Alors, peut-être que tout d'un coup je l'aperçois, par-dessus les feuillages, à la gauche de la Tourelle du Tamarin, grande plaque sombre où brille la tache qui scintille. Est-ce que je la vois vraiment, est-ce que je l'entends ? La mer est à l'intérieur de ma tête, et c'est en fermant les yeux que je la vois et l'entends le mieux. (CO.12)

À la fin de cette scène, il raconte qu'il retourne très tard dans sa chambre juste avant que le soleil se lève et qu'il entend le soupir de sa sœur Laure. Alexis se rend compte qu'elle n'a pas dormi pendant tout ce temps qu'il était dehors et le lendemain il « regrette d'être sorti pour entendre la mer » (CO.13). Le retentissement du bruit de la mer se fait entendre encore plus intensément, quelques années plus tard, lorsqu'Alexis, se trouve sur le navire *Zeta*, pour partir vers Rodrigues. Tout ce qu'il a vécu à partir de l'expulsion du Boucan lui semble comme un songe qui s'efface sous son regard sur la mer. C'est en ce moment-là qu'il entend une voix :

Dans le bruit des vagues et du vent, j'entends une voix répéter au fond de moi, sans cesse : la mer ! La mer ! Et cette voix recouvre toutes les autres paroles, toutes les pensées. (CO.127)

Le protagoniste de *La Quarantaine*, durant les premiers jours de la mise en Quarantaine, se souvient du bruit de la mer qu'il avait entendu pendant son séjour à la pension de Rueil-Malmaison. Il se dirige vers la porte, il reste « immobile dans le courant d'air » (Q.75) jusqu'à ce que Flécheux, un garçon de la pension, arrive effrayé, et referme la porte, et Léon n'entend plus le bruit de la mer, « jusqu'à cette nuit, avec Jacques et Suzanne couchés devant la porte de la cabane, à Palissade » (Q.75). Le bruit de la mer rime, dans ces premiers moments de la mise en Quarantaine, avec le bruit qu'entendait Alexis au commencement du roman :

Le vent avait écarté les nuages et, pour la première fois, le soleil brûlait dans un trou de ciel très bleu. Je me souviens comme j'avais attendu cela, le soleil, la mer, durant cet hiver à Rueil-Malmaison. [...] Je me souviens d'avoir entendu la mer, un soir. C'était quelque temps après la mort de mon père. Le bruit était si fort, si vrai qu'il m'avait réveillé. J'avais marché en chemise à travers le dortoir, pieds nus sur la pierre froide. Le bruit grandissait en moi, devenait si fort que j'appuyais mes mains sur mes oreilles. Peut-être que j'avais peur que le bruit ne s'échappe et ne me laisse seul dans le dortoir, comme un souffle qui s'arrête. J'avais marché jusqu'à la porte, j'avais appuyé sur le bec de la poignée très lentement, en fermant les yeux pour mieux entendre. La porte s'était ouverte sur un tourbillon froid, le bruit du vent et de la mer, les grincements des oiseaux. (Q.74-75)

Au fil du texte, ce bruit retentit de plus en plus, au fur et à mesure que la mise en Quarantaine inattendue se prolonge et plonge les personnages dans le désespoir. Après le retentissement du sifflet du couvre-feu, Jacques souffle les lampes et Léon « écoute le vent qui apporte le bruit des vagues sur le récif » (Q.145) et quand il se glisse au-dehors, il sent « le souffle délicieusement froid qui vient de la haute mer » (Q.145). À mesure que Léon se rapproche de Suryavati, la distance géographique entre les deux personnages s'estompe aussi. Ainsi, une fois, Léon se couche près de chez Suryavati, au bord de la mer, à l'endroit où « la petite barrière de corail qui entoure la pointe du camp des coolies rejoint le rivage, et [il] entend[s] la mer battre contre les récifs, comme sur l'étrave d'un navire » (Q.187). Désormais, le rapport du protagoniste avec la mer devient plus harmonieux. Quand Léon passe de l'autre côté de l'île, « le bruit du vent dans les filaos [lui] donne le frisson » (Q.224), mais à l'arrivée de la nuit, il « aime aussi entendre la rumeur générale de la mer qui ronge l'île par tous les bords » (Q.224), et quand il arrive au-dessus de la ville des coolies, il n'entend « pas une parole, pas une plainte. Seulement la rumeur de la mer, le bruit du vent dans les aiguilles des filaos » (Q.225). Puis, il descend vers Palissade, et les chiens crient à son bruit, et se taisent quand il

arrive au rivage. En ce moment-là, « il n'y a que le bruit de la mer, le crépitement des flammes. La mer est gonflée comme le ciel, pleine de la lune » (Q.226). Il y a des bûchers sur la plage, les servants et des parias, parmi lesquels Léon cherche Surya et Ananta. Il s'accroupit à côté d'un bûcher, il tisonne les brasiers, comme les serviteurs des bûchers. C'est à ce moment que la mer arrive à l'odorat de Léon, évidemment par l'intermédiaire de l'odeur de la cendre des bûchers :

Je reste longtemps assis sur la plage, devant le bûcher qui s'éteint peu à peu. Par instant les rafales de vent passent, allument des taches rouges dans les cendres. Je sens l'odeur de la mer. (Q.228)

À l'instar du *Chercheur d'or* et de *La Quarantaine*, les premières pages du *Voyage à Rodrigues* illustrent des moments où l'auteur entretient un rapport harmonieux avec l'espace îlien : « le paysage est d'une pureté extraordinaire » (VR.9), les nuages sont « légers, très blancs dans le ciel pur » (VR.9), les nuits sont « profondes, infinies », « si longues, si belles, pures, sans insectes, sans rosée » (VR.12), la lune est « blanche, éblouissante » (VR.13) et la mer est « d'un bleu intense et profond » (VR.25). L'auteur est tellement fasciné par la nature insulaire qu'il ne peut pas s'empêcher de penser que son grand-père aussi, avait oublié la recherche de l'or, « capturé par la beauté de l'existence » (VR.25). Du haut du « Comble du Commandeur », « au poste d'observation, en haut de la pointe Vénus, là où eut lieu sans doute la grande observation du transit de Vénus en 1874 » (VR.31), le narrateur peut dominer « toute la région, de l'est à l'ouest » (VR.31) et sous ses yeux, la mer apparaît comme un espace magnifique :

Et je vois l'étendue magnifique de la mer, bleu sombre, étincelante d'écume. (VR.31)

Quelques pages plus loin, l'auteur annonce qu'il a l'impression d'être « dans un lieu exceptionnel » et « arrivé au bout d'un voyage, à l'endroit où [il] devai[t] depuis toujours venir » (VR.37), car il a senti l'harmonie parfaite des éléments naturels de l'espace dans lequel il se trouve, dont la mer, le vent et la lumière :

J'ai senti cela dès que je suis arrivé dans l'île : c'était le vent violent, peut-être, qui chassait les nuages pareils à de la fumée d'incendie sur les cimes des montagnes. Ou le bleu de la mer, intense, éclairé par le soleil, les ombres courants qui viennent à travers la passe, les plateaux noirs du corail, et les montagnes fauves, les feuilles des vacoas, les aloès, les cactus. Surtout le silence, je crois, silence chargé de lumière et de vent, qui semblait venir de l'autre bout de l'océan, du plus au sud, des régions les plus pures du monde, l'Atlantique, l'Australie, l'Océanie. (VR.37)

Un autre élément important dans le rapport des protagonistes à l'espace marin réside dans la personnification de cet espace et « on observe un glissement analogue dans les modalités selon lesquelles la ville et la mer, respectivement, apparaissent en tant qu'espace anthropomorphe¹ ». Le narrateur du *Chercheur d'or* compare l'espace marin à un être humain, mais d'une manière forcément différente de celle que l'on retrouvait dans les œuvres précédentes de l'écrivain, pleines de sexualité violente. En effet, Le Clézio, en passant de l'espace urbain à l'espace marin, donne à son écriture un aspect plus serein, et en même temps, il supprime les aspects sexuels intenses et agressifs de son récit. Par exemple, dans *Le Livre des fuites*, la ville fait son apparition sous la forme du corps féminin qui fera l'objet du fantasme du protagoniste pour la posséder. Or dans *Le Chercheur d'or*, il y a des moments où la mer apparaît avec une apparence humaine, mais sans l'évocation de l'aspect corporel féminin. Cette personnification de l'espace,

¹ *Ibid.*, p. 78.

suggérée dès le deuxième paragraphe du récit, nous avertit du rapport serein que le protagoniste va entretenir avec la mer quand le narrateur « pense à elle comme à une personne humaine » (CO.11). L'espace marin identifié à « une personne » apparaît ici d'une part loin de la corporalité sexuelle féminine, la mer étant comme un être humain, et d'un autre côté, le narrateur, en utilisant le verbe « penser », donne un aspect plutôt spirituel à la mer, au lieu d'utiliser le verbe « regarder », qui lui aurait donné un aspect concupiscent. Le narrateur évoque quand même un aspect féminin de la mer, tout en gardant sa dimension spirituelle, en répétant le pronom « elle ». Il entend la mer, « elle bouge, elle respire » (CO.11). Cette respiration de la mer se fait entendre le jour où Alexis est sur le *Zeta*, en 1910, le jour où il a l'impression qu'il a vécu toujours ici à la poupe du navire, « regardant par-dessus le bastingage l'étendue de la mer, écoutant sa respiration » (CO.127).

Le séjour d'Alexis à bord de *Zeta* dans *Le Chercheur d'or* explique un changement radical concernant son rapport avec l'élément marin. En effet, dans cette partie du récit, le protagoniste entre en contact direct avec la mer dont la présence est évoquée sous plusieurs formes et plus intense qu'avant. Dès la première phrase de ce nouveau chapitre, le protagoniste ouvre les yeux et ne voit que la mer, ce qui change radicalement la conception du rapport du protagoniste avec elle dans la première phrase du roman. Citons les deux phrases d'ouverture du premier et du troisième chapitre :

Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer. (CO.11)

J'ouvre les yeux, et je vois la mer. (CO.123)

Si au départ, le héros entrait en contact avec la mer par l'ouïe, maintenant, sur le navire, il entre en contact direct par la vue. Ainsi, avec l'embarquement vers Rodrigues, commence le véritable voyage maritime du protagoniste et l'irruption de l'élément marin dans le récit, car « aussi loin qu'[Alexis] puisse voir, il n'y a que cela : la mer, les vallées profondes entre les vagues, l'écume sur les crêtes » (CO.125). La présence de la mer est tellement intense et éblouissante qu'Alexis ne la reconnaît pas à première vue. Dès qu'il l'aperçoit en ouvrant les yeux, il ne peut s'empêcher de faire cette remarque :

Ce n'est pas la mer d'émeraude que je voyais autrefois, dans les lagons, ni l'eau noire devant l'estuaire de la rivière du Tamarin. C'est la mer comme je ne l'avais jamais vue encore, libre, sauvage, d'un bleu qui donne le vertige, la mer qui soulève la coque du navire, lentement, vague après vague, tachée d'écume, parcourue d'étincelles. (CO.123)

Très vite, le protagoniste se souvient du temps du Boucan, des moments où il entendait le vent et la mer, mais cette fois, il les entend sans intermédiaire et immédiatement :

J'écoute le bruit de l'eau qui serre la coque du navire, le déchirement d'une lame contre l'étrave. Le vent surtout, qui gonfle les voiles et fait crier les agrès. Je reconnais bien ce bruit, c'est celui du vent dans les branches des grands arbres, au Boucan, le bruit de la mer qui monte, qui se répand jusque dans les champs de canne. Mais c'est la première fois que je l'entends ainsi, seul, sans obstacle, libre d'un bout à l'autre du monde. (CO.125)

C'est ainsi qu'Alexis, à bord du *Zeta*, sent la mer avec tous ses sens et « la mer atteint à la fois la vue, l'odorat, le toucher, le goût et l'ouïe d'Alexis¹ ». Mais toutes ses impressions sensorielles sont à tel point intenses qu'elles dérèglent en quelque sorte les sens du protagoniste. Claude Cavallero confirme que « selon une modalité sensorielle

¹ *Ibid.*, p. 117.

familière au lecteur de *Le Clézio*, l'émoi des sens débouche sur une ivresse syncrétique¹ ». Ainsi, la présence de la mer et de tous les éléments qui sont liés à la mer, par leur force extrême, conduit Alexis à se sentir aveuglé, étourdi et enivré :

Parfois, après une saute du vent d'ouest, la toile des voiles se retend dans un ourlet violent qui résonne comme un coup de canon. Tous les bruits de la mer m'étourdissent, la lumière m'aveugle. Il y a le bleu de la mer surtout, ce bleu profond et sombre, puissant, plein d'étincelles. Le vent tourbillonne et m'enivre, et je sens le goût salé des embruns quand la vague couvre l'étrave. (CO.125)

Notons que le protagoniste de *La Quarantaine*, lui aussi, sent le goût de la mer, la nuit où son grand-frère a décidé qu'ils quittent Plate pour Gabriel, la nuit où Jacques lui parle, pour la première fois, de sa naissance à Anna et de la tempête. C'est en ce moment-là que Léon pense :

J'entends le bruit du vent, j'ai le goût de la mer sur mes lèvres, comme au jour de notre arrivée sur l'île. Il me semble entendre le sifflet du sirdar, de l'autre côté, mais pourquoi ? L'aube est encore loin, la nuit est longue. (Q.314)

Quelques pages plus loin, au moment où dans la grotte, Léon et Surya s'unissent et s'embrassent pour la première fois, Léon sent de nouveau le goût de la mer dans les cheveux de Surya :

Les coups de mon cœur, la longue vibration qui sortait de la grotte, emplissaient aussi mon cœur. Et le goût de son haleine, le goût de la cendre et de la mer dans ses cheveux. (Q.322)

Et sur l'île Gabriel, la mer s'annonce encore plus intensément :

Ici le bruit de la mer n'est pas une rumeur lointaine comme sur l'île Plate. C'est un grondement continu, proche, qui fait trembler les rochers et la terre. C'est peut-être à cause de ce bruit que Sarah Metcalfe a perdu la raison. C'est un bruit qui porte la peur, efface en moi tout le passé et le futur, me laisse sans mémoire. Il me semble que je de viens endurci, sombre comme Gabriel. (Q.347)

Ou dans ce passage, après avoir transmis le botaniste, John Metcalfe, à Gabriel et avoir parlé des Patriarches, Jacques et Léon sont assis sur les tombes et regardent la mer :

Devant nous, la mer bat sur les rochers noirs, à l'assaut du volcan. L'horizon est net, la côte de Maurice paraît toute proche, le bloc naufragé du Coin de Mire, et l'ourlet des vagues sur les récifs du cap Malheureux. La mer est bleu sombre, vide de bateaux. Ce n'est pas aujourd'hui qu'on viendra nous chercher. (Q.211)

Au moment où Léon et Suryavati sont unis dans la grotte, Léon, en regardant le visage de Surya, se sent un avec elle, et la compare à la mer : « je n'étais plus seul, j'étais un avec elle, elle était la mer, fraîche, lente, mouvante autour de moi » (Q.322). Nous sommes tentés d'admettre que c'est non seulement le moment de l'union sexuelle de Léon et Suryavati que se réalise, mais aussi l'union de la mer et du protagoniste. La scène se déroule juste durant la nuit précédant le départ pour Gabriel, la nuit où Léon, après avoir parlé avec Jacques, marche vers l'ancien cimetière, « juste pour sentir l'odeur de la fumée, l'odeur du santal » (Q.316) et se retourne « pour regarder la mer au-delà de Gabriel, immense et couleur de métal, les îles comme des aérolites » (Q.316), et c'est alors qu'il sent la présence de Suryavati, « un souffle, un frisson dans la rumeur du vent et de la mer, elle qui murmurait [s]on nom : *Bhahi...* » (Q.316).

¹ Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde, op., cit.*, p. 217.

Selon Isa Van Acker « le rapport des éléments tellurique et marin s'inverse véritablement de la deuxième à la troisième partie¹ » dans *Le Chercheur d'or*. Claude Cavallero précise aussi que « mêlant son balancement de houle au bruissement perpétuel du vent, la mer déstabilise, brise les certitudes. Par le truchement de métaphores terriennes qui ne manquent pas de rappeler Melville, à l'instar du fameux “*land of the sea*” du capitaine Bradmer, les repères visuels disparaissent, puis s'effacent les limites² ». Alors, si dans l'ombre froide de Forest Side, « la mer n'existait plus » (CO.110) pour le protagoniste et sa sœur, lorsqu'il se réveille sur le microcosme naval du *Zeta*, Alexis regarde autour de lui, et constate que « la terre n'existe plus » (CO.124). Ce qui confirme la présence totalisante de la mer :

Les vagues soulèvent la poudre du navire, puis la laissent tomber lourdement. C'est une route sans fin qui s'élargit vers l'horizon, en arrière. Il n'y a plus de terre nulle part. Il n'y a que l'eau profonde, imprégnée de lumière, et le ciel où les nuages semblent immobiles, légères fumées nées de l'horizon. (CO.126)

Ainsi, l'image de la mer grandissante remplace l'image de la terre dans la mentalité d'Alexis à mesure que le navire avance vers l'horizon :

La terre où j'ai vécu tout ce temps, où est-elle maintenant ? Elle est toute petite, pareille à un radeau perdu, tandis que le *Zeta* avance sous la poussée du vent et de la lumière. Elle dérive quelque part, de l'autre côté de l'horizon, mince filet de boue perdu dans l'immensité bleue. (CO.127)

Selon l'étude de toponymie menée par Isa Van Acker, dans *Le Chercheur d'or*, le séjour à Forest Side présente un autre changement spatial marqué par l'absence de l'élément marin, l'élément prépondérant tout au long du premier chapitre du récit :

L'omniprésence de la mer conférait une cohérence au domaine du Boucan. Le toponyme du nouvel endroit traduit la double perte de cette cohésion et de l'ascendant de la mer. Le premier composant de “Forest Side” suggère d'abord une configuration spatiale à dominante boisée, mais connote par ailleurs le chaos et, par le biais de l'étymologie (*foris*), renvoie à une situation périphérique. Le mot anglais “Side” signifiant “côté”, le second terme du toponyme dit plus explicitement la mise à l'écart subie par la famille et figure la marginalité à laquelle elle tombe en proie³.

Ainsi, dès le début du chapitre, le narrateur insiste sur le changement de la géographie de Forest Side qui est à l'opposé du domaine du Boucan, car « la vie à Forest Side, loin de la mer, cela n'existait pas » (CO.103) et depuis que la famille du protagoniste est *chassée* du domaine du Boucan, ils ne sont « plus retournés au bord de la mer » (CO.103) ; « depuis le jour de l'ouragan, [Mam elle-même] haïssait la mer, la chaleur, les fièvres » (CO.104). C'est peut-être à cause de cette perte de la maison natale et de l'espace marin à Forest Side qu'Alexis, « dans l'ombre froide et pluvieuse de Forest Side » (CO.103), commence « à vivre dans la compagnie du Corsaire inconnu » (CO.103) qui « partageait [sa] vie, [sa] solitude » (CO.103). Mais il ne peut pas rester indifférent à la perte de cet élément marin si important dans sa vie, c'est pour cette même raison qu'il fréquente « la bibliothèque Carnegie » pour feuilleter « les journaux à la recherche d'images, de noms, pour nourrir [son] rêve de la mer » (CO.106). Soulignons qu'à l'absence de la mer vient s'ajouter la perte d'autres éléments : lumière, chaleur et vent. Les éclats étincelants du soleil et la lumière de la lune cèdent leur place à l'obscurité, le vent ne souffle plus et les éléments naturels perdent

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 117.

² Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op., cit., p. 218.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 106.

leurs valeurs : « Il y avait la saison des pluies, non pas la violence des tempêtes du bord de mer, mais une pluie fine, monotone, qui s’installait sur la ville et les collines pendant des jours, des semaines » (CO.106).

La mer est présentée dans *Le Chercheur d’or* comme un lieu référentiel vers où tous les désirs du protagoniste se dirigent et engendrent nombre de métamorphoses marines des lieux non marins. Par exemple, au moment où le narrateur raconte ses promenades quotidiennes avec son ami Denis pour aller « jusqu’au rivage », traversant les plantations de cannes, il « n’entend[s] plus la mer » parce que « les cannes sont si hautes » que le petit garçon va « à l’aveuglette, courant le long des chemins de coupe, quelque fois perdu au milieu des feuilles coupantes » (CO.13). C’est là que les plantations de cannes apparaissent aux yeux du narrateur comme une « étendue verte » (CO.14) et qui prend un aspect liquide. Le héros, pour traverser les champs, fait des mouvements qui font allusion à la nage. À ce mouvement de courir au milieu des feuilles s’ajoute quelques lignes plus bas, l’enfoncement « jusqu’aux chevilles » « dans la terre rouge et poussiéreuse » (CO.13). Dans les phrases qui suivent, le narrateur insiste encore plus, pour donner une image marine de cette scène ; quand le garçon enlève ses souliers et les met autour de son cou pour ne pas les abîmer, on a l’impression qu’il se prépare à s’enfoncer dans la mer pour nager en courant sur le sable du rivage : « Ainsi j’ai les mains libres. On a besoin d’avoir les mains libres quand on traverse un champ de canne » (CO.13). De plus, les cannes « ont des feuilles qui coupent comme des lames de sabre d’abattage, il faut les écarter du plat de la main pour avancer » (CO.13). Nous remarquons bien que toute la scène d’avancement dans le champ de cannes participe de l’image de la mer et de la nage.

Cette liquéfaction est évoquée encore plus clairement dans la page suivante au moment où le narrateur se trouve devant « une meule de pierre de lave noire » (CO.14). Il aime grimper là-dessus et il regarde d’un côté « l’étendue verte des champs » qui montre l’aspect liquide des plantations, et d’un autre côté, leur « maison comme une épave » (CO.14) qui suggère certainement l’aspect marin du paysage. Mais la métamorphose marine des champs de canne ne s’arrête pas là, nous lisons dans les paragraphes suivants que Denis « est lui aussi au sommet d’une meule de pierres noires, naufragé sur un îlot au milieu de la mer » (CO.14). Le petit garçon est associé à un « naufragé », la meule à un « îlot », et le champ à la « mer », ce qui nous fait penser à la pérégrination imminente du protagoniste dans le monde marin et insulaire, qui aura lieu à la suite du cyclone. Cette scène se termine par une convergence en direction de la mer :

Ensemble nous redescendons, nous recommençons à marcher à l’aveuglette parmi les cannes, dans la direction de la mer. (CO.14)

La métaphore des champs de cannes est reprise plusieurs fois dans *La Quarantaine*. Vers la fin d’une attente interminable, « le vent souffle par rafales, apportant le bruit et l’odeur de l’océan » (Q.466), et Léon constate l’impatience et le désir qui coulent autour des gens : « On entend le bruit des voix, les murmures, les rires, qui se mêlent au bruit des vagues, à la rumeur du vent, au craquement des branches mordues par le feu » (Q.467). Dans un ou deux jours les immigrants pourront commencer à travailler et « la mer des champs s’ouvrira devant eux, et ils avanceront sous le soleil leurs longs couteaux à la main, ils sentiront la poussière de la terre rouge sous leurs pieds

nus, ils respireront l'odeur âpre des cannes » (Q.467). Lors de la visite du narrateur contemporain de Médine, il prend la route des cannes et remarque « la muraille vers sombre des cannes mûres » (Q.494) de chaque côté du chemin, et entend le bruit de la mer : « Le vent passait sur les cannes en faisant un bruit de mer » (Q.494). Souvenons-nous des premiers jours de la Quarantaine, le jour où Léon va voir le village des Palissades, se souvenant des histoires que Jacques lui avait racontées ; il constate que la mer et l'étendue des cannes sont en quelque sorte son germe et que « Palissade est le recommencement » (Q.85) :

Les hautes cheminées des sucreries dans la brume, comme des châteaux barbares. Au crépuscule, le fracas de la mer jaune contre la côte noire, là où se casse la ligne des récifs. Je ne savais pas que c'était au fond de moi, si vrai, si fort. Comme si je l'avais vraiment connu, une douleur, le souvenir d'un rêve, qui me fait du bien et du mal. Ainsi, c'est de cela que je suis fait : l'étendue vert-de-gris des cannes où sont ployés les coolies, les pyramides de pierres que les femmes ont construites une à une, les doigts écorchés par la lave et les yeux brûlés par le soleil. (Q.84-85)

La deuxième métaphore de l'élément marin réside dans les différentes comparaisons de la maison familiale du *Chercheur d'or* avec des apparences marines que le narrateur donne au cours du roman. Par exemple, celle que nous constatons dans le paysage suivant, au moment où Alexis et sa sœur retournent d'une promenade vers leur maison, le narrateur la compare avec une flaque dans un tout petit paragraphe :

À travers champs, nous revenons vers le Boucan. Au milieu des feuillages, le toit de notre maison brille comme une flaque. (CO.70)

Au début du roman, lors de sa sortie nocturne, Alexis monte sur les branches de l'arbre pour voir la mer et nous raconte que quelquefois, « il reste là jusqu'à l'aube » (CO.12) ; c'est en ce moment-là qu'il voit « à l'autre bout du jardin, la grande maison [qui] est obscure, fermée, pareille à une épave » (CO.12). Le mot « épave » s'apparente ici à l'image de la mer, terme qui sera repris, comme nous l'avons déjà remarqué, lors de sa sortie quotidienne avec son ami Denis pour aller au rivage. Au moment où il grimpe sur la « meule de pierres de lave noires » (CO.14), il perçoit de loin leur « maison comme une épave, avec son drôle de toit couleur de ciel » (CO.14). En plus du mot épave, la « couleur de ciel » du toit de la maison est susceptible aussi de l'associer à la couleur de la mer. Dans le passage ci-dessous, Alexis décrit la pièce où il se cache avec sa sœur pour se faire des rêveries. Ici, l'aspect métaphorique de la maison familiale renforcé participe de l'image navale :

Je les regarde à travers l'étroite lucarne, sans me lasser, comme si j'étais la vigie d'un navire immobile, guettant quelque signal. Écoutant le bruit de la mer au fond de moi, derrière moi, porté par le vent des marées. Et en vérité je suis dans un navire, tandis que craquent les solives et les étais de la charpente, voguant éternellement devant la ligne des montagnes. (CO.34)

Une nuit, Alexis est éveillé plusieurs fois par des bruits qui viennent de la salle à manger, il sort de sa chambre pour mieux entendre la discussion ; n'y comprenant rien, il retourne dans sa chambre pour dormir. Mais il faut attendre « jusqu'à ce que vienne le bruit de la mer la marée invisible de la nuit, quand le vent siffle dans les aiguilles des filaos et fait battre les volets, et que la charpente de la maison gémit comme la coque d'un vieux navire » (CO.38). Alors, il peut dormir. Cette comparaison de l'armature de la maison avec la coupe du bateau présente encore une fois une métaphore maritime. Toutes ces métaphores du navire et de l'épave peuvent anticiper la destruction de la maison par le cyclone et son naufrage symbolique.

Dans *La Quarantaine* aussi, la maison d'Anna fait l'objet de la métaphore de l'épave. Le narrateur contemporain, Léon, racontant l'objectif de sa venue à Maurice, avoue qu'il est là pour « les deux Anna », la maison et sa tante :

C'est Anna que je suis venu voir. Les deux Anna. D'abord la maison, du côté de Médine, la ruine noire du moulin à sucre perdue dans les champs de cannes comme une épave. Puis l'autre Anna, la dernière des Archambau [...] Elle habitait encore à Quatre-Bornes, dans cette vieille maison créole que j'ai vue hier en passant, un peu penchée au bord de la route comme un bateau qui gîte. (Q.489-490)

Prenons un autre exemple. Quand Léon et Suryavati se rencontrent et se racontent des histoires, ils restent « assis l'un à côté de l'autre, sur cette roche qui avance dans la mer, comme à la proue d'un bateau » (Q.182). À l'instar des deux romans du *Chercheur d'or* et de *La Quarantaine*, dans le journal du *Voyage à Rodrigues*, la maison familiale est comparée à un navire et elle est aussi promise à la destruction :

Aussi n'est-ce pas à la maison telle qu'elle existe encore, rafistolée comme un vieux navire, condamnée à être bientôt démolie pour laisser place aux lotissements des promoteurs chinois, que je veux penser. Cette maison-là est l'image virtuelle de l'autre Euréka. (VR.125)

Ainsi, la maison et la mer constituent deux espaces importants dans le cycle mauricien avec qui les protagonistes entretiennent des rapports harmonieux et apaisés. Les métaphores que le narrateur fournit à travers les images de ces deux lieux anticipent sur le destin des personnages et l'avenir de la maison familiale qui sous-tend les voyages des protagonistes qui aboutit à un séjour insulaire, forcé dans *La Quarantaine* et volontiers dans *Le Chercheur d'or*. Les caractéristiques particulières du site îlien jouent un rôle de première importance dans le destin des personnages. Nous examinerons dans l'étape suivante les représentations spatiales des îles et leur plan sociopolitique.

2. Le point de départ de Robinson dans les deux *Vendredi*

2.1. Les données antécédentes au naufrage et les objectifs du voyage de Robinson

Vendredi ou les Limbes du Pacifique et *Vendredi ou la Vie sauvage* de Michel Tournier ne racontent que la vie insulaire du naufragé, et pour montrer les objectifs de la pérégrination du protagoniste nous devons examiner les données pré-insulaires de Robinson. Comme le souligne Jaques Poirier dans *l'Approche de Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Michel Tournier a effectué tout d'abord un travail « d'épuration » sur le texte original de *Robinson Crusoé* en supprimant son passé dans le récit : notre romancier contemporain « ajuste la réalité à notre désir en ramenant le roman originel à ce qui en constitue le noyau, c'est-à-dire l'épisode insulaire. Dépouillé de toute antériorité (son passé se limite à quelques souvenirs fugitifs) puis soustrait au flux temporel, le Robinson de Tournier

échappe aux pérégrinations de son modèle ainsi qu'à tout un attirail romanesque d'époque¹ ». Mais « il nous semble toutefois pertinent de considérer les données antécédentes au naufrage dans les deux textes² » de *Vendredi*, notamment à travers le prologue et le *log-book*, et de les comparer aussi à l'histoire du héros de Daniel Defoe, son modèle originel et son prédécesseur. Nous nous proposons alors d'analyser le mythe de *Robinson Crusoé* qui a servi de modèle à Michel Tournier.

Jean-Paul Engélibert divise le récit du mythe de *Robinson Crusoé* sans tenir compte de son sens allégorique, en dix séquences formelles, dont les quatre premières illustrent la vie pré-insulaire du héros et sa première perte. En effet, la première séquence constitue les caractéristiques du protagoniste et présente sa situation familiale et sociale. C'est la prophétie paternelle qui signale la suite de l'histoire. La deuxième séquence consiste en quelques épreuves pour élaborer l'état insulaire du héros. La troisième est le voyage qu'entreprend le protagoniste durant lequel il sera coupé du monde connu et perdra ses repères géographiques au moment d'une tempête. La quatrième présente la première perte : le naufrage du bateau et le commencement d'une nouvelle voie dans la vie du héros. Selon Jean-Paul Engélibert, « c'est à partir de la reprise de ces fonctions dans les réécritures qu'il devient pertinent de repérer les altérations apportées à l'architecture générale du récit³ ». Il précise aussi que le récit des deux *Vendredi* de Michel Tournier « suit de près le déroulement de l'épisode insulaire de *Robinson Crusoé*⁴ », mais en ce qui concerne la vie pré-insulaire de Robinson, le prologue de notre romancier aurait la même fonction que la première séquence : ce prologue, à travers les cartes du Tarot que tire le jeune Robinson et les commentaires qu'en donne le capitaine Van Deyssel, nous présente le personnage du héros ainsi que son état civil et l'objectif de son voyage, mais peu d'informations sur la vie pré-insulaire du jeune aventurier.

Voyons alors les objectifs du voyage du protagoniste de Daniel Defoe. Il est un jeune homme qui part à l'aventure maritime malgré son père, pour contester sa position médiocre dans la société, entre l'esclave et le roi. Le jeune Robinson se sert de ses expériences pré-insulaires pour pouvoir parvenir à l'étape la plus élevée de la société. Ainsi, il quitte son pays natal sans rien et y retourne trente ans plus tard avec une grande fortune. N'oublions pas qu'il part sans aucun lien affectif et ce n'est qu'après avoir passé des aventures qu'il crée ses liens familiaux en se mariant et en mettant des enfants au monde. En revanche, le Robinson de Tournier, avant son départ, a déjà une femme et des enfants, d'où nous pouvons conclure que le Robinson de Daniel Defoe part « pour construire son avenir » alors que le héros moderne part à l'aventure « pour déconstruire son passé et pour rechercher d'autres valeurs dont il n'a qu'un sentiment vague et indéfini⁵ ». Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, dès la deuxième page, au moment où Robinson et le capitaine Van Deyssel sont en train de jouer aux cartes, alors que l'ouragan arrive au dehors, le narrateur précise

¹ Jacques Poirier, *Approche de Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (Michel Tournier), Dijon, Lisa, coll. « Nouvelles Approches », 1985, p. 3.

² Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 24.

³ Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé : un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit., p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 26.

l'objectif de la pérégrination de Robinson en indiquant sa situation familiale qui est différente de son modèle, le Robinson de Daniel Defoe :

On était au milieu du XVIII^e siècle, alors que beaucoup d'Européens – principalement des Anglais – allaient s'installer en Amérique pour faire fortune. Robinson avait laissé à York sa femme et ses deux enfants, pour explorer l'Amérique du sud et voir s'il ne pourrait pas organiser des échanges commerciaux fructueux entre sa patrie et le Chili. (VVS.10)

Outre cette présentation du protagoniste par le narrateur, Robinson nous confie lui-même sa date et son lieu de naissance ainsi que ses tendances religieuses dans le cinquième chapitre où il rédige le premier article de la « Charte de l'île de Speranza » :

En vertu de l'inspiration de l'Esprit Saint perçue et obéie conformément à l'enseignement du Vénéré Ami George Fox, le sujet de S. M. George II, *Robinson Crusoe*, né à York le 19 décembre 1737, est nommé Gouverneur de l'île de Speranza [...]. (VLP.75)

Gérard Genette dans *Palimpsestes* en abordant « la transvalorisation », compare les deux héros de Tournier et de Defoe avec leur modèle d'origine, Alexandre Selkirk¹. Il constate que les deux transformations spatiale et temporelle, ainsi que la modification de la situation familiale de Robinson, ne peuvent pas avoir « de réelle fonction thématique » dans le récit de Michel Tournier :

Le Robinson de Defoe était célibataire, celui de Tournier a laissé chez lui une femme et deux enfants, mais ce détail n'influe en rien sur la suite : Robinson évoquera une fois sa sœur Lucy, une autre fois sa mère, jamais sa femme ni ses enfants².

Mais la remarque de Gérard Genette n'est pas très précise, car, non seulement la sœur, mais aussi la mère et le père de Robinson sont évoqués à plusieurs reprises dans tout le texte, soit par le narrateur à la troisième personne, soit par Robinson, à la première personne, à travers son *Log-book*. C'est justement cette évocation familiale qui nous importe ici pour montrer quel rôle ces données peuvent jouer dans la constitution de l'inconscient du héros pour le pousser à quitter sa famille et son pays natal et à partir à la mer. Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, l'ouverture du récit « met en scène Robinson, auditeur attentif et muet du capitaine Van Deysse, insoucieux de la tempête qui ballote la *Virginie* et se livrant à une exégèse des figures du tarot qui a pour cible le futur naufragé³ ». Par la suite, le capitaine pose les cartes du tarot devant le jeune aventurier et lui dit : « – Coupez et retournez la première carte » (VLP.7), phrase qui nous amène à penser à l'hypothèse de Jean-Paul Guichard dans son étude concernant les *images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*. Jean-Paul Guichard, en examinant la notion du mythe et la définition qu'en donne Michel Tournier dans *Le Vol du vampire* et dans *Le Vent Paraclet*, selon les influences qu'ont laissées en lui ses pères mythiques⁴, conclut que l'univers romanesque de Michel Tournier « est peuplé de signes et de symboles [...] manifestant la présence des mythes fondamentaux, d'indices témoignant d'un bouillonnement fantasmatique. Dès le premier roman se constitue cette “forêt de signes” dans laquelle le lecteur déroule son

¹ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 418-421

² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 420.

³ Serge Koster, *Michel Tournier, ou le choix du roman*, Zulma, 2005, p. 80.

⁴ Denis de Rougemont, Claude Lévi-Strauss, Maurice de Gandillac et Gaston Bachelard

cheminement initiatique¹ ». Il explique que Michel Tournier essaye dans *Le Vent Paraquet* d'interpréter ses œuvres en envahissant l'imaginaire de son lecteur. Il tente à nous convaincre que pour Michel Tournier, comme le montre la troisième partie du *Vent Paraquet*, consacrée à « La dimension mythologique », c'est la philosophie qui fonctionne « comme “moteur” de la création romanesque² » et que le romancier n'accepte que des interprétations de nature philosophique pour étudier des œuvres. Par la suite en abordant Freud et Bachelard, il le confirme :

Bachelard écrit après Freud, et ne le laisse pas ignorer. Tournier prend le parti inverse. Ce qu'il dit de moment privilégiés ou dramatiques de son enfance (les amygdales, par exemple) laisse entrevoir une connaissance des théories issues de Freud, du rôle de l'inconscient, de la perversion et de la formation des fantasmes. Les propos extraits du *vent Paraquet* nous en apportent la preuve, malgré l'auteur. Réduisant le freudisme à « la liquidation plus ou moins réussie du complexe d'Œdipe », il nous montre simultanément une connaissance minimale des théories et nous met – involontairement – sur la piste des *imagos* paternelle et maternelle³.

Le critique définit finalement les trois champs qu'il va aborder et qui jouent un rôle très important dans « la construction des structures de l'imaginaire tournierien et permettent parfois une incursion dans l'inconscient du texte⁴ ». C'est surtout le premier thème qui nous intéresse, en ce qui concerne notre premier chapitre. « En premier lieu, il s'agit du thème de la perte : coupure, angoisse de la mutilation et complexe de castration, obsession de la disparition des *imagos* parentales, sont présentes – souvent soulignées de façon pesante – dans l'œuvre⁵ » :

L'œuvre est habitée par la coupure. Sectionner les amygdales, trancher le prépuce, arracher la tête (mine, guillotine), ouvrir au genou la blessure médusante : nulle hiérarchie, chaque blessure signifie la perte. À peine le capitaine a-t-il retourné les cartes essentielles, inscrit le destin dans les arcanes, que Robinson est submergé, emporté, expulsé par la vague amniotique. Rappel de la coupure primordiale, de la perte essentielle qu'est toute venue au monde. Robinson a quitté sa famille, son pays [...] Il les a maintenant perdus, femme, mère, père, sœur. Il s'est perdu et il lui faudra combler le manque⁶.

Michel Tournier nous raconte dans *Le vent Paraquet*, son enfance douloureuse, hantée par deux souvenirs inoubliables : l'arrachement des amygdales du petit Michel âgé de quatre ans, que notre écrivain appelle une « sanglante mésaventure dont s'éclabousse [son] enfance comme d'un grand soleil-rouge » (VP.19), et son « éloignement du giron maternel » (VP.21) qui a eu lieu deux ans plus tard. À cette occasion, Michel Tournier aborde le thème de l'initiation qui se fait chez un enfant « par un double mouvement : entrée dans la société – principalement des hommes –, éloignement du giron maternel. En somme, passage d'un état biologique à un statut social. Et cela ne va jamais sans larmes ni cri » (VP.19). Par la suite, Michel Tournier s'interroge : « l'arrachage des amygdales doit-il être interprété comme le vestige inconscient – et comme à l'état sauvage – d'un rite initiatique ? » (VP.20). Il trouve la réponse à cette question au moment où un pédiatre lui annonce que « la valeur thérapeutique ou préventive de l'opération est tout à fait nulle » (VP.20) :

¹ Jean-Paul Guichard, *L'âme déployée, images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 143.

² *Ibid.*, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 145.

⁴ *Ibid.*, p. 145-146.

⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁶ *Ibid.*

L'hypothèse m'a paru confirmée par le fait pour le moins étrange que cette charcuterie est infligée incomparablement plus souvent aux garçons qu'aux filles – lesquelles échappent traditionnellement aux sévices initiatiques (VP.20).

Michel Tournier explique par la suite que la deuxième épreuve douloureuse de son enfance est en effet son expérience du deuxième mouvement initiatique quand on l'éloigne de ses parents pour le mettre dans un « Home pour enfant » à Gstaad, en Suisse. À cet âge-là, il ne mange pas beaucoup, il ne dort pas bien et le climat de Paris ne lui convient pas. Michel commence à avoir de l'antipathie envers son lieu de naissance et se considère « comme n'étant né nulle part, tombé du ciel, météore » (VP.21). C'est ainsi que notre écrivain expérimente son premier voyage solitaire et il se trouve d'un seul coup loin de sa famille et de sa ville natale.

Voyons maintenant le prologue de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* : quand le héros retourne une deuxième carte du tarot, le capitaine Van Deyssel, enveloppant « Robinson d'un regard pétillant de malice » (VLP.8), révèle sa situation familiale (une épouse et deux enfants) et son but manifeste (sans nous montrer son objectif latent) pour entreprendre cette aventure maritime tout en précisant son âge et ses caractéristiques physiques et mentales :

Robinson-Roi... Vous avez vingt-deux ans. Vous avez abandonné... euh... laissé à York une jeune épouse et deux enfants pour tenter fortune dans le nouveau Monde à l'exemple de beaucoup de vos compatriotes [...] Vos cheveux ras, votre barbe rousse et carrée, votre regard clair, très droit, mais avec je ne sais quoi de fixe et de limité, votre mise dont l'austérité avoisine l'affectation, tout cela vous classe dans l'heureuse catégorie de ceux qui n'ont jamais douté de rien. Vous êtes pieux, avare et pur. Le royaume dont vous seriez souverain ressemblerait à nos grandes armoires domestiques où les femmes de chez nous rangent des piles de draps et de nappes immaculées et parfumées par des sachets de lavande. Ne vous fâchez pas. Ne rougissez pas. (VLP.8)

Nous nous demandons si le jeune Robinson, père de deux enfants, les abandonne et quitte sa ville natale justement pour trouver la fortune comme les autres Anglais, comme le souligne Van Deyssel. Mais les caractéristiques de Robinson décrites par le capitaine nous feront penser aussi à un homme obsédé par des lacunes dans son passé, évoquées plus tard et notamment dans son journal intime au cours du récit. La première lacune est l'image parentale et la deuxième est l'évocation de la maison familiale.

Tandis que la domination de l'image paternelle s'exprime chez le héros de l'écrivain anglais, notamment au commencement du roman, elle se manifeste tout autrement chez l'écrivain contemporain. En effet, le Robinson de Tournier est « obsédé par l'image maternelle ; c'est sa mère qui hante son inconscient, c'est à elle qu'il retournera dans la matrice de la grotte, et c'est elle qu'il épousera sous la forme de l'île-femme¹ ». Mais tout de même, l'image paternelle et la généalogie de Robinson dans le récit de Tournier se présentent à travers les descriptions qu'en fournit le narrateur et par le protagoniste lui-même au fil du texte. Par exemple, dans le passage suivant, Robinson, après l'échec de la mise à flot de l'*Évasion*, passe ses journées dans la souille, replié sur lui-même, les yeux fermés à l'espace extérieur. C'est dans cet état décevant qu'il se laisse aller par des souvenirs de son père et trouve qu'il a des affinités avec lui. N'oublions pas que la première présentation de Robinson, son allure « timide » et « ses cheveux rouges », ont été déjà donnés par le capitaine Van Deyssel dans le prologue du récit. Ainsi, dans le texte suivant, il évoque l'image de son père « timide » et « frileux » et de sa mère qui incarne « une maîtresse femme » :

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 27.

Il retrouvait les heures feutrées qu'il avait passées, enfant, tapi au fond du sombre magasin de laine et cotonnades en gros de son père. [...] Dans cette atmosphère confinée flottait une odeur immuable de suint, de poussière et de vernis à laquelle s'ajoutait celle du benjoin dont usait en toute saison le père Crusoe pour combattre un rhume inextinguible. À ce petit homme timide et frileux, toujours perché sur son très haut pupitre ou inclinant ses lorgnons sur un livre de comptes, Robinson pensait ne devoir que ses cheveux rouges, et tenir pour le reste de sa mère, qui était une maîtresse femme. La souille, en lui révélant ses propres facultés de repliement sur lui-même et de démission en face du monde extérieur, lui apprit qu'il était, davantage qu'il n'avait cru, le fils du petit drapier d'York. (VLP.41)

Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, se retrouvant dans le même état, Robinson se souvient de sa femme et de ses enfants à York :

Il passait des journées entières, couché ainsi au milieu des lentilles d'eau, des nénuphars et des œufs de grenouilles. Les gaz qui se dégageaient de l'eau croupie lui troublaient l'esprit. Parfois il se croyait encore dans sa famille à York, il entendait les voix de sa femme et de ses enfants. Ou bien il s'imaginait être un petit bébé dans un berceau, et il prenait les arbres que le vent agitait au-dessus de sa tête pour des grandes personnes penchées sur lui. (VVS.25-26)

Son épouse est aussi évoquée dans un autre passage. Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Robinson se souvient de sa femme en abordant dans son *log-book* la question de l'existence, d'autrui, de Dieu et du sommeil. C'est la période de la solitude de Robinson avant que Vendredi n'arrive. Robinson, préoccupé par le manque d'autrui réfléchit : « Tout ce petit monde se pousse à la porte du grand, du vrai monde. Et c'est autrui qui en tient la clef. Quand un rêve m'agitait sur ma couche, ma femme me secouait par les épaules pour me réveiller et faire cesser l'insistance du cauchemar. Tandis qu'aujourd'hui... Mais pourquoi revenir inlassablement sur ce sujet ? » (VLP.137). Du passé de Robinson nous savons aussi qu'il faisait des expéditions « dans un chantier de construction de barques de pêche établi sur le bord de l'Ouse à York, ainsi que celui de cette yole de promenade que ses frères et lui avaient tenté de confectionner et à laquelle il avait fallu renoncer » (VLP.28). Nous savons aussi qu'« il était étudiant à l'université d'York » où il avait connu « une ardente Italienne » (VLP.49). Ou encore, nous savons que le jeune Robinson a découvert la première fois l'« étroite connivence » (VLP.137) du sexe et de la mort « grâce aux propos de Samuel Gloaming, vieil original, herboriste de son état » (VLP.137-138) avec qui il allait « bavarder certains soirs à York, dans sa boutique pleine d'animaux empaillés et d'herbes séchées » (VLP.138).

Du père, nous savons très peu, comme s'il était absent de la vie du protagoniste, il n'a laissé à Robinson que sa timidité et sa barbe rousse. Son absence symbolique est évoquée dans la scène où Robinson se souvient du jour où leur maison a fait l'objet d'un incendie, par l'absence physique du père, mais la mère, une « femme forte » et d'une « âme d'exception », est toujours présente :

Un jour que le père était absent de la maison, le feu se déclara dans le magasin du rez-de-chaussée. Elle se trouvait au premier étage avec les enfants. L'incendie se propagea avec une rapidité effrayante dans cette maison de bois plusieurs fois séculaire. Robinson n'avait que quelques semaines, sa sœur aînée pouvait avoir neuf ans. Le petit drapier revenu en hâte était agenouillé dans la rue devant le brasier, et il suppliait Dieu pour que toute sa famille fût partie en promenade, quand il vit son épouse émerger tranquillement d'un torrent de flammes et de fumée : tel un arbre ployant sous l'excès de ses fruits, elle portait ses six enfants indemnes sur ses épaules, dans ses bras, sur son dos, pendus à son tablier. (VLP.115)

Nous lisons aussi dans *Vendredi ou la Vie sauvage* les caractéristiques opposées du père et de la mère :

Il n'y voyait toujours rien, mais il était plongé dans un blanc et non plus dans du noir ! Et le trou où il était ainsi tapi était si doux, si tiède, si blanc qu'il ne pouvait s'empêcher de penser à sa maman. Il se croyait dans les bras de sa maman qui le berçait en chantonnant. Son père était un homme petit et maladif, mais sa mère était une grande

femme, forte et calme, qui ne se fâchait jamais, mais qui devinait toujours la vérité rien qu'à regarder ses enfants.
(VVS.55)

Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, le narrateur raconte, dans une phrase courte, la disparition discrète du père. Le narrateur raconte que Robinson avait vu sa mère « perdre la tête le jour où leur père s'était effondré sous le coup d'une crise cardiaque » mais il sait tout de même que « dès qu'il s'agissait de ses enfants, elle devenait une femme *inspirée*, au sens le plus élevé du mot » (VLP.114). En plongeant dans le passé lointain de son enfance, il se souvient de sa mère et de son double caractère. C'est alors que le narrateur nous confie :

[Robinson] se croyait dans les bras de sa mère, femme forte, âme d'exception, mais peu communicative et étrangère aux effusions sentimentales. Il ne se souvenait pas qu'elle eût embrassé une seule fois ses cinq frères et sœurs et lui-même. Et pourtant cette femme était tout le contraire d'un monstre de sécheresse. Pour tout ce qui ne concernait pas ses enfants, c'était même une femme ordinaire. Il l'avait vue pleurer de joie en retrouvant un bijou de famille qui était demeuré introuvable pendant un lustre. (VLP.114)

Il y a un autre point important qui marque la vie de Robinson après son naufrage : la croyance et la religion des parents. Ils étaient tous les deux très attachés « à la secte des Quakers » et donc la mère « rejetait l'autorité des textes sacrés aussi bien que celle de l'Église papiste » (VLP.114). Nous allons voir plus tard comment la lecture de la Bible que Robinson trouve par hasard dans l'épave de la *Virginie* a des influences sur sa tentation de l'évasion et aussi sur la suite de sa vie insulaire. Nous allons aussi découvrir que le père Crusoé considérait « les “almanachs” de Benjamin Franklin [...] comme la quintessence de la morale et qu'il [les] avait fait apprendre par cœur » (VLP.147). Nous savons aussi que la seule passion de son père « – en dehors de sa femme et de ses enfants – était le petit jardin tropical qu'il entretenait dans la rotonde vitrée de la maison » (VLP.168). Du père, nous savons enfin qu'il avait une librairie dans laquelle Robinson avait rencontré la solitude, comme il l'explique dans son *Log-book* :

La solitude et moi, nous nous sommes rencontrés lors de mes longues promenades méditatives sur les bords de l'Ouse, et aussi quand je m'enfermais jalousement dans la librairie de mon père avec une provision de chandelles pour tenir la nuit [...]. (VLP.89)

Michel Tournier décrit lui-même dans *Le Vent Paraquet* une image de ses parents qui pourrait nous être révélatrice de l'image parentale de Robinson :

Lorsque je m'interroge sur ceux que je pourrais appeler mes maîtres, je ne trouve que vide et frustration. Mon père était trop distrait, trop modeste pour avoir jamais pensé exercer une influence quelconque sur ses fils. Il entretenait dans la famille une atmosphère assez corrosive de dérision mutuelle, tonique mais glaçante comme le vent du nord. Me connaissant mieux, j'ai décelé chez moi-même ce penchant à railler un être d'autant plus durement qu'on l'aime davantage. Nous étions, ma mère et moi, ses têtes de Turc de prédilection et rarement s'interrompait la grêle de petites flèches dont il nous abreuvait. Je sais aujourd'hui pour avoir hérité de ce travers que c'était nous qu'il préférait. (VP.151)

Donc, nous observons bien que le Robinson de Tournier tout au contraire de son prédécesseur, se trouve privé de l'image paternelle devant le capitaine Van Deysse. Il est toujours un jeune adulte mais déjà père de deux enfants. Comme nous allons le voir, c'est l'image maternelle qui accompagne Robinson dans toutes les étapes de son initiation. Ajoutons que parfois l'image maternelle est remplacée par une autre image féminine comme celle de sa sœur Lucy qui fait aussi l'objet de son hallucination visuelle et auditive. Nous nous demanderons alors si le Robinson des deux *Vendredi* ne part pas à la mer pour retrouver inconsciemment son passé perdu. Son père, sa mère et sa sœur Lucy ont disparu, leur maison a été brûlée. Jean-Paul Guichard se pose la même question et écrit :

Peut-on considérer le voyage qu'il entreprend au Nouveau Monde comme une fuite ? Une tentative de son inconscient pour combler (de quelle façon ? par quels procédés ?) le manque ? Rien ne permet de l'inférer avec certitude. Cependant, le manque existe comme en témoigne l'attitude de Robinson face au capitaine, seule *imago* paternelle devant ce qui est inconsciemment appréhendé comme l'image du père originaire, de l'*Urvater*, qu'il n'a pas affronté auparavant¹.

Ainsi, le jeune aventurier naïf et « roux comme un renard » (VLP.78), privé jusque-là de l'image paternelle, se sent gêné devant le capitaine, et préfère ne pas communiquer avec lui :

Depuis qu'il avait embarqué à Lima sur la Virginie, Robinson avait réussi à éviter tout tête-à-tête avec ce diable d'homme, ayant été bientôt choqué par son intelligence dissolvante et l'épicurisme cynique qu'il étalait. Il avait fallu cette tempête pour qu'il se trouve en quelque sorte prisonnier dans sa cabine – le seul endroit du navire offrant un reste de confort en pareille occurrence. Le Hollandais paraissait bien décidé à profiter pleinement de cette occasion de gausser de son naïf passager. (VLP.9)

Ici, le capitaine Van Deysseel représente symboliquement le père du jeune protagoniste. Il lui donne une nouvelle naissance et prédit son avenir avec les cartes du Tarot :

Tout cela peut bien vous paraître un inintelligible galimatias, commentait Van Deysseel. Mais telle est justement la sagesse du Tarot qu'il ne nous éclaire jamais sur notre avenir en termes clairs. Imaginez-vous les désordres qu'engendrerait une prévision lucide de l'avenir ? Non, tout au plus nous permet-il de pressentir notre avenir. Le petit discours que je vous ai tenu est en quelque sorte chiffré, et la grille se trouve être votre avenir lui-même. Chaque événement futur de votre vie vous révélera en se produisant la vérité de telle ou telle de mes prédictions. Cette sorte de prophéties n'est point aussi illusoire qu'il peut paraître tout d'abord. (VLP.13)

Avant que le capitaine prononce sa dernière phrase, il reste immobile et regarde Robinson sévèrement, et continue à lui donner des prophéties parentales : « -Crusoé [...], écoutez-moi bien : gardez-vous de la pureté. C'est le vitriol de l'âme » (VLP.14). Après, il disparaît soudainement, comme le véritable père de Robinson, une mort réelle et symbolique à la fois. Si le manque du père constitue l'un des ressorts de l'aventure marine du protagoniste, soit pour faire fortune, comme l'indique le capitaine Van Deysseel, soit pour fuir une sorte de vie pour en construire une autre, l'image du père, le plus souvent accompagnée de l'image de la mère, est évoquée au cours du récit. Nous pouvons encore citer d'autres exemples de la provocation de l'image parentale comme le jour où Robinson traverse « le petit bois qui précède les prairies de la côte sud-est » (VLP.58) et il sent une odeur qui lui rappelle son père accueillant des clients dans le vestibule de leur maison. Le jour où Robinson casse sa bêche et laisse « échapper sa meilleure chèvre laitière », il cède « au découragement » (VVS.33) et se laisse attirer à nouveau par la tentation de la souille. Il enlève ses vêtements, se laisse « glisser dans la boue tiède » et se croit « redevenu un tout petit enfant chez son père qui était drapier à York ; il croyait entendre les voix de ses parents et de ses frères et sœurs » (VVS.33) :

Autour de lui une rumeur de paroles et de bruits domestiques composait l'ambiance familière de la maison où il était né. La voix ferme et bien timbrée de sa mère alternait avec le fausset toujours plaintif de son père et les rires de ses frères et sœurs. Il ne comprenait pas ce qui se disait et ne cherchait pas à comprendre. C'est alors que les bouillons brodés s'étaient écartés pour encadrer le fin visage de Lucy, aminci encore par deux lourdes nattes noires dont l'une roulait sur son couvre-pied. Une faiblesse d'une déchirante douceur envahit Robinson. Un sourire se dessina sur sa bouche qui affleurait au milieu des herbes pourrissantes et des feuilles de nénuphars. À la commissure de ses lèvres s'était soudé le corps brun d'une petite sangsue. (VLP.53)

L'hallucination qui fait apparaître à Robinson sa sœur Lucy pendant ses premiers moments sur l'île lui revient une deuxième fois au moment où il aborde dans son *log-book* la théorie de la connaissance par *autrui* et par soi-même. Il

¹ Jean-Paul Guichard, *L'âme déployée, images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 148.

se rappelle qu'« un jour un galion espagnol cinglait vers Speranza » et « une jeune fille en vêtements surannés [le] regardait du château de poupe, et cette jeune fille était [sa] sœur, morte depuis deux lustres... » (VLP.104), ainsi que les galions disparus depuis plus d'un siècle. Donc, ni la fête sur le bateau, ni la sœur ni le galion, n'existaient en réalité et tout était illusoire. Nous pouvons faire cette hypothèse que la sœur se substitue à la mère de Robinson, toutes les deux disparues, et le bateau à bord duquel il y avait une fête et des gens heureux illustre métaphoriquement le passé euphorique mais illusoire de Robinson. Il écrit dans son *log-book* :

Mais tandis que la souille me faisait hanter principalement ma sœur Lucy, être éphémère et tendre – morbide en un mot –, c'est à la haute et sévère figure de ma mère que me voue la grotte. (VLP.118)

Nous allons ajouter à ce déracinement familial qui hante l'inconscient de Robinson la perte de la maison familiale, évoquée très peu dans les deux *Vendredi*, mais plus abordée dans un autre texte de l'écrivain, *Le vent Paraclet*, où notre romancier décrit leur maison familiale à Saint-Germain-en-Laye, d'où la famille a été chassée par les Allemands. Michel Tournier écrit dans *Le vent Paraclet* qu'ils habitaient « alors Saint-Germain-en-Laye, petite ville de garnison, cossue et réactionnaire » (VP.74). Quand Michel avait quinze ans, ils étaient obligés de s'installer au rez-de-chaussée et d'héberger à l'étage « vingt-deux hommes de troupe qui y menaient un train d'enfer, élevant des oies au troisième étage et faisant trembler les murs de leurs clameurs pendant leurs beuveries et leurs partouzes » ; Michel « occupai[t] une chambrette sous les combles au milieu des soldats » (VP.76). Il avoue qu'il n'oublie « jamais l'odeur du tabac de troupe de la Wehrmacht mêlée à celle de la graisse de leurs bottes » et que pour lui « c'était l'odeur du bonheur » (VP.76) et qu'il souhaitait que la guerre se déclare pour mettre fin à ses problèmes scolaires. Mais la famille Tournier doit quitter « cette maison familiale, si soignée, si disciplinée » (VP.76) :

Cette cohabitation dura une année. Inlassablement les soldats qui se succédaient dans la maison –car nous avons le malheur supplémentaire d'être "quartier provisoire"– nous expliquaient que la paix victorieuse était pour demain et qu'ils allaient vider les lieux incessamment. Au printemps 1941 mes parents excédés abandonnèrent tout et louèrent un appartement à Neuilly. Je détestais Paris, j'aimais Saint-Germain, je m'accommodais le mieux du monde de l'Occupation. Mes parents furent inflexibles quand je défendis l'idée folle de rester seul dans la maison de Saint-Germain pendant qu'ils habitaient Neuilly avec le reste de la famille. Il fallut partir. (VP.77)

Par la suite, notre écrivain nous confie que sa famille possédait aussi « une villa à Villers-sur-Mer » (VP.77), ce qui le consolait. Mais étant donné qu'on avait fortifié et interdit la côte, il ne pouvait pas y accéder facilement. Comme ils avaient renouvelé leurs cartes d'identité durant leur séjour à Villers en hiver 1939-1940, Michel pouvait faire croire aux Allemands qu'il était « un indigène de la côte » (VP.78). Michel Tournier note que « de Villers on distingue la côte du Havre souvent noyée dans les brumes de l'estuaire de la Seine » et qu'il faisait « croire à ces paysans souabes ou poméraniens qui voyaient la mer pour la première fois que cette terre là-bas, c'est l'Angleterre, et que bientôt on allait voir ce qu'on allait voir » (VP.78). Quant au repli à Neuilly, notre écrivain nous raconte qu'il « ne devait hélas pas mettre fin aux tribulations [de la] famille » (VP.78) :

Neuilly, c'était la famine et le froid. Ma mère se souvint du minuscule village de Lusigny –soixante-dix habitants– à deux kilomètres de son Bligny-sur-Ouche natal. La commune accepta de nous louer le presbytère désaffecté depuis que le curé de Bligny assurait également le service de Lusigny. C'était une grosse maison trapue, aux murs chaulés légèrement ocrés, dont toutes les pièces –même celles du premier étage, même le grenier– étaient lourdement carrelées. Le confort était des plus frustes, mais le vieux jardin où les deux sources de l'Ouche, celle de la Fontaine

Latine et celle de la Fontaine Fermée, se rejoignent, ce jardin de curé moussu et touffu avait le charme et l'éclat voulus par la citation célèbre de Maurice Leblanc. Ralphine s'y installa de façon permanente avec les deux plus jeunes, Jean-Loup et Gérard qui avaient eu respectivement sept et onze ans en 1940. Ralph et Janine ne quittaient guère Neuilly. Moi je faisais la navette entre Neuilly et Lusigny, partageant mon temps à égalité entre les deux. (VP.81-82)

Les passages ci-dessus qui concernent la perte de la maison familiale de Saint-Germain-en-Laye, la maison de Neuilly et les autres séjours de la famille Tournier, ainsi que la description des paysages et de la nature et les rêveries de Michel adolescent en pleine guerre, nous conduisent à voir en Robinson un jeune père de famille qui part à l'aventure, échoue dans une île déserte où il reconstruit sa propre maison et où il se souvient de son passé brisé. Il s'unit au fur et à mesure avec les éléments insulaires pour restituer tous ses liens brisés par la mort de sa sœur, de son père, la perte de sa maman et de la maison brûlée dans l'incendie :

Hier, en traversant le petit-bois qui précède les prairies de la côte sud-est, j'ai été frappé en plein visage par une odeur qui m'a ramené brutalement – presque douloureusement – à la maison, dans le vestibule où mon père accueillait ses clients, mais le lundi matin, jour précisément où il ne recevait pas et où ma mère aidée de notre voisine en profitait pour astiquer le plancher. (VLP.58-59)

Comme nous le remarquons, une odeur ramène Robinson « brutalement » et « douloureusement » à la maison. Ces deux adverbes mettent en relief le sentiment du héros au moment où il se souvient de son passé. En effet, c'est le vide du passé, « ce musée désert », qui gêne Robinson et c'est pour le combler qu'il a entrepris ce voyage. Osons dire que chez Robinson, ce même passé provoque la fuite du héros, dont l'évocation le pousse à lutter contre ce souvenir. Robinson écrit dans son *Log-book* :

L'évocation était si puissante et si incongrue que j'ai douté une fois de plus de ma raison. J'ai lutté un moment contre l'invasion d'un souvenir d'une impérieuse douceur, puis je me suis laissé couler dans mon passé, ce musée désert, ce mort vernissé comme un sarcophage qui m'appelle avec tant de séduisante tendresse. (VLP.59)

Nous lisons dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* que Robinson avait l'habitude de dormir dans le « trou de rocher » (VLP.35). Peu après la première récolte, il retrouve Tenn, le chien du navire naufragé qui le décide « à mettre à exécution un projet qu'il avait depuis longtemps : se construire une vraie maison, et ne plus dormir dans un coin de la grotte ou au pied d'un arbre » (VVS.34). Ce projet nous fait penser à la maison familiale qui a été brûlée dans l'incendie quand Robinson était petit et dont il nous raconte l'histoire plus tard. Nous pensons aussi à la maison familiale en Saint-Germain-en-Laye au moment où Michel, adolescent, occupait une chambrette sous les combles, à côté des soldats allemands. Nous lisons par la suite comment Robinson construit sa maison : une harmonie parfaite avec l'état élémentaire de l'île est illustrée dans la description de la maison qui nous paraît plus imaginaire que réelle. Il nous rappelle encore une fois la maison familiale de Tournier, en dehors de la ville de Paris, ou encore la villa de Villers-sur-Mer d'où l'on pouvait distinguer la côte du Havre. Nous avons l'impression que la maison, cet espace sécurisant, « confortable » et « intime », habite l'inconscient de Robinson ainsi que de notre écrivain lui-même. Robinson décide de situer la maison « à l'entrée de la grotte qui [contient] toutes ses richesses et qui se [trouve] au point le plus élevé de l'île » (VLP.69) et dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, il la situe « près du grand cèdre au centre de l'île » (VVS.34). Par la suite, dans une longue description, nous lisons :

Il creusa d'abord un fossé rectangulaire qu'il meubla d'un lit de galets recouverts eux-mêmes d'une couche de sable blanc. Sur ces fondements parfaitement secs et perméables, il éleva des murs en mettant l'un sur l'autre des troncs de palmiers. La toiture se composa d'une vannerie de roseaux sur laquelle il disposa ensuite des feuilles de figuier-

caoutchouc en écailles, comme des ardoises. Il revêtait la surface extérieure des murs d'un mortier d'argile. Un dallage de pierres plates et irrégulières, assemblées comme les pièces d'un puzzle, recouvrait le sol sablonneux. (VVS.34-35)

C'est ainsi que Robinson construit sa propre maison et y crée « une atmosphère confortable et intime qu' [il] n'avait plus connue depuis longtemps » en y mettant « des peaux de biques et des nattes de jonc, quelques meubles en osier, la vaisselle et les fanaux sauvés de *La Virginie*, la longue-vue, le sabre et l'un des fusils suspendus au mur » (VVS.35). Nous nous demandons alors si Robinson souffrait du manque de cet espace « confortable et intime » depuis qu'il se trouvait dans cet état insulaire. La locution temporelle, « depuis longtemps », ne se réfère pas à une date précise, et nous sommes tentés d'y voir la double empreinte de la maison familiale sur l'imaginaire de Robinson et de Michel Tournier. Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* Michel Tournier évoque encore plus la construction de la maison. Il précise :

De l'extérieur cette première demeure avait un air surprenant d'isba tropicale, à la fois fruste et soignée, fragile par sa toiture et massive par ses murs, où Robinson se plut à retrouver les contradictions de sa propre situation. Il était sensible en outre à l'inutilité pratique de cette villa, à la fonction capitale, mais surtout morale, qu'il lui attribuait. Il décida bientôt de n'y accomplir aucune tâche utilitaire – pas même sa cuisine – de la décorer avec une patience minutieuse et de n'y dormir que le samedi soir, continuant les autres jours à user d'une sorte de grabat de plumes et de poils dont il avait bourré un enfoncement de la paroi rocheuse de la grotte. Peu à peu cette maison devint pour lui comme une sorte de *musée de l'humain* où il n'entrait pas sans éprouver le sentiment d'accomplir un acte solennel. Il prit même l'habitude, ayant déballé les vêtements contenus dans les coffres de la *Virginie* (et certains étaient fort beaux), de ne pénétrer dans ces lieux qu'en habit, haut-de-chausses, bas et souliers, comme s'il rendait visite à ce qu'il y avait de meilleur en lui-même. (VLP.69-70)

La maison familiale dont Robinson se souvient dans la suite du récit a fait l'objet d'un incendie et Robinson à ce moment n'avait que quelques semaines. On sait très peu sur cette maison :

Le feu se déclara dans le magasin du rez-de-chaussée. [la mère] se trouvait au premier étage avec les enfants. L'incendie se propagea avec une rapidité effrayante dans cette maison de bois plusieurs fois séculaire. (VLP.115)

La maison était très vieille et toute en bois, et le feu s'y propagea avec une vitesse effrayante. (VVS.55)

La destruction de la maison de Robinson dans l'île-administrée à la suite de l'explosion de la grotte provoquée par l'Araucan nous fait penser à cet incendie :

La maison brûlait comme une torche. La muraille de la forteresse s'était effondrée dans le fossé qui la brodait. Tous les autres bâtiments, le temple, la banque, la bergerie, le mâ-t-calendrier avaient été soufflés pêle-mêle par l'explosion. (VVS.87-88)

Le même passage est décrit ainsi dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* :

La résidence brûlait comme une torche. La muraille crénelée de la forteresse s'était effondrée dans le fossé qui en défendait l'approche. Plus légers, le bâtiment de la Paierie, l'Oratoire et le Mât-calendrier avaient été soufflés pêle-mêle. (VLP.198)

Il est intéressant de souligner que Robinson indique dans son log-book son rêve de la maison qui le consolait auparavant :

Il y avait toujours eu auparavant en moi quelque chose de flottant, de mal équilibré qui était source de nausée et d'angoisse. Je me consolais en rêvant d'une maison, de *la* maison que j'aurais pour finir mes jours – et je l'imaginai montée en blocs de granite, massive, inébranlable, assumée par des fondations formidables. Je ne fais plus ce rêve. Je n'en ai plus besoin. (VLP.118-119)

C'est ainsi que Robinson choisit finalement de s'installer « dans les branches de l'araucaria où il avait aménagé un abri à l'aide d'auvents d'écorce » (VLP.223). Ou encore : « Robinson avait finalement élu domicile dans les branches de l'araucaria où il s'était fait un abri avec des plaques d'écorce » (VVS.135).

2.2. La première perte de Robinson : le naufrage du bateau et la conception de la mer

Le récit de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* « s'articule autour de deux événements-catastrophes : le naufrage et l'explosion, et de deux arrivées : celle de Vendredi et du *Whitebird*¹ ». Ce qui nous intéresse ici, est le naufrage de la *Virginie*, qui a des conséquences importantes dans le récit de Tournier sur la suite de la vie insulaire, et en premier, c'est le rapport de Robinson avec la mer qui l'entoure de tout côté. Le rapport de Robinson dans les deux *Vendredi* avec la mer dans laquelle il a fait naufrage est aussi un rapport éloigné du conflit. Pour mieux comprendre le sens de ce rapport, nous allons voir brièvement le sentiment qu'éprouve le Robinson de Defoe envers la mer après son naufrage, qui est en vérité l'événement commun chez les deux protagonistes et qui constitue le commencement de leur nouvelle vie sur le site insulaire. Mais ce même naufrage a des significations différentes dans les deux romans. Pour le protagoniste de l'écrivain anglais, le naufrage, étant la volonté du Dieu et le signe de la Providence, lui révèle la position qu'il doit prendre. Ainsi, comme il s'apprête à combattre la mer, cette dernière devient son ennemie. C'est pourquoi, chez Defoe, la mer est violente et elle représente la fureur d'un Dieu qui punit :

Mais je sentis bientôt que c'était impossible, car je vis la mer s'avancer derrière moi furieuse et aussi haute qu'une grande montagne. Je n'avais ni le moyen ni la force de combattre cet ennemi².

Mais cet effort ne put me délivrer de la furie de la mer, qui revenait fondre sur moi ; et, par deux fois, les vagues m'enlevèrent, et, comme précédemment, m'entraînèrent au loin, le rivage étant tout à fait plat. [...] car la mer m'ayant emporté ainsi qu'auparavant, elle me mit à terre ou plutôt elle me jeta contre un quartier de roc, et avec une telle force, qu'elle me laissa évanoui, dans l'impossibilité de travailler à ma délivrance³.

Ainsi, le protagoniste de Daniel Defoe, se trouve mis en examen par son créateur, qui lui a donné la chance de survivre parmi tous les autres voyageurs du bateau. C'est pourquoi Robinson exprime sa reconnaissance face à la Providence. Par son éducation religieuse d'homme blanc, il croit en cette situation privilégiée que Dieu lui a offerte et pendant toutes les années de son séjour solitaire, il tente de se construire un avenir avantageux, choisi par la Providence. Par conséquent, tous les efforts du protagoniste de l'écrivain anglais se résument à prouver qu'il mérite la nouvelle vie que Dieu lui a réservée. Jean-Michel Racault écrit :

La plage a été longtemps un sinistre "territoire du vide" [...] laissé aux pilleurs d'épaves et aux cadavres de noyés. Bien loin des rêveries de vacances et de soleil, l'abandon dans une île déserte, châtement traditionnel des équipages mutinés, a souvent paru une punition plus cruelle que la mort. Le Robinson d'autrefois hait la mer, élément d'une

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 40.

² Daniel Defoe, *Vie et aventure de Robinson Crusoé*, traduction de Pétrus Borel, Flammarion, 1989, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 85.

redoutable instabilité dont il n'y a à attendre que des aventures qui finissent mal, et n'est sensible qu'à l'intensité du contraste avec la sécurité terrienne¹.

Mais le Robinson de Tournier n'exprime aucune haine envers la mer. Dans les deux *Vendredi*, la mer apparaît comme un sauveur qui, après avoir purifié le jeune naufragé avec l'élément aquatique, le livre sur le rivage de la nature insulaire en lui sauvant la vie. Ne croyant pas à la notion de la providence, il se voit sauvé gratuitement par la mer et par la nature. C'est pourquoi le protagoniste de Michel Tournier n'a peur ni de l'une ni de l'autre et s'unit avec cette même nature sauvage et insulaire au fil du roman. Dès la première phrase du premier chapitre, la mer s'avère calme et accueillante dans les deux *Vendredi* :

Une vague déferla, courut sur la grève humide et lécha les pieds de Robinson qui gisait face contre sable. (VLP.15)

Lorsque Robinson reprit connaissance, il était couché, la figure dans le sable. Une vague déferla sur la grève mouillée et vint lui lécher les pieds. (VVS.13)

La scène dans laquelle Robinson se rend compte de son état insulaire illustre un lien sans violence avec la mer qui ne se montre pas son ennemie. Robinson commence à explorer l'île pour trouver d'autres survivants du naufrage ainsi que d'éventuels habitants de cette terre. Se dirigeant vers le sommet le plus haut, il ne rencontre qu'un seul être vivant, un bouc sauvage qu'il tue par peur. Il arrive à un massif rocheux et aperçoit une grotte de vaste dimension et très profonde, continue à « se hisser au sommet du chaos qui semblait être le point culminant de cette terre » (VLP.18) :

De là en effet, il put embrasser tout l'horizon circulaire du regard : la mer était partout. Il se trouvait donc sur un îlot beaucoup plus petit que Mas a Tierra et dépourvu de toute trace d'habitation. (VLP.18)

Le même épisode, la découverte de l'entrée de la grotte, est relaté ainsi dans *Vendredi ou la Vie sauvage* :

Il préféra escalader les rochers, afin d'embrasser une vaste étendue du regard. C'est ainsi, debout sur le sommet du plus haut rocher, qu'il constate que la mer cernait de tous côtés la terre où il se trouvait et qu'aucune trace d'habitation n'était visible : il était donc sur une île déserte. (VVS.14)

Le lendemain, Robinson s'éveille, se retrouvant près d'un cèdre gigantesque, qui « s'élevait, bien au-dessus du chaos rocheux, comme le génie tutélaire de l'île » (VLP.19). Mais Robinson, évidemment, ne pense qu'à repérer le lieu où il est pour pouvoir se sauver. La nature s'avère toujours accueillante et apaisante :

Lorsque Robinson s'éveilla, une faible brise nord-ouest animait ses branches [le Cèdre] de gestes apaisants. Cette présence végétale le réconforta et lui aurait fait pressentir ce que l'île pouvait pour lui, si toute son attention n'avait été requise et aspirée par la mer. (VLP.19)

Ou bien encore quand le narrateur décrit l'île, c'est toujours la mer qui vient à la fin de la phrase : « Toute sa partie occidentale paraissait couverte par l'épaisse toison de la forêt tropicale et se terminer par une falaise rocheuse abrupte sur la mer » (VLP.19). Nous avons l'impression que le regard de Robinson est toujours porté vers la mer qui lui apparaît comme salvatrice. C'est pour cela qu'il tente dès le début de s'enfuir de l'île par la fabrication du bateau, jusqu'à ce qu'il tourne « le dos à la mer » (VVS.28).

Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, Robinson s'endort sous une pierre pendant sa première nuit sur l'île, après avoir mangé un ananas sauvage. Lorsqu'il se réveille le lendemain, il se dirige vers le rivage en sautant « de rocher en

¹ Jean-Michel Racault, *Robinson et Compagnie, aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, op. cit., p. 365.

rocher et de tronc en tronc, de talus en talus et de souche en souche, et il y trouv[e] un certain plaisir parce qu'il se [sent] frais et dispo après une bonne nuit de sommeil » (VVS.16). Nous remarquons bien que le lien entre Robinson et la nature est jusque-là, un lien agréable et son allure exprime une sorte de satisfaction qui annonce d'ailleurs la préparation rapide du héros à la vie élémentaire dans la suite du récit. Le narrateur continue et décrit bien l'apaisement de la nature et de la plage accueillante :

Sa situation était loin d'être désespérée. Certes, cette île était apparemment déserte. Mais cela ne valait-il pas mieux que si elle avait été peuplée de cannibales ? En outre elle paraissait assez accueillante avec sa belle plage au nord, des prairies très humides et sans doute marécageuse à l'est, sa grande forêt à l'ouest, et, en son centre, ce massif rocheux que perçait une grotte mystérieuse et qui offrait un point de vue magnifique sur tout l'horizon. (VVS.16)

L'élément marin se charge à plusieurs reprises de valeurs vivifiantes. Pour construire son bateau, Robinson décide d'« établir son chantier sur ce petit plateau qui présentait l'avantage majeur de dominer l'horizon marin d'où pouvait venir le salut » (VLP.27). Mais, après l'échec de l'*Évasion* et l'enfoncement dans la souille, Robinson, tourné vers son passé, expérimente une hallucination qui lui révèle la déroute de sa raison. En effet, un jour, il entend de la musique qui lui paraît « irréaliste, mais distincte, [...] une symphonie céleste, un chœur de voix cristallines qu'accompagnaient des cordes de harpe et de viole de gambe » (VLP.42), et voit un bateau longeant la côte, à l'est de l'horizon. Le bateau s'approche et Robinson voit des gens et des couples dansant autour d'une table, mais personne ne voit Robinson qui suivit le navire sur la plage en hurlant. Il se jette dans l'eau pour atteindre le navire qui s'éloignait déjà du rivage. À bord, il voit une très jeune fille, tendre et vulnérable qu'il connaît très bien mais au moment où il va l'appeler, une fois qu'il ouvre la bouche, « l'eau salée envahit sa gorge » (VLP.44). La jeune fille n'était que sa sœur Lucy, morte depuis longtemps. C'est ainsi que Robinson comprend que tout ce qu'il a vu n'était que des hallucinations et « prenant conscience, à la fin du chapitre II, du caractère néfaste de son obsession pour la mer, Robinson décide d'agir et renonce à sa passivité¹ ». Il tourne « le dos à la mer qui lui avait fait tant de mal en le fascinant depuis son arrivée sur l'île » (VVS.28). Le deuxième chapitre du roman se termine ainsi pour commencer un nouveau chapitre qui annoncera une nouvelle vie du protagoniste consacrant son temps à une exploration méthodique de l'île :

Il se leva et regarda la mer. Cette plaine métallique, clouée déjà par les premières flèches du soleil, avait été sa tentation, son piège, son opium. Peu s'en était fallu qu'après l'avoir avili elle ne le livrât aux ténèbres de sa démence. Il fallait sous peine de mort trouver la force de s'en arracher. L'île était derrière lui, immense et vierge, pleine de promesses limitées et de leçons austères. Il reprendrait en main son destin. Il travaillerait. Il consommerait sans plus rêver ses noces avec son épouse implacable, la solitude. Tournant le dos au grand large, il s'enfonça dans les éboulis semés de chardons d'argent qui menaient vers le centre de l'île. (VLP.45)

Si la mer paraît accueillante, et sa présence tonifiante pour Robinson, comme nous l'avons remarqué dans le passage ci-dessus, elle est « sa tentation, son piège, son opium ». Pour mieux comprendre cette relation entre Robinson et la mer, examinons les tentations du héros avant qu'il tourne le dos à la mer. Robinson, en surveillant l'horizon, ne passe ses premiers jours qu'à penser à signaler sa présence sur l'île aux navires qui passeraient éventuellement dans cette direction, sans s'occuper de récupérer les instruments de l'épave de la *Virginie* qui puissent garantir sa survie sur cette

¹ Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps, op. cit.*, p. 29.

terre inconnue. La seule tentation du naufragé est alors de quitter le site insulaire qu'il a baptisé « l'île de Désolation » (VLP.18). Il pense que « rien ne pouvait attirer davantage l'équipage d'un navire passant au large de l'île que l'épave de la *Virginie* » (VLP.21). Il pense « aux armes et aux provisions de toute sorte que contenaient ses flancs et qu'il devrait bien sauver avant qu'une nouvelle tempête ne balayât définitivement l'épave » (VLP.21). En effet, comme le souligne Lynn Salkin Sbiroli, « Robinson de Tournier, prisonnier de son passé et sans “modèle” pour son avenir, doit d'abord accepter ce premier passage obligatoire de l'initiation qui est la séparation du reste du monde¹ ». Tout au contraire de son prédécesseur, le héros moderne « tournant le dos obstinément à la terre, il n'avait d'yeux que pour la surface bombée et métallique de la mer d'où viendrait bientôt le salut » (VLP.21-22) :

Si son séjour dans l'île devait se prolonger, sa survie dépendrait de cet héritage à lui légué par ses compagnons dont il ne pouvait plus douter à présent qu'ils fussent tous morts. La sagesse aurait été de procéder sans plus tarder aux opérations de débarquement qui présenteraient d'immenses difficultés pour un homme seul. Pourtant il n'en fit rien, se donnant comme raison que vider la *Virginie*, c'était la rendre plus vulnérable à un coup de vent et compromettre sa meilleure chance de sauvetage. En vérité, il éprouvait une insurmontable répugnance pour tout ce qui pouvait ressembler à des travaux d'installation dans l'île. Non seulement il persistait à croire que son séjour ici ne pouvait être de longue durée, mais, par une crainte superstitieuse, il lui semblait qu'en faisant quoi que ce fût pour organiser sa vie sur ces rivages, il renonçait aux chances qu'il avait d'être rapidement recueilli. (VLP.21)

Surveillant l'horizon, négligeant de compter le temps qu'il passe sur l'île, espérant être sauvé et entendu par les sauveteurs pendant le temps qu'il a passé sur l'île à partir du naufrage de la *Virginie*, Robinson, fasciné par « la vaste plaine océane légèrement bombée, miroitante et glauque » (VLP.23), est l'objet d'hallucinations, dont la dernière l'obsède à tel point qu'il décide d'entreprendre quelque chose avant qu'il ne perde la raison :

Enfin il lui parut tout à coup que l'île, ses rochers, ses forêts n'étaient que la paupière et le sourcil d'un œil immense, bleu et humide, scrutant les profondeurs du ciel. Cette dernière image l'obséda au point qu'il dut renoncer à son attente contemplative. Il se secoua et décida d'entreprendre quelque chose. Pour la première fois, la peur de perdre l'esprit l'avait effleuré de son aile. Elle ne devait plus le quitter. (VLP.23)

Dès l'abord, il décide de construire un bateau qu'il baptisera l'*Évasion*, et à cet égard, il doit « surmonter sa répugnance et [...] faire une incursion dans l'épave de la *Virginie* pour tenter d'en rapporter des instruments et des matériaux utiles à son dessein » (VLP.24). Notons que son attitude est opposée au modèle de son prédécesseur, le héros de Defoe, qui sauve tout ce qu'il peut du bateau naufragé et commence à ordonner l'espace en créant un agenda pour tracer les limites du temps et construit une maison, avant de penser à la construction d'un bateau pour fuir. C'est pourquoi nous constatons que le protagoniste de Tournier ne parvient pas à accepter sa nouvelle situation pour pouvoir assumer la nouvelle spatialité dans laquelle il se trouve, ni à gérer la temporalité de ce nouvel espace.

Bien que Robinson soit « élevé dans l'esprit de la secte des Quakers – à laquelle appartenait sa mère – » (VLP.27), et qu'il n'ait jamais eu l'habitude de lire des textes sacrés, il se livre au hasard qui a mis une Bible en sa possession, et cherche le « secours moral dont il avait tant besoin [...] dans le chapitre IV de la Genèse – celui qui relate le Déluge et la construction de l'arche par Noé » (VLP.28). Au moment d'un contretemps inattendu, que Robinson voulait ignorer au départ, plongé dans le désespoir, « pour la première fois depuis son naufrage, des paroles

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu, op. cit.*, p. 30-31.

de révolte contre les décrets de la Providence s'échappèrent de ses lèvres » (VLP.32) et il demande un signe au Dieu qui se manifestera sous la forme d'un arc-en-ciel :

Seigneur, murmura-t-il, si tu ne t'es pas complètement détourné de ta créature, si tu ne veux pas qu'elle succombe dans les minutes qui viennent sous le poids de la désolation que tu lui impose, alors, manifeste-toi. Accorde-moi un signe qui atteste ta présence auprès de moi ! ». Puis il attendit, les lèvres serrées, semblable au premier homme sous l'Arbre de la Connaissance, quand toute la terre était molle et humide encore après le retrait des eaux. Alors, tandis que le grondement de la pluie redoublait sur les feuillages et que tout semblait vouloir se dissoudre dans la nuée vaporeuse qui montait du sol, il vit se former à l'horizon un arc-en-ciel plus vaste et plus coruscant que la nature seule n'en peut créer. (VLP.32-33)

Après avoir terminé la construction de l'*Évasion* dont l'histoire était longue et accablante, Robinson se rend compte qu'il est impossible « de traîner sur le sable jusqu'à la mer cette coque qui devait peser plus de mille livres » (VLP.37). Cet échec révèle à Robinson « un aspect important de la métamorphose que son esprit subissait sous l'influence de sa vie solitaire » (VLP.37-38). En effet, par l'absence d'autrui, « le champ de son attention paraissait en même temps s'approfondir et s'étrécir » (VLP.38), et il ne pouvait pas penser à plusieurs choses en même temps. Donc, il était tellement absorbé par la construction du bateau et par l'histoire de Noé qu'il avait oublié complètement de se demander comment le mettre à flot. Malgré son effort de plusieurs jours, il ne parvient pas à glisser le bateau. C'est ainsi qu'il pense « à un ultime procédé pour parvenir à cette mise à flot » (VLP.39) :

Puisqu'il ne pouvait faire glisser l'*Évasion* jusqu'à la mer, il pourrait peut-être faire monter la mer jusqu'à elle. Il suffisait de creuser à cette fin une sorte de canal qui, partant du rivage, irait en s'approfondissant régulièrement jusqu'à l'aire de construction du bateau. [...] Entreprise gigantesque à laquelle toutes les années qui pouvaient lui rester à vivre dans le meilleur cas ne suffiraient sans doute pas. Il renonça. (VLP.39)

Cette faillite a des conséquences déterminantes sur la suite du récit ainsi que sur la vie du protagoniste, et plonge Robinson dans le désespoir de toute possibilité de fuir, ce qui l'emporte encore plus loin, jusqu'à ce qu'il renonce à retourner au monde. Cet échec représente alors la mort de la vie passée du héros, et le point de départ de sa nouvelle vie qui lui ouvre un nouveau chemin. Comme le souligne Lynn Salkin Sbiroli, « face à sa solitude désormais inéluctable, il ne lui reste que la possibilité de couper ses rapports avec le passé et de s'ouvrir aux transformations profondes qui porteront à sa métamorphose¹ », dont nous analyserons les différentes étapes dans la deuxième partie de notre étude.

La mer n'est pas toujours accueillante et paisible aux yeux de Robinson. Elle est en quelque sorte ravageuse aussi. Quand Robinson « établit son dépôt général dans la grotte qui s'ouvrait dans le massif rocheux du centre de l'île » et y transporte « tout ce qu'il [peut] put arracher à l'épave » (VLP.46), il voit que les livres qu'il avait trouvés « épars dans les cabines avaient été tellement gâtés par l'eau de mer et de pluie que le texte imprimé s'en était effacé » (VLP.47). Il se rend compte qu'il peut les exposer au soleil pour les faire sécher. Après avoir examiné les « sacs de riz, de blé, d'orge et de maïs, qu'il avait sauvés de la *Virginie* », Robinson remarque qu'une partie est dévorée par les souris et les charançons et « une autre partie était gâtée par l'eau de pluie et de mer, et rongée de

¹ *Ibid.*, p. 38.

moisissures » (VLP.49). C'est l'élément aquatique et surtout la mer qui a détruit les nourritures qu'il avait sauvées de la *Virginie*. Et c'est l'élément solaire qui remplace l'élément aquatique pour la suite du récit. Notons aussi que cet aspect ravageur de la mer apparaît à Robinson juste après qu'il lui tourne le dos à la suite de son échec d'évasion.

Mais peu après, « à mesure que la rancœur que lui avait laissée l'échec de l'*Évasion* s'estompait en lui, Robinson songeait de plus en plus aux avantages qu'il tirerait d'une embarcation modeste grâce à laquelle il pourrait notamment explorer les rivages de l'île inaccessible de l'intérieur » (VLP.55). Donc, il commence à fabriquer une pirogue avec un travail méthodique et « lent » et avec un emploi du temps moins fiévreux qu'il n'avait pour fabriquer l'*Évasion*. Quand il a fini de la fabriquer, Robinson la transporte en la tenant au-dessus de sa tête. Il est très content « de la voir pour la première fois danser sur les vagues, comme un poulain dans une prairie » (VLP.55). C'est ainsi que Robinson arrive à se réconcilier avec la mer et sa vie prend un rythme plus harmonieux avec son état îlien. Le mardi matin, selon son emploi du temps, il glane, « sur la grève fraîchement découverte par le jusant, des espèces de clams à la chair un peu ferme mais savoureuse qu'il [peut] conserver toute la semaine dans une jarre remplie d'eau de mer » (VLP.59). La mer devient à nouveau paisible et Robinson grâce à ses expéditions sur les rivages et grâce à l'eau de la mer continue à survivre et à se tourner vers Speranza :

Comme la mer était basse, il avait traversé des jonchées régulières de coquillages concassés, des bancs de vase et des mares peu profondes, et il avait suffisamment de recul pour embrasser d'un regard la masse verte, blonde et noire de Speranza. (VLP.60)

Ainsi, dès le début du chapitre suivant, chapitre IV, Robinson se met à écrire la Charte de l'île de Speranza dans « le plus grand des livres lavés qu'il avait trouvés dans la *Virginie* » (VLP.75). Après avoir rédigé les six articles, il commence à écrire le code pénal de l'île de Speranza. Au moment où il veut « déterminer les peines frappant l'outrage public à la pudeur sur le territoire insulaire et ses eaux territoriales » (VLP.78), il ouvre la porte de sa villa et contemple la belle nature tropicale de l'île qui se confond avec la mer :

Le moutonnement des frondaisons de la grande forêt tropicale déferlait vers la mer qui se confondait plus loin avec le ciel. Parce qu'il était roux comme un renard, sa mère l'avait voué dès sa plus petite enfance aux vêtements verts, et elle lui avait inculqué la méfiance du bleu qui ne s'accordait, disait-elle, ni à la rouille de ses cheveux ni à la teinte de ses vêtements. Or rien ne chantait pour l'heure plus harmonieusement que cette mer de feuillage contre la toile océane tendue jusqu'au ciel. (VLP.78)

Nous avons l'impression que dès la petite enfance de Robinson, la mère lui évitait de toute entreprise de la pérégrination en lui interdisant la couleur bleue qui n'allait ni à ses vêtements ni à la couleur de ses cheveux ; par contre c'est la couleur verte de la nature, ici, de la forêt tropicale de l'île et l'île elle-même qui lui convient. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage* dans le même passage, Robinson, sans se souvenir de sa mère et de son enfance, se dirigeant vers la porte, l'ouvre « toute grande » et regarde devant lui : « Le feuillage des arbres faisait comme une mer verte que le vent agitait et qui se mêlait au loin avec la ligne bleue de l'océan. Plus loin encore il n'y avait que le ciel absolument bleu et sans nuages » (VVS.39).

Les objectifs du voyage des protagonistes des deux écrivains semblent à première vue très différents les uns des autres. Alexis part en mer vers l'île Rodrigues pour retrouver le trésor du corsaire inconnu dans le but de pouvoir

racheter la maison familiale et de rassembler toute la famille. Léon part vers Maurice pour retrouver sa terre natale et la mémoire de sa mère qu'il a perdue avant son premier anniversaire. Robinson s'aventure pour faire fortune. Mais au cours du récit et pendant le séjour insulaire, l'évolution des relations des protagonistes à l'espace témoigne d'un objectif commun et latent : les héros lecléziens voyagent afin de retisser des liens brisés et Robinson voyage pour déconstruire son passé, mais à mesure que leur séjour prolonge, leur regard se tourne de la surface vers les profondeurs de l'île, ce qui révèle les troubles qui hantent l'inconscient des personnages. Sous cet angle, nous apercevons des points communs entre les héros. Par exemple, l'exploration de la grotte dans les deux *Vendredi* peut faire écho à la recherche de la mémoire maternelle dans *La Quarantaine*. Il est vrai que Robinson voyage pour oublier son passé mais il nous paraît qu'il part à la mer pour retrouver inconsciemment son passé brisé, il en résulte qu'il voit à deux reprises sa sœur morte dans son hallucination et qu'il est hanté fortement par la mémoire de sa mère. La mémoire brisée de la mère trouble aussi le héros leclézien et son rapport harmonieux à l'île-mère fait écho à celui de Robinson. N'oublions pas que Michel Tournier souffre lui-même du manque de l'affection maternelle pendant son enfance, et que Le Clézio, de son côté, souffre du manque du souvenir paternel. Léon, le protagoniste de *La Quarantaine* est totalement privé de l'image maternelle, ayant perdu sa mère après sa naissance ; Alexis dans *Le Chercheur d'or* perd les deux figures féminines, sa mère et sa sœur Laure, et son père. La perte constitue ainsi le leitmotiv du voyage et l'espace insulaire devient le lieu qui accueille tous les protagonistes, le lieu dont la représentation géographique prend une importance considérable dans les récits des deux écrivains.

Chapitre II

La représentation géographique des espaces insulaires

Dans ce deuxième chapitre, nous allons parcourir les sites insulaires où les héros se trouvent afin de relever les diverses fonctions de l'île dans l'univers romanesque des deux romanciers : premièrement, l'aspect réel des îles et les repères géographiques, deuxièmement, leur fonctionnement politico-social. Ce sont les indications géographiques, cartographiques et aériennes des îles ainsi que celles des pays ou des lieux cités comme voisins qui attirent notre attention dans la trilogie mauricienne. La structure ternaire des îles dans *La Quarantaine* met en relief le plan social, culturel et politique des sites insulaires. Est-ce que les îles partagent des points communs sur le plan sociopolitique dans la trilogie ? Quels sont les caractéristiques spatiale de Gabriel dans *La Quarantaine* et Rodrigues dans *Le Chercheur d'or* qui attirent le plus les protagonistes ? Est-ce que la même démarche est envisageable pour les deux *Vendredi* de Michel Tournier ? Les repères géographiques de l'île inconnue des cartes peuvent nous guider à en relever le rapport du texte avec son environnement ? C'est peut-être la raison de la translation spatiale du lieu de déroulement des deux robinsonnades tourniériennes par rapport à son modèle qui nous donnera la réponse à cette question.

1. L'organisation de l'espace dans la trilogie mauricienne

1.1. Les premières représentations et la constitution élémentaire des îles

Les îles Maurice, Rodrigues, Plate et Gabriel qui constituent les lieux principaux du déroulement des récits mauriciens de Le Clézio, fournissent à l'écrivain « le décor¹ » du *Chercheur d'or* et de *La Quarantaine* ainsi que le journal du *Voyage à Rodrigues*, sur lesquels fonde notre recherche actuelle. Jacqueline Dutton en analysant l'utopie de notre romancier dans *Le Chercheur d'or et d'ailleurs* constate que le regard de l'écrivain se penche souvent vers « les îles de Mascareignes [qui] constituent déjà un lieu de prédilection chez Le Clézio² », pour réaliser les rêves de ses protagonistes. En analysant la thématique de la rupture et de l'ailleurs dans l'œuvre leclézienne, Adina Balint y voit une « ouverture sur d'autres espaces culturels : mexicain, amérindien, mauricien, sur cet "ailleurs" qu'il se passionne à découvrir³ ». Par la suite elle explique que la singularité de Le Clézio vient de ses origines franco-

¹ Isabelle Roussel-Gillet, *Étude sur Le Chercheur d'or J.M.G. Le Clézio*, Ellipses, 2005, p. 10.

² Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 247.

³ Adina Balint, *Le processus de création dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 99.

mauriciennes et que « pour sa part, l'île Maurice se distingue dans le monde francophone par sa situation géopolitique : d'une part, la présence du créole et d'autre part, la pression de l'anglais¹ ». Adina Balint analyse le terme « ailleurs » en tant qu'adverbe et sa signification qui montre un lieu où s'accomplit un procès en dehors de l'endroit où se trouve le locuteur. Dans les œuvres de notre écrivain, notamment dans son cycle mauricien, comme l'indique son nom, c'est les îles Mascareignes qui assument la représentation de cet ailleurs : ce sont des îles situées dans l'océan Indien dont les plus importantes sont la Réunion, Maurice et Rodrigues. Le Clézio est très attaché à Maurice, pour reprendre l'expression d'Adina Balint, Maurice est « un *axis mundi*, une matrice incontournable dans son évolution spirituelle et littéraire² ». Nous remarquons alors que la trilogie mauricienne donne à lire une géographie insulaire occupant une place primordiale dans l'univers romanesque de notre romancier et c'est pour cette même raison que Bernadette Rey Mimoso-Ruiz confirme que « l'espace insulaire entre dans la logique [du] cheminement » de Le Clézio qui « l'a vécu par procuration, dans l'évocation familière de l'île Maurice – la “patrie” perdue – dans sa famille et dont il ne devait s'approcher que tardivement, après un long détour initiatique auprès des Indiens panaméens³ ». Issur Kumari, dans « *Les îles indianocéaniques de Le Clézio* » signale l'importance de la présence de ces îles et l'aspect autobiographique de l'écriture dans la constitution du cycle, qu'il préfère appeler indianocéanique, dans lequel il voit un rapport très visible entre la vie de notre romancier et l'histoire de ses proches. Il écrit à propos de ces îles et des personnages féminins du cycle indianocéanique de Le Clézio : « Les îles où s'investit plus particulièrement la faculté créatrice de Le Clézio et où séjournent ses personnages – Maurice, Rodrigues, l'île Plate et l'îlot Gabriel – sont toutes des composantes du territoire mauricien⁴ ». C'est dans ce sens que Bruno Thibault écrit aussi : « *Le Chercheur d'or* (1985) et *La Quarantaine* (1995) sont deux gros romans qui relatent deux voyages dans l'océan Indien au début de ce siècle et forment ainsi, à dix ans d'intervalle, les deux volets d'un véritable cycle mauricien⁵ ».

Bruno Tritsmans constate que « *Le Chercheur d'or* se présente comme le récit d'une recherche du trésor fabuleux caché par le Corsaire dans une vallée de l'île de Rodrigues, l'Anse aux Anglais⁶ » et que l'histoire se déroule dans plusieurs îles, à partir du domaine du Boucan situé dans les îles de Maurice d'où le protagoniste et toute sa famille seront chassés après le cyclone. Par la suite, ils s'installent à Forest Side, et des années plus tard, Alexis embarque sur le navire *Zeta* pour se rendre à l'île Rodrigues, précisément « à quelques 800 kilomètres à l'est de l'île Maurice⁷ », où il va passer des années à la recherche du trésor du *Corsaire inconnu* qui sera évoqué un an plus tard dans le *Voyage à Rodrigues*. Sur le *Zeta* il rencontre aussi plusieurs îles dont il décrit les caractéristiques géographiques selon tout ce qu'il entend raconter par les marins et ses courtes visites en pirogue. Par contre, *La*

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 100.

³ Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, « Variations autour du Mythe insulaire : Segalen, Le Clézio, Glissant », art. cité, p. 150.

⁴ Kumari Issur, « Les îles indianocéaniques de Le Clézio », art. cité, p. 230.

⁵ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 135.

⁶ Bruno Tritsmans, *Livres de pierre. Segalen-Caillois-Le Clézio-Gracq*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, p. 70.

⁷ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 135.

Quarantaine illustre un espace insulaire ternaire présentant les trois îles Gabriel, Plate et Maurice, mais en majorité, l'histoire se passe sur une dépendance de l'île Maurice qui s'appelle l'île Plate. Le narrateur donne une description à la fois cartographique et romanesque des îles tout en dessinant leurs caractères symboliques et leurs fonctions sociopolitiques. Dans le *Voyage à Rodrigues*, notre romancier part lui-même pour l'île Rodrigues sur les traces de son grand-père et nous y retrouverons les endroits fréquentés par son aïeul, qui sont aussi décrits dans *Le Chercheur d'or* ; comme le souligne Jean-Michel Racault, « cette réinscription de l'œuvre dans l'espace indianocéanique se confirme dans le *Voyage à Rodrigues*, tout à la fois journal de voyage de Le Clézio sur les traces de son grand-père, recueil des documents utilisés pour la rédaction du roman et réflexion sur les pouvoirs de l'écriture¹ » et qui constitue « une sorte de redoublement sur un mode plus nettement documentaire et autobiographique² » du *Chercheur d'or*.

Le domaine du Boucan, l'espace insulaire du premier livre du cycle mauricien, *Le Chercheur d'or*, est le lieu où le protagoniste a passé son enfance avec ses parents, sa sœur Laure et son ami Denis avec qui il expérimente son premier voyage en mer. Comme nous l'avons remarqué, l'enfance du protagoniste est imprégnée par les souvenirs de la maison familiale constituant à la fois un espace sécurisant et fragile et par la mer avec qui Alexis entretient un rapport plutôt harmonieux. L'espace insulaire de la vallée du Boucan constitue un espace cohérent et sécurisé comme celui de la maison familiale. Dans le roman de 1995, *La Quarantaine*, nous pouvons découvrir les mêmes descriptions de l'île Maurice à travers les rêves de Jacques, le frère aîné du protagoniste. Léon, qui n'a jamais vu Maurice, nous raconte que son frère Jacques « rêve à ce paradis si proche, de l'autre côté du bras de mer, les champs de cannes qui ondulent sous le vent, les maisons blanches, les jardins, les allées bordées de filaos, les rues de la ville, animées le dimanche matin » (Q.316). C'est le même espace paradisiaque qu'on retrouve dans *Le Chercheur d'or* au moment où Alexis passe son enfance euphorique au sein de l'espace insulaire « de l'enfoncement du Boucan, ce domaine imaginaire limité par les deux rivières, par les montagnes et par la mer » (CO.35). Dans le passage suivant, Alexis peut voir tout le paysage environnant par la lucarne, le paysage calme et cohérent du domaine du Boucan, depuis un espace clos et placé en hauteur :

Il y a aussi le paysage, comme je le vois par la lucarne, le seul paysage que je connaisse et que j'aime, que je ne verrai plus avec ces yeux : au-delà des arbres sombres du jardin, l'étendue verte des champs de canne, les taches grises et bleues des aloès de Walhalla, de Yemen, les cheminées des sucreries qui fument, et loin, pareille à une muraille semi-circulaire, rouge, flamboyante, la chaîne des montagnes où se dressent les pics des Trois Mamelles. Contre le ciel, les pointes des volcans sont aiguës, légères, pareilles aux tours d'un château de fées. Je les regarde à travers l'étroite lucarne, sans me lasser (CO.34).

Comme nous le voyons, le petit héros regarde le paysage pittoresque de l'espace insulaire « sans se lasser ». C'est un espace ouvert et sans limite qui se montre au protagoniste qui le regarde depuis « l'étroite lucarne », un endroit clos et fermé. Par contre, pendant les derniers jours de l'été, l'espace insulaire du domaine du Boucan, devient un espace clos et limité. C'est à ce moment qu'Alexis se sent entouré et « prisonnier » des montagnes : « Jours de canicule,

¹ Jean-Michel Racault, « L'écriture des pierres », in *L'insularité thématique et représentation*, actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, textes réunis par Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault, L'Harmattan, avril 1992, p. 385.

² *Ibid.*, p. 386.

quand l'air est dense, lourd et liquide sur la vallée de Tamarin, et qu'on se sent prisonnier du cirque des montagnes. Au-delà, le ciel est clair, changeant, les nuages glissent dans le vent, leur ombre court sur les collines brûlées » (CO.64). C'est vers la fin du temps des récoltes, et les travailleurs sont en colère à cause de la faim. Le petit héros voit parfois dans les ténèbres du soir « les fumées rouges des incendies dans les champs de canne, le ciel alors est d'une couleur étrange, menaçante, rougeoyante qui fait mal aux yeux et serre la gorge » (CO.64) :

Malgré le danger, je vais presque chaque jour à travers les plantations, pour voir les incendies. Je vais jusqu'à Yemen, quelquefois jusqu'à Tamarin Estate, ou bien remontant vers Magenta et Belle Rive. Du haut de la Tourelle, je vois d'autres fumées qui montent, au nord, du côté de Clarence, Marcenay, aux limites de Wolmar. (CO.64)

L'espace cohérent et sécurisant du Boucan, qui attire tellement le regard du jeune protagoniste, devient ainsi un espace incohérent et peu sûr. Au départ, dans les premières pages du *Chercheur d'or*, le jeune protagoniste avec son cousin Ferdinand part « le long de la route de terre qui va vers les champs de canne de Yemen » (CO.18), et ils vont très loin « jusqu'à Tamarin Estate », situé « au nord » (CO.19). C'est en ce moment-là qu'Alexis se souvient du jour où il avait jeté un regard surplombant sur toute l'île depuis un endroit surélevé : « Je ne suis jamais allé si loin. Simplement, un jour, avec Denis, je suis monté jusqu'en haut de la Tourelle du Tamarin, là où on voit tout le paysage jusqu'aux montagnes des Trois Mamelles et jusqu'au Morne, et de là, j'ai vu les toits des maisons et la haute cheminée de la sucrerie qui fait sa grosse fumée » (CO.19). Si au début, le regard d'Alexis n'embrassait qu'un espace qui s'annonçait calme et accueillant, vers la fin du chapitre, son regard lui annonce déjà le danger qui parcourt dans l'espace îlien. Ainsi, il surveille la mer depuis sa vigie, « la Tourelle » et regarde « de l'autre côté, les rochers aigus des Trois Mamelles et la montagne du Rempart, qui gardent les frontières de ce monde » (CO.75), jusqu'au jour où le cyclone survient.

Le jour du cyclone, Alexis est sur l'Étoile d'où il peut regarder « l'étendue de la mer bleu sombre, violente, au-delà des récifs » et la pluie balayant « la mer du côté de Port Louis » (CO.78). Les adjectifs attribués à la mer « sombre » et « violente » sont déjà révélateurs d'un changement radical dans l'espace îlien. Sans chercher un endroit pour s'abriter, il « reste debout sur le promontoire de rocher, le cœur battant » (CO.78). Après un silence, Alexis sent arriver le vent froid bousculant les feuillages. Il regarde toujours ce paysage inquiétant et menaçant, lance son regard dominant sur tout l'espace qui l'entoure et voit « les vagues courir sur les champs de canne » ; « du côté de la Rivière Noire [...] le grand rideau sombre qui galope vers [lui], recouvre la mer et la terre » (CO.79). Bien que cette pluie et ce vent ressemblent à l'ouragan qui était passé en février, c'est ce silence qui inquiète le protagoniste, un silence qu'il n'avait jamais entendu jusque-là. Toutefois, le petit garçon reste à contempler la catastrophe qui couvre à la fois l'espace marin et terrestre environnant :

Je n'arrive pas à détacher mon regard du grand rideau gris qui avance à toute allure sur la vallée, sur la mer, qui engloutit les collines, les champs, les arbres. Déjà le rideau recouvre les brisants. Puis disparaissent la montagne du Rempart, les Trois Mamelles. Le nuage sombre est passé sur elles, les a effacées. Maintenant il dévale la pente des montagnes vers le Tamarin et l'Enfoncement du Boucan. (CO.79)

C'est toujours le regard surplombant du protagoniste qui repère les différents endroits de l'île : vallée, mer, collines, champs et arbres. C'est surtout ce rapport de force qui lui servira plus tard à explorer et à cartographier l'espace du vallon de l'Anse aux Anglais. Nous reviendrons. Quand il voit le cyclone s'approcher du domaine du Boucan, il

pense tout à coup à sa mère et à sa sœur qui sont restées seules à la maison. Cette inquiétude arrache le petit Alexis « au spectacle de la pluie qui court » (CO.79). Il descend alors « la pente de l'Étoile » (CO.79) et court vers la maison.

Après la tempête, Alexis se rend aux endroits situés en hauteur comme auparavant pour avoir une vision dominante sur l'espace. Il constate que le paradis du Boucan est devenu comme un désert. Avec sa sœur Laure, ils regardent tous les deux, du haut de l'arbre chalta, l'arbre du bien et du mal, « les champs dévastés éclairés par le soleil » (CO.92), et vont « jusqu'aux plantations, du côté de Yemen et de Tamarin, et partout les cannes vierges ont été fauchées comme par une gigantesque faux » (CO.89). Alexis se rend en haut de l'Étoile d'où il surveille l'espace des alentours et « regarde les grandes nappes de boue qui s'étalent sur le lagon. À l'embouchure de la Rivière Noire, il n'y a plus de village » (CO.89-90). Ainsi, l'espace paradisiaque du Boucan se transforme en un espace infernal ; le protagoniste et Laure n'y voient qu'une île déserte et sauvage, mais illuminée sous le soleil, avec un ciel pur et propre :

Laure et moi, nous restons perchés presque tous le jour, en haut d'une pyramide créole, au milieu des champs dévastés. Il y a une odeur étrange dans l'air, une odeur fade que le vent apporte par bouffées. Pourtant le ciel est pur, et le soleil brûle nos visages et nos mains, comme au plus fort de l'été. Autour du Boucan, les montagnes sont vert sombre, nettes, elles semblent plus proches qu'avant. Nous regardons tout cela, la mer au-delà des récifs, le ciel brillant, la terre meurtrie, comme cela, sans penser à rien, les yeux brûlants de fatigue. Il n'y a personne dans les champs, personne ne marche sur les chemins. (CO.90)

Ce passage nous rappelle l'île dans son état élémentaire, avant l'arrivée des hommes : les montagnes sont plus proches, le soleil brille plus intensément, le paysage est désertique et tout est dévasté.

La troisième partie du *Chercheur d'or* est consacrée au voyage d'Alexis vers Rodrigues pendant qu'il est à bord du navire *Zeta*. Le navire ressemble sous certains aspects à l'espace insulaire de la vallée du Boucan et il est aussi comparable au navire de l'*Ava* dans *La Quarantaine*. Comme le domaine du Boucan, le *Zeta* constitue un espace clos entouré par l'élément aquatique, contenant un nombre limité de passagers ou de marins – à l'image des habitants de l'île. Il rappelle aussi l'espace réduit de l'île par ses dimensions, d'où la présence intensifiée de la mer, constituant une étendue immense à perte de vue. Le rapport du protagoniste avec cet espace se différencie toutefois de la relation qu'il entretenait avec l'espace insulaire du Boucan. L'espace cohérent et connu du Boucan avant le cyclone est remplacé ici par le monde inconnu et hétérogène de l'espace naval où le protagoniste se sent comme un étranger parmi tous ces hommes de mer appartenant chacun à une communauté et à une origine différente et lointaine. Malgré la petitesse de l'espace, le protagoniste est envahi par l'angoisse. Il ne se trouve plus en sécurité et il est hanté par l'inquiétude en regardant et en écoutant ses compagnons de mer, en contemplant la mer infinie qui l'entourne. Alexis, qui avait longtemps vécu dans l'univers familier du Boucan, dès qu'il embarque sur le navire *Zeta*, se trouve dans « un monde inconnu dont la disparité trouble son équilibre mental¹ », constate Isa Van Acker. C'est ainsi que le *Zeta* constitue dans la mentalité du protagoniste une sorte d'espace insulaire déséquilibré avec lequel il ne peut pas établir un rapport harmonieux. N'oublions pas que dans la vallée du Boucan, la maison familiale constituait un espace

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 119.

relativement cohérent, à la fois clos et ouvert et l'espace insulaire contenait une population homogène appartenant géographiquement à un seul lieu, ce qui amenait sa cohérence. C'est à cause de cette diversité et de cette hétérogénéité de l'équipage, qu'Alexis troublé par la géographie intensifiée du navire émet cette remarque :

La plupart sont des étrangers, des Comoriens, des Somalis qui parlent une langue rauque, ou des Indiens du Malabar. (CO.132)

C'est sous cet aspect que le voyage sur le *Zeta* est comparable avec l'embarcation de Léon, Jacques et Suzanne à destination de l'île Maurice sur l'*Ava* dans *La Quarantaine*, car on y trouve aussi un mélange de différents peuples de différents pays. En effet, dans *La Quarantaine*, c'est cette hétérogénéité qui cause la division des passagers au moment de leur installation sur l'île Plate, à la suite de l'épidémie qui les oblige à débarquer avant même d'arriver à leur destination. C'est à cause de ce débarquement que le voyage des frères Archambau et de tous les passagers de l'*Ava* devient problématique et n'aboutit qu'après une longue mise en Quarantaine, qui change d'ailleurs la « destinée » et la « destination » du protagoniste, Léon. Sur le *Zeta* aussi, le voyage d'Alexis deviendrait problématique à cause d'une tempête qui aurait pu changer la destination de la pérégrination. Mais le jeune aventurier constate que cela n'a aucune importance pour les autres voyageurs, c'est seulement lui-même qui s'en inquiète et « cette différence s'exprime dans une grande mesure en des termes spatiaux ; si les marins poursuivent une même *destinée*, Alexis, quant à lui, a une *destination*, et c'est cela qui creuse un écart entre le protagoniste et les membres de l'équipage du *Zeta*¹ ». C'est dans une telle situation que le jeune aventurier remarque sa différence avec les autres passagers au moment où la tempête pourrait changer l'itinéraire du navire :

Je suis bien le seul à m'inquiéter de l'itinéraire. Les marins, eux, continuent de vivre et de jouer aux dés comme si rien n'importait. [...] ils n'appartiennent à personne, ils ne sont d'aucune terre, voilà tout. Leur monde, c'est le pont du *Zeta*, la cale étouffante où ils dorment la nuit. [...] Même le capitaine Bradmer, même le timonier sont avec eux, de leur côté. Eux aussi sont indifférents au lieu, aux désirs, à tout ce qui m'inquiète. (CO.160-161)

Spatialement, les hommes d'équipage n'ont pas de terre et leur monde se résume à l'espace clos et réduit de *Zeta* et « leurs yeux ont la dureté métallique de la mer » (CO.161). C'est pour cela qu'ils ne s'inquiètent de rien, mais le protagoniste, tout angoissé pendant la pérégrination, est aussi hanté par ses souvenirs d'enfance dans le domaine du Boucan. Étant donné qu'Alexis n'arrive pas à se détacher de son passé pour s'intégrer à l'aventure et à ses prochaines initiations, le narrateur donne à plusieurs reprises des descriptions spatiales évoquant la vallée du Boucan. En effet, le jeune aventurier, en faisant escale en différentes îles et îlots, avant de débarquer à Rodrigues, voit les différents aspects spatiaux du Boucan dans chacune de ces îles et se rappelle son enfance heureuse. Lorsque le *Zeta* fait escale à Mahé, Alexis décide de visiter l'îlot Frégate. Il fait une exploration rapide de l'îlot et au moment où le navire s'éloigne de l'île, il plonge dans ses souvenirs d'enfance au temps du Boucan :

L'eau claire du lagon, les enfants nus courant sur la plage, et cette vieille maison de bois abandonnée au milieu des vanilliers, cela me rappelle le temps du Boucan. (CO.170)

Quand le navire s'approche de Rodrigues, « l'île apparaît sur la ligne de l'horizon », Alexis va à la proue et regarde : « l'île monte et descend derrière les vagues, et les sommets des montagnes semblent nés du fond de l'océan »

¹ *Ibid.*, p. 120.

(CO.183). En ce moment, les souvenirs et les paysages du Boucan lui reviennent de plus en plus intensément et il découvre la ressemblance de ce paysage avec sa terre natale : « Jamais aucune terre ne m'a donné cette impression : cela ressemble aux pics des Trois Mamelles, plus hauts encore, cela forme un mur infranchissable » (CO.183).

Les descriptions et les caractères spatiaux de l'île Rodrigues sont bien différents de ce que nous avons remarqué dans le récit du *Chercheur d'or*. Le protagoniste, ayant passé un bon moment de plénitude et d'euphorie dans le domaine du Boucan, s'est trouvé dans l'espace obscur et dysphorique de Forest Side à la suite du cyclone ravageur, jusqu'à ce qu'il embarque sur le navire *Zeta*, version réduite de l'univers du Boucan, pour rejoindre son rêve du Corsaire inconnu et prend la route vers Rodrigues ; il entre ainsi de l'univers marin dans un nouveau monde, le « pays de pierres et d'épines » (CO.268), comme l'a constaté notre romancier lui-même de tout près, lors de son voyage à Rodrigues : « Je découvre que c'est réel, pays de pierres, de lumière, de mer » (VR.143). Spatialement, l'univers rocheux de Rodrigues concrétise des pulsions bien différentes de celles de l'univers paradisiaque du Boucan et du monde marin que le protagoniste a vécu sur le navire *Zeta*. Cette différence réside dans le regard du protagoniste porté vers ces lieux : regard horizontal vers l'étendue marine et regard vertical vers l'espace filien ; le premier tend à disparition et le deuxième résiste au temps et dure infiniment. C'est ainsi que le regard d'Alexis change dès qu'il arrive à l'île Rodrigues et qu'il monte sur la colline et voit l'étendue de l'île. Isa Van Acker distingue ces deux regards, le premier lancé depuis le navire à l'horizontale et le deuxième jeté d'un endroit situé en hauteur et à la verticale :

À l'inverse, la vallée de l'Anse aux Anglais définit un espace nettement circonscrit à forte dominante verticale, que le sujet est en mesure d'embrasser du regard dès lors qu'il se trouve en une position surélevée. De plus, l'élément minéral connote l'immuable, la résistance au temps ; alors que la trace du sillage dessinée sur la surface marine par le navire en mouvement est une empreinte fugace, les signes gravés dans la solide matière des pierres sont susceptibles de survivre des durées séculaires¹.

Nous pensons aussi à la différence des descriptions de l'espace insulaire du Boucan et de celui de Rodrigues qui sont interprétés par le même personnage, mais dans deux périodes différentes de sa vie. L'exploration d'Alexis dans l'île Rodrigues exprime bien une envie de maîtriser l'espace, mais au temps du Boucan, les descriptions de l'île sont plutôt romanesques et les paysages sont pittoresques. Mais, étant donné qu'Alexis débarque à Rodrigues pour restituer son passé perdu et l'espace édénique du domaine du Boucan d'où toute la famille a été chassée, il a un regard surplombant et vertical sur l'espace de ce nouveau domaine insulaire et tente d'organiser cet espace hétérogène. En explorant minutieusement l'Anse aux Anglais, le héros essaye de le mettre en carte avec toutes les méthodes de géométrie et grâce aux instruments qu'il possède. Rappelons que « tout au long de son œuvre, Le Clézio s'efforce de concrétiser [les] catégories abstraites que sont le chaos et l'ordre² », constate Bruno Tritsmans.

Le Clézio évoque l'île Rodrigues dans son état élémentaire et sauvage où il n'y a que « deux ou trois fermes cachées dans les vallons qui surplombent l'Anse, et les bâtiments de la Cable & Wireless sur le versant est de la

¹ *Ibid.*, p. 124-125.

² Bruno Tritsmans, *Livres de pierre. Segalen-Caillois-Le Clézio-Gracq*, op. cit., p. 55.

pointe Vénus – invisible du fond de la vallée » ; à l’instar de Robinson, le naufragé solitaire des limbes du Pacifique, il remarque qu’« il n’y a personne alentour, que les cabris à demi sauvages des manafs des montagnes, et les quelques enfants noirs qui s’aventurent dans la vase de l’estuaire pour pêcher les petits crabes argentés » (VR.82). Les « manafs » et les « enfants noirs » insistent encore plus sur l’aspect élémentaire de l’île où on ne trouve que des autochtones avant l’arrivée des Européens. Donc, après avoir vécu une enfance heureuse dans le domaine du Boucan, et après avoir visité de nombreuses îles pendant sa pérégrination sur le microcosme naval du *Zeta*, le jeune protagoniste, l’image du grand-père de l’écrivain, commence à établir un nouveau rapport avec l’espace insulaire au cours de son séjour durable sur l’île Rodrigues : un rapport de cartographe, comme le souligne Kumari Issur : « les gestes d’Alexis qui consistent à explorer et à arpenter la vallée de l’Anse aux Anglais participent de son activité de cartographe. Le roman à son tour devient une immense carte avec des repères¹ ». Bruno Tritsmans constate aussi : « l’écriture leclézienne se modèle sur cette opération réorganisatrice par excellence qu’est la cartographie² ».

Alexis commence à explorer Rodrigues méticuleusement et trouve la vallée de l’Anse aux Anglais, « cette anse ignorée d’une île perdue dans l’océan Indien » (VR.81), constate notre romancier. On est en hiver 1911. Alexis « arrive sur les collines qui dominent l’Anse aux Anglais, où va s’accomplir toute [sa] recherche » (CO.189). Guidé par « les notes recopiées sur le livre de Pingré » (CO.189)³, Alexis parcourt et mesure la superficie de l’île :

Depuis des semaines, des mois, j’ai parcouru Rodrigues, depuis le sud où s’ouvre l’autre passe, devant l’île Gombrani, jusqu’au chaos de laves noires de la baie Malgache, au nord, en passant par les hautes montagnes du centre de l’île, à Mangues, à Patate, à Montagne Bon Dié. (CO.189).

Dans le passage du *Voyage à Rodrigues* où Le Clézio décrit l’Anse aux Anglais nous pouvons remarquer les procédures de la cartographie et de la géométrie utilisées dans *Le Chercheur d’or* pour décrire le paysage insulaire :

L’Anse aux Anglais n’est pas un grand territoire. J’ai du mal à évaluer ce que ce domaine représente. Sur les actes d’achat datés l’un de 1906, l’autre de 1913, il est fait état de deux concessions, l’une de treize acres et demi, l’autre de trois acres, répartis de chaque côté de la rivière Roseaux. C’est là que mon grand-père a passé l’essentiel de sa vie, en rêve et en réalité, durant plus de trente ans, sur ce périmètre limité à l’est et à l’ouest par des collines arides, couleur de lave, au nord par le marécage et la mer, et au sud par les silhouettes des hautes montagnes désertes. (VR.61)

Comme nous le remarquons, la vallée de l’Anse est un espace clos et limité à l’horizontale, un espace réduit. Nous avons toujours l’impression que le regard de l’écrivain se promène du haut en bas pour distinguer tous les repères géographiques du vallon. Le Clézio décrit en détail les limites du périmètre de l’Anse par rapport aux quatre axes principaux : nous trouvons les collines qui sont situées à l’est et à l’ouest, la mer et le marécage qui circonscrivent le nord, et finalement les montagnes désertes qui limitent le côté sud de la vallée. Par ailleurs, l’adjectif « déserte » attribué à la montagne scelle l’aspect élémentaire et sauvage de l’île et nous rappelle encore une fois le mythe de Robinson auquel fait allusion notre romancier en comparant son grand-père au naufragé solitaire de l’île *Speranza*.

¹ Kumari Issur, « Les îles indianocéaniques de Le Clézio », art. cité, p. 231.

² Bruno Tritsmans, *Livres de pierre. Segalen-Caillois-Le Clézio-Gracq*, op. cit., p. 54.

³ Voir *Le Chercheur d’or* page 189 et 190.

Par la suite, il donne une description affective du vallon de Rodrigues qui par sa petitesse se distingue des autres îles de Mascareignes¹ :

Toute son aventure était réduite à ces seize acres et demi de terre aride, à ce ruisseau intermittent, à ces collines de pierres où courent les cabris, à ces touffes de vacoas, à ces quelques tamariniers noircis par le soleil. Quelques cailloux, quelques marques, quelques éboulis, des broussailles, du sable, voilà ce qu'il a vu pendant toutes ces années, un domaine à peine plus grand qu'un jardin, enfermé au fond d'une vallée, avec le poids du soleil et le vent qui chasse les nuages dans le ciel et, au loin, la mer, comme un mirage de turquoise. (VR.61-62)

De la même manière, dans *Le Chercheur d'or*, on peut bien distinguer les axes septentrionaux et méridionaux dans nombres de descriptions. Par exemple, la vallée de l'Anse aux Anglais est décrite au début de la quatrième partie, par le regard surplombant du protagoniste, observée du haut de la colline où se trouve Alexis. Au départ, il la décrit ainsi :

Très tôt ce matin, j'ai marché le long de la côte, avec une sorte de hâte fiévreuse. J'ai traversé le pont Jenner, qui marque les limites des ports Mathurin. Plus loin, j'ai franchi à gué la rivière Bambous, devant le petit cimetière. À partir de là, il n'y a plus de maisons, et le chemin le long de la côte se resserre. Sur la droite, j'emprunte la route qui monte vers les bâtiments de la Cable & Wireless, la compagnie anglaise du télégraphe, au sommet de la pointe Vénus. (CO.190)

Par la suite, Alexis contourne les bâtiments et se rend « au sommet de la colline » où « Pingré est venu en 1761 pour observer le transit de la planète Vénus, avant les astronomes qui accompagnaient le lieutenant Neate en 1874 » (CO.190). C'est là qu'Alexis, au « vent violent de l'est [qui le] fait tituber », « au pied de la falaise » (CO.190), observe :

Je vois les courtes vagues venues de l'océan qui traversent la passe. Juste au-dessous de moi, ce sont les bâtiments de la Cable & Wireless, longues baraques de bois peintes en gris et blindées de plaques de tôle boulonnées comme des paquebots. Un peu plus haut, parmi les vacoas, j'aperçois la maison blanche du directeur, sa varangue où sont tirés les stores. À cette heure, les bureaux du télégraphe sont encore fermés. Seul, un Noir assis sur les marches d'un hangar fume sans me regarder. (CO.190-191)

Comme nous le remarquons, les descriptions se développent au fur et à mesure que le regard du protagoniste se promène de bas en haut de la colline vers la vallée. Finalement, en continuant son chemin à travers les broussailles, Alexis arrive « au bord de la falaise » et « découvre la grande vallée » (CO.191). C'est à ce moment que le jeune aventurier comprend qu'il a trouvé l'endroit qu'il cherchait. De là, il lance un regard panoramique sur la vallée :

L'Anse aux Anglais s'ouvre largement sur la mer, de chaque côté de l'estuaire de la rivière Roseaux. De là où je suis, je vois toute l'étendue de la vallée, jusqu'aux montagnes. Je distingue chaque buisson, chaque arbre, chaque pierre. Il n'y a personne dans la vallée, pas une maison, pas une trace humaine. Seulement les pierres, le sable, le mince filet d'eau de la rivière, les touffes de la végétation désertique. Mon regard suit le cours du ruisseau jusqu'au fond de la vallée, où se dressent les hautes montagnes encore sombres. (CO.191)

Nous constatons alors l'aspect désertique de l'île, comme l'a remarqué notre écrivain, lors de son *Voyage à Rodrigues*. Son protagoniste ne trouve aucune « trace humaine » et que « les pierres » et « la végétation désertique ». Si nous nous rappelons les descriptions de la première partie du roman concernant les axes principaux de la maison familiale et leurs limites, nous voyons que le protagoniste décrit l'étendue de la vallée de la même manière mais avec un regard plus curieux pour soumettre l'espace à sa domination et y mettre un ordre. Il est intéressant de savoir

¹ Rodrigues couvre une superficie de 110 km² contre Maurice 1865 km².

qu'Alexis est conscient lui-même du regard surplombant d'Ouma, car elle aussi observe le protagoniste d'un endroit surélevé : « Le soir, quand la lumière décline et que la vallée est silencieuse et calme, je sais qu'Ouma n'est pas loin. Je sens son regard qui m'observe du haut des collines » (CO.227).

Donc, le protagoniste entretient un rapport de force avec l'espace environnant et le premier endroit qu'il repère dans l'Anse aux Anglais est « les ruines de la vigie du Comble du Commandeur » (CO.203) ce qui indique toujours la tendance du protagoniste à la maîtrise de cet espace, qu'il fait principalement avec des méthodes géométriques en établissant des plans et des cartes ou en déchiffrant les cartes existantes. Ainsi « il procède à une suite d'opérations arithmétiques pour imposer au sol qu'il interroge une grille de lecture impliquant points, droites, courbes et surfaces¹ ». Rappelons-nous que Rachel Bouvet en examinant l'espace géométrique dans l'œuvre leclézienne « dépli[e] l'espace romanescque en quatre temps, à partir de cette “vue” particulière des mathématiciens qui distinguent le point, la ligne, la surface et le volume² » :

Je vais d'un repère à l'autre, en mesurant la vallée à l'aide de mon théodolite, puis je reviens en traçant un arc de cercle de plus en plus grand, pour examiner chaque arpent de terrain. (CO.199)

Dans *La Quarantaine*, Léon retrouve des signes qui nous rappellent les signes géométriques laissés par Alexis dans l'Anse aux Anglais tout en regardant de loin l'île Maurice :

Dans une faille, j'ai trouvé des signes étranges gravés sur la lave, des cercles, des triangles, des sortes de rosaces. Qui a laissé ces marques ? J'ai imaginé une femme, son visage brûlé par le soleil, qui traçait lentement ces dessins, jour après jour, comme une prière, en regardant la ligne verte de Maurice qui flottait au loin comme un mirage. Ou bien un homme, assis sur le rocher, son visage entouré de linges, immobile devant la mer comme un veilleur d'éternité. (Q.382)

Cette pulsion de l'assujettissement de l'espace de la vallée s'exprime à plusieurs reprises dans les premières pages de cette partie du roman concernant l'exploration de l'île Rodrigues. En effet, Alexis, se dirige régulièrement vers un lieu situé en hauteur pour pouvoir appréhender du regard une partie la plus grande possible de la vallée. Ainsi, il découvre certains aspects de du terrain de la vallée qui ne sont pas facilement perceptible d'en bas. Après avoir découvert « la première marque du Corsaire inconnu » (CO.203), un jour, il monte au Comble. C'est le même jour où il va chercher quelqu'un pour l'aider dans ses recherches dans « la ferme des Castel, derrière les bâtiments de la Cable & Wireless » (CO.208) :

Vers midi, étant monté au Comble du Commandeur, dans la tour ruinée de la Vigie du Corsaire, je découvre le ravin. Au fond de la vallée, il ne pouvait pas m'apparaître à cause d'un éboulis qui en cache l'entrée. À la lumière du zénith, j'aperçois distinctement la blessure sombre qu'il fait dans le flanc de la colline de l'est. (CO.209)

Dans ce passage de *La Quarantaine*, nous pouvons reconnaître le regard dominant du protagoniste du *Chercheur d'or* pour maîtriser l'espace insulaire. Jacques vient à la pointe sud de Gabriel pour regarder la ligne de l'îlot. Léon, lui, connaît par cœur cette ligne. Il maîtrise tout cet espace :

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 128.

² Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 181.

Je connais chaque détail, chaque accroc sur cette ligne. Je pourrais la dessiner sur le sable les yeux fermés. Tout de suite à droite, la proue naufragé du Coin de Mire, et loin derrière, confondue avec la mer et le ciel, la longue bande de sable qui court vers l'est, puis les pentes vertes des cannes, et la série des douze pics dont les pointes se perdent dans les nuages, le piton de Rivière Noire, la montagne du Rempart, le Corps de Garde, la montagne Ory, le Pouce, les Deux Mamelles, le Pieter Both avec son chapeau, la montagne Calebasse, la montagne Blanche, la montagne Bambous, le Camps de Masque. (Q.411)

Dans le passage suivant, Léon voit l'île aux Serpents et l'île Ronde depuis sa place en jetant un regard « vers l'est ». En effet, c'est ce paysage qui a « plus d'importance que le poste d'observateur, en haut du volcan, où Véran et Bartoli guettent inlassablement la côte de Maurice » (Q.133) :

Je suis à ma place dans les basaltes, assis dans un creux de sable où poussent quelques plantes à minuscules fleurs roses. C'est le soir, à mer étale, et la barrière du récif est invisible, dans l'ombre du lagon. Derrière moi, il y a Gabriel, et la falaise noire du volcan, et devant moi, la longue pointe de terre au ras de l'eau, où le vent a couché les batatrans. À l'horizon, entre la pointe et l'îlot, je vois les silhouettes de l'île aux Serpents et de l'île Ronde, pareilles à des animaux émergés. (Q.133)

Comme nous le voyons, le protagoniste a la pulsion de dominer et maîtriser l'espace insulaire à perte de vue. Rachel Bouvet voit dans ce passage ce qu'elle appelle « le point d'ancrage du paysage » et constate qu'« au cours de son exploration de l'île Plate, Léon découvre des paysages grandioses¹ ». Selon elle, « le récit ne fait pas que décrire un lieu, il nous présente un acte de paysage en formation² ». Au début, le narrateur décrit en une phrase « le point d'ancrage », là où le héros se trouve, au milieu des « basaltes », assis dans un endroit tout particulier : des « sables » qui ont constitué un « creux » et qui ont laissé pousser quelques « fleurs ». Dans la phrase suivante, on remarque l'indication temporelle de la description. Par la suite, le protagoniste promène son regard vers les paysages lointains qui ne sont pas évidemment bien perceptibles dans les ténèbres du soir. La critique constate : « [p]uis revient à la matière, aux éléments (la terre, l'eau, le vent) avant de se projeter le plus loin possible sur la ligne d'horizon. Enfin, la délimitation géographique laisse libre cours à l'imagination. Les formes estompées des îles et leur toponymie invitent à la rêverie³ ».

La deuxième découverte importante d'Alexis est la marque de l'organeau. Avec une méthode géométrique méticuleuse, Alexis se met à l'ombre du vieux tamarinier près de son campement et pendant toute la fin de la journée, il étudie « les plans de la vallée [...] et marque au crayon rouge les points qu'il faudra sonder » (CO.213). Il les repère et voit « une marque sur une pierre à demeure : quatre trous réguliers poinçonnés en carré » (CO.213). Dès lors, il se souvient de « la formule de la lettre du Corsaire inconnu » et le cœur battant « se tourne vers le levant » et remarque « la forme de la vigie du Comble du Commandeur dans la diagonale de l'axe nord-sud » (CO.213). Ainsi, il trouve en fin de la journée « la première marque de l'organeau, sur le glacis de la colline de l'est » « en cherchant à établir la ligne est-ouest qui coupe la rivière Roseaux aux limites de l'ancien marécage » (CO.213) :

¹ *Ibid.*, p. 182.

² *Ibid.*, p. 183.

³ *Ibid.*

Marchant boussole à la main, le dos au soleil, je traverse une dénivellation que je crois être le lit d'un ancien affluent. J'arrive sur la falaise de l'est, abrupte à cet endroit. C'est une muraille de basalte presque verticale, qui s'est partiellement écroulée. Sur l'un des pans près du sommet, je vois la marque. (CO.213)

Mais selon Isa Van Acker, au moment où Alexis découvre la première marque de l'organeau, un phénomène affecte le regard du protagoniste : « une particularité aperçue d'en bas paraît s'effacer lorsque le jeune homme escalade une pente pour l'examiner de près¹ ». Alexis cherche une direction pour se rendre en haut de la falaise et quand il arrive « près du sommet, [il a] du mal à retrouver le rocher qui porte la marque. Vu d'en bas, le signe était net, avec sa forme de triangle équilatéral inversé qui était celle des organeaux des ancrs marines au temps des corsaires » (CO.214). Dans le *Voyage à Rodrigues* le romancier cherche pendant des heures la marque de l'organeau que son grand-père avait indiquée sur ses plans, « à l'ouest de la rivière Roseaux juste au-dessous de la Vigie du Commandeur » (VR.13-14) et il remarque finalement que « toutes les roches ou presque portent cette marque, un V ou un W ou un Δ , car c'est comme cela que se fracture le basalte » (VR.14).

Comme nous le remarquons, Alexis effectue tout au long de son séjour à l'Anse un travail de repérage à l'aide de la carte du corsaire qui se sert de la cryptographie pour pouvoir situer l'emplacement du trésor. Comme le précise Isa Van Acker « ainsi progresse lentement le travail qui consiste à repérer, à inventorier, à interpréter tant les accidents du terrain que les indications éparses dans les divers documents – va-et-vient entre la carte et le paysage qui, sous la plume de Le Clézio, se prolonge et s'accumule extraordinairement² » ; le narrateur l'atteste : « [il] passe la fin du jour à étudier les plans de la vallée, et [il] marque au crayon rouge les points qu'il faudra sonder » (CO.213). Ainsi, Alexis jalonne l'espace de la vallée et trace d'autres plans :

Avec Fritz, je place des jalons. Ce sont des roseaux que j'ai préparés à cet effet, et qu'il faut planter tous les cent pas pour tracer les lignes droites. Je vais alors vers le haut de la vallée, parmi les signes que j'ai reconnus, pierre poinçonnées, angles marqués, tas de cailloux disposés en triangle, etc., et je trace le prolongement des droites à l'aide du théodolite, pour les inscrire à l'intérieur du cadran initial (la grille du Corsaire). (CO.226)

Thomas Vauterin, en examinant *l'île et le trésor*, constate que « la carte du pirate vient strier l'île au trésor, la cadastrer, soumettre l'hétérogénéité de sa présence objective à la valeur signifiante³ ». Il pense que cet aspect de l'insularité n'est nulle part illustré mieux que dans *Le Chercheur d'or* de Le Clézio. Alexis, comme nous l'avons remarqué jusqu'ici, effectue des travaux de localisation en mesurant les repères et « cadastre de lignes imaginaires le décor de l'île Rodrigue⁴ ». Il essaye de géométriser l'espace insulaire à l'aide des cartes de l'île. Rappelons-nous que le protagoniste a déjà connu le plan de Rodrigues bien des années avant de la voir de près. En effet, Alexis entend pour la première fois parler de l'île le jour où son père lui explique que Rodrigues est « une dépendance de Maurice, à plusieurs jours de bateau » et le petit garçon remarque que son père « sur le mur de son bureau, [...] a épinglé un relevé de l'île, recopié par lui à l'encre de Chine et colorié à l'aquarelle, couvert de signes et de points de repère » (CO.63). Des années plus tard, Alexis dans la vallée des Anses à Rodrigues, « sur le sable sec des plages de la rivière,

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 132.

² *Ibid.*

³ Thomas Vauterin, « L'île et le trésor, piraterie et légitimité », in *L'Insularité*, op. cit., p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

à l'aide d'une brindille, [je] trace le plan de la vallée : l'entrée de l'Anse, flanquée à l'est et à l'ouest par les grands rochers basaltiques. Le cours de la rivière Roseaux, remontant en ligne presque droite vers le sud, puis s'incurvant avant de s'engager dans les gorges, entre les montagnes » (CO.192) ; il se souvient alors du plan qu'il avait vu dans le bureau de son père et se dit : « Je n'ai pas besoin de comparer avec le plan du Corsaire, tel qu'il figure dans les documents de mon père : je suis bien sur le lieu même du trésor » (CO.192). Voyons maintenant le plan de Rodrigues préparé par le grand-père de Le Clézio que notre écrivain décrit dans le *Voyage à Rodrigues*. Parmi plusieurs plans, Le Clézio en préfère deux. Le premier n'a pas de date et il est très simple, ce qui explique qu'il doit être un des premiers dessins du vallon de l'Anse aux Anglais, effectué par le grand-père de l'écrivain durant son premier voyage vers 1902 :

On y voit, comme à travers une lunette astronomique, un monde encore sans noms, la bouche de la rivière s'élargissant vers le marécage où apparaît une île rattachée à la berge par un banc de sable, île qui n'apparaît plus dans les plans suivants. Le départ de l'affluent venu de l'est, qui correspond à la forme des deux ravins s'enfonçant dans la falaise, qui sera plus tard le lieu le plus important de la quête de mon grand-père. À l'ouest, les bulbes des collines, et la ligne sombre de la falaise qui surplombe le cours d'eau vers le sud. La rivière Roseaux qui coule du sud au nord, montrant quatre étranglements d'où naissent des bassins, avec une forme bizarre de visière. (VR.72-73)

Ce plan, par sa simplicité, nous fait aussi penser à *Robinson Crusoé* et à la première carte de Speranza qu'il avait dessinée et qui a pris la forme du corps d'une femme. L'Anse est un « microcosme », par sa dimension, dont les premiers aspects sont illustrés sur cette première carte, et c'est après cette première cartographie que le grand-père consacre tout son temps et de longues années à ajouter « point par point, ligne après ligne, la trame infinie de son imagination et de ses pronostications » (VR.73). Le protagoniste du *Chercheur d'or*, image du grand-père de l'écrivain, interprète et repère les signes de deux manières : selon les sources écrites sur la carte et selon la surface accessible de la vallée. Ainsi, il ramasse au fur et à mesure les informations et les notices éparses et incohérentes. Quand Ouma apporte de la nourriture à manger, Alexis lui parle de ses découvertes. Ouma lui demande qu'il lise les signes qu'il a trouvés et notés sur un cahier à haute voix. Nous constatons alors une grande énumération de repères géographiques et des formes diverses des pierres du vallon :

Pierres marquées d'un cœur, de deux poinçons, d'un croissant de lune. Pierre marquée de la lettre M selon les clavicles de Salomon, pierre marquée d'une croix. Une tête de serpent, une tête de femme, trois coups de poinçons en triangle. Pierre marquée d'une chaise, ou d'un Z, qui évoque le message du corsaire. Rocher tronqué. Rocher sculpté en toit. Pierre ornée d'un grand cercle. Pierre dont l'ombre dessine un chien. Pierre marquée d'un S et de deux poinçons. Pierre marquée d'un "chien turc" (chien rampant, sans bout de pattes). Roches portant une ligne de poinçons indiquant le sud-sus-ouest. Roche cassée et brûlée. (CO.225-226)

La découverte du Comble du Commandeur, « la première marque du Corsaire inconnu » (CO.203), est aussi révélatrice de la tâche inépuisable du protagoniste pour repérer les points géographiques du vallon à l'aide des cartes et de son regard vers l'étendue de la vallée qui change d'un point à l'autre. Au déclin du jour, Alexis « décide de remonter le flanc de la colline de l'est, à la recherche des marques des "organeaux" laissées par le Corsaire » (CO.200-201), car il est sûr que le marin a laissé « ces marques sur les rochers de la falaise, ou sur quelque pierre à demeure » (CO.201). Alexis se rend compte que le côté est de la colline est plus facile à gravir et monte le talus du glaciais (la surface d'érosion). Au sommet de la colline il constate que cet endroit qui lui semblait de loin « une paroi

unie, [est] une série de marches qui [le] désorientent » (CO.201). Bientôt, il est si loin de l'autre versant de la colline qu'il ne distingue pas la voile blanche de son abri. C'est depuis cet endroit en hauteur qu'il embrasse du regard l'étendue du vallon, remarque que « le fond de la vallée est un désert gris et vert parsemé de blocs noirs, où le lit de la rivière disparaît » et voit « à l'entrée de la vallée, [...] la haute falaise de la pointe Vénus » (CO.201). Maintenant, la colline ouest de la vallée se trouve juste en face du protagoniste, et il se demande si ce qu'il voit est une illusion :

Je vois un M majuscule sculpté dans la roche, un peu au-dessus de la pointe Vénus. À la lumière frissante du crépuscule, il paraît avec netteté, comme fracturé dans la montagne par une main géante. Plus loin, au sommet d'un piton, il y a une tour en pierre à demi ruinée, que je n'avais pas vue en installant mon campement juste en dessous.
(CO.201)

Alexis descend la colline est et remonte la colline de l'ouest pour voir de près les repères qu'il a trouvés, mais quand il arrive en haut du talus, il n'y trouve rien de la forme M qu'il avait vue du haut de la colline est. Finalement, il arrive devant la tour, qu'il n'a jamais vue depuis qu'il est arrivé dans cette vallée. Il voit que cette tour, « [a]u sommet de la falaise, [...] surplombe la vallée déjà dans l'ombre », et que « [c]'est une tour écroulée sur un côté, faite de larges blocs de basalte assemblée sans mortier » : « D'un côté, il y a les restes d'une porte, ou d'une meurtrière » (CO.202). Alexis pénètre à l'intérieur de la ruine, s'accroupit pour se protéger du vent et voit la mer par l'ouverture : « Dans le crépuscule, elle est sans fin, d'un bleu imprégné de violence, voilée à l'horizon par la brume grise qui la confond avec le ciel » (CO.202). En promenant son regard, le protagoniste constate que « du haut de la falaise, on embrasse la mer depuis la rade de Port Mathurin jusqu'à la pointe est de l'île » et il « comprend alors que cette tour bâtie à la hâte n'est ici que pour surveiller la mer et prévenir l'arrivée d'ennemis » (CO.202). Il sait que cette construction temporaire n'a été installée ici ni par les Anglais ni par les Français. En lisant à haute voix les phrases « dans la lettre de Nageon de Lestang », il se rend compte finalement qu'il est « en ce moment assis sur les ruines de la vigie du Comble du Commandeur, tandis que l'ombre emplit déjà la vallée » (CO.203). Dans le *Voyage à Rodrigues*, Le Clézio à la manière de son grand-père et comme le héros du *Chercheur d'or*, Alexis, se rend à un endroit placé en hauteur pour pouvoir jeter un regard dominant sur l'espace insulaire environnant et de là il met en place les repères géographiques qu'il avait lus dans les cartes de son grand-père par rapport aux axes principaux. Il « grimpe jusqu'au sommet de la colline de l'est » et aperçoit juste devant lui « la pointe volcanique qui a servi de repère à la quête » de son ancêtre qui l'a appelée « la vigie du commandeur » (VR.11) :

Le Comble du Commandeur est derrière moi, au sud-ouest. Je sais maintenant que le ravin et la source sont tout près. Je prends repère sur une maison au toit de tôle, dans l'estuaire de l'Anse aux Anglais, et je redescends. Quand j'arrive au niveau de la maison, je remonte la pente des collines, sur le versant est. Devant moi, tout à coup, de l'autre côté d'un vallon asséché, je vois la pierre d'où l'on aperçoit la Vigie telle que mon grand-père l'a dessinée en 1910 : trois pics, dont les trois premiers tracent les jambes d'un M majuscule. Est-ce l'érosion, ou le résultat d'une tempête ? Il me semble que les dents du roc sont émoussées. Il manque une saillie à droite, du côté de la mer.
(VR.11)

C'est de là que notre écrivain, à la manière de son héros, surplombe « l'étendue magnifique de la mer » qui environne l'espace insulaire, et il « domine toute la région, de l'est à l'ouest » (VR.31), du haut du Comble du Commandeur.

Une autre découverte importante du protagoniste est celle du ravin « où jaillissait autrefois une source, aujourd'hui tarie », et qu'il « avait jugé trop éloigné du lit de la rivière pour figurer sur le plan du Corsaire » (CO.234). Au fur et à mesure qu'Alexis « plante les jalons prolongeant les droites des premiers repères », il est

« conduit vers l'est de la vallée » (CO.234). Un matin, Alexis, en train d'arpenter « le fond de l'Anse aux Anglais, près de la marque de l'organeau ouest, [...] décide de prospecter le long de la ligne qui va de l'organeau vers la pierre marquée de quatre points que [le protagoniste a] trouvé sur le premier contrefort de la falaise est, et que le document du Corsaire désigne par “Cherchez S : :” » (CO.234-235) :

N'ayant d'autres jalons que les bouts de roseaux plantés à intervalles irréguliers, j'avance lentement sur le fond de la vallée. Un peu avant midi, je parviens au sommet de la falaise de l'est, ayant parcouru et balisé plus de mille pieds français. Comme j'arrive en haut de la falaise, j'aperçois au même moment la faille du ravin et la borne qui le désigne. C'est un bloc de basalte de six pieds de haut environ, planté dans la terre poudreuse de la colline de telle façon qu'il doit être visible du fond de la vallée, depuis l'ancien estuaire. (CO.235)

Il voit une marque en haut et au centre du rocher qui attire son attention. C'est « une gouttière droite, de l'épaisseur d'un doigt, longue de six pouces environ, creusée dans la pierre au moyen d'un ciseau » ; elle « est dans l'exact prolongement de la ligne que [le protagoniste a] suivie depuis l'organeau de l'ouest, et désigne l'ouverture du ravin » (CO.235) qu'Alexis voit pour la première fois. Il s'en approche et découvre ainsi cet espace qu'il souhaitait découvrir depuis longtemps :

C'est un couloir d'érosion qui traverse l'épaisseur de la falaise et va en se rétrécissant jusqu'à l'Anse aux Anglais. Un éboulis de pierres obstrue son entrée et c'est pour cela que je n'ai pas encore eu l'idée de l'explorer. Vue de la vallée, l'entrée du ravin se confond avec les autres éboulements de la falaise. Et du sommet de la colline est, le ravin tel que je l'ai vu la première fois ressemble à un effondrement du sol sans profondeur. (CO.235)

L'aspect cartographique de l'espace insulaire prendra un autre tournant dans *La Quarantaine*, le roman du 1995 qui illustre les tentatives du protagoniste et des personnages secondaires du roman pour retrouver leurs liens brisés en regagnant l'île Maurice. Cette tentative relève aussi de leur rapport à l'espace qu'ils essaient de maîtriser, ainsi que les autres personnages du roman. En effet, leur regard vers l'espace insulaire est révélateur de leur rapport avec ce dernier. Comme le souligne Adina Balint, dans le cycle mauricien de *Le Clézio*, « ses personnages narrateurs entretiennent une relation particulière avec cet espace qui reste toujours vivant dans leurs mémoire malgré les épreuves de toute sorte qu'ils sont censés traverser » et « pour Léon de *La Quarantaine*, Maurice devient une sorte de “fée Morgana”, un espace qui semble être très proche, mais qui s'avère presque impossible à gagner¹ ». Au départ, Léon, est tenté de retourner à Maurice pour rejoindre le lieu de sa naissance. Étant donné que les ressources naturelles de l'île Maurice sont dominées et soumises par une élite, Léon qui croyait pouvoir trouver la plénitude en accédant à l'île Maurice, au lieu de s'intégrer à ce système, se tourne vers la nature élémentaire et renoue avec le monde primordial. Donc, le rapport du protagoniste avec l'espace insulaire se distingue de celui des autres personnages, même de son frère Jacques et son épouse Suzanne. Isa Van Acker constate que le rapport entre les personnages lecléziens et l'espace « est caractérisé par l'antagonisme fondamental entre un ordre rationnel que l'homme tente d'imposer à l'espace, et un ordre naturel dans lequel il désire s'inscrire² ». Comme nous l'avons déjà remarqué, Alexis a eu l'ambition d'assujettir l'espace insulaire de l'Anse aux Anglais et à mesure qu'il s'avancé dans sa recherche du trésor du Corsaire, il se rendait compte de la vanité de son travail, et il était tenté de s'intégrer à

¹ Adina Balint, *Le processus de création dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 101.

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 178.

l'univers primordial de l'île. De la même manière, le héros de *La Quarantaine* poursuit le chemin d'Alexis, en tentant de regagner son île natale, mais il va finir par s'unir à l'univers élémentaire insulaire.

Donc, l'ordre naturel et l'ordre rationnel, dans le cycle mauricien, affectent le lien des protagonistes avec le monde qui les entoure. Ainsi, les descriptions des îles dans *La Quarantaine* sont aussi affectées par ce rapport des personnages à l'espace. Comme le souligne Rachel Bouvet, *La Quarantaine* est « l'un des romans les plus géographiques de J.-M.G. Le Clézio¹ ». Il est curieux de voir que dès l'ouverture du livre, *La Quarantaine* montre son aspect cartographique très particulier, illustrant une cartographie de l'île Plate intitulée *Flat Island* et préparée par Corby selon des relevées de 1857. Kumari Issur note que dans le cycle indianocéanique de Le Clézio existent de « multiples cartes – la reproduction de la carte de l'île Plate et de l'îlot Gabriel au début de *La Quarantaine* ou encore la mention de la carte d'une île non-identifiée dans *Le Chercheur d'or*, une carte indéchiffrable, presque cabalistique que certains interprètent comme la Frégate des Seychelles mais que le père d'Alexis postulera comme Rodrigues² ». Il est donc indéniable que *La Quarantaine* soit un roman cartographique.

Rachel Bouvet, abordant la troisième dimension de l'espace géométrique, c'est-à-dire « la surface », examine « la carte » de *La Quarantaine*. De la même manière qu'une carte peut nous raconter une histoire, un roman pourrait dessiner une carte et celle-ci « implique une saisie globale de l'espace, une échelle qui pourra être celle du pays, du continent, des océans, de la planète, voire de la galaxie, mais aussi un mouvement de distanciation³ ». Nous savons qu'une carte du monde nous suffira pour « situer un lieu, en fonction des coordonnées géographiques habituelles⁴ », et nous avons tous une image de cette carte dans notre mémoire qui nous aide à deviner l'emplacement des différents endroits, villes, capitales, pays, continents, mers, océans etc. Selon Rachel Bouvet, cette image est « plus ou moins consciente, plus ou moins précise, mais dans tous les cas très subjective⁵ ». Elle conclut que

la refiguration des lieux met en branle une opération de cartographie mentale, au cours de laquelle se révèle la carte implicite du roman, ou du moins celle que la lecture a permis de construire⁶.

C'est ainsi que le lecteur de *La Quarantaine* pourrait refaire la carte des lieux fréquentés par les protagonistes « grâce aux jeux de superposition que l'aller-retour entre la carte et le texte suppose, ce qui lui permet d'enrichir continuellement sa refiguration des lieux⁷ ».

Avant de voir la situation géographique de Plate décrite par le narrateur de *La Quarantaine*, voyons la situation cartographique des îles Mascareignes donnée par Alfred North-Coombes dans son ouvrage *La découverte des Mascareignes par les Arabes et les Portugais* :

¹ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 172.

² Kumari Issur, « Les îles indianocéaniques de Le Clézio », art. cité, p. 230-231.

³ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 187.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 188.

Les îles Mascareignes et l'archipel de Cargados Carajos, ou Saint-Brandon, sont situés entre les latitudes sud de 16 et 22 degrés et les longitudes est de 55 et 64 degrés du méridien de Greenwich. Plus précisément, la Réunion se trouve entre 55° 10' et 55° 50' de longitude est et 19° 58' et 20° 32' de latitude sud ; l'île Maurice entre 57° 18' et 57° 49' de longitude est, et 19° 58' et 20° 32' de latitude sud ; Rodrigues entre 63° 23' de longitude est et 19° 42' de latitude sud. La Réunion couvre une superficie de 2512 km², Maurice 1865 km², Rodrigues seulement 110 km²¹.

Dès le début de la troisième partie de *La Quarantaine*, le protagoniste décrit la situation géographique du lieu où les personnages se trouvent, en faisant remarquer la date du déroulement du récit, le 27 mai :

Plate est par 19°52' de latitude sud, et 57°39' de longitude est. À environ 20 milles au nord du cap Malheureux, c'est une île presque ronde, dont la forme rappelle, en plus petit, celle de Maurice. Contrairement à ce que son nom pourrait laisser croire, l'île est occupée au sud-ouest par les restes d'un double cratère dont les bords se sont effondrés du côté de la mer. (Q.61)

Si dans *Le Chercheur d'or*, le protagoniste explorait l'île avec des méthodes géométriques et mathématiques ; comme nous le voyons, dans le passage ci-dessus, notre écrivain procède à une méthode cartographique en utilisant des données mathématique pour préciser les axes principaux de l'île : axe horizontal et axe vertical. Comme dans *Le Chercheur d'or*, l'île est décrite dans ce passage par un regard qui surplombe l'étendue océane. Le narrateur « mesure la distance et définit l'orientation de l'île [Plate] par rapport à la côte mauricienne, puis décrit sa morphologie en ayant recours à une figure géométrique» en lui attribuant la forme ronde et « en comparant sa forme et sa taille à celles de Maurice² ». Comme nous l'avons remarqué dans le *Chercheur d'or*, cette description aérienne et cartographique de l'île montre le rapport du protagoniste avec l'espace, un rapport de force « fondé sur la maîtrise et la gestion rationnelle³ ».

Mais la description des îles n'est pas toujours rationnelle dans *La Quarantaine*, car elle relève parfois d'un autre rapport du protagoniste avec l'espace, un rapport plutôt naturel comme nous l'avons souligné. Après avoir situé l'île Plate selon ses fonctions géographiques, quelques pages plus loin le narrateur décrit ainsi l'île Plate :

Sur Plate, le ciel, la mer, le volcan et les coulées de lave, l'eau du lagon et la silhouette de Gabriel, tout est magnifique. L'île n'est qu'un seul piton noir émergeant de la lueur de l'Océan, un simple rocher battu par les vagues et usé par le vent, un radeau naufragé devant la ligne verte de Maurice. (Q.70)

Dans ces deux descriptions de l'île Plate, deux approches différentes reflètent l'ambivalence qui caractérise chez Le Clézio le rapport de l'homme à l'espace. Dans la première, elle est observée du haut et verticalement comme on la voit sur une carte marine, alors que « la deuxième description découle d'une présence de l'instance narratrice au sein de l'espace décrit⁴ » ; Maurice est observée horizontalement et apparaît de loin comme une « ligne verte ». C'est pour cela que la constitution élémentaire des îles se révèle dans les descriptions localisées par un regard horizontal. Par exemple, dans ce passage, tous les éléments de nature élémentaire sont évoqués : « le ciel, la mer, le volcan et les coulées de lave ». Donc, dans les deux descriptions l'île Maurice est évoquée, mais de deux manières différentes : dans la première, étant donné que le narrateur a recours à un procédé cartographique, l'île Maurice est aussi observée

¹ Alfred North-Coombes, *La découverte des Mascareignes par les Arabes et les Portugais*, Service Bureau, Place Foch, Port Louis, Mauritius, 1979, p. 1.

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 179.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 180.

de haut, donc par un regard lancé verticalement sur une carte de mer où l'on peut distinguer son plan bidimensionnel. D'ailleurs, c'est grâce à ce regard que le narrateur est capable de comparer la forme de Plate avec celle de Maurice. Dans la deuxième description, Maurice est perçue de loin par un regard horizontal qui la voit comme « une ligne verte ». C'est pour cette raison que cette description illustre l'île dans son état primordial et dès le début de la description les quatre éléments principaux de la nature sont indiqués à travers l'élément céleste, l'élément aquatique de « la mer » et « des vagues », l'élément du feu par « le volcan » et « les coulées de lave » et l'élément éolien par « le vent » qui use « le rocher », l'élément terrestre. Tandis que le premier passage illustre une vision objective et rationnelle de l'espace îlien, le deuxième passage illustre la vision affective du narrateur par un adjectif comme « magnifique » et sacralise l'espace en utilisant la majuscule pour l'« Océan ». La suite de la description scelle encore plus la vision affective du narrateur :

Pourtant, aucun endroit ne m'a semblé aussi vaste, aussi mystérieux. Comme si les limites n'étaient pas celles du rivage, mais, pour nous qui étions pareils à des prisonniers, au-delà de l'horizon, rejoignant le monde du rêve.
(Q.70)

C'est sous cet aspect que le récit de *La Quarantaine* illustre les deux rapports différents de l'homme avec l'espace. Gilles Tiberghien, dans son essai *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques* écrit que la réalisation imaginaire de la carte reflète le rapport entre l'individu et le monde. Certains artistes essaient de cartographier le monde et pour cela il faut savoir le figurer et le représenter en prenant ses distances avec lui :

La carte est [...] une manière de me figurer le monde : non seulement elle m'en donne une représentation, mais aussi elle me connecte à un certain nombre de ses points qui composent pour moi une *plateforme* me permettant d'agir, une surface de mouvements possibles, si stratifiée soit – elle, en largeur ou en épaisseur [...] Pour imaginer, il faut de la distance entre soi et le monde, il faut du vide entre les choses, du néant à l'intérieur de l'être¹.

C'est à l'aide de ce vide que le lecteur peut imaginer une carte des lieux fréquentés dans le roman. Bien que ces lieux existent dans le monde réel, comme nous l'avons remarqué dans les passages ci-dessus, ils fournissent des frontières mentales et irréelles au lecteur. Comme le souligne Rachel Bouvet, « ce sont les vides constitutifs de la carte du roman, les blancs séparant les différents lieux du récit, le caractère discontinu ou inachevé de l'espace figuré qui offrent la possibilité au lecteur d'élaborer une carte mentale, support sur lequel viendront s'inscrire les lieux, les toponymes, les paysages, les parcours, les frontières du roman. Parfois, ils permettront de donner une cohérence à l'ensemble alors que, d'autres fois, ils occasionneront un brouillage impossible à démêler². Dans tous les cas, le vide semble bien être l'une des conditions premières à l'immersion du lecteur dans l'univers romanesque, qui est d'abord et avant tout un espace à habiter³ ».

Plate apparaît au départ comme une île déserte et sauvage. Quand les passagers y débarquent, le narrateur décrit la structure géologique de l'île à travers le regard de Jacques et Suzanne :

¹ Gilles A. Tiberghien, *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Bayard, coll. « Le Rayon des curiosités », 2007, p. 132.

² Au sujet des rapports entre carte, littérature et géographie, voir l'ouvrage collectif dirigé par Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell, *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.

³ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 188-189.

Jacques et Suzanne regardaient avec appréhension l'île devant laquelle nous étions arrêtés. La muraille sombre du volcan, les broussailles qui recouvrent les pentes, et les grandes plaques de basalte de la baie des Palissades, où les vagues déferlaient dans un grondement de tonnerre. Nous n'apercevions sur l'île aucun signe de vie, sauf de temps à autre le passage d'un goéland emporté par le vent s'évanouissant en même temps que son cri grinçant. (Q.62)

Cet aspect désertique de l'île Plate devient plus sensible quand Léon la voit depuis l'îlot Gabriel. Il remarque que « de l'autre côté du lagon, Plate n'est plus qu'un rocher sombre contre le ciel jaune » (Q.423). Nous constatons la même procédure pour la description de l'îlot Gabriel. Léon décide un jour de nager vers lui. « C'est la mer étale » (Q.158) et Léon voit « à travers l'eau du lagon le long chemin en demi-lune qui va vers Gabriel. Tout est silencieux » (Q.159). Il enlève ses vêtements et les cache « dans les rochers, près du récif » (Q.159), là où il avait rencontré Suryavati la première fois. Il marche sur le récif et nage dans l'eau transparente, « sortant la tête de temps à autre pour reprendre la direction de l'îlot Gabriel » (Q.160). Quand il se trouve au-dessus du chenal, il peut voir « les formes arrondies des coraux, les oursins, les algues » (Q.160). En dix minutes, Léon arrive « au-dessus du banc de sable qui rejoint Gabriel » et il « reprend pied et [...] marche vers l'îlot » ayant « l'impression d'avoir atteint l'autre bout du monde » (Q.160). Par la suite, nous pouvons lire la description de Gabriel :

L'îlot Gabriel est devant moi, beaucoup plus grand qu'il ne paraît vu du rivage de Plate. Le piton central a une forme parfaite, comme si une main géante avait façonné ce cône en empilant des blocs de basalte. C'est sombre, presque noir, avec une végétation rase accrochée à ses flancs, et près du rivage, la masse des batatrans qui fait une muraille infranchissable. À l'ouest, dans la zone abritée du vent, il y a un petit bois de filaos et de buissons de lantanas (que Jacques appelle les « vieilles filles »). (Q.160-161)

Comme nous le remarquons, le protagoniste a un regard horizontal vers l'îlot Gabriel et constate son état naturel et élémentaire. Gabriel est un îlot désert. Après avoir trouvé les tombes sur Gabriel, le héros cherche quelque chose pour écrire les noms des personnes brûlées sur l'îlot, mais il remarque que « l'îlot est désert, il n'y a pas une planche, pas un endroit où [il] puisse écrire, et les rocs sont trop durs pour qu'[il] puisse y graver leurs noms » (Q.165). Léon décrit ainsi Gabriel en le comparant avec Plate, après leur départ, et après avoir découvert la mort de John Metcalfe et la folie de Sarah :

J'ai marché jusqu'au piton du milieu. Le soleil brûlait déjà, avec de grands éclairs de lumière sur les triangles des basaltes. Gabriel est beaucoup plus chaud, plus âpre que l'île Plate. Cet îlot semble une ébauche de sa voisine, plutôt une épure. Tout en angles, en brisures, en coulées de lave et forêt de buissons épineux, encerclé par le bruit des vagues qui se brisent sur la côte sud-ouest, et une longé au nord par le lagon émeraude que traverse une longue griffe de sable blanc. (Q.339)

Le narrateur contemporain, dans le dernier chapitre du roman, a la même vision affective en regardant Plate et Gabriel. Il loue « les services de Denis, le mari de Marie-Noël, pour aller jusqu'à l'île Plate » en leur disant que c'est pour aller pêcher : « Plate est devant nous, étrange, sombre. Au sommet du cratère, il y a un phare en bon état, la seule trace humaine apparente. Le reste de l'île est sauvage. À la droite, Plate est flanquée d'un rocher, l'îlot Gabriel » (Q.508). Léon, le narrateur contemporain, « marche sur Gabriel, à la recherche de traces, de sépultures » (Q.509) et trouve l'îlot totalement désert :

L'îlot est désert, vide d'indices. Seul un monument de lave cimentée marque la tombe d'un certain Horace Lazare Bigeard, mort de la variole en 1887 à l'âge de dix-sept ans. Des autres, de tous les immigrants arrivés sur l'*Hydaree*, sur le *Futtay Mubarack*, abandonnés sur l'île, il ne reste rien. Le vent, les pluies, le soleil et les embruns ont tout effacé. Tandis que j'escalade le piton central où était planté jadis le sémaphore à bras, le seul moyen de communication avec Maurice, j'entends pour la première fois les cris rauques des pailles-en-queue (*Phaeton rubricauda*). Les oiseaux en alerte tournent autour du piton pour défendre leurs nids. (Q.509)

La présence des pailles-en-queue scelle l'aspect insulaire et désertique de l'îlot. Mais l'île Maurice, vue de loin, paraît toujours immense et inaccessible. Léon est sur l'îlot Gabriel, redescend « vers la rive » et va « jusqu'à la pointe la plus au sud, une longue avancée de rochers où bat la mer libre, où le vent ne cesse pas. Vue d'ici, Maurice paraît immense, lointaine, un continent. À gauche, les îles noires émergent, l'île Ronde, l'île aux Serpents, et droit devant, la dalle naufragée du Coin de Mire » (Q.166). Depuis Gabriel « la côte de Maurice [est] verte, immense, ses pics bleus coiffés de nuages » (Q.338). Léon voit Gabriel et Maurice : « le soleil brillait sur les feuilles, sur les pierres noires, sur le bleu du lagon. Le cône de l'îlot Gabriel paraissait loin, un monde étranger, et plus loin encore la mince ligne verte de Maurice, sous les volutes des nuages » (Q.269). Alfred North-Coombes note dans la description géographique des îles Mascareignes « que par temps très clair on peut voir distinctement de Maurice la silhouette de la Réunion détachée par le soleil couchant¹ ».

À part les îles principales qu'on a étudiées, l'écrivain présente d'autres îles au cours de l'histoire qui ont moins d'importance pour les protagonistes. Dans toute l'œuvre leclézienne, « dans la représentation des îles de l'Océan Indien, certaines sont privilégiées, d'autres minimisées voire occultées² », constate Kumari Issur. La première île voisine décrite et visitée par le protagoniste du *Chercheur d'or* s'appelle Le Morne. Quand Alexis fait son premier voyage en mer avec Denis, il voit l'île Morne de près. Denis « montre un grand rocher brûlé, droit devant lui » (CO.54) et Alexis qui n'avait jamais vu Morne d'aussi près constate : « Le Morne est dressé au-dessus de la mer, pareil à un caillou de lave, sans un arbre, sans une plante. Autour de lui s'étendent les plages de sable clair, l'eau des lagons. C'est comme si nous allions vers le bout du monde » (CO.55). Des années plus tard, au moment où le protagoniste est sur le *Zeta*, il a l'occasion de visiter plusieurs îles et comme le souligne Kumari Issur, « lorsqu'il s'embarque pour Rodrigues, Alexis effectue une lente et longue déambulation labyrinthique dans l'Océan Indien avant d'arriver à destination. Son périple, en sus d'être un moment fort de son parcours initiatique, lui permet de cartographier les îles peuplant la région³ ». Alexis entend parler « la reine des îles » ou « Agalega » ou bien comme le dit le timonier « l'île des rats » (CO.144). Quand ils y arrivent, ils séjournent dans un hôtel, « une vieille maison en bois dont la propriétaire, une femme énergique, mélange de Noire et d'Indienne, loue des chambres aux rares voyageurs qui s'aventurent à Agalega » (CO.154), et lors du dîner, on parle avec le jeune aventurier « de Juan de Nova, le premier explorateur qui découvrit Agalega, et d'un colon français, un certain Auguste Leduc qui organisa la production de coprah, aujourd'hui la seule ressource de ces îles » (CO.155). Plus tard, Alexis remarque de loin l'île « Mahé [...] à deux mille à peine » et il « distingue dans la pénombre chaude du crépuscule les rochers blancs de la côte, les anses, les plages de sable, les arbres » (CO.167). À Port Victoria, Alexis décide de visiter par curiosité l'île « Frégate », en bateau avec un pêcheur noir : « Vers trois heures, en effet, nous sommes devant la barrière de corail de Frégate. L'île est petite, sans hauteurs. Elle est entourée de sable où sont des cocotiers, et quelques huttes de pêcheurs » (CO.169). Alexis « marche sur la plage [...], traverse l'île dans toute sa largeur » (CO.169) et constate que

¹ Alfred North-Coombes, *La découverte des Mascareignes par les Arabes et les Portugais*, op. cit., p. 1.

² Kumari Issur, « Les îles indianocéaniques de Le Clézio », art. cité, p. 231.

³ *Ibid.*

« de l'autre côté, il n'y a pas de plage, ni de mouillage. Juste des criques rocheuses. L'île est si étroite que les jours de tempête les embruns doivent la traverser » (CO.170). Nous voyons aussi l'île « Saint Brandon », « une seule grande île circulaire, un anneau dont émergent quelques îlots de corail sans végétation » (CO.177).

1.2. Le plan sociopolitique des îles du cycle mauricien

Marina Salles fait ressortir l'ancrage historique de l'œuvre de Le Clézio en soulignant que « l'histoire européenne du xx^e siècle a été marquée par les effets d'un mouvement d'expansion et de colonisation qui, des Grandes Découvertes à la Première Guerre mondiale, a accompagné la confiance de la modernité dans la supériorité de ses valeurs¹ ». Par la suite, la critique constate :

Diverses modalités de ce processus historiques à travers les siècles apparaissent dans l'œuvre de Le Clézio. [...] L'esclavage des Africains, conséquence directe de l'extermination de milliers d'Indiens, constitue l'horizon historique commun à plusieurs personnages, telles Laila, l'Africaine (PO), Simone, l'Haïtienne (PO), Ouma, la Mauricienne (CO). Les romans *Désert* et *Onitsha* mettent respectivement en scène l'affirmation de l'Empire colonial français au Maroc à l'aube du xx^e siècle et la société coloniale anglaise au Nigéria en 1947².

Après cette période de colonialisme, des idées égalitaires et démocratiques se font jour et les pays colonisés commencent à réclamer l'indépendance, notamment vers la fin du siècle. Les intellectuels européens ressentent une culpabilité et mettent en question le monde impérialiste. Notre écrivain, issue d'une famille qui avait fui la misère de la Bretagne et avait pris refuge dans l'Île de France, a bien ressenti cette culpabilité. Le Clézio répond dans un entretien à Pierre Assouline qu'il ne se sent pas « innocent [...] d'avoir été un citoyen britannique dans un pays colonisé » : « on est tous responsables et nous portons une culpabilité tant sur le plan moral que politique³ ». Bernadette Rey Mimoso-Ruiz constate que toutes les îles de Maurice, Plate et Rodrigues, faisant partie de l'archipel des Mascareignes, étaient au départ des îles volcaniques et donc désertes avant que les navires européens, et en premier les hollandais, arrivent. C'est juste après cette découverte que cet espace vierge insulaire allait connaître de multiples invasions et être habité par peuples de différents pays. Ainsi, une société déséquilibrée et injuste s'est établie dans ces îles ; les romans de Le Clézio reflètent « cette réalité historique et s'éloignent donc de la fiction exotique, en exposant le supplément de l'influence des personnages sur l'espace⁴ » :

Le Clézio construit un pont inter-spatial et inter-temporel entre les cultures, dans une lecture à la fois politique et poétique du mythe originel. Force est de constater que l'isolement insulaire est un leurre qui repose principalement sur la volonté des communautés à s'isoler, à se replier sur des frontières qu'elles voudraient immobiliser. Désormais ouverte sur le « chaos-monde » pour reprendre l'expression de Glissant, l'île s'investit dans une perspective

¹ Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 71.

² *Ibid.*

³ J.M.G. Le Clézio, Entretien avec Pierre Assouline, *Lire*, avril 1991, p. 50, cité par Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain*, op. cit., p. 73.

⁴ Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, « Variations autour du Mythe insulaire : Segalen, Le Clézio, Glissant », art. cité, p. 151.

mondialisée, révélant une vérité supérieure à l'identité monolithique, une vérité qui en fait un espace épiphanique et transforme le mythe insulaire en lieu d'éclosion des identités croisées, métissées, se nourrissant l'une de l'autre¹.

Cette vision nous amène à découvrir plusieurs divisions et hiérarchies dans les îles où se déroule l'histoire de la trilogie. L'espace romanesque de *La Quarantaine* s'organise selon la structure ternaire des îles Maurice, Plate et Gabriel dont les caractéristiques et l'organisation jouent un rôle très important dans la constitution de l'intrigue et du sens du récit. Bien que la structuration de cette triade insulaire soit basée sur les éléments naturels créés par l'évolution de couches géologiques, nous pouvons y trouver une hiérarchie sociopolitique selon la situation géographique des personnages du roman qui révèle leur statut social. Comme l'indique Jean-Michel Racault, « dans les îles réelles, l'hybridation des cultures et la créolisation des apports externes ont souvent fait naître des sociétés spirituellement métisses d'une grande complexité² », et comme le souligne Bruno Thibault, « *La Quarantaine* reprend la situation dramatique à laquelle aboutit *Le Chercheur d'or* [et] décrit une île paradisiaque sur laquelle se met en place un système ségrégationniste³ ». Le voyage sur l'*Ava* n'arrive pas à sa destination, car à cause d'une épidémie de variole, tous les voyageurs sont obligés de débarquer sur l'île Plate et rester à l'écart. Ainsi, l'univers insulaire de *La Quarantaine* est divisé en plusieurs zones qui tracent différentes frontières :

Sur le plan sociopolitique, Maurice est le territoire des Patriarches, le séjour privilégié des membres du Club de la Synarchie. Plate, dans cette perspective, est la zone où sont renvoyés les immigrants importuns qui risquent de compromettre la vie confortable des Patriarches. Gabriel, enfin, constitue un isolement au dernier degré, vers où sont rejetés les passagers européens ou migrants indiens touchés par la maladie⁴.

Quand le bateau débarque à l'île Plate, il est environs neuf heures, la mer est forte et le vent est violent, ce qui oblige les passagers à attendre plusieurs heures jusqu'à la fin de l'après-midi pour rejoindre l'île avec les « deux canots [qui] ont enfin été mis à la mer pour l'opération du débarquement » (Q.62). Léon voit les passagers qui se précipitent et distingue l'identité de quelques-uns et leur origine selon leur apparence : « Quelques Européens, hommes et femmes emmitoufflés dans des couvertures, s'abritant des rafales de pluies sous leurs parapluies noirs. Sur le pont, j'ai reconnu Mr. et Mrs. Metcalfe, l'homme d'affaires Véran, d'autres silhouette que je ne distinguais pas. Le reste des passagers était constitué des immigrants indiens embarqués à Zanzibar, la plupart en transit venant de l'Inde » (Q.62). Cette distinction d'origine des passagers est annonciatrice de leur futur lieu d'installation sur l'île Plate. Nous savons déjà qu'il existe des privilèges, mais dans cette situation problématique qui annonce une « impression de catastrophe imminente », « les passagers de premières se mêl[ent] aux immigrants, et dans le trouble de la tempête on ne distingu[e] plus les races ni les privilèges » (Q.63). Bien que le séjour soit prévu pour quelques jours et que M. Alard ait annoncé « quelques heures de Quarantaine sur l'île Plate » (Q.63-64), certains passagers ont emporté leurs affaires au lieu de les laisser à bord de l'*Ava*, ce qui annonce un séjour plus long que prévu. Au départ, Jacques, Suzanne et Léon marchent « dans la direction du village des coolies » (Q.65) et « la plupart des voyageurs avaient déjà trouvé refuge dans une grande case à toit de palmes en haut de la baie, près des plantations » (Q.65). La nuit, le sirdar Shaik

¹ *Ibid.*, p. 157-158.

² Jean-Michel Racault, *Robinson et Compagnie, aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, op. cit., p. 12.

³ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 145.

⁴ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 181.

Hussein vient voir Jacques et Léon et leur explique qu'il est trop tard pour les « installer dans le quartier européen de la Quarantaine, de l'autre côté de l'île » (Q.66).

L'île Plate est divisée elle-même en trois zones différentes pour accueillir les passagers selon leurs origines : à l'est de l'île, il y a le quartier européen pour les voyageurs européens, à l'ouest, on trouve le village coolie destiné aux immigrants indiens, et le village des parias, les habitants de l'île Plate. Cette division fait « écho à la triple structure insulaire formée par Maurice, Plate et Gabriel¹ ». Soulignons que chaque groupe est divisé lui-même en quelques hiérarchies. Par exemple, au sommet de la partie indigène se trouve le Sirdar Hussein, un contremaître musulman qui annonce le temps de prière et de travail avec un sifflet, les Arkotties qui aident le Sirdar à surveiller les travailleurs ou les Coolies. Le quartier européen « où Anglais et Français cohabitent tant bien que mal, devient une sorte de camp retranché mené par un dictateur d'opérette, nommé Véran² ». Cette division, selon Bruno Thibault, fait de « l'univers concentrationnaire de l'île Plate [...] une métaphore du monde moderne³ » :

L'auteur veut montrer comment deux poids et deux mesures sont appliqués pour les Européens et les Indiens, pour le Nord et pour le Sud. Cependant Le Clézio évite ici d'opposer un Occident dominateur et caricatural à un tiers monde souffrant et innocent. Il montre que le système de ségrégation établi sur l'île Plate opère à plusieurs niveaux. À l'écart du village de Palissades où logent des coolies, par exemple, se tient le bidonville des parias, marginalités par le système des castes. Le racisme n'est donc pas l'apanage des seuls Européens. Le Clézio montre que la tension entre les diverses communautés installées sur l'île est extrême : non seulement entre Européens et Indiens mais aussi entre coolies et parias, entre Hindous et Musulmans, entre arkotties et coolies. Ironiquement, les malades atteints par l'épidémie sont regroupés sur l'îlot Gabriel sans distinction de race, de caste ou de confession : ils y sont abandonnés à leur destin⁴.

Par contre, selon Jacqueline Dutton, la hiérarchie qui existe dans l'île Plate, parmi les immigrants, est « l'image d'une hiérarchie idéale, fonctionnelle plutôt qu'excessivement autoritaire⁵ ». Elle voit en Sirdar une sorte de « chef noble », par son apparence et sa tenue. C'est

[u]n homme étrange, grand et maigre, vêtu d'une longue robe et coiffé d'un turban bleu pâle, appuyé sur une canne plus haute que lui (Q.66)

Donc, le sirdar qui faisait l'objet de la haine d'Alexis dans le *Chercheur d'or* et dont les coups de sifflet ne sont destinés qu'à avertir les Européens du malheur qui court sur l'autre côté de l'île, selon le protagoniste de *La Quarantaine*, pourrait « régi[r] la société de l'île et assure[r] d'un côté, la protection des Européens et de l'autre côté, celle des immigrants⁶ ». En même temps qu'il surveille le travail, il organise et assure aussi l'emploi du temps des travailleurs :

C'est vrai que le village des coolies vu du promontoire semblait propre et ordonné comme une fourmilière. Les coups de sifflet du sirdar et des arkotties se répondaient, haletaient, tantôt aigus, impérieux, tantôt graves, se confondant avec le grondement de la mer sur les récifs. (Q.82)

¹ *Ibid.*, p. 182.

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 146.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 63.

⁶ *Ibid.*

C'est pour cette même raison que le protagoniste préfère le village qui est sous le contrôle du sirdar à la Quarantaine, la zone des Européens, contrôlée par Julius Véran, la figure autoritaire des compagnons :

Je marchais vers les maisons et je pensais à la ville des coolies, aux huttes du quartier paria, de l'autre côté de la pointe, avec les chemins bien nettoyés, les jardins plantés de basilic, de patates, les cannes, les chouchous, les lalos et, au-dessus de la ville, la plantation de palmistes et de cocos. Il me semblait que c'était là-bas mon pays, et non dans ce lieu sauvage et abandonné, pareil au bivouac d'éternels naufragés. (Q.251)

Sur l'île Plate, chaque groupe dispose aussi des bâtiments différents et distincts des autres. Ainsi, « le roman de *Le Clézio* présente [...] trois modes d'habitation très différents¹ ». Rachel Bouvet attire notre attention sur les réflexions de Heidegger² en ce qui concerne « l'habiter » : le philosophe allemand « s'interroge sur la crise de l'habitation, provenant selon lui du fait que les hommes ne savent plus habiter le monde » et perçoit que « les mots du poète renvoient l'homme à la terre et lui donnent ainsi une manière harmonieuse d'habiter le monde³ ». Du fait que l'habiter a une importance fondamentale chez tous les êtres humains, on peut se proposer de « relier littérature, géographie et architecture afin de se demander si le roman peut lui aussi être considéré sous l'angle du bâtir, du faire habiter⁴ ». Rachel Bouvet conclut que le roman est capable de développer et de multiplier de différentes manières la notion de l'habiter. Nous allons donc approfondir notre réflexion sur le rapport que l'homme entretient avec le monde environnant.

La première zone est celle des immigrants. Léon, Jacques et Suzanne y passent la première nuit, dans une hutte, « une simple cabane de planches en bordure du campement » (Q.66-67). Spatialement, « le village coolie est composé de douze cases communes, séparées par une rue de sable, distantes à peu près de trois mètres l'une de l'autre. Les couples mariés et les femmes seules occupent les premières cases, et les hommes célibataires le bout du village » (Q.67). L'évocation de la première nuit passée dans la hutte révèle la difficulté de la situation des immigrants dans cette zone qui leur est attribuée : dans la hutte, l'air est « étouffant, lourd et humide », les latrines sont situées « en haut du camp, une longue cabane de planches abritant de simples trous creusés dans la terre, dans une odeur pestilentielle » (Q.67).

La deuxième zone est celle des passagers européens. Elle est composée des « bâtiments de la Quarantaine pompeusement appelés hôpital, maison du superintendant, dépôt, etc. En tout une demi-douzaine de maisons construites en blocs de lave cimentés » (Q.70). Léon décrit ainsi le logement qu'ils avaient trouvé :

Pas de meubles, éclairage à la bougie ou à la lampe punkah, latrines rudimentaires envahies par les broussailles. La seule eau disponible provenait d'une citerne crevassée habitée par les blattes et les larves de moustique. Du moins bénéficions-nous ici de l'exposition au vent, et de la solitude de la côte est, ce qui, après l'étouffement de la nuit à Palissades, nous paraissait, à Jacques et à moi, un luxe extraordinaire. Nous étions sept dans le logement principal ; outre Jacques, Suzanne et moi, il y avait le couple Metcalfe, qui devait enseigner au collège anabaptiste de Beau-Bassin, un ancien inspecteur des Postes nommé Bartoli, et l'inénarrable Julius Véran. (Q.70)

¹ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 189.

² Voir Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », dans *Essais et conférences*, trad. de A. Préau, Gallimard, 1958, p. 192.

³ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 189.

⁴ *Ibid.*

Bien que ce logement n'ait pas de « meubles » ni de confort, par rapport au logement de la première nuit, celui des immigrants indiens, c'est un « luxe ». Par contre, « élaborés sur le modèle des demeures européennes, en dur, avec des matériaux trouvés sur place (la lave solidifiée) et un savoir-faire développé dans un contexte géographique différent, les bâtiments s'avèrent totalement inadéquats pour le climat de l'île Plate¹ », constate Rachel Bouvet. Le lendemain après-midi du débarquement à Plate, Léon et John Metcalfe vont sous la pluie jusqu'au rivage pour attendre le retour du schooner et entendre son coup de sirène leur annoncer qu'ils devront se dépêcher pour embarquer et partir à Maurice. Vers la fin de la journée, Léon profite de l'éclaircie et se rend « à la pointe la plus au sud, au bout de la plage, pour voir la ligne de Maurice qui émergeait des nuages » (Q.74). Mais il s'en désintéresse des jours suivants, et se dirige « vers le sud, dans la direction du volcan » (Q.74). Au moment où le soleil se couche, il est tenté de monter « jusqu'au phare pour apercevoir l'autre versant de l'île, le côté des Palissades, le village des coolies » (Q.76). Il voit la tour du phare « construite en blocs de lave » et continue son chemin sur le bord du cratère vers l'autre côté et se trouve finalement « au-dessus de la baie des Palissades » (Q.76). Les remarques de Léon dans ce passage donnent des indications spatiales sur le village des coolies :

J'ai regardé la plage où nous avons pris pieds, les grandes dalles de basalte où les vagues se brisaient. Plus haut, la clairière, la ville des coolies, la longue rue blanche où marchaient les immigrants. Vers le haut, du côté des latrines, la cabane où nous avons passé la première nuit. (Q.77)

C'est en ce moment que Léon a « l'impression de débarquer dans un campement de naufragés, quelques cahutes de feuilles dans le coin d'une île sauvage où survivaient de misérables bannis » (Q.77). Julius Véran, le « mauvais compagnon de voyage » (Q.71), dit que personne ne passe dans le côté des immigrants et des Indiens pour ne pas risquer d'être attaqué et volé. Cette remarque de Véran prouve qu'il règne sur l'île une frontière selon l'origine des passagers et des habitants. Non seulement les passagers ont peur de ce propos, comme Suzanne qui se serre « contre Jacques, tout effrayée » (Q.77), mais sur le plan architectural, les demeures sont construites selon cette division sociale. Léon remarque :

Les bâtisses de la Quarantaine paraissaient des forts, construits pour résister aux attaques des Indiens, avec leurs grands blocs de basalte et leurs ouvertures étroites. À Palissade, c'était différent. À l'abri du volcan, l'air était tranquille, on n'entendait pas le bruit de la tempête. (Q.77)

Léon fait ainsi une comparaison entre la zone des Européens et la zone des immigrants indiens, spatialement différentes. Comme le souligne Rachel Bouvet, les maisons des Blancs, « protègent leurs habitants temporaires des météores et des éventuels agresseurs, mais pas des maladies, ni de la chaleur, qui sont beaucoup plus nuisibles² ». Par contre, le protagoniste est intéressé par le village des coolies et il va le regarder quand il en a le temps :

Les huttes sont grandes et bien construites, avec ces toits de feuilles tressées qui doivent bruisser dans le vent, et qui font comme un habit protégeant de la pluie et du soleil, et ce léger débord au-dessus de la porte d'entrée où les femmes et les enfants s'installent au crépuscule, comme en cet instant, pour parler et jouer. Les rues sont propres et rectilignes, blanches à cause du sable de corail. La base des maisons est peinte à la chaux, il y a des volets aux fenêtres et des fleurs le long des murs. (Q.77)

¹ *Ibid.*, p. 190.

² *Ibid.*, p. 189-190.

Donc, les coolies ont choisi d'autres constructions, un autre modèle de bâtiments plus adapté à l'espace insulaire de Plate. Rachel Bouvet écrit à ce propos :

Les huttes du village, fabriquées avec les matériaux glanés aux alentours, avec une certaine dextérité provenant d'une autre tradition culturelle, reproduisent vraisemblablement des modèles déjà existants dans leur culture d'origine, mais elles ont l'avantage d'être mieux adaptées à la région.

Ce sont les Indiens, les coolies, ceux qui ont des habitations précaires, qui réussissent le mieux à s'adapter au milieu environnant. Les bâtiments construits par les Blancs, ayant occasionné beaucoup plus d'efforts et de travail et apparaissant comme de véritables architectures, s'avèrent des demeures surchauffées pourvues de citernes d'eau infectes, totalement inadaptées au climat et nuisibles pour la santé¹.

Les parias demeurent dans ce village, situé « vers l'autre extrémité » (Q.67), « à l'autre bout de la baie » (Q.78), et quand il fait nuit, Léon remarque « les lampes [qui] brillent au fond des maisons » (Q.78). Là-bas, « il y a une rumeur de musique, des chants, des prières, une berceuse. Les derniers feux rougeoient, l'odeur du santal monte au centre du ciel » (Q.78). La première fois que Léon les voit, c'est le jour du débarquement. Tout d'abord, il voit la baie des Palissades qui s'éclaire « tout à coup dans une trouée de soleil » (Q.65) et du fond de la baie, il voit des Indiens qui arrivent vers les passagers. Plus tard, le jour où le protagoniste, sur les traces de Surya, se trouve devant les habitations des parias, il remarque :

C'étaient des huttes de branchages, consolidées par des blocs de lave non jointoyés, avec des toits de palmes en mauvais état. Certaines devaient être très anciennes, démolies tempête après tempête, rafistolées à chaque fois. De la fumée montait un peu partout, tourbillonnait dans les rafales. Derrière les huttes, au pied de l'escarpement, il y avait des champs de terre grise où poussaient quelques légumes, des pois, des haricots, quelques cannes de maïs brûlées par le soleil. (Q.92-93)

En effet, au cours du récit, c'est surtout ce lieu qui prend un aspect particulier pour le protagoniste, car il est le « domaine » (Q.145) de Suryavati, et quand Léon entre dans son domaine, il se sent chez lui, « dans [son] pays rêvé, dans le monde de Suryavati » (Q.254).

Dans l'analyse sociopolitique de l'île Plate, il faut ajouter la notion de la séparation et de la frontière qui s'annonce d'une manière récurrente au long du récit. L'île, note Bruno Thibault, « est divisée en deux par une frontière invisible : d'un côté les bâtiments de Quarantaine abritent une poignée d'Européens tandis que, de l'autre, le village de Palissades rassemble plusieurs familles d'immigrations des Indes anglaises² ». Isa Van Acker écrit à ce propos :

L'épisode de la Quarantaine thématise véritablement la frontière et la séparation, ce qui préfigure en quelque sorte un élément de la toponymie insulaire. Le nom de la « baie des palissades » fait ressortir l'importance que prennent les diverses barrières au cours de l'histoire. Toute la troisième partie du roman est parsemée de lexèmes qui renvoient à quelque zone circonscrite, à un territoire défini selon des critères spécifiques³.

L'expression « de l'autre côté » s'utilise fréquemment au long du récit, ce qui renforce l'idée d'une partition sociopolitique de l'île. Par exemple le quartier européen est situé « de l'autre côté de l'île » (Q.66) au moment où Léon, Jacques et Suzanne passent la première nuit dans la baie des Palissades. Les parias sont logés au-delà du village

¹ *Ibid.*, p. 190.

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 146.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 183.

des coolies « vers l'autre extrémité de la baie » (Q.67). Un peu plus tard, « de l'autre côté de l'île, à la Quarantaine » Léon « peut entendre le signal de l'aube » (Q.81). Quand le protagoniste rencontre Suryavati pour la première fois, il veut lui poser des questions, mais la fille se lève et prend ses affaires, escalade « le glacis au bout du cap », entre « dans le petit bois de filaos » qui les « sépare de Palissade » (Q.92) : la frontière est ici marquée entre le domaine de Surya et la baie de Palissade. Léon suit les traces de la fille et « de l'autre côté des filaos », « sur le versant nord », il se trouve dans le domaine des parias « devant le village de Palissade » (Q.92). Quand un des chiens faméliques qui sentent sa présence, le menace et s'approche de lui, la réaction de Léon est révélatrice de sa conscience de la frontière qui scinde l'île : « J'ai ramassé une lave aiguë, et la main levée, j'ai battu en retraite vers mon versant de l'île. Le sirdar n'a pas besoin de garde pour veiller sur sa frontière » (Q.93). Le protagoniste a pris conscience de la ségrégation.

La ségrégation est évoquée de plusieurs manières dans *La Quarantaine*. Les oiseaux dessinent la frontière entre Plate et Gabriel. C'est pendant les premiers jours ou premières heures de son séjour que Léon le remarque : « Les oiseaux de mer glissent le long du chenal qui sépare l'île Plate de son rejeton Gabriel. Suivant le mouvement des marées, l'eau du lagon se vide dans la mer, ou, au contraire, les vagues forcent leur entrée par l'étroit passage » (Q.75). Quand Léon voit Suryavati pour la première fois, le narrateur définit précisément la frontière entre Gabriel et Plate : « Elle avançait lentement, avec précaution. J'ai compris qu'elle marchait sur l'arc des récifs qui unit Plate à Gabriel à marée basse » (Q.87). Lorsque Léon attend que Jacques revienne de Gabriel et apporte des nouvelles des Metcalfe, il marche le long de la plage, s'installe à l'endroit où il avait vu Suryavati pour la première fois et il constate que la frontière peut être déplacée après une scène de violence entre un compagnon et quelques enfants :

Maintenant le récif est vide, le chemin qui suit le récif est à peine visible, un lieu abandonné. Depuis les coups de feu de l'autre matin, cette scène burlesque et dramatique où Véran a déchargé son revolver contre un cabri égaré, les enfants ne sont pas revenus ramasser des coquilles. Il me semble à présent que c'est cette barrière grise du récif qui marque la véritable frontière qui nous sépare de l'autre partie de l'île. (Q.309)

Toutefois, selon le protagoniste, la frontière peut aussi être imaginaire. Rachel Bouvet écrit :

À partir des chemins, des routes, des sentes, des pistes, des lignes qui balisent la surface de la terre, tout un ensemble de réflexions peuvent se développer. Mais le parcours est parfois soumis à d'autres lignes, imperceptibles sur le relief terrestre. Par exemple, l'une des lignes de force les plus importantes de *La quarantaine* consiste en une ligne imaginaire qui divise l'île en deux et qui brime la liberté du jeune homme¹.

Dans le passage suivant, Léon se rend dans le domaine de Suryavati et constate :

Un peu en retrait du sentier, au sud de l'escarpement du volcan, il y a notre caverne. De là, on peut voir sans être vu, on est hors de portée du regard du sirdar et de la lunette avec laquelle l'autocrate balaie sa frontière imaginaire. (Q.254)

Ou encore dans ce passage :

[À] compter de ce soir, une frontière est instituée dans l'île entre la partie est et la partie ouest, sauf mesure exceptionnelle, afin de limiter le mouvement de ses habitants et le risque de diffusion des épidémies. (Q.141)

¹ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 185.

En tout cas, c'est cette frontière qui met en place une division sociopolitique sur les trois îles. Même « les coups de sifflet du sirdar » (Q.156) annoncent cette séparation des immigrants et des travailleurs, et ils « rythment le travail des femmes dans la veine de talc, au pied du volcan » (Q.156-157). Un jour, après une promenade avec John Metcalfe, Léon qui dort lourdement près de la porte n'entend pas les coups de sifflet et pense :

[...] ces sifflets ne sont que pour nous, une façon de nous dire, d'un bout à l'autre de l'île, 'nous sommes là'. Pour que nous n'oublions jamais l'autre côté, la foule silencieuse des immigrants, leur faim, leur peur, au bout du voyage, ni le mouvement lent des femmes qui avancent dans les plantations à Maurice, leurs paniers de pierres sur la tête, et l'armée des coupeurs qui frappent les tiges des cannes à coups de couteau. (Q.157)

Dans *Le Chercheur d'or* aussi, il existe une division sociopolitique dans les îles où se déroule l'histoire. Comme le souligne Claude Cavallero, « Rodrigues, et plus encore Maurice, sont aussi le lieu de drames humains : le théâtre d'un conflit social, l'histoire d'une faillite, d'un échec personnel ; il n'y a là ni exotisme, ni lyrisme facile¹ ». Dans le *Voyage à Rodrigues* Le Clézio présente les différents types d'occupants et d'habitants de Rodrigues. En effet, « l'île était autrefois couverte de forêt » (VR.35) et comme le signale François Leguat, il s'y trouvait des arbres géants, « Kastas », qui abritaient deux ou trois cents de personnes. Le Clézio attire notre attention sur la vision de François Leguat qui y voit « l'aspect admirable » (VR.35) de Rodrigues. L'île était composée presque entièrement de petites montagnes « couvertes de grands et beaux arbres » (VR.35) qui charmaient et invitaient les observateurs à contempler sa beauté sans se lasser. Mais actuellement, notre romancier n'y voit que le désert et la pauvreté de ses habitants :

Ce sont les hommes sans doute qui l'ont transformée en un tel désert, peut-être ces pêcheurs de baleine américains qui, dans leur chasse aux grands cétacés, s'arrêtaient autrefois sur l'île pour y faire provision de bois à brûler. Maintenant Rodrigues est ce rocher désert, usé, brûlé, qui expulse les hommes. La pauvreté, la faim, la soif font la vie difficile. Seuls s'accrochent sur l'île les plus misérables, ceux qui n'ont rien à perdre : fermiers noirs vivant au fond des ravins avec leurs cabris, leurs porcs, et quelques arpents de maïs et de fèves. Depuis le départ des Anglais de la Compagnie du Cable & Wireless, il n'y a plus d'Européens. À Port Mathurin survivent quelques commerçants chinois, deux ou trois banquiers, des agents commerciaux de Port Louis. Un médecin, des bonnes sœurs, un prêtre. (VR.35-36).

Des Anglais de la Compagnie nous savons que les gens de Rodrigues avaient peur d'eux. Dans *Le Chercheur d'or*, Alexis contourne les bâtiments du télégraphe pour éviter de voir « un de ces Anglais, qui font un peu peur aux gens de Rodrigues » (CO.190). Cette remarque d'Alexis nous fait penser au narrateur contemporain de *La Quarantaine*, nous laissant entendre les paroles d'Anna qui « voue une détestation profonde, irraisonnée, irrémédiable » (Q.519) aux Anglais qui sont à l'origine de tous les malheurs sur l'île : « Le prix du sucre, la misère, le fléau du tourisme, la sécheresse, les cyclones » (Q.519). Donc, Rodrigues devient ainsi le domaine des gens pauvres. Par la suite, notre écrivain compare l'île Rodrigues avec l'île Maurice :

Ainsi l'île est revenue aux hommes qui la méritent, qui l'aiment vraiment. L'on est si loin ici de la douceur de vivre de Maurice, des champs de canne, des plages, des villages indiens pittoresques. Ici, c'est plutôt le climat des 'îlets', ces hameaux perdus dans la montagne réunionnaise, où les habitants survivent avec obstination, presque avec férocité » (VR.36).

¹ Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op. cit., p. 260.

Nous retrouvons ici, des descriptions semblables à celles du domaine du Boucan dans *Le Chercheur d'or*, où Alexis a passé ses joyeuses années avant le cyclone. Par contre, Le Clézio trouve le climat de Rodrigues, ainsi que ses habitants, lourd et difficile, comme l'a trouvé Alexis, le protagoniste du *Chercheur d'or*, lors de son premier séjour à Rodrigues. Puis, Le Clézio compare à cette occasion, la misère des deux îles et voit une sorte d'étrangeté dans la misère de Rodrigues qui l'associe à l'infini et à l'éternel :

Le long de l'unique piste nord-sud, les villages noirs disséminés, accrochés aux flancs des collines desséchées, parce qu'il y a quelque part un point d'eau, un puits, une source. Ils s'appellent la Ferme, Mangues, Montagne Bon Dieu, Village Patate, Limon, Plaine Corail. Partout manquent l'eau, la terre arable, l'ombre des arbres. Ne manquent pas les pierres de lave, les buissons d'épines, les cactus. Pourtant, il me semble que cette misère âpre et sauvage pèse moins que la pauvreté mauricienne, pour ne pas parler de l'Inde. Il y a ici une impression de lenteur, d'éloignement, d'étrangeté au monde des hommes ordinaires, qu'on doit trouver aussi à Saint-Brandon ou à Aldabra, et qui fait penser à l'éternité, à l'infini. (VR.36-37)

Dans *Le Chercheur d'or*, Alexis retourne à Rodrigues après la guerre et tout est altéré. L'espace insulaire de Rodrigues est un peu pareil aux descriptions que Le Clézio note dans le *Voyage à Rodrigues*. À l'instar de notre écrivain, le protagoniste du *Chercheur d'or*, n'arrive pas à reconnaître le paysage insulaire de Rodrigues, autrefois si familier. Il « a du mal à identifier les endroits et les gens qui, autrefois, lui étaient familiers. [...] Le vieux tamarinier qui se dressait tel un repère au centre de l'Anse a été brisé par un ouragan [...] Le paysage désert respire une atmosphère de fin du monde¹ », constate Isa Van Acker.

Sur Rodrigues, vivent aussi les manafs. Nous savons qu'ils ne se montrent pas aux autres gens dans Rodrigues et se cachent dans les montagnes. Les jours où « le jeune Fritz et le fermier Begué » (CO.226) sont auprès d'Alexis pour l'aider « à creuser des trous près de l'estuaire de la rivière » (CO.226), Ouma se cache quelque part, « car jamais aucune femme manaf ne se montre aux habitants de la côte » (CO.227). On apprend aussi qu'Ouma, a appris à devenir comme les manafs. Quand elle raconte son histoire à Alexis, elle révèle la différence des manafs avec les gens de Maurice et du Port Mathurin :

J'ai appris à être une manaf, à vivre comme les marrons, en me cachant dans la montagne. Mais j'aimais bien être ici avec eux, parce qu'ils ne mentent jamais, ils ne font de mal à personne. Les gens des côtes, à Port Mathurin, sont pareils aux gens de Maurice, ils mentent et ils vous trompent, c'est pour cela que nous restons cachés dans les montagnes... (CO.233).

On apprend aussi que les manafs comme les Noirs Marron de Maurice n'ont pas de demeure fixe. Avant de partir à la guerre, Alexis est à la recherche du domaine des manafs :

Au loin, contre le ciel jaune, les montagnes sont noires et compactes, sans une lumière, sans un feu. Où vivent les manafs ? Sur le Piton, sur le Limon, à l'est, ou sur le Bilactère au dessus de Port Mathurin ? Mais ils ne sont jamais deux nuits au même endroit. Ils dorment dans les cendres chaudes de leurs feux qu'ils étouffent au crépuscule, comme jadis les Noirs marrons dans les montagnes de Maurice, au-dessus du Morne. (CO.273-274)

Donc, sur le plan sociopolitique, nous remarquons que Rodrigues peut être placée dans le même domaine que Gabriel dans le roman de *La Quarantaine*. D'ailleurs, c'est Rodrigues qui attire le plus le protagoniste du *Chercheur d'or*, de même que Léon est attiré à la fin du roman par Gabriel. Souvenons-nous que Jacques dit à Léon : « Tu n'es pas un parfait inconnu à Maurice, tu appartiens à une famille, les Archambau sont des gens puissants, ils font partie de

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 160.

l'oligarchie, le fameux cercle de la Synarchie » (Q.413). Il précise à Léon qu'il appartient à la caste des Patriarches, qu'il devait dire cette vérité à Suryavati et qu'il ne devait pas rester sur Gabriel, car « ici, c'est une terre neutre, une île déserte » (Q.413) aux yeux de Jacques et Suzanne.

Si nous considérons *La Quarantaine* en tant que la suite du *Chercheur d'or*, nous pouvons remarquer cette place sociale qu'occupe le héros de *La Quarantaine* dans la division sociopolitique qui sépare les habitants du domaine du Boucan dans la première partie du *Chercheur d'or*. Dans le passage suivant, nous pouvons remarquer que le protagoniste appartient à une classe sociale différente des travailleurs des champs de cannes. Le petit héros en allant très loin « guette les fumées des révoltes » du haut du « sommet des murailles créoles » (CO.65), et il va dans les champs saccagés et voit qu'« il y a encore des travailleurs, par endroits, des femmes très pauvres et vieilles vêtues de *gunny*, qui glanent ou qui coupent l'herbe sifflette avec leurs serpes » (CO.65). Les femmes ont peur d'Alexis avec son « visage hâlé et [s]es vêtements tachés de terre rouge, pieds nus et portant [ses] souliers attachés autour du cou » (CO.65), car « jamais aucun Blanc ne s'aventure jusqu'ici » (CO.65) ; même « les *sirdars* [l]'insultent et [lui] jettent des pierres » (CO.65). Nous constatons bien à quel point la division des domaines des habitants de l'île peut jouer sur leur vie quotidienne. Quelques pages plus loin, Laure et Alexis se rendent « vers les collines, là où commence le domaine de Magenta, et les “chassés” des riches » (CO.69). Quand Alexis dit à sa sœur qu'il va un jour à Mananava, Laure se souvient des paroles de Cook et rappelle à son frère « qu'il y a toujours des marrons à Mananava. Si tu vas là-bas, ils te tueront » (CO.69). Donc, à Mananava, il existe un ordre complètement différent du domaine du Boucan, où le protagoniste a vécu la douceur de la vie. Le même personnage, le vieux Cook, dit qu'il n'a jamais vu un tel cyclone depuis qu'il habite sur l'île et se rappelle qu'il était « esclave » quand il a mis pour la première fois les pieds sur Maurice et qu'à ce moment-là Barkly était « gouverneur » (CO.92).

Après le cyclone, pendant que le protagoniste et sa famille habitent à Forest Side, il y a des indices qui prouvent une hiérarchie dans ce domaine. Par exemple, dans ce passage, le protagoniste raconte que la plupart de ses camarades sont des riches et ont un cible pour leurs vacances :

La plupart de mes camarades du Collège, les jours de congé, prenaient le train en famille et allaient passer quelques jours dans les “campements” du côté de Flic en Flac, ou bien de l'autre côté de l'île, vers Mahébourg, ou jusqu'à Poudre d'Or. Ils allaient parfois à l'île aux Cerfs, et ils racontaient ensuite longuement leur voyage, une fête sous les palmiers, les déjeuners, les goûters où venaient beaucoup de jeunes filles en robes claires et ombrelles. (CO.103)

Par contre, la famille du protagoniste, étant pauvre, ne part jamais. Il y a aussi des femmes indiennes pauvres, vivant « sur les collines de Forest Side » (CO.104). Ce sont elles les seules amies de Laure.

Dans *Le Chercheur d'or*, il y a un autre espace où règne un ordre hiérarchique : Mananava et le Boucan après le retour du protagoniste de la guerre. Pour mieux comprendre la division des couches sociales dans ces deux espaces, rappelons-nous d'abord que la première partie du roman illustre la sucrerie comme un lieu angoissant à l'opposé de l'espace paisible et calme du domaine insulaire. On y retrouve des machines avec du bruit assourdissant, de la fumée aveuglante et de la chaleur étouffante. C'est dans cet endroit que des travailleurs « portent les blocs de basalte sur l'épaule, jusqu'au char à bœuf, puis ils vont les entasser au bout du champ, construisant de nouvelles pyramides » (CO.65). La mère du protagoniste les « appellent les “martyrs de la canne” » (CO.65), dont la haine,

comme le constate Isabelle Roussel-Gillet, « est à la mesure de la violence qu'ils mettent dans le meurtre collectif d'un sirdar¹ », au cours de leur révolte. De son côté, Alexis exprime la haine qu'il éprouve pour les sirdars et son admiration pour les martyrs avant qu'il assiste à cette scène brutale : « Je hais les sirdars. Je les méprise plus que tout au monde, parce qu'ils sont endurcis et méchants, et qu'ils battent les pauvres à coups de bâton quand les fardeaux de canne n'arrivent pas assez vite à la charrette » (CO.65). Par contre, le petit Alexis aime bien les chants des martyrs au moment où ils travaillent et « entendre leurs voix monotones dans l'étendue solitaire des plantations, installé en haut d'une pyramide noire » (CO.65). Marina Salles, en abordant *les Avatars de la colonisation* dans *Le Clézio notre contemporain* constate que « quelles que soient l'époque et les circonstances, quels que soient les pays dominants et dominés, trois constantes se retrouvent dans chaque processus de colonisation que décrit Le Clézio : la puissance de l'enjeu économique, la supériorité des armes et le mépris de l'indigène² » ; à propos de la scène violente de l'émeute elle souligne qu'« il arrive que la combinaison de l'exploitation et du mépris provoque des réactions de révolte qui inspirent au romancier des scènes d'une violence inouïe³ ». Le petit garçon, en voyant les fumées d'incendie qui lui semblent plus près qu'avant, se dirige vers le bruit qu'il entend de tous les côtés, et dès qu'il arrive à la sucrerie, il se trouve au milieu de l'émeute. Il voit la foule en colère et trois cavaliers à cheval qui s'élancent contre les hommes et les femmes. Un cavalier tombe de son cheval et Alexis le reconnaît : « c'est un parent de Ferdinand, le mari d'une cousine, qui est *Field manager* sur les plantations de l'oncle Ludovic, un certain Dumont. Mon père dit qu'il est pire qu'un sirdar, qu'il frappe les ouvriers à coups de canne, et qu'il vole la paye de ceux qui se plaignent de lui » (CO.67). Finalement, après l'avoir battu à mort, « les Noirs » balancent « l'homme blanc » (CO.67) dans le four à bagasse et il disparaît avec un grand cri sauvage dans la fournaise. Alexis sait qu'il ne pourra jamais en parler avec personne.

Après plusieurs années, Alexis se retrouve au même endroit et devient lui-même *sirdar*, ce qui veut dire qu'il est à présent superviseur dans les champs de canne qui appartiennent à la compagnie de Ludovic, son cousin. À ce moment, il y a des tensions sociales entre « les travailleurs immigrés » et « les propriétaires coloniaux », et c'est dans une telle situation qu'un jour le protagoniste, toujours à la recherche d'Ouma, la voit finalement de loin parmi la foule des immigrants et des femmes en *gunny*. Il se renseigne alors auprès d'un sirdar pour savoir s'il y a des gens de l'île Rodrigues :

De loin en loin, des femmes en *gunny* lèvent la tête, cessent de faucher l'herbe entre les cannes. Un sirdar m'interpelle, sa voix est dure. L'air un peu égaré, je l'interroge. Y a-t-il des manafs ici ? Il ne comprend pas. Des gens de Rodrigues ? Il secoue la tête. Il y en a, mais ils sont dans des camps de réfugiés, du côté du Morne, au Ruisseau des Créoles. (CO.347)

La réponse du sirdar montre que dans le domaine du Boucan existe alors des réfugiés venus de l'île de Rodrigues. Alexis voit « dans les champs immenses, les travailleurs et les femmes vêtues de *gunny* avanc[er] comme une armée en haillon » (CO.346). Le protagoniste remarque qu'à Mananava, il y a des travailleurs immigrés de différents pays,

¹ Isabelle Roussel-Gillet, *étude sur Le Chercheur d'or J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 16.

² Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain*, op. cit., p. 73.

³ *Ibid.*, p. 82.

des Noirs, des Indiens, des métis. Ils travaillent sur les terres qui ne leur appartiendront jamais. Alexis énumère les différents domaines où ces immigrants travaillent sans cesse « à Yemen, à Walhalla, ou à Médine, à Phoenix, à Mon Désert, à Solitude, à Forbach » (CO.348). Ils effectuent un travail très dur :

Centaines d'hommes et de femmes qui entassent les pierres sur les murailles et les pyramides, qui arrachent les souches, labourent, plantent les jeunes cannes, les étètent, nettoient la terre, et quand vient l'été, avancent dans les plantations carré par carré et coupent, du matin jusqu'au soir, ne s'arrêtant que pour limer leurs faucilles, jusqu'à ce que saignent leurs mains et leurs jambes lacérées par le fil des feuilles, jusqu'à ce que le soleil leur donne la nausée et le vertige. (CO.348)

Dans ce passage, la description des travaux agricoles exercés par les ouvriers est associée aux scènes brutales et guerrières du chapitre précédent. Isa Van Acker constate un point commun entre le travail des ouvriers agricoles, des soldats et les explorations du protagoniste dans l'Anse aux Anglais : « la progression systématique dans l'espace, la poursuite d'un gain matériel et une certaine profanation de l'espace naturel¹ ». Nous avons l'impression que les scènes de violence occulte, décrites par le narrateur, nous alertent déjà sur les émeutes et les incendies qui vont éclater dans l'île et menacer l'univers insulaire. Alexis va dans la direction du sud de la plantation et se trouve parmi « les hommes [qui] qui travaillent à défricher de nouvelles terre. Sous le soleil, ils chargent les pierres noires sur les tombereaux, ils creusent la terre à coups de houe » (CO.349). En voyant Alexis, de peur, ils cessent de travailler, mais lui commence à travailler avec eux. Quand la fin du travail est annoncée, Alexis va à la sucrerie. Il dit à M. Pilling qu'il veut « désormais travailler dans les champs, à la coupe, au défrichage » (CO.349-350). La réponse de M. Pilling est révélateur de la hiérarchie qui règne sur le territoire de l'île : « Vous êtes incapable de faire cela, et de toute façon, c'est impossible, jamais un Blanc ne travaille dans les champs » (CO.350). Ainsi, le protagoniste, comme le souligne Isabelle Roussel-Gillet, « ne peut ni travailler du côté des blancs, ni du côté des marrons. L'itinéraire du personnage principal le mène de la faillite, à la pauvreté jusqu'à un dénuement total : "je n'ai plus rien"² ».

La dernière partie de *La Quarantaine* révèle un autre aspect de l'espace insulaire qui se place à l'opposé de tout ce que les protagonistes des deux romans ont expérimenté. Le regard du narrateur contemporain et celui de l'écrivain lors de son voyage à Maurice expriment une sorte de déception envers l'espace insulaire. Un ton dysphorique se lit dans le texte et le protagoniste souffre d'un sentiment du désenchantement et de mort qui dérive de l'image de l'espace insulaire occupant ses souvenirs d'un passé très lointain. Gérard de Cortanze évoque, dans *Le nomade immobile*, le regard de notre romancier sur l'île Rodrigues à sa première visite :

Dans l'entretien qu'il accorde à Pierre Maury, pour le *Magazine Littéraire* publié en 1986 à l'occasion de la sortie du *Voyage à Rodrigues*, Le Clézio déclare : « Quand je suis arrivé à Rodrigues, j'ai été tout à fait séduit parce que c'est un caillou au milieu de la mer. C'est un îlot tout à fait désertique, sans plage, avec les parois qui tombent à pic dans la mer, et qui n'a rien de séduisant. En particulier l'Anse aux Anglais, où j'ai passé un certain temps, n'avait rien de séduisant. C'est un endroit infiniment sauvage, en dépit des maisons qui ont poussé un peu partout actuellement là-bas. Ce n'est pas un endroit fait pour l'homme³ ».

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 161.

² Isabelle Roussel-Gillet, *étude sur Le Chercheur d'or J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 16.

³ Gérard De Cortanze, *J.M.G. Le Clézio le nomade immobile*, op. cit., p. 272-273.

Le souvenir de notre romancier, son *Voyage à Rodrigues* et la dernière partie de *La Quarantaine* nous rappellent une remarque de Jean-Michel Racault dans *Robinson ou Compagnie, aspect de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier* : il voit en la robinsonnade la fin de la politique et constate que les îles sont devenues « la figure emblématique des loisirs¹ ». C'est à cause de cette trivialité du site insulaire que le narrateur contemporain de *La Quarantaine* est désillusionné lors de sa visite de l'île et de la maison d'Anna et que Le Clézio a éprouvé le même sentiment quand il a voyagé à Maurice :

Quand je suis arrivé à Maurice, d'abord j'ai été un peu gêné par le côté très luxuriant et la vie facile [...] pour le touriste qui arrive : il y a la mer, le soleil, les cocotiers... J'ai trouvé ça un peu ennuyeux. J'ai ressenti un peu ce que Baudelaire avait pu ressentir quand il s'était promené par là, une sorte d'irritation².

Dans la dernière partie du roman, intitulée « Anna », qui se passe d'ailleurs à l'époque contemporaine, en *Août 1980*, dès la page d'ouverture, le narrateur se trouve « sur la route de Rose-Belle », bloqué en autobus dans l'embouteillage ; son regard a été attiré par un jeune couple indien qui « marchait au bord de la route, le long des maisons en bois déglinguées dont les gouttières fuyaient » (Q.487). Il est venu voir « les deux Anna. D'abord la maison, du côté de Médine, la ruine noire du moulin à sucre perdue dans les champs de cannes comme une épave. Puis l'autre Anna, la dernière des Archambau, la fille de Claude-Canute, la petite-fille du Patriarche » (Q.489-490). Mais tout a changé sur l'île et « il n'y a plus rien là-bas ! Juste un tas de cailloux » (Q.493), comme l'annonce la tante Anna. Avant même de visiter le domaine, Léon observe :

Anna est la seule, l'ultime. Tout est en elle. Quand elle est née, le domaine d'Anna – dont elle porte le nom – était debout, avec l'immensité des champs, la cheminée de la sucrerie, les fours à chaux, les chaudières à bagasse, les écuries, les anciennes cases des esclaves. La route était éblouissante, recouverte de gravier de corail, qui unissait Anna à Port-Louis par Grande-Rivière, Camps-Benoît, Bambous, Parcourue sans cesse par les chars à Bœufs et les voitures à cheval. Les trains allaient partout, vers Pamplemousse, Rivière-du-Rempart, ou vers le sud, jusqu'à Mahébourg. Maintenant les voies ferrées ont été goudronnées. À Curepipe, en revenant du couvent, j'ai pris un bus qui roulait sur la route Disic, la route du sucre étroite et sinueuse à travers les anciennes habitations. (Q.492)

Léon loue une voiture pour aller à Médine vers la maison qu'« Anna n'est jamais retournée voir [...] depuis soixante-sept ans ! » (Q.493). Malgré l'avertissement d'Anna, il se rend à Médine, prend « la route des cannes jusqu'à l'ancien domaine », et il se rend compte que sa tante avait raison, car il n'y trouve que « quelques baraques en planches et en tôle occupées par des travailleurs des plantations » (Q.494). Léon continue son exploration et constate que « le chemin devient très mauvais, inondé, défoncé avec de chaque côté la muraille vert sombre des cannes mûres. Au bout du chemin, le passage est obstrué par des blocs de rocher et des broussailles » (Q.494). Il continue « à pied jusqu'à la cheminée blanche de l'ancienne sucrerie, dont le sommet est effondré » (Q.494). Finalement, Léon se rend compte de l'inutilité de son parcours car il n'a pas retrouvé « la moindre trace de la maison d'Anna, ni de la Comète » (Q.494). Quand il revient vers sa voiture, il trouve Lili qui l'attend sans s'impatienter et qui peint ses ongles. Elle ne lui pose aucune question et Léon pense :

¹ Jean-Michel Racault, *Robinson et Compagnie, aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, op. cit., p. 365.

² Entretien avec Pierre Maury, *Magazine littéraire*, n° 230, 1986, p. 92, cité par Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 257.

Quelle importance cela pouvait-il avoir, Médine, Anna ? Pour elle ce ne sont que des noms, des lieux comme il y en a d'autres, un peu oubliés, perdus au fin fond des champs. Lili n'a rien que le temps présent, et c'est pourquoi tout est à elle. Elle ne peut rien avoir perdu. Elle n'a besoin de noms pour vivre, elle a juste besoin d'un toit, d'un repas et d'un peu d'argent pour acheter son rouge à ongles et ses T-shirts. (Q.495)

Le regard et la pensée de Léon montrent qu'il ne voit que des signes de banalité et de quotidienneté dans l'espace insulaire qui lui paraissait un espace mythique et légendaire. Prenons un autre exemple : Anna ne sort pas beaucoup, elle va de temps en temps à la chapelle, pour les cérémonies religieuses ou pour écouter les chants des petites filles. Nous constatons alors que l'endroit sacré de l'espace religieux se transforme en un abri pour les filles perdues et égarées :

Le couvent est le refuge des filles perdues, les petites créoles aux yeux de velours dont les touristes allemands et sud-africains sont si friands. Ils les achètent à l'avance, chez les *tour-operators*, elles font partie du prix du voyage, avec le campement sur la mer et la demi-journée de pêche à l'espadon. Je les ai vues, depuis mon arrivée, dans les bars des hôtels, au bord des piscines et sur les plages, les sœurs de Lili et de sa copine Pamela. Celles qui sont malades, ou celles que les familles rattrapent, viennent ici, au couvent, elles restent quelque temps, puis elles repartent. Beaucoup disparaissent, ne reviennent jamais. Munies de faux papiers, elles montent dans les avions qui les emportent vers les pays lointains, les pays dangereux d'où elles ne retourneront pas. Le Koweït, l'Afrique du Sud, la Suisse. (Q.505)

Si on entend parler de l'amour d'Alexis-Ouma et de Léon-Suryavati, maintenant, on ne voit que des filles convoitées par les touristes, travaillant auprès des *tour-opérateurs*, ce qui révèle ce nouvel aspect de l'espace insulaire : le loisir a remplacé le légendaire. À la fin de sa visite, Léon constate qu'à la pointe aux Canonnières, l'ancien emplacement des bâtiments de la Quarantaine, « tout a disparu. Tout a été nivelé » (Q.507) et les anciennes habitations des immigrants sont détruites par « un bulldozer au travail » (Q.507), pour y construire de nouveaux bâtiments modernes. Quand ils arrivent devant l'île Plate, « vers dix heures environ, Denis pousse la pirogue dans la passe, entre Plate et Gabriel » (Q.508) ; le narrateur contemporain constate que « la mer est étale, les fonds commencent à apparaître » (Q.508). Mais ce site insulaire est devenu un espace touristique :

Quand nous entrons dans le lagon, Lili empoigne la perche. Denis a coupé le moteur. Nous glissons silencieusement sur l'eau lisse, vers la plage blanche de Gabriel. Un petit catamaran est mouillé au centre du lagon, je ne peux pas distinguer qui est à bord. Sans doute des touristes venus faire de la chasse sous-marine. Pour justifier le voyage, j'ai plongé, moi aussi, mon arbalète à la main. Les fonds sont magnifiques, éclairés par la lumière du soleil. Il y a des poissons de coraux, des aiguillettes, des coffres, mais une heure plus tard je suis de retour sur la plage, absolument bredouille. Denis n'est pas surpris. Il m'explique que les fonds ici ont été dévastés par la pêche à la dynamite. (Q.508)

Par la suite, Léon « marche sur Gabriel, à la recherche de traces, de sépultures » (Q.509), mais il constate :

L'îlot est désert, vide d'indices. Seul un monument de lave cimentée marque la tombe d'un certain Horace Lazare Bigeard, mort de la variole en 1887 à l'âge de dix-sept ans. Des autres, de tous les immigrants arrivés sur l'*Hydaree*, sur le *Futtay Mubarak*, abandonnés sur l'île, il ne reste rien. Le vent, les pluies, le soleil et les embruns ont tout effacé. (Q.509)

Léon essaye de découvrir ce qu'il ressent sur cette terre étrange, se couche « sur la terre noire, entre les blocs de basalte, pour mieux la percevoir » (Q.510). Mais il constate que le temps passe vite et le soleil est couvert par un voile et « le lagon a pris une couleur mélancolique » (Q.510). Quand Denis fume sa deuxième cigarette, Léon remarque qu'« il ne se pose pas vraiment de questions » et qu'« il doit être habitué aux caprices des grands mounes et des touristes » (Q.510) ; Lili de même « est indifférente aux lubies des grands mounes qui vont à l'autre bout du monde pour se promener sur des îles où il n'y a rien » (Q.511). Ainsi, le narrateur contemporain comprend qu'il ne reste rien

des îles et tout est effacé par « le vent et le sel » dans « le cimetière abandonné » (Q.511). Ensuite, Léon voit la baie des Palissades :

En haut de l'escarpement, déjà à l'ombre du volcan, j'ai vu la baie des Palissades, où se trouvait le camp des coolies. Les vagues déferlent sur les plaques de basalte, et tout alentour est vide, occupé seulement par les broussailles sèches et le bois de filaos qui a échappé aux incendies. Au centre de la baie, je distingue les restes de la digue, à demi ensevelie dans le sable, recouverte par les nappes d'écume éblouissante. (Q.511)

Avant qu'il parte, Léon se dépêche pour aller voir les bâtiments de la Quarantaine qui doivent se trouver dans l'autre bout de l'île. Il découvre qu'il n'en reste que des ruines : « Il doit y avoir longtemps que les toits se sont effondrés, et il ne reste que les murs de pierre de lave envahis par les broussailles » (Q.511). Comme le souligne Jean-Didier Urbain dans son ouvrage *Sur la plage*, la robinsonnade peut être considérée « historiquement, comme une image forte à l'origine des usages hédonistes de la plage et, actuellement, comme un modèle de comportement symbolique toujours opérant, y compris sur les sites balnéaires proches et surpeuplés¹ » ; il s'avère pertinent que « le regard contemporain qui se pose sur les lieux de la “légende” est porteur de désenchantement » et que « l'espace insulaire tel qu'il s'esquisse dans la dernière partie du roman [...] se place sous le signe de la trivialité et de la décrépitude² ».

2. L'ancrage référentiel de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et *Vendredi ou la Vie sauvage*

2.1. La translation spatiale et temporelle dans les deux *Vendredi*

Avant d'aborder l'altération spatio-temporelle dans la réécriture du mythe de *Robinson Crusoé* par Michel Tournier, nous allons examiner les différentes sortes d'altérations textuelles dans la réécriture des mythes. Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, aborde la réécriture des textes littéraires et constate que le fait d'augmenter ou de réduire un texte ne peut pas s'exprimer tout simplement par un changement de dimension. Car les opérations effectuées sont plus compliquées qu'un changement de longueur : on peut parler d'une modification de la *structure* et de la *teneur* du texte. Selon Gérard Genette, sous cet angle, l'augmentation ou la réduction d'un texte mène à la production d'un nouveau texte. Pour ce que le critique appelle des « altérations réductrices et augmentatrices », la plus simple procédure est celle de la « suppression pure et simple, ou *excision*, sans autre forme d'intervention³ ». Quand on réduit un texte, on enlève une partie du texte ; ce faisant on risque d'attaquer la *structure* et la *signification* du texte, ce qui n'entraîne pas forcément à diminuer sa valeur : on peut même « améliorer une œuvre en en supprimant

¹ Jean-Didier Urbain, *Sur la plage, Mœurs et coutumes balnéaires (XIX^e-XX^e siècle)*, Payot, 2016, p. 43.

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 257.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 264.

chirurgicalement telle partie inutile et donc nuisible¹ ». Une autre réduction consiste en une suppression massive du texte ou *amputation*. C'est surtout sur cette réduction par amputation que de nombreuses réécritures sont basées, particulièrement celles de *Robinson Crusoé*. Gérard Genette, en abordant la réécriture robinsonnienne notamment dans la littérature de jeunesse constate :

Il existe mainte édition pour enfants de *Robinson Crusoé* qui réduit ce récit à sa seule partie proprement "robinsonnienne" au sens courant du terme, c'est-à-dire au naufrage et à l'existence insulaire de Robinson : suppression, donc, des premières aventures (avant le naufrage) et des dernières (après le départ) que racontait la version initiale, et a fortiori de tout ce qu'y ajoutait la seconde partie. C'est évidemment sur ce modèle ainsi réduit (par l'effet d'une amputation double) que s'est édifiée, de Campe à Tournier, l'immense tradition de la "robinsonnade"²;

La réécriture de *Robinson Crusoé*, constitue donc une *amputation double*, supprimant les événements pré-insulaires et post-insulaires. À propos de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gérard Genette constate que la réécriture de notre romancier a introduit plusieurs modifications par rapport au récit de Daniel Defoe : elle « ressortit à la fois (entre autres) à la transformation thématique (retournement idéologique), à la *transvocalisation* (passage de la première à la troisième personne) et à la translation spatiale (passage de l'Atlantique)³ ». La première transformation est la suppression des séquences pré-insulaires, rattrapées par un prologue d'une dizaine de pages se déroulant dans la *Virginie* juste avant le naufrage, et par les données pré-insulaires développées au cours du récit et à travers le *log-book*, une sorte de journal intime de Robinson. La deuxième est la suppression des séquences post-insulaires, reprises dans un autre livre intitulé *Sept contes* et publié en 1984 : on y trouve *la Fin de Robinson Crusoé*. À part ces deux suppressions principales, d'autres modifications affectent la biographie du héros et sa construction familiale : un Robinson marié et père de deux enfants succède à un Robinson célibataire et sans lien familial. Arlette Bouloumié énumère dans son étude de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* d'autres suppressions et ajouts qui ont évidemment des effets sur la thématique du roman : la suppression de « l'épisode du tremblement de terre [...], la maladie de Robinson associée à l'apparition de son père dans un cauchemar [...], la seconde résidence de Robinson dans l'île, tout ce qui a trait au perroquet [...], aux chats, la dangereuse promenade en mer de Robinson [...] et le naufrage d'un navire à proximité de l'île [...] » ; l'ajout de « la découverte macabre du capitaine van Deysse dévoré par les rats, la descente dans la souille (le héros de Defoe ne connaît pas ce moment de total abandon), l'hallucination de la sœur morte (qui remplace peut-être l'apparition du père), l'escalade des arbres pour observer le soleil levant, la harpe éolienne », et toutes les actions de Robinson qui sont en lien avec ses différentes étapes d'initiation, auxquels on peut ajouter encore « l'épisode de l'amour avec Quillai, la découverte des mandragores, la combe rose, tout ce qui est lié à la sexualité de Robinson, ainsi que toutes les citations précises de la Bible⁴ ». Notons que le récit de Tournier reste fidèle tout de même à son modèle jusqu'à un nouvel événement, l'épisode de l'explosion de la grotte, à partir duquel le récit de notre romancier prendra résolument un autre tournant inversant le sens du mythe de *Robinson Crusoé*. Si le

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 265.

³ *Ibid.*, p. 237.

⁴ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 103.

récit de Daniel Defoe montre la victoire de la civilisation et de la vie moderne de l'humanité, celui de Michel Tournier illustre la victoire de la nature élémentaire.

Un autre changement très important est à l'origine du récit tournierien : la translation temporelle, le récit de Tournier se déroulant un siècle plus tard par rapport à son modèle. Alors, dans un premier temps, comme le souligne Jean-Paul Engélibert, il faut distinguer deux types de modifications dans le récit de robinsonnade : les transformations qui « touchent les domaines pragmatiques et diégétiques » et celles affectant « le système des personnages et la voix narrative¹ ». C'est la première série qui nous intéresse ici, car elles sont susceptibles de modifier toutes les actions et même d'altérer l'espace et le temps du récit².

Jean-Michel Racault dans *L'Utopie narrative* trouve dans le mythe de *Robinson Crusoé* une dizaine de séquences de différentes dimensions qui sont reprises plus ou moins dans toutes les réécritures du mythe. Donc, en ce qui concerne les modifications *pragmatiques* et *diégétiques*, examinons d'abord cette division formelle du récit à partir de laquelle nous pourrions analyser les altérations que Michel Tournier a imposées à la structure générale du mythe. Les quatre premiers découpages se situent avant et pendant le naufrage. Nous nous contentons donc d'énumérer ces séquences, supprimées dans les deux *Vendredi* : une séquence préliminaire où l'on apprend l'état civil du héros et des informations générales sur sa vie personnelle, une série d'épreuves préparatoires comme le premier naufrage de Robinson, un voyage pendant lequel le protagoniste passe du connu à l'inconnu et perd les repères géographiques à cause de la tempête qui écarte le navire de sa direction, et la quatrième séquence, le naufrage. Les cinquième et sixième séquences concernent l'espace insulaire dans lequel les altérations dans le récit de Tournier prennent une ampleur considérable. La cinquième séquence cause l'appropriation de l'île, qui constitue l'épisode capital et le plus développé du récit. Jean-Michel Racault y voit trois sous-séquences dont les deux premières sont liées au rapport du protagoniste avec l'espace îlien : une *appropriation géographique* dessinant toutes les entreprises du héros pour repérer la situation géographique de l'île et pour explorer ses ressources naturelles ; une *appropriation technique* présentant les efforts du naufragé pour maîtriser l'espace îlien en transformant la *nature sauvage* de l'île en *nature productive*. La sixième séquence montre une menace extérieure – l'invasion des cannibales – et dans les deux *Vendredi* il s'agit de la présence des « Indiens *costinos* de la redoutable peuplade des Araucaniens, habitants d'une partie du Chili moyen et méridional » (VLP.79) sur la Baie du Salut. C'est à la suite de cette présence inattendue que Robinson, en train de rédiger la Charte de l'île, écrit dans l'article suivant que « l'île de *Speranza* est déclarée place fortifiée » (VLP.82), ce qui va expliquer l'aspect protecteur de l'île. Les quatre dernières séquences englobent la rencontre d'autrui ou le bon sauvage dans *Robinson Crusoé*, le départ de l'île, des épreuves terminales et la réinstallation du héros dans son pays natal, en Angleterre. Notons qu'une seule séquence sur les dix apparaît dans toutes les réécritures : la cinquième. Mais les neuf autres séquences restent facultatives dans les réécritures. Donc, c'est la séquence insulaire qui se maintient et c'est ainsi que dans toutes les robinsonnades, un espace insulaire est

¹ Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé : un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit., p. 92.

² En ce qui concerne les modifications de la deuxième série, nous les étudierons dans la troisième partie où nous analyserons les transformations de la narration.

approprié, bien que d'un roman à l'autre cette appropriation soit altérée. Le récit de Tournier suit de près les cinquième et sixième séquences de *Robinson Crusoé*, en illustrant une île sous le nom de *l'île administrée* et en présentant une menace extérieure, celle des Araucans.

Pour revenir à la question de l'altération spatio-temporelle de la réécriture de Michel Tournier, notons que la plupart des textes de la robinsonnade ont déplacé le cadre spatio-temporel du récit ainsi qu'ils ont altéré la durée de la vie insulaire du héros. Il existe cinq textes qui ont transféré l'aventure robinsonnienne à l'époque moderne, au XX^e siècle¹ ; quant à *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* le décalage est de cent ans. Dans un autre roman, *Robinson 86*, ce décalage est de vingt-huit ans. C'est justement dans le *Robinson* d'Alain Hervé que la date du naufrage est la même que dans le roman de Defoe mais il y a quand même une altération dans la durée de l'action qui n'est pas indiquée. Il existe aussi un autre texte, *Foe*, qui ne présente aucune indication temporelle et dont l'histoire se passe à l'époque contemporaine de l'écrivain anglais Daniel Defoe². Toutes ces altérations et modifications apportées au texte de Daniel Defoe sont-elles insignifiantes ? Nous nous demanderons quel est l'intérêt de ce déplacement spatio-temporel du mythe robinsonnien dans les différentes réécritures. Engélibert en donne deux exemples pour montrer l'importance de cette altération. Le premier est celui des robinsonnades de William Golding qui « se situent pendant une guerre qui manifeste, à l'extérieur de l'île, le mal radical dont souffre l'humanité » ; quant à *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, le critique constate que « la translation un siècle plus tard des aventures de Robinson permet à Michel Tournier de caricaturer le puritanisme de son prédécesseur³ ». Ainsi, le roman de notre romancier se déroulant « au milieu du XVIII^e siècle » (VVS.10), « dans le cadre de pensée de la fin des Lumières, [...] s'ouvre la possibilité de critiquer l'idéologie bourgeoise "utilitariste" du temps⁴ ». Dans son étude de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Arlette Bouloumié souligne quelques indices temporels qui peuvent être à l'origine de ce déplacement de la date. Un premier repère est le voyage de Bougainville dans le Pacifique entrepris de 1766 à 1769, qu'il a raconté dans son livre *Voyage autour du monde* (1771)⁵. Une autre date est celle du premier voyage de Cook en 1768, durant lequel il a découvert l'archipel des îles de la Société et la Nouvelle-Zélande. Troisième date révélatrice : celle de l'achèvement de la première version de l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau, où il fait allusion du roman de Defoe et le considère comme le premier livre que lira son Émile⁶. La quatrième date est celle de l'anniversaire de l'écrivain lui-même : le 19 décembre ; la date de naissance de Robinson est la même. Enfin, « le 29 septembre est la fête de Saint-Michel, le patron des voyageurs en mer et le Saint-Patron de Michel Tournier lui-même⁷ », et c'est la date du commencement des deux *Vendredi*.

¹ *Sa Majesté des mouches*, Chris Martin, le *Robinson* de Muriel Spark, *Le Royaume des moustiques*, *L'Île de béton*.

² Voir Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé : un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit., p. 101-102.

³ Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé : un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit., p. 102.

⁴ *Ibid.*

⁵ Louis Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde*, Laurent Rombaldi Éditeur, Les librairies associés, Club des Librairies de France et Union Générale d'Éditions 1966, Éditions Rombaldi, 1970, pour la préface.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, op. cit., p. 238-239.

⁷ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 58.

Le récit de *Vendredi ou la Vie sauvage* commence dès la première phrase « à la fin de l'après-midi du 29 septembre 1759 » (VVS.9), avant le naufrage de la *Virginie* et dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* nous pouvons lire à l'épilogue du roman qu'« à la fin de l'après-midi de ce 29 septembre 1759 » (VLP.10), Robinson fait son aventure maritime sur la *Virginie*. En effet, le Robinson de l'écrivain du XX^e siècle fait naufrage un siècle après son prédécesseur, le Robinson de Daniel Defoe échouant sur l'île le 30 septembre 1659¹. Par la suite, il y a peu d'indications du temps réel au cours du récit des deux *Vendredi* de Tournier. Par exemple, après le naufrage de la *Virginie*, nous savons que « le troisième jour, [Robinsons] jeta loin de lui et abandonna aux charognards la carcasse du bouc dont l'odeur devenait intolérable » (VLP.22-23). Mais nous allons comprendre tout de suite que le temps historique du roman va disparaître : Robinson négligeant « de tenir le compte des jours qui passaient [...] apprendrait bien de la bouche de ses sauveteurs combien de temps s'était écoulé depuis le naufrage de la *Virginie*. Ainsi ne sut-il jamais précisément au bout de combien de jours, de semaines ou de mois, son inactivité et sa surveillance passive de l'horizon commencèrent à lui peser » (VLP.23). Nous savons aussi que « pendant quarante-cinq jours, il débarrassa les arbustes de leur première écorce et recueillit l'écorce intérieure en la découpant en lanière » (VLP.36), pour la construction de l'*Évasion*. Une autre date est celle de la mort de sa sœur Lucy que Robinson voit dans l'une de ses hallucinations. « Sa jeune sœur, morte adolescente il y avait deux lustres » (VLP.45). Le jour de la naissance de Robinson, qu'il précise dans le premier article de la Charte, en est un autre exemple : « *Robinson Crusoé*, né à York le 19 décembre 1737, est nommé gouverneur de l'île de Speranza » (VLP.75). Vers la fin du roman, Robinson demande au commandant de *Whitebird* quel jour ils sont. Joseph, le second du commandant précise : « le mercredi 19 décembre 1787 » (VLP.250) et Robinson calcule très vite pour savoir combien d'années il a passées sur l'île : « le cerveau de Robinson travailla à vive allure. Le naufrage de la *Virginie* avait eu lieu le 30 septembre 1759. Il y avait exactement vingt-huit ans, deux mois et dix-neuf jours » (VLP.250).

Comme nous le voyons, les indications du temps réel ne sont pas nombreuses et le temps historique du récit se suspend de manière récurrente au cours du roman. Comme le constate Jiashu Du, notre écrivain s'intéressant au style de l'écrivain du XIX^e siècle, Gustave Flaubert, « respecte la temporalité narrative au sens traditionnel, qui consiste à relater une série de mouvements d'ordre historique », mais, « à travers la fiction romanesque, l'écrivain, à l'encontre du consensus, privilégie le développement du temps infini, le retour du temps perdu, la vision cyclique de l'ordre temporel, l'éternité du temps... ces expressions variées se dirigent vers un même objectif : aller de l'autre côté de notre temps² ». Le temps historique du roman tend à s'arrêter même au début du roman au profit d'un temps irréel qui le remplace, comme le précise le narrateur du roman, « il convient d'ajouter qu'ayant négligé de tenir un calendrier depuis le naufrage, il n'avait qu'une idée vague du temps qui s'écoulait. Les jours se superposaient, tous pareils, dans sa mémoire, et il avait le sentiment de recommencer chaque matin la journée de la veille » (VLP.28). Un autre passage qui annonce que le récit, ainsi que le héros du roman, va perdre la linéarité du temps, c'est le moment

¹ Voir Daniel Defoe, *Vie et aventure de Robinson Crusoé*, op. cit., p. 105.

² Jiashu Du, *La tentation du sacré dans les ouvrages de Michel Tournier*, op. cit., p. 310.

où Robinson aperçoit le chien du capitaine, mais le chien tourne le visage et disparaît. Robinson formule des hypothèses, dont la dernière l'inquiète fortement : il se dit alors qu'il est peut-être depuis longtemps dans cet état solitaire que le chien est retourné naturellement à son état sauvage : « Combien de jours, de semaines, de mois, d'années s'étaient-ils écoulés depuis le naufrage de la *Virginie* ? Robinson était pris de vertige quand il se posait cette question » (VLP.34). La question du temps angoisse tellement Robinson qu'il décide « de marquer désormais sur un arbre de l'île une encoche chaque jour, et une croix tous les trente jours » (VLP.34). Donc, le naufragé, inquiet de perdre la temporalité, essaye de retrouver le temps historique, mais son destin ne le permet pas, car il l'oubliera de nouveau en construisant l'*Évasion* pour fuir l'île. En outre, le narrateur, en faisant se répéter la perte de la notion du temps chez le protagoniste, nous emmène progressivement dans un temps suspendu où le héros solitaire ne se rend pas compte « depuis combien de temps il avait abandonné son dernier haillon aux épines d'un buisson » (VLP.40). Dans la tentation de la souille, il arrive même un moment où pour Robinson « le temps et l'espace se dissolvaient » (VLP.53) Notons que le temps linéaire, qui est suspendu sur l'île, réapparaît à Robinson, comme nous l'avons déjà vu, le jour où il comprend que « ces vingt-huit années qui n'existaient pas la veille encore venaient de s'abattre sur ses épaules » (VLP.267-268). C'est le navire *Whitebird* qui fait redémarrer le temps social, mais momentanément, car Robinson, en renonçant à retourner sur le continent, rejoint son île solaire. Jiashu Du constate dans ce passage que « l'ordre linéaire du temps semble réaborder l'île, et tout prêt à se rétablir à la place du temps transcendantal » et la répétition de la date, annoncée une fois par Joseph, le second du capitaine, et une deuxième fois par le commandant lui-même, « renforce ce temps linéaire¹ ». Mais le refus par Robinson de rejoindre son pays natal est un refus de l'appel de retourner vers le temps mesuré du monde extérieur ou civilisé : il préfère demeurer hors du temps ainsi qu'il va rester hors de l'espace. Notons que dans les deux *Vendredi*, les deux notions temporelles, le temps réel et le temps imaginaire, se développent en fonction du rapport du protagoniste avec l'espace insulaire.

Dans les deux textes de Michel Tournier, le protagoniste entretient un rapport différent avec l'île pendant les trois périodes différentes de son séjour insulaire. Ces trois périodes constituent une division ternaire de l'île qu'Arlette Bouloumié appellera : *l'île niée, l'île administrée et l'île solaire*². La première période se déroule durant les deux premiers chapitres du roman dans lesquels les actes du protagoniste expriment son indifférence du temps qui s'écoule dans l'espace insulaire. Ainsi, le naufragé solitaire perd sa conscience temporelle au fur et à mesure qu'il plonge dans son obnubilation de signaler sa présence sur l'île inconnue durant le premier chapitre. Il va même oublier de calculer le temps écoulé depuis son naufrage, espérant qu'un navire passe dans les eaux de la côte îlienne pour le sauver. C'est à cause de ce faux espoir d'être sauvé que Robinson ne voit aucune utilité d'établir un calendrier pour mesurer et calculer le temps écoulé depuis son arrivée et son échouement sur l'île. Dans le deuxième chapitre, Robinson consacre tout son temps à la fabrication d'un bateau pour quitter l'île et oublie de nouveau de calculer le

¹ *Ibid.*, p. 313.

² Voir Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 39.

temps et finalement, après l'échec de la mise à l'eau de l'*Évasion*, plongé dans l'angoisse, il renonce à son obsession de prendre la mer. Mathilde Bataillé écrit :

Robinson prend pleinement conscience de la réalité temporelle de *Speranza*, ou plutôt de son absence de repères temporels apparents [...]. Tenu à l'écart de toute civilisation [...], il est confronté à un temps vide, sans jalons ni occupations. [...] Cette angoisse d'un temps vide et infini, propice au laisser-aller et à la déchéance, le saisit ainsi à la fin du chapitre II, lorsqu'il prend conscience que son séjour sur l'île risque de durer plus longtemps qu'il ne l'imaginait. L'angoisse de Robinson résulte donc de sa confrontation au temps naturel de l'île, qu'il percevait initialement comme un temps vide et sans repères, sans voir qu'il possède son propre rythme¹.

Donc, pendant tous ces deux premiers chapitres, le protagoniste n'arrive pas à accepter son état insulaire et n'a aucune conscience du temps qui passe sur l'île, au contraire de son prédécesseur, le Robinson de Daniel Defoe. En effet, ce dernier s'avère indifférent au temps pendant tout son séjour insulaire. Il est vrai que l'écrivain anglais a prolongé la durée du séjour insulaire de son héros par rapport à son modèle réel, Alexandre Selkirk qui avait passé quatre ans sur l'île de Mas a Tierra, mais, cette altération temporelle ne devient pas problématique et ne préoccupe pas le protagoniste de Defoe. Le protagoniste tournierien établit son calendrier assez tardivement, dans le troisième chapitre, par rapport à son modèle qui commence à comptabiliser le temps dès le début de son arrivée sur l'île. Il explique ainsi l'entreprise de son calendrier :

Au bout d'environ dix ou douze jours que j'étais là, il me vint en l'esprit que je perdrais la connaissance du temps, faute de livres, de plumes et d'encre, et même que je ne pourrais plus distinguer les dimanches des jours ouvrables. Pour éviter cette confusion, j'érigeai sur le rivage où j'avais pris terre pour la première fois, un gros poteau en forme de croix, sur lequel je gravai avec mon couteau, en lettres capitales, cette inscription :

J'abordai ici le 30 septembre 1659

Sur les côtés de ce poteau carré, je faisais tous les jours une hoche, chaque septième hoche avait le double de la longueur des autres, et tous les premiers du mois j'en marquais une plus longue encore : par ce moyen, j'entretiens mon calendrier, ou le calcul de mon temps, divisé par semaines, mois et années².

En outre, Robinson de Defoe comptabilise le temps d'une manière régulière. Le journal de Robinson raconte quotidiennement et précisément la première année de son séjour et au bout d'un an, il ne date que les événements importants de peur d'épuiser son encre. Voyons maintenant comment notre protagoniste réussit à reprendre le contrôle sur le passage du temps sur le site de *Speranza* après avoir perdu tous les repères temporels pendant ses premiers temps de séjour insulaire. Dès le troisième chapitre commence la période de *l'île administrée*, pendant laquelle le protagoniste essaye d'organiser l'espace insulaire en maîtrisant le temps à l'aide de son calendrier et de la clepsydre. Donc, en rétablissant le calendrier, qui n'est pas très précis à cause de ses négligences dans les premiers moments de son séjour, Robinson réussit finalement à mesurer le temps dont il remarque l'importance après la première récolte :

Ce qui m'est apparu tout à coup avec une évidence impérieuse, c'est la nécessité de lutter contre le temps, c'est-à-dire d'emprisonner le temps. Dans la mesure où je vis au jour le jour, je me laisse aller, le temps me glisse entre les doigts, je perds mon temps, je me perds. Au fond tout le problème dans cette île pourrait se traduire en termes de temps, et ce n'est pas un hasard si – partant du plus bas – j'ai commencé par vivre ici comme hors du temps. En restaurant mon calendrier, j'ai repris possession de moi-même. (VLP.64)

¹ Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps*, op. cit., p. 29.

² Daniel Defoe, *Vie et aventure de Robinson Crusoé*, op. cit., p. 105.

On constate à quel point le temps est précieux pour le protagoniste. En perdant le temps, Robinson n'avait plus conscience de son existence et était plongé dans son passé, et sur le point de tomber dans la démence. En calculant le temps, Robinson conclut que « perdre son temps est un crime, thésauriser du temps est la vertu cardinale » (VLP.65). Plus tard, c'est à l'aide du calendrier qu'il saura préparer la Charte de l'île « le jour 1000 de son calendrier » (VLP.75) : la « Charte de l'île de Speranza commencée le 1000^e jour du calendrier local » (VLP.75) et le « Code pénal de l'île de Speranza commencée le 1000^e jour du calendrier local » (VLP.77). L'entreprise de Robinson nous rappelle le constat de Carole Auroy au sujet de l'importance du temps et du calendrier :

Le temps calendrier [...] emprunte au temps physique ses propriétés ; il est segmenté par les unités de mesure que lui offre la récurrence des cycles cosmiques. Mais le principe même de la division échappe à l'astronomie et à la physique : parmi les traits communs à tous les calendriers, on relève la présence d'un événement fondateur, déterminant le moment axial à partir duquel tous les événements sont datés. Tous viennent s'ordonner par rapport à ce moment axial, perçu comme rompant dans sa nouveauté avec une ère antérieure ; et les événements de notre vie reçoivent une situation par rapport à ces repères datés¹.

Une deuxième entreprise est la fabrication d'une clepsydre qui montre que le héros arrive finalement à maîtriser l'écoulement du temps qu'il avait perdu à mesure qu'il se perdait dans la tentation de la souille. Ainsi, en même temps qu'il domestique l'espace insulaire, il appréhende le temps. Tout se passe au moment où Robinson construit sa maison. Il se rend compte du besoin d'une horloge et en fin de compte, décide de fabriquer une sorte de clepsydre :

Il choisit de confectionner une manière de clepsydre assez primitive. C'était simplement une bonbonne de verre transparent dont il avait percé le cul d'un petit trou par où l'eau fuyait goutte à goutte dans un bac de cuivre posé sur le sol. La bonbonne mettait exactement vingt-quatre heures à se vider dans le bac, et Robinson avait strié ses flancs de vingt-quatre cercles parallèles marqués chacun d'un chiffre romain. Ainsi le niveau du liquide donnait l'heure à tout moment. (VLP.70)

En effet, Robinson est sur le point d'administrer l'espace de l'île et d'y rétablir un ordre rationnel, c'est pour cela que la clepsydre le rassure :

Cette clepsydre fut pour Robinson la source d'un immense réconfort. Lorsqu'il entendait – le jour ou la nuit – le bruit régulier des gouttes tombant dans le bassin, il avait le sentiment orgueilleux que le temps ne glissait plus malgré lui dans un abîme obscur, mais qu'il se trouvait désormais régularisé, maîtrisé, bref domestiqué lui aussi, comme toute l'île allait le devenir, peu à peu, par la force d'âme d'un seul homme. (VLP.71)

Donc, la clepsydre répond au besoin chez Robinson de maîtriser le temps, qui va de pair avec sa pulsion de maîtriser l'espace de l'île. Mais cette installation de la chronologie par la clepsydre qui reconforte le héros solitaire et régularise le rythme de sa vie ne va pas durer longtemps. Dans le récit de Daniel Defoe, où le temps n'occupe pas une place de première importance, l'arrivée de Vendredi n'effectue aucun changement dans l'écoulement du temps chronologique. Mais, dans les deux *Vendredi*, le temps chronologique inventé par le protagoniste ne s'avère pas assez pertinent. C'est pour cela qu'après l'arrivée de Vendredi, la maîtrise de la temporalité lui semble inutile : Robinson lui-même ne comprend pas à quoi sert cette comptabilisation et arrête à plusieurs reprises la clepsydre pour suspendre le temps linéaire, jusqu'à l'explosion qui mettra fin à cette période administrative. Comme le souligne Jiashu Du,

¹ Carole Auroy, *Julien Green. Le Miroir en éclats*, Les Éditions du Cerf, 2000, p. 20-21.

par essence, cette invention, n'épouse pas la chronologie véritable de l'île. Sa formation traditionnelle accuse son caractère artificiel. Elle s'apparente au temps arbitraire défini par l'homme. La présence de Vendredi et l'explosion de la grotte annoncent l'arrivée de la nouvelle vie sauvage, ainsi que la fin de ce temps domestiqué¹.

Notons que le problème du temps est moins développé dans *Vendredi ou la Vie sauvage* par rapport à son hypotexte, bien qu'il assume l'aspect philosophique du récit dans les deux textes. Comme dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, le protagoniste de *Vendredi ou la Vie sauvage* témoigne de rapports différents au temps qui s'écoule dans l'espace clos de l'île selon la division ternaire. Dans la phase de *l'île niée*, les actes de Robinson vis-à-vis du temps sont identiques comme dans le récit de l'hypotexte. Mais la réécriture consacrée à la jeunesse développe moins la question du temps même dans cette première période du séjour insulaire du protagoniste, comme le montre la suppression des « mentions de l'indifférence de Robinson au temps, puis de son angoisse du temps infini, à partir de la déchéance de la souille » ou encore des « moments de panique lorsqu'il rencontre des difficultés techniques dans sa construction de l'Évasion, ou face à l'attitude hargneuse de Tenn qui, dressé devant lui, ne le reconnaît pas² ». Dans la deuxième phase, celle de *l'île administrée*, le protagoniste de *Vendredi ou la Vie sauvage* est toujours angoissé par le temps, mais étant donné que notre romancier a supprimé le *log-book* de Robinson qui lui servait à développer ses réflexions sur la question du temps dès le troisième chapitre de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, son anxiété s'explique moins clairement.

Nous nous demanderons alors si l'atténuation de la problématique temporelle affecte le rapport du protagoniste à l'espace insulaire par rapport à l'hypotexte dans lequel le héros essaye d'assujettir l'espace environnant dès le commencement de la phase de *l'île administrée*. En tout cas, puisque le temps et l'espace ne sont pas séparables dans les études contemporaines, nous nous donnons ici à examiner la translation spatiale. Bertrand Westphal, dans son essai *La géocritique : réel, fiction, espace*, attire notre attention sur cette corrélation spatio-temporelle :

Au début du XXI^e siècle, les coordonnées du temps et de l'espace doivent être corrélées ; pour certains, elles sont même indissolublement mêlées, inextricables. S'il est concevable qu'une étude isole le temps/histoire ou l'espace/géographie, il semblerait incongru qu'elle les opposât de manière délibérée³.

Les deux *Vendredi* ont pour le lieu de déroulement du récit le Pacifique, au lieu de l'Atlantique. Pour découvrir l'intérêt de cette translation spatiale, nous allons parcourir les détails géographiques de l'espace îlien que Tournier a fournis dans son texte. La question de l'espace insulaire dans les robinsonnades a une très grande importance que nous ne voyons dans aucun autre genre littéraire. En effet, l'île est un espace qui possède une complexité à cause de sa dimension et de sa forme limitée par rapport au continent. Tous les éléments du paysage insulaire ont une signification révélatrice qui diffère d'un texte à l'autre. C'est une des raisons principales de la modification du cadre spatial du mythe de *Robinson Crusoé* dans les différentes réécritures. Jean-Paul Engélibert y voit deux manières différentes d'altération spatiale et en donne deux exemples : « la modification de détail qui transforme un lieu décrit

¹ Jiashu Du, *La tentation du sacré dans les ouvrages de Michel Tournier*, op. cit., p. 311.

² Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps*, op. cit., p. 30.

³ Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, op. cit., p. 48.

dans l'original – ainsi la grotte de *Vendredi* n'est pas la grotte de *Robinson Crusoé* – et la transformation globale de la topographie insulaire que présentent *Foe*, le *Robinson* de Muriel Spark ou les romans de Golding¹ ». Nous nous intéresserons alors à toutes les modifications de détail dans les deux *Vendredi* de Tournier et pour cela, nous commencerons par analyser le Pacifique, le lieu principal du déroulement de l'aventure, différent de celui de Defoe.

L'écrivain anglais a déplacé l'aventure du marin écossais Selkirk dans les Caraïbes. Il a fait du même personnage son héros, Robinson Crusoé. Par contre, dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, l'île de Robinson est située dans le Pacifique, près de l'archipel de Juan Fernandez, au large des côtes chiliennes. En effet, c'est dans ce même endroit que le marin écossais Selkirk a été découvert le 31 janvier 1709 après un séjour de quatre ans et quatre mois. Comme nous le savons, la plupart des critiques envisagent cette véritable histoire comme le modèle de Robinson. Par exemple, Arlette Bouloumié, en appuyant sur la remarque du capitaine Woodes Rogers, écrit à ce sujet que « Michel Tournier retrouve le lieu où s'est véritablement déroulée l'histoire de Robinson, de son vrai nom Alexandre Selcraig, telle que l'a rapportée le capitaine Woodes Rogers dans le journal de bord de sa "Croisière autour du monde", publié en 1712² ». On se demande donc quel est l'objectif de cette translation. Il est curieux de voir dans *Le Vent paralet* Michel Tournier l'expliquer évoquant l'aventure du marin écossais abordant en 1709 l'île Mas a Tierra qui est située dans l'archipel Juan Fernandez, à six cents kilomètres à l'ouest du Chili (VP.215). Notre romancier se pose la question du déplacement effectué par l'écrivain anglais et avance ses propres hypothèses : « Sans doute parce que l'auteur visant au succès populaire a préféré cette région du globe plus connue et plus riche en légendes et en récits que l'archipel Juan Fernandez » (VP.217-218). Notons que le titre du roman de Tournier, *les Limbes du Pacifique*, attire l'attention sur l'altération spatiale de l'hypotexte et met aussi l'accent sur le lieu du déroulement de l'intrigue, absent dans le titre du roman de Daniel Defoe.

À l'instar de la translation temporelle, nous pouvons mettre la translation spatiale du récit de Tournier en relation avec les grands voyages de Bougainville et de Cook dont nous avons déjà parlé et qui sont les contemporains du protagoniste tournierien. Diderot a écrit *Le Supplément au Voyage de Bougainville* et Giraudoux a écrit *Le Supplément au Voyage de Cook*. Ainsi, ils ont prolongé le succès de ces relations de voyage. N'oublions pas que la translation spatiale du mythe de Robinson est liée fortement à sa translation temporelle : comme le souligne Arlette Bouloumié, « si les Caraïbes et ses pirates parlaient davantage que le Pacifique à l'imagination des contemporains de Defoe, le Pacifique, à partir du XVIII^e siècle et plus encore au XIX^e et au XX^e siècle, est devenu le lieu par excellence de l'exotisme où l'on fuit, tel Gauguin, les contraintes de la civilisation³ ». Ainsi, le Pacifique, situé loin du monde civilisé, est apte à prendre une valeur mythique et sera un lieu idéal pour rencontrer Vendredi, symbolisant le bon sauvage. Donc, l'altération spatio-temporelle dans la réécriture de Michel Tournier n'est pas due au hasard. Nous

¹ Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé : un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit., p. 102.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 63.

³ *Ibid.*, p. 64.

pouvons remarquer cette « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels¹ », pour reprendre l'expression de Mikhaïl Bakhtine, dans ce passage de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* dans lequel la domination du temps est le résultat de la tentation chez Robinson de rétablir le temps social du monde des hommes et de sa prise de conscience de son état insulaire dans un espace clos qu'il se donne à maîtriser :

Une ère nouvelle débutait pour lui – ou plus précisément, c'était sa vraie vie dans l'île qui commençait après des défaillances dont il avait honte et qu'il s'efforçait d'oublier. C'est pourquoi se décidant enfin à inaugurer un calendrier, il lui importait peu de se trouver dans l'impossibilité d'évaluer le temps qui s'était écoulé depuis le naufrage de la *Virginie*. Celui-ci avait eu lieu le 30 septembre 1759 vers deux heures de la nuit. Entre cette date et le premier jour qu'il marqua d'une encoche sur un fût de pin mort s'insérait une durée indéterminée, indéfinissable, pleine de ténèbres et de sanglots, de telle sorte que Robinson se trouvait coupé du calendrier des hommes, comme il était séparé d'eux par les eaux, et réduit à vivre sur un îlot du temps, comme sur une île dans l'espace. (VLP.48)

Robinson est séparé du monde continental et de la société humaine par le temps ainsi que par l'espace, et donc toutes ses activités se font pour organiser cette brisure spatio-temporelle et pour les mettre sous sa domination. C'est pour cela que la thématique de la réécriture de Tournier prendra un autre tournant par rapport au texte original après avoir assujéti le temps et l'espace.

Par contre, selon Gérard Genette, ce changement spatial ne change rien dans la thématique du texte. Tout d'abord, en comparant le Robinson de Defoe avec son modèle Alexandre Selkirk, le critique constate que Daniel Defoe n'a pas inventé le personnage de Robinson. De ce point de vue, le roman de Daniel Defoe peut être considéré « comme une transposition des aventures de Selkirk, en relevant ce que Tournier rappelle les “écarts entre l'histoire et l'œuvre littéraire”² ». Par la suite, le critique énumère tous les changements effectués dans le roman de l'écrivain anglais : la translation spatiale des côtes chiliennes aux Caraïbes, la translation temporelle qui change les quatre ans de l'aventure du marin écossais en vingt-huit ans, la prise de conscience par le héros de son état insulaire à la suite d'un naufrage qui remplace l'abandon d'Alexandre Selkirk par l'équipage, et finalement la création d'un nouveau personnage, *Vendredi ou le bon sauvage*. Gérard Genette conclut qu'« on peut dès lors imaginer une réécriture de *Robinson* qui viserait à rétablir contre Defoe la première version des faits, l'authentique histoire contre Selkirk » et il constate qu'il ne connaît « aucune tentative de ce genre³ ». Par la suite, il donne deux exemples qui se rapprochent spatialement du modèle originel : l'histoire de *Vendredi* de Michel Tournier et *Suzanne et le Pacifique* de Giraudoux, se déroulant dans le Pacifique. En comparant le texte de Defoe, Giraudoux et Tournier, notamment en ce qui concerne le lieu du déroulement de l'aventure, le critique constate que Michel Tournier a choisi le Pacifique, comme l'avait déjà choisi Giraudoux pour son héroïne *Suzanne*⁴. Mais « bien des lecteurs, [selon Genette], ne s'avisent pas même de cette restitution, tant le thème de l'île déserte a partie liée avec une certaine image des “mers du sud”, qui prévaut

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975], traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 237, cité par Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 48.

² Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré, op. cit.*, p. 419.

³ *Ibid.*

⁴ Gérard Genette écrit que *Suzanne et le Pacifique* (1921) ne se présente nullement d'emblée comme une réécriture de *Robinson Crusoé*, mais seulement comme un roman dont le thème s'apparente à celui du roman de Defoe. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré, op. cit.*, p. 346-350.

dans le souvenir sur les indications expresses de Defoe¹ ». En tout cas, le Pacifique chez Tournier et Giraudoux, n'est pas le même, car chez Tournier, l'île de Robinson, bien qu'elle soit plus proche du Mas a Tierra où Alexandre Selkirk a été abandonné, est une terre sauvage, ne ressemble pas à un paradis et elle n'est « ni plus ni moins hospitalière que celle de Defoe », ce qui amène Gérard Genette à cette conclusion :

Le changement d'océan n'a donc pas de réelle fonction thématique. De même, le naufrage est retardé d'un siècle, transféré gratuitement au 30 septembre 1759, ce qui n'empêche pas le séjour insulaire de durer exactement autant que chez Defoe : vingt-huit ans, deux mois et dix-neuf jours².

Nous nous demanderons alors si cette remarque est pertinente par rapport à ce que nous avons étudié jusque-là. Lynn Salkin Sbiroli, en critiquant la remarque de Gérard Genette, avance sa propre hypothèse qui confirme plutôt tout ce que nous avons remarqué sur les modifications et les altérations de la réécriture de Tournier. Elle nous invite aussi à explorer toutes les données géographiques et spatiales dans les deux *Vendredi* et à étudier le rapport de Robinson avec cet espace sauvage et inconnu des cartes maritimes :

Pour le lecteur contemporain le Pacifique implique autant et peut-être plus de légendes que l'Atlantique, qui reste surtout le lieu du développement des échanges coloniaux, du commerce et des paysages désormais familiers du « nouveau monde ». À partir du XIX^e siècle, le Pacifique est devenu le lieu privilégié de l'exotisme et ses îles sont colorées par le mystère rêvé et raconté par de nombreux occidentaux qui y ont fui les contraintes de la civilisation. Ce fait, renforcé par les détails géographiques, anthropologiques et ethnologiques que Tournier fournit dans son texte, nous porte à diverger d'avec l'affirmation de Genette que « le changement d'océan n'a [...] pas de réelle fonction thématique³.

Nous nous proposons donc d'examiner de plus près la situation géographique de l'île et ses repères spatiaux dans le texte tournierien. Pour ce faire, nous recourons surtout au regard de Robinson qu'il jette vers l'espace environnant.

Dès le premier chapitre de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, à l'ouverture, le narrateur donne des repères géographiques pour situer l'espace autour du naufragé qui fait un effort à son réveil pour s'asseoir : « Au nord et à l'est, l'horizon s'ouvrait librement vers le large, mais à l'ouest il était barré par une falaise rocheuse qui s'avancait dans la mer et semblait s'y prolonger par une chaîne de récifs » (VLP.15). Robinson voit la *Virginie* et devine que le navire ne devait pas se trouver au *nord* de l'archipel Juan Fernandez comme le croyait le capitaine Van Deysse, mais au *nord-est* de l'archipel. Ainsi, il fait des hypothèses, pour repérer la situation géographique du lieu où il se trouve, par rapport à la carte maritime qu'il connaissait et à ce que le capitaine croyait :

Dès lors, le navire, fuyant sous le vent, avait dû être chassé sur les atterrages de l'île Mas a Tierra, au lieu de dériver librement dans le vide marin de cent soixante-dix milles qui s'étend entre cette île et la côte chilienne. Telle était du moins l'hypothèse la moins défavorable à Robinson, puisque Mas a Tierra, décrite par William Dampier, nourrissait une population d'origine espagnole, assez clairsemée, il est vrai, sur ses quatre-vingt-quinze kilomètres carrés de forêt tropicale et de prairie. Mais il était également possible que le capitaine n'eût commis aucune erreur d'estime et que la *Virginie* se soit brisée sur un îlot inconnu, situé quelque part entre Juan Fernandez et le continent américain. (VLP.16)

Le naufragé constate alors qu'il y a plusieurs possibilités : si le capitaine s'était trompé, cette terre serait l'île Mas a Tierra, sinon, un îlot inconnu entre Juan Fernandez et le continent américain. Le naufragé solitaire, n'ayant aucune

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 420.

² *Ibid.*

³ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 29.

certitude de l'emplacement exact du lieu où il se trouve, commence à explorer l'île et se rend à un endroit situé en hauteur pour pouvoir jeter un regard surplombant sur les parages : « Il [...] entreprit de se hisser au sommet du chaos qui semblait être le point culminant de cette terre. De là en effet, il put embrasser tout l'horizon circulaire du regard : la mer était partout. Il se trouvait donc sur un îlot beaucoup plus petit que Mas a Tierra et dépourvu de toute trace d'habitation » (VLP.18). La première hypothèse de Robinson est donc fautive :

Puisque cette terre n'était pas l'île de Mas a Tierra, il devait s'agir d'un îlot que les cartes ne mentionnaient pas, situé quelque part entre la grande île et la côte chilienne. À l'ouest l'archipel Juan Fernandez, à l'est le continent sud-américain se trouvaient à des distances impossibles à déterminer, mais excédant à coup sûr les possibilités d'un homme seul sur un radeau ou une pirogue de fortune. En outre, l'îlot devait se trouver hors de la route régulière des navires, puisqu'il était totalement inconnu. (VLP.19)

Comme nous le remarquons, Robinson est échoué sur une île inconnue de la carte maritime, tous les repères géographiques donnés par le narrateur ne sont que des hypothèses et finalement, c'est une île déserte et dépourvue d'habitants. Une vision aérienne permet de repérer le lieu où la *Virginie* a fait naufrage et l'endroit où Robinson s'est trouvé à son réveil. Examinons le même passage dans *Vendredi ou la Vie sauvage* où Robinson prend de la hauteur pour pouvoir dominer toute l'étendue de l'espace environnant : « Il préféra escalader les rochers, afin d'embrasser une vaste étendue du regard. C'est ainsi, debout sur le sommet du plus haut rocher, qu'il constata que la mer cernait de tous côtés la terre où il se trouvait et qu'aucune trace d'habitation n'était visible : il était donc sur une île déserte » (VVS.14). Étant donné que le naufragé se rend compte de l'état désertique de l'île, le narrateur précise par la suite les limites de l'espace insulaire par rapport aux axes principaux :

Certes, cette île était apparemment déserte. Mais cela ne valait-il pas mieux que si elle avait été peuplée de cannibales ? En outre elle paraissait assez accueillante avec sa belle plage au nord, des prairies très humides et sans doute marécageuses à l'est, sa grande forêt à l'ouest, et, en son centre, ce massif rocheux que perçait une grotte mystérieuse et qui offrait un point de vue magnifique sur tout l'horizon. (VVS.16)

L'écrivain déploie en même temps une vision affective de l'espace environnant en attribuant des adjectifs qualificatifs à chaque limite géographique de l'île : la plage située au nord est « belle », les prairies situées à l'est sont « humides » et « marécageuses », la forêt située à l'ouest est « grande » et au centre de l'île, la grotte qui prendra une importance particulière et symbolique au cours du récit est dès le début « mystérieuse », elle a une vue « magnifique » embrassant tout l'horizon. Le narrateur mélange les deux types de descriptions, rationnelle (géographique) et affective. Les adjectifs attribués à chaque limite de l'île révèlent, dès ce début du roman, que le héros solitaire va entrer dans un rapport aisé avec cet espace clos et limité. En outre, cette description affective des limites îliennes prouve l'aspect protecteur de l'espace et écarte tout danger sur cette terre inconnue. Dans le passage suivant de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, le naufragé examine les données géographiques de l'îlot :

Cependant que Robinson se faisait ce triste raisonnement, il examinait la configuration de l'île. Toute sa partie occidentale paraissait couverte par l'épaisse toison de la forêt tropicale et se terminer par une falaise rocheuse abrupte sur la mer. Vers le levant, au contraire, on voyait ondoyer une prairie très irriguée qui dégénérait en marécages aux abords d'une côte basse et laguneuse. Seul le nord de l'îlot paraissait abordable. Il était formé d'une vaste baie sablonneuse, encadrée au nord-est par des dunes blondes, au nord-ouest par les récifs où l'on distinguait la coque de la *Virginie*, empalée sur son gros ventre. (VLP.19)

Robinson, pour étudier la configuration de *Speranza*, examine ses repères spatiaux : à « l'ouest » de l'île ne se trouve que la forêt tropicale, au « nord-est » des dunes blondes et au « nord-ouest » les récifs, encadrant une baie

« sablonneuse » qui constitue le « nord » de l'île et la rend abordable. Vers la fin du roman, dans le passage où Robinson constate l'absence de Vendredi, qui est parti avec l'équipage du *Whitebird*, le narrateur énumère très rapidement les différents endroits de l'île en les situant par rapports aux axes principaux, ce qui exprime encore une fois sa domination de l'espace îlien : « Alors Robinson commença à battre toute l'île en clamant le nom de son compagnon. De la Baie de l'Évasion aux dunes du Levant, de la grotte à la Combe Rose, de la forêt de la côte occidentale jusqu'aux lagunes orientales, il courut, trébuchant et criant [...] » (VLP.267). Nous nous demandons si cette maîtrise de l'espace provient du rapport de connivence qu'avait établi Robinson avec l'espace, ce qui nous fait penser au même rapport des protagonistes lecléziens dans la trilogie mauricienne. En effet, c'est ce rapport serein qui engage le même destin pour tous ces protagonistes insulaires : ils vont tous choisir de ne pas quitter leur île.

Robinson, après avoir pris conscience de son état solitaire sur un îlot inconnu, « commence un immense travail d'organisation et d'exploitation de l'île¹ » et au fil du récit, la procédure de repérage géographique prendra une importance particulière. Au moment où le héros se munit d'encre et d'une plume de vautour pour « tracer ses premiers mots sur une feuille de papier » (VVS.31), il décide de se constituer un journal intime en écrivant tous les jours ses activités quotidiennes. À la manière d'un cartographe, « sur la première page du livre, il dressa la carte géographique de l'île et il inscrivit au-dessous le nom qu'il venait de lui donner : *Speranza*, ce qui veut dire l'*espérance*, car il était décidé à ne jamais se laisser aller au désespoir » (VVS.31). Nous pouvons lire presque les mêmes mots dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* : « Il consacra plusieurs jours à dresser une carte de l'île qu'il compléta et enrichit dans la suite au fur et à mesure de ses explorations » (VLP.48). Inge Degn écrit à propos du changement de Robinson après l'inauguration du journal et l'installation de la carte de l'île :

Après la non-existence dans le non-temps sur cette île qui n'existe sur aucune carte, cela l'amène à une nouvelle vie. Il partagera ses activités entre sa vie extérieure, l'effort d'organisation et d'exploitation, et sa vie intérieure qu'il consacre aux méditations, aux souvenirs et aux réflexions couchés dès le premier jour d'écriture dans son *log-book*. Cette nouvelle ère est scellée aussi par le changement du nom de l'île en *Speranza*².

Et plus tard, quand il rédigera la charte de *Speranza*, dans son premier article, il la localise ainsi dans l'espace océanien : « située dans l'océan Pacifique, entre les îles Juan Fernandez et la côte orientale du Chili » (VVS.38). Par contre, il serait curieux de noter que dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, elle est localisée autrement : « [...] l'île *Speranza* située dans l'océan Pacifique entre les îles Juan Fernandez et la côte occidentale du Chili » (VLP.75). Comme nous le voyons la côte « orientale » est remplacée par la côte « occidentale » dans *Vendredi ou la Vie sauvage*. Et plus tard, quand le navire *Whitebird* arrive, à la fin du roman, Robinson demande au commandant de ne pas révéler « l'existence et la position de son île sur la carte » (VVS.146). Étant donné que l'île de Robinson n'existe pas vraiment sur la carte maritime, la demande de Robinson nous semble raisonnable, et *Speranza* restera toujours un espace hors du temps et hors de l'espace.

¹ Inge Degn, *L'Encre du savant et le sang des martyrs, Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, op. cit., p. 63.

² *Ibid.*

Nous pouvons indiquer d'autres indications spatiales dans le texte des deux *Vendredi* qui confirment l'importance de la situation géographique des différents endroits de l'île. Par exemple, vers la fin du roman, on rencontre les deux regards différents de Robinson sur son île. De loin, du côté de la mer, Robinson regarde vers l'île horizontalement depuis le pont du *Whitebird* où il s'étend pour faire la sieste après avoir déjeuné avec le capitaine Hunter : « il voyait Speranza, une bande de sable blond, puis un amas de verdure, enfin l'entassement du chaos rocheux » (VVS.145). Ensuite, « du haut du piton rocheux, on voyait toute l'île qui était encore noyée dans la brume » (VVS.152). Le premier passage fait partager le regard horizontal du héros depuis le navire vers l'île et dans le deuxième passage, c'est le regard vertical de Robinson embrassant toute l'île depuis le sommet du piton. De l'île, nous savons aussi que « la côte orientale [est] laguneuse » (VLP.220), et que « les grands pins bord[ent] la plage » (VVS.113) ; dans l'île se trouvent des pierres volcaniques : « [Robinson] se passait chaque matin sur les joues la lame de son couteau, longuement affûtée sur une pierre volcanique, légère et poreuse, assez commune dans l'île » (VLP.204), ce qui peut expliquer l'état élémentaire de l'île.

Les indications géographiques sur l'extérieur de l'île sont très peu nombreuses dans les deux *Vendredi*. À part les données antérieures du naufrage que nous avons étudiées dans le premier chapitre, dans un passage où Robinson fait pour la première fois l'exploration de l'île par la mer en pirogue, on trouve quelques indications géographiques renvoyant hors de l'espace de l'îlot. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, on apprend tout simplement : « Puis ils firent pour la première fois le tour de l'île par mer, accompagnés de loin par Tenn qui galopait en aboyant le long du rivage » (VVS.71). Par contre, dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* nous en savons plus sur l'exploration de Robinson à l'extérieur de l'espace îlien : « En approchant en pirogue du rivage sud-ouest de l'île, par exemple, il fut frappé de la rumeur assourdissante de cris d'oiseaux et de crissement d'insectes qui parvenait jusqu'à lui comme portée par des vagues successives » (VLP.87-88) ; « il y avait aussi ces dunes de sable grossier au nord-est d'où semblait sortir lorsqu'il s'y aventurait une sorte de mugissement profond, abyssal et comme tellurique qui le glaçait d'horreur, ne fût-ce que par l'impossibilité d'en déterminer la provenance » (VLP.88). Ces passages montrent une autre étape de l'exploration méthodique de l'île qui s'effectue hors de l'espace îlien.

Examinons maintenant des passages qui relèvent de la maîtrise de l'espace par le protagoniste et aussi par *Vendredi*, exprimant la tendance des personnages à assujettir l'espace insulaire. Quand *Vendredi* et le bouc se battent, Robinson les regarde de loin par le biais d'une longue-vue. On remarque dans ce passage qu'il maîtrise bien l'espace insulaire de Speranza : « À deux kilomètres de là, Robinson avait observé à la longue-vue la lutte et la chute des deux adversaires. Il connaissait assez bien cette région de l'île pour savoir que le fond du précipice était accessible par un petit sentier qui serpentait le long de la montagne » (VVS.125). Plus tard, quand *Vendredi* voit le navire *Whitebird* à la longue-vue, du haut d'un arbre, il constate que le navire « se dirigeait droit vers la côte marécageuse de l'île » (VVS.137). *Vendredi* devine que « le commandement avait dû se rendre compte que la côte n'était pas abordable de ce côté-là de l'île, car le navire virait de bord » et il va « avertir Robinson que le visiteur doublait les dunes et jetterait l'ancre très probablement dans la baie du Salut » (VVS.138). Comme nous le voyons, Robinson et *Vendredi* réagissent comme une vigie maîtrisant les repères spatiaux de l'île.

Dans les deux *Vendredi*, il existe plusieurs lieux qui ont chacun une valeur différente. Par exemple, la baie du Salut est indiquée quelques fois au cours du récit. Robinson, au début du roman, avait choisi le nom de cet endroit évoquant pour lui, conformément à son nom, un espace où il espérait voir arriver les sauveteurs. À la fin du roman, le navire *Whitebird* va jeter l'ancre dans cet endroit. On sait que « le navire avait mis le cap sur l'île et cinglait droit vers la Baie du Salut » (VLP.42) ; c'est le navire que Robinson voit dans son hallucination, sur lequel dansent des couples. On a une autre mention de ce lieu : c'est l'endroit où Robinson allume du feu pour signaler sa présence : « Là-haut, sur la Falaise de l'Occident, l'eucalyptus flambait comme une torche dans la nuit » (VLP.44). Plus tard, quand des Indiens arrivent sur l'île, Robinson voit la fumée : « Un mince filet de fumée blanche s'élevait dans le ciel pur. Il provenait, comme la première fois, de la Baie du Salut » (VLP.149). Donc, la Baie du Salut est un endroit chargé de plusieurs fonctions pour le protagoniste, bien qu'il soit peu abordé et que le narrateur ne donne sur elle que quelques indications peu précises. Un autre lieu important dans le récit de *Vendredi* est le nord-ouest de l'île, l'endroit où Robinson va construire son bateau, l'*Évasion*, pour se sauver. À l'ouverture du deuxième chapitre, nous lisons :

Au nord-ouest de l'île, les falaises s'effondraient sur une crique de sable fin, aisément accessible par une coulée d'éboulis rocheux clairsemés de maigres bruyères. Cette échancrure de la côte était dominée par une clairière d'un acre et demi environ, parfaitement plane, où Robinson mit au jour sous les herbes un tronc de myrte de plus de cent quarante pieds de long, sec, sain et de belle venue dont il pensa faire la pièce maîtresse de l'*Évasion*. (VLP.27)

Au même endroit, plus tard, Vendredi et Tenn sortent :

Au nord-ouest de l'île, à l'endroit où la grande prairie se perdait dans les sables, fleurissait une plantation de cactus et de cactées qui avaient des formes et les silhouettes les plus bizarres. On aurait dit un cortège de mannequins de caoutchouc vert hérissés de piquants avec des boules, des raquettes, des queues, des trompes. (VVS.78)

Vendredi tourne « le dos aux cactus et aux cactées habillés, et il se dirig[e] vers les dunes qui le sépar[ent] de la plage » (VVS.79). Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* nous lisons : « Au nord-ouest de l'île, à l'endroit où la prairie se perdait dans les sables qui annonçaient les dunes, se pressaient les silhouettes bizarres, vaguement humaine du *Jardin de cactées* que Robinson y avait établi » (VLP.168). En effet, au contraire des indications temporelles et de leurs aspects philosophiques, les indications spatiales et leur fonctionnement ne changent pas trop dans les deux *Vendredi*¹. On peut remarquer quand même un épisode supprimé dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* par rapport au texte de Defoe, mais repris dans *Vendredi ou la Vie sauvage* : l'arrivée des perroquets à Speranza. En effet, des îles voisines, comme nous l'avons remarqué abondamment dans la trilogie mauricienne, ne sont pas très présentes dans les deux textes de Tournier. Nous pouvons en relever simplement quelques indications comme dans les deux passages ci-dessous : Robinson dit à Vendredi qu'il n'a « jamais vu de perroquets dans l'île » et qu'« ils ont dû tous arriver en même temps pour pondre leurs œufs et viennent sans doute d'une autre île pas trop éloignée » (VVS.113) et dans ce passage où on apprend que « l'après-midi fut consacré à la pêche au cerf-volant, telle qu'on la pratique encore dans les îles de l'archipel Salomon » (VVS.132). L'aspect idéalisé de l'île déserte de *Speranza* qui deviendra dans la troisième phase une *île solaire*, la protège-t-il de tout danger provenant du continent. C'est peut-être à cause de cet

¹ La grotte et la souille sont des lieux qui prennent une valeur symbolique dans les deux textes de *Vendredi* et nous en parlerons plus tard.

aspect utopique de l'espace de l'île que notre romancier a évité de parler des îles voisines pour la protéger du désastre humain.

2.2. L'espace politique de l'île déserte dans les deux *Vendredi* : l'ère du culte narcissique de l'individu

Jean-Paul Engélibert, en analysant la quête de l'altérité dans le mythe du *Robinson Crusoé*, constate que dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, l'île construit « un ailleurs insulaire idéalisé » et « apparaît comme un espace pur que n'atteignent pas les fléaux de l'humanité¹ ». En effet, il y a une sorte de pureté et de bien absolu qui règnent dans ce territoire îlien, qui se montre entièrement à l'opposé du monde d'où vient le héros. Étant donné que le monde d'origine du héros est absent dans le texte de Tournier, notre romancier illustre le contraste entre la société corrompue et l'innocence de la solitude du héros par le biais de *l'île administrée*. Ainsi, Tournier exprime sa critique sociale dans l'espace insulaire désert. Engélibert, en comparant cet aspect critique de Robinson chez Tournier, Defoe et Compère, conclut que le récit du Robinson de Defoe garde son sens religieux, le naufragé considérant sa situation insulaire comme l'expiation de sa faute et essayant de vivre selon la croyance, tandis que le récit de Tournier donne au mythe de la solitude un sens plutôt philosophique que religieux :

La solitude n'est pas l'occasion de la conversion et s'il y a rencontre de l'absolu, celui-ci est autre. Le mythe, pour être conservé, est ici orienté dans le sens de philosophies non-chrétiennes. L'absolu trouvé par les Robinsons de Tournier et de Compère est une sagesse de philosophie parfaitement pratiquée, réalisée, accomplie. La quête de l'ailleurs est une conquête dans la solitude et la jouissance de la pensée pure².

Le roman de la solitude insulaire de Tournier peut-il alors prendre un aspect politique ? Comme nous l'avons déjà remarqué, Arlette Bouloumié envisage *une division ternaire* du récit de *Vendredi : l'île niée* (chapitre 1 et 2), *l'île administrée* (les chapitres 3 à 8) et finalement *l'île solaire* (9 à 12). Cette division est intéressante en ce qui concerne le rapport du protagoniste avec l'espace de l'île. Dans les premiers chapitres, quand on parle de *l'île niée*, on désigne la réaction d'un Robinson qui n'est pas encore entré en contact avec l'espace îlien ; il essaie de s'en débarrasser et de fuir avec le bateau qu'il baptisera *l'Évasion*, jusqu'à ce qu'il voie dans son hallucination sa sœur morte, tourne le dos à la mer et accepte son état insulaire³, et c'est dans ce deuxième épisode du séjour insulaire du naufragé qu'on peut examiner le plus l'aspect politique et la critique sociale du monde d'origine du héros. Jean-Michel Racault remarque que dans les romans insulaires, les îles sont souvent un espace politique, même s'il s'agit d'îles désertes. En effet, l'île classique est un lieu idéal où l'écrivain peut installer et expérimenter son utopie. Quant à Michel Tournier, nous pouvons constater que son roman rompt avec la tradition des romans insulaires, car la solitude forcée du protagoniste dans le site insulaire, au contraire de Robinson de Defoe, « n'est ni l'expiation d'une faute, ni un point d'optique

¹ Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé : un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit., p. 109.

² *Ibid.*

³ Voir Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 39.

critique sur les sociétés existantes, ni le cadre expérimental d'une allégorie politique, mais une valeur en elle-même. Avec un an d'avance sur les événements de 68, l'auteur de *Vendredi* a perçu la crise contemporaine du politique et annoncé l'ère du culte narcissique de l'individu¹ ». Donc, au contraire de son modèle, le Robinson de Tournier est susceptible de prendre un aspect à la fois philosophique et politique en écartant l'aspect religieux qui domine dans le roman de Daniel Defoe.

L'évolution de Robinson au cours du roman configure toute l'évolution qu'a connue l'humanité au cours de l'histoire. Il découvre l'acte d'écrire et commence à mesurer le temps en inaugurant son calendrier. Dès lors, Robinson se trouve « à demi arraché à l'abîme de bestialité où il avait sombré et fai[t] sa rentrée dans le monde de l'esprit en accomplissant cet acte sacré : écrire » (VLP.48). Il commence à labourer la terre, sème les céréales, domestique les chevreux. Ainsi, le protagoniste sort de la préhistoire et commence une nouvelle ère :

Il avait créé ainsi un début de cheptel dans l'île après avoir ensemencé sa terre. Comme l'humanité de jadis, il était passé du stade de la cueillette et de la chasse à celui de l'agriculture et de l'élevage. (VLP.50)

Ainsi, l'épisode de *l'île administrée* peut être interprété sous différents angles. En effet, Robinson, en administrant l'espace îlien, essaye d'imposer le modèle de l'Angleterre sur *Speranza* et à l'arrivée de *Vendredi*, il continue à jouer son rôle du gouverneur jusqu'à la fin de l'épisode. Pour mesurer l'importance de l'épisode de *l'île administrée* dans la réécriture de Tournier il faut savoir qu'il couvre la moitié des douze chapitres de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Il commence dès le troisième chapitre où nous lisons que « Robinson consacra les semaines qui suivirent à l'exploration méthodique de l'île et au recensement de ses ressources » (VLP.46) et s'achève à la fin du huitième chapitre au moment où *Vendredi* ne sachant quoi faire de la pipe de Robinson « la jette de toutes ses forces dans le fond de la grotte » d'où jaillit « un torrent de flammes rouges » (VLP.196). Selon Jean-Paul Engélibert, « cet épisode expose la tentative de Robinson de transposer sur l'île déserte la réalité sociale qu'il connaissait en Angleterre, essai qui n'aboutit qu'à son travestissement dans une caricature de plus en plus prononcée à mesure qu'avance le récit² ».

Dès le troisième chapitre, le naufragé solitaire commence à explorer l'espace îlien : « Durant les semaines qui suivirent, Robinson explora l'île méthodiquement » (VVS.30), « il dénombra les végétaux comestibles, les animaux qui pouvaient lui être de quelque secours, les points d'eau, les abris naturels » (VLP.46) et « établit son dépôt général dans la grotte qui s'ouvrait dans le massif rocheux du centre de l'île » (VVS.30). Arlette Bouloumié voit dans l'acte du dépôt de la nourriture dans la grotte qui se trouve au centre de l'île un aspect politique de la société occidentale de l'époque. Selon elle, « [l]es greniers gorgés de nourriture évoquent bientôt la société capitaliste, la société de consommation. Il n'est pas jusqu'à l'explosion atomique après laquelle l'homme devrait retourner aux origines, réinventer la vie sauvage³ ». Robinson commence alors à domestiquer des cabris car « parmi les animaux de l'île, les plus utiles seraient à coup sûr les chèvres et les chevreux qui s'y trouvaient en grand nombre, pourvu qu'ils parviennent à les domestiquer » (VLP.50). Il entreprend aussi de cultiver un champ pour civiliser son île déserte, qui

¹ Jean-Michel Racault, *Robinson et Compagnie, aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, op. cit., p. 364.

² Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoe : un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit., p. 111.

³ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 60-61.

reste souvent « une terre sauvage et hostile » (VVS.32), malgré tous ses essais. Désormais, sur son territoire solitaire, le protagoniste a un emploi du temps trop chargé reflétant le modèle de son pays natal. Les efforts inépuisables du protagoniste pour organiser et civiliser *Speranza* pendant toute une journée expriment toutes les obligations qu'il s'impose à lui-même. Dès le matin, il fait sa toilette et après il lit la Bible. Il se met ensuite « au garde-à-vous devant le mât » et fait « monter le drapeau anglais » (VVS.51). Commence alors ses travaux quotidiens après « l'ouverture de la forteresse » :

La matinée commençait par la traite des chèvres, ensuite il fallait visiter la garenne artificielle que Robinson avait établie dans une clairière sablonneuse. Là, il cultivait des navets sauvages, de la luzerne et un carré d'avoine pour retenir une famille de lièvre chiliens qui vivaient sans cela dispersés dans l'île. C'était ce qu'on appelle des *agoutis*, des lièvres hauts sur pattes, très gros et avec des oreilles courtes. (VVS.51)

Plus tard, il vérifiait le niveau des viviers d'eau douce où prospéraient des truites et des carpes. (VVS.51)

À l'heure du déjeuner, il mange avec son chien et fait une petite sieste. Puis, c'est le moment de réaliser ses travaux de l'après-midi, vêtu « en grand uniforme » :

Il devait faire le recensement des tortues de mer qui avaient chacune leur numéro de matricule, inaugurer un pont de liane audacieusement jeté par-dessus un ravin de cent pieds de profondeur en pleine forêt tropicale, achever la construction d'une hutte de fougère à la lisière de la forêt bordant le rivage de la baie qui serait un excellent poste d'affût pour surveiller la mer sans être vu, et une retraite d'ombre verte et fraîche pendant les heures les plus chaudes de la journée. (VVS.52)

Comme nous le voyons, l'emploi du temps de Robinson est trop strict. Sa journée est bien organisée et remplie par les travaux laborieux qu'il s'impose. Dans son emploi du temps, on ne voit pas de moments consacrés au repos, à part « une petite sieste » après le déjeuner avec Tenn, son seul compagnon. Tout ce qui est divertissement est signe de faiblesse et donc considéré comme un péché, et c'est le travail qui est la valeur suprême pour Robinson. Soulignons que cette optique fait partie de ses apprentissages religieux de quaker et des caractéristiques de la société de son pays natal qu'il veut rétablir sur l'espace de l'îlot. De ce point de vue, *Speranza* évoquerait l'Angleterre en plus petite dimension. Par contre, pour le Robinson de Daniel Defoe, grand bourgeois, le travail est l'objet de mépris, comme le constate Michel Tournier dans un article où Defoe et Tournier conversent dans l'au-delà. Tournier essaye de convaincre son prédécesseur qu'après la révolution française le travail est devenu une dignité en Europe et montre alors une valeur humaine :

Defoe – Robinson ou le salut par le travail ? Pourquoi pas ? C'est doublement vrai. D'une part, il faut qu'il assure sa protection et sa subsistance au jour le jour, d'autre part il doit occuper son esprit pour le sauver du désespoir. Mais c'est un grand bourgeois, le travail est pour lui un avilissement. Il est puni par le destin pour avoir quitté sa famille d'York contre la volonté de son père. Il devra attendre vingt ans pour qu'un serviteur lui soit enfin donné en la personne de Vendredi.

Tournier – Ce jugement sur le travail est un premier point sur lequel l'avenir a évolué contre vous et en faveur de votre Robinson. Car le mépris que vous professez à l'égard du travail a été vaincu et retourné en estime et curiosité par les Encyclopédistes et la Révolution française. L'Europe a appris par eux qu'il y a une noblesse dans l'artisanat et que l'homme qui travaille mérite le respect¹.

¹ Michel Tournier, « Defoe, Robinson et moi », *Le Figaro littéraire*, 16 août 2001, p. 4, cité par Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps*, op. cit., p. 65.

Nous nous demanderons cependant pourquoi le protagoniste tend à imposer l'ordre de la société capitaliste de l'occident sur cet espace isolé et inconnu de *Speranza*, bien qu'il soit tout seul. C'est la même question qui hante Robinson car il pense que tous ces travaux et toutes ces obligations qu'il s'impose sont inutiles et se demande « à quoi et à qui cela ser[t], mais aussitôt il se souv[ient] des dangers de l'oisiveté, de la souille des pécaris où il risquait de retomber s'il cédait à la paresse, et il se remettait activement au travail » (VVS.52). Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* Robinson développe cette question en écrivant dans son *Log-book* ses réflexions sur l'île qu'il a essayée de soumettre à un ordre strict et sur son rapport avec la société occidentale. Il explique ainsi la nécessité de l'administration de l'espace insulaire pour la santé et l'équilibre de son moral :

Isolé sur mon île, je pouvais m'effondrer au niveau de l'animalité en ne construisant pas – ce que j'ai commencé par faire au demeurant – ou au contraire devenir une manière de surhomme en construisant d'autant plus que la société ne le faisait plus pour moi. Donc j'ai construit, et je continue de construire, mais en vérité l'œuvre se poursuit, sur deux plans différents et *en des sens opposés*. Car si, à la surface de l'île, je poursuis mon œuvre de civilisation – culture, élevages, édifices, administration, loi, etc. – copiée sur la société humaine, et donc en quelque sorte *rétrospective*, je me sens le théâtre d'une évolution plus radicale qui substitue aux ruines que la solitude crée en moi des solutions originales, toutes plus ou moins provisoires et comme tâtonnantes, mais qui ressemblent de moins en moins au modèle humain dont elles étaient parties. Pour en finir avec l'opposition de ces deux plans, il ne me semble pas possible que leur divergence croissante puisse s'aggraver indéfiniment. (VLP.123-124)

Robinson sait bien que *l'île administrée* est son seul refuge et lui, il en est le seul habitant. Il avoue qu'il est possible qu'un jour *l'île administrée* ne l'intéresse plus, et se demande alors pourquoi il ne veut pas accepter que ce jour soit déjà arrivé. Il se donne alors cette réponse :

Parce que dans l'état actuel de mon âme, ce serait fatalement retomber dans la souille. Il y a en moi un cosmos en gestation. Mais un cosmos en gestation, cela s'appelle un chaos. Contre ce chaos, *l'île administrée* – de plus en plus administrée, car en cette matière on ne reste debout qu'en avançant – est mon seul refuge, ma seule sauvegarde. Elle m'a sauvé. Elle me sauve encore chaque jour. Cependant le cosmos peut se chercher. (VLP.124-125)

Nous remarquons bien que Robinson s'engage à respecter toutes ces lois malgré lui. Pour ne pas céder à la paresse, Robinson prend aussi une autre mesure : les préceptes de Benjamin Franklin. Il se rappelle la lecture des *Almanachs* dans lesquels ce philosophe et d'homme d'État américain « donne des préceptes moraux qui justifient les hommes qui travaillent et qui gagnent de l'argent » (VVS.59). C'est alors que Robinson se fait une idée : inscrire les préceptes du savant américain partout dans l'île pour les avoir toujours sous les yeux afin de ne pas perdre courage et de ne pas tomber dans la tentation de la souille : « Par exemple, il coupa autant de petits rondins qu'il en fallait pour former dans le sable des dunes de l'île des lettres composant la phrase suivante : “La pauvreté prive un homme de toute vertu : il est difficile à un sac vide de se tenir debout” » (VVS.59).

L'installation de la rizière est la dernière étape de la civilisation de l'île pour Robinson. Dans le sixième chapitre, il réussit à civiliser l'île en domestiquant la souille. En effet, il « avait toujours reculé devant le travail formidable que représente l'installation d'une rizière » (VVS.58), et dès qu'il y parvient, il a deux sentiments différents :

Ce bruit de déglutition boueuse, ces vapeurs décomposées qu'exhalait des remous visqueux, toute cette atmosphère marécageuse évoquait puissamment la souille dans son esprit, et il était partagé entre un sentiment de triomphe et une faiblesse nauséuse. Cette rizière n'était-elle pas la domestication définitive de la souille et une ultime victoire sur ce qu'il y avait de plus sauvage et de plus inquiétant en *Speranza* ? (VLP.131)

Mais, *l'île administrée* ne va pas durer très longtemps, même si « tout allait bien en apparence. L'île prospérait au soleil, avec ses cultures, ses troupeaux, ses vergers, et les maisons qui s'édifiaient de semaine en semaine. Vendredi travaillait dur, et Robinson régnait en maître » (VVS.72). Mais Vendredi qui voulait être reconnaissant à Robinson, son sauveteur, « ne comprenait rien à toute cette organisation, à ces codes, à ces cérémonies, et même la raison d'être des champs cultivés, des bêtes domestiquées et des maisons lui échappait complètement » (VVS.72). Robinson explique à Vendredi que dans les pays européens il y a de telles organisations et la société occidentale est basée sur cet ordre. Mais le bon sauvage « ne voyait pas pourquoi il fallait faire la même chose sur l'île déserte du Pacifique. De son côté Robinson voyait bien que Vendredi n'approuvait pas du fond du cœur cette île trop bien administrée qui était l'œuvre de sa vie » (VVS.72). Finalement, *l'île administrée* du protagoniste s'achève avec ces phrases, après que Vendredi a jeté la pipe de Robinson avec toutes ses forces au plus loin possible dans la grotte, là où il était en train de la fumer :

C'est alors que les quarante tonneaux de poudre noire parlent en même temps. Un torrent de flammes rouges jaillit de la grotte. Dans une dernière lueur de conscience, Robinson se sent soulevé, emporté, tandis qu'il voit le chaos rocheux qui surmonte la grotte culbuter comme un jeu de construction. (VLP.196)

C'est un événement capital dans les deux *Vendredi* car le récit de Tournier s'écarte complètement de son modèle à partir de cet épisode. Le même passage est décrit dans *Vendredi ou la Vie sauvage* avec presque les mêmes mots :

C'est alors que les quarante tonneaux de poudre font explosion. Un torrent de flammes rouges jaillit de la grotte. Robinson se sent soulevé, emporté, tandis qu'il voit avant de s'évanouir les gros rochers qui surmontent la grotte rouler les uns sur les autres comme les pièces d'un jeu de construction. (VVS.86)

Comme nous le voyons, notre romancier, pour mettre fin à l'épisode de *l'île administrée*, choisit de la faire exploser sous l'action de Vendredi, l'esclave du protagoniste jusque-là. Car l'esclave devient le maître à la suite de cette catastrophe. La réécriture de Tournier peut être considérée comme un roman anticolonialiste dans la mesure où après l'épisode de l'explosion, c'est l'esclave qui devient le maître et qui initie Robinson. Bruno Thibault, dans *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique* en analysant l'exotisme, constate que chez Tournier et Alain Robbe-Grillet, « l'exotisme est un discours dépassé et réactionnaire » et ces deux romanciers ont essayé, de manière différente, de « déconstruire le roman exotique et en exorciser les démons¹ ». Il donne comme l'exemple *La Jalousie* de Robbe-Grillet, publié en 1957, dans lequel l'écrivain illustre « une parodie des thèmes et des techniques du roman colonial » en supprimant « la couleur locale et le pittoresque tropical » par le biais des « descriptions neutres et quasi phénoménologiques du décor », en outre, « l'intrigue conventionnelle du roman colonial est tournée en ridicule par la mise-en-abyme du roman africain dont A. et Frank discutent sans cesse les péripéties et le style² ». Dix ans plus tard, en 1967, Michel Tournier, en réécrivant le mythe de *Robinson Crusoé*, présente « une réécriture parodique des aventures » du héros naufragé en transformant l'intrigue du roman de Daniel Defoe, « l'archétype du monde colonial » ; *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* reflète « les enjeux de la décolonisation³ » chez le romancier du XX^e

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 26.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

siècle. Bruno Thibault conclut alors qu'écrivain met en cause le culte narcissique occidental en illustrant les valeurs que le bon sauvage enseigne au gouverneur de l'île sans violence :

Après s'être montré docile aux lois et aux mœurs de son maître, l'esclave Vendredi se révolte et ruine définitivement le système établi par Robinson sur l'île. Dès lors c'est l'Indien qui civilise l'Anglais et qui l'initie – mais sans contrainte et sans violence – à ses valeurs. Les intentions de Tournier sont transparentes : *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* est un plaidoyer tiers-mondiste qui souligne le narcissisme aveugle de l'Occident et qui annonce sa faillite prochaine¹.

Dans l'épisode de *l'île administrée*, le rapport de l'homme au travail dans la société moderne n'est plus placé sous le signe d'avilissement, mais a une valeur particulière, illustrée par la production du pain. Robinson suit le même itinéraire que son modèle, le Robinson de Defoe, jusqu'à la première récolte du pain. En effet, le protagoniste de Defoe en produit autant qu'il en a besoin mais pas trop, parce que le gaspillage est déconseillé par les préceptes de la Bible. Par contre, l'itinéraire de Robinson de Tournier se sépare et il augmente la quantité de sa production en limitant sa consommation. Lynn Salkin Sbiroli constate que « Robinson de Defoe cultive pour des fins pragmatiques ; Robinson de Tournier produit frénétiquement pour ne pas tomber dans le chaos² ». Dans le passage ci-dessous nous allons voir à quel point cette production frénétique de grain devient dangereuse pour le protagoniste et lui pose des problèmes si graves qu'il ne saura comment s'en débarrasser :

Les silos de grain qui se multipliaient d'année en année posèrent bientôt de graves problèmes de protection contre les rats. Les rongeurs paraissaient proliférer dans l'exacte proportion où les céréales s'accumulaient, et Robinson ne manquait pas d'admirer cette adaptation d'une espèce animale aux richesses du milieu, à l'opposé de l'espèce humaine qui s'accroît, au contraire, d'autant plus que les ressources dont elle dispose sont plus pauvres. Mais puisqu'il entendait ne pas cesser d'entasser récolte sur récolte aussi longtemps qu'il en aurait la force, il fallait sévir contre les parasites. (VLP.90)

Le rapport au travail dans le roman de Tournier a donc un lien direct avec la réalité de la société du XX^e siècle. Si dans le texte de Defoe, le travail est considéré comme une nécessité pour la vie des hommes et que l'on travaille tout simplement pour satisfaire ses besoins, dans la réécriture de notre romancier, le travail, plus précisément, la production du pain, n'est pas l'objectif principal de Robinson. Il travaille beaucoup mais son travail ne lui apporte pas le bien être, car ce n'est qu'« une nécessité illusoire qui se dresse contre le vide d'une contingence menaçante³ ». N'oublions pas que le travail occupait une place de première importance au cours du XVIII^e siècle chez les couches sociales qui dépendaient au pouvoir industriel. Par contre, au XX^e siècle, avec le progrès de la technologie, nous assistons à la déshumanisation du travail. C'est ainsi que le travail, automatisé dans une grande partie de la société, « est devenu source d'une angoisse existentielle⁴ ». Donc, dans le monde contemporain, il y a de plus en plus de productions à l'aide de tous les actes mécaniques. L'homme moderne est en conflit avec un grand problème existentiel : la solitude. Mais, le travail mécanique et la production massive ne sont pas en mesure de résoudre le

¹ *Ibid.*

² Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 36.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*

problème de la solitude de l'homme et de lui fournir une nouvelle signification du pourquoi de son existence. Lynn Salkin Sbiroli conclut :

La frénésie de l'activité obsessionnelle de Robinson de Tournier ne peut être arrêtée que par la violence d'un changement radical d'optique, capable de ramener le héros à des valeurs que "sa" société (extension et épuisement de celle de Defoe) lui a enseigné à ignorer¹.

Robinson examine « des sacs de riz, de blé, d'orge et de maïs qu'il avait sauvé de la *Virginie* » (VLP.49), dévorés par les souris, gâtés par l'eau et rongés par les moisissures. Mais il réussit quand-même à sauver quelques gallons de chaque céréale après les avoir triés grain par grain. La décision de Robinson pour la consommation est révélatrice de l'attention qu'il porte à la valeur du travail et à la valeur symbolique du pain :

Il s'interdit de consommer la moindre parcelle du blé. Il voulait le semer, car il attachait un prix infini au pain, symbole de vie, unique nourriture citée dans le *Pater*, comme à tout ce qui pouvait encore le relier à la communauté humaine. Il lui semblait aussi que ce pain que lui donnerait la terre de Speranza serait la preuve tangible qu'elle l'avait adopté, comme il l'avait lui-même adopté cette île sans nom où le hasard l'avait jeté. (VLP.49-50)

Par la suite, Robinson entreprend à cultiver la terre de Speranza :

Il brûla quelques acres de prairie sur la côte orientale de l'île un jour que le vent soufflait de l'ouest, et il entreprit de labourer la terre et de semer ses trois céréales à l'aide d'une houe qu'il avait fabriquée avec une plaque de fer provenant de la *Virginie* dans laquelle il avait pu percer un trou assez large pour y introduire un manche. Il se promit de donner à cette première moisson le sens d'un jugement porté par la nature –C'est-à-dire par Dieu– sur le travail de ses mains. (VLP.50)

Le protagoniste fait sa première récolte qui comprend « trente gallons de blé et vingt gallons d'orge » (VLP.64). Il avait déjà préparé tout ce qu'il faut pour faire la farine et le four aussi était prêt pour faire le premier pain, mais « c'est alors que sur une inspiration subite il prit la décision de ne rien consommer de cette première récolte » (VLP.64). Dans son *log-book*, Robinson écrit à propos de son premier pain : « Je me faisais une fête de ce premier pain qui sortirait de la terre de Speranza, de mon four, de mes mains » (VLP.64). Cette frénésie du travail et la tendance de l'accumulation de Robinson s'exprime aussi avec la question du temps. De ce point de vue, la phase de *l'île niée* correspond « à une philosophie du passé », l'épisode de *l'île administrée* illustre « une philosophie de l'avenir », et finalement *l'île acceptée*, valorise « une philosophie du présent² ». Dans la première phase, Robinson n'accepte pas sa situation insulaire et donc le présent dans lequel il vit. Il ne valorise alors que le passé, surveillant l'horizon dans l'attente d'un sauveteur. Même l'activité qu'il commence à réaliser de peur de perdre l'esprit, s'exprime toujours par son regard vers le passé : construire un bateau pour fuir l'île. Les deux lieux que Robinson choisit pour son repos et ses méditations, la souille et la grotte, développent-elles la philosophie du passé, notamment la souille. Renonçant au passé, après l'épisode de l'hallucination, le protagoniste se tourne alors vers l'avenir, refusant toujours le présent. L'épisode de la production et de l'accumulation du pain correspond à cette deuxième phase et donc à la philosophie de l'avenir et « cette conception correspond bien à la civilisation moderne "productiviste et épargnante" qui, concevant le temps sur un modèle horizontal et linéaire dirigé vers l'avenir, "tente

¹ *Ibid.*

² Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps, op. cit.*, p. 52.

de vider le présent de toute son intensité¹ ». Robinson commence alors un travail effréné pour administrer *Speranza* et étant donné qu'il a une philosophie du futur dans cet épisode de sa vie insulaire, il s'interdit toute consommation immédiate en faveur de l'avenir. C'est ainsi que Robinson décide de travailler plus et de consommer moins, en comparant sa situation avec les autres Anglais qui débarquent sur les côtes du Nouveau Monde, là où le protagoniste voulait se rendre pour se faire de la fortune :

Il faut faire davantage désormais. Rien de cette première récolte de blé et d'orge ne doit s'engloutir dans le présent. Elle doit être tout entière comme un ressort tourné vers l'avenir. J'en ferai donc deux parts : la première sera semée dès demain, la seconde constituera une réserve de sécurité –car il faut envisager que la promesse du grain enterré ne soit pas tenue (VLP.64-65)

J'obéirai désormais à la règle suivante : toute production est création, et donc bonne. Toute consommation est destruction, et donc mauvaise. En vérité ma situation ici est assez semblable à celle de mes compatriotes qui débarquent chaque jour par navires entiers sur les côtes du Nouveau Monde. Eux aussi doivent se plier à une morale de l'accumulation (VLP.65).

Comme nous le voyons, Robinson déclare que la première récolte n'est pas pour *le présent* mais entièrement pour *l'avenir*. Donc, son attitude exprime sa stratégie pour produire et épargner à la fois le plus maximum possible. En vérité, son avarice provient-elle de son principe de thésaurisation. C'est ainsi que Robinson continue à cultiver la terre de *Speranza* au plus large possible :

Dès lors Robinson s'appliqua à vivre de rien tout en travaillant à une exploitation intense des ressources de l'île. Il défricha et ensemença des hectares entiers de prairies et de forêt, repiqua tout un champ de navets, de raves et d'oseille, espèces qui végétaient sporadiquement dans le Sud, protégea contre les oiseaux et les insectes des plantations de palmiers à choux, installa vingt ruches que les premières abeilles commencèrent à coloniser, creusa au bord du littoral des viviers d'eau douce et d'eau de mer dans lesquels il élevait des brèmes, des anges de mer, des cavaliers et même des écrevisses de mer. Il constitua d'énormes provisions de fruits secs, de viande fumée, de poissons salés et de petits fromages durs et friables comme de la craie, mais d'une conservation indéfinie. Il découvrit enfin un procédé pour produire une sorte de sucre grâce auquel il put faire des confitures et des conserves de fruits confits. (VLP.66-67)

Ajoutons que la fortification de l'île est une autre étape de l'administrer. Dans le septième article de la Charte de *Speranza*, Robinson, en tant que Gouverneur de l'île ordonne : « L'île de *Speranza* est déclarée place fortifiée. [...] Le couvre-feu est obligatoire une heure après le coucher du soleil » (VLP.82). Ainsi, Robinson effectue un travail dur pour fortifier l'île et élève « autour de sa maison et de l'entrée de la grotte une enceinte à créneaux dont l'accès était lui-même défendu par un fossé de deux mètres de large et de trois mètres de profondeur » (VVS.43). Le narrateur donne les détails de la fortification de la maison et de l'île, et précise à la fin :

Chaque soir, avant de sonner le couvre-feu avec sa trompe, il faisait une ronde, accompagné de Tenn qui paraissait avoir compris le danger qui menaçait *Speranza* et ses habitants. Puis on procédait à la fermeture de la forteresse. Des blocs de pierre étaient roulés à des emplacements calculés afin que d'éventuels assaillants fussent obligés de se diriger vers les entonnoirs. La passerelle-pont-levis était retirée, on barricadait toutes les issues, et le couvre-feu était sonné. (VVS.43-44)

Outre l'aspect protecteur de l'île dont on avait déjà parlé, avec tous ces travaux de fortification, *Speranza* possèdera désormais des frontières, ce qui nous rappelle l'île Plate de *La Quarantaine*, les sifflets du sirdar et notamment le

¹ *Ibid.*, p. 53.

couvre-feu installé après les émeutes. Nous nous demanderons alors si la fortification de l'île met en question son aspect utopique en tant qu'un espace idéalisé, lointain et hors du temps.

Les descriptions du paysage insulaire à travers le regard de Robinson sont comparables aux deux regards différents des protagonistes du cycle mauricien : ils ont des regards horizontaux et des regards verticaux jetés d'un endroit surélevé pour embrasser le paysage dans lequel ils se trouvent. Le rapport de force de Robinson avec Speranza à partir du moment où il décide d'administrer l'île est assimilable à l'épisode de l'Anse dans *Le Chercheur d'or* où Alexis tente de maîtriser l'espace avec tous les travaux de sondage et de cartographie. Alexis et Léon tentent tous les deux de maîtriser l'île, l'un pour trouver l'or et l'autre pour regagner sa terre natale, mais les deux personnages renoncent finalement à leur objectif initial et s'intègrent dans la nature élémentaire. Rappelons-nous les tentations de Robinson pour soumettre l'espace insulaire de Speranza à sa domination afin de l'administrer, notamment en rédigeant la Charte de l'île. Nous avons montré qu'il renonce finalement à *l'île administrée* pour rejoindre *l'île solaire*. Le rapport des protagonistes à l'espace les conduit vers un destin commun : renoncement au monde profane et fusion avec l'espace insulaire. Un autre point commun réside dans les travaux de fortification de Robinson qui établit des frontières et un couvre-feu dans *Speranza* et l'instauration des frontières et du couvre-feu dans *La Quarantaine*. Nous pouvons remarquer des traits communs sur le plan sociopolitiques entre les îles dans *Le Chercheur d'or* et dans *La Quarantaine*. Jacques et Suzanne interdisent Léon de voir Suryavati et lui rappellent qu'il appartient aux Archambau et à la caste des Patriarche, ce qui nous rappelle les reproches de Laure qui ne veut pas que son frère retourne à Rodrigues et avoir des liens avec Ouma, une jeune fille manaf. Mananava dans *Le Chercheur d'or* est en quelque sorte comparable à l'îlot Gabriel dans *La Quarantaine*. Laure empêche Alexis de penser à aller à Mananava car il y a toujours des marrons noir qui lui semblent dangereux et qui peuvent mettre en péril la vie de son frère. Jacques dit à Léon que Gabriel est une île « neutre » (Q.413) et qu'il doit l'ignorer. Mais les deux protagonistes sont surtout intéressés par ces deux îles marginales. Le fait que Robinson souhaite que Speranza reste inconnue et que son existence ne soit pas révélée par le commandant du *Whitebird*, renoue en quelque sorte avec la fin de *La Quarantaine* : l'île solaire de Robinson reste inconnue de l'univers des hommes, et dans *La Quarantaine* c'est Léon et Suryavati qui resteront introuvables dans les îles de Mascareignes. Notons à la fin que l'existence de la pierre volcanique dans les deux Vendredi et son abondance dans les îles ternaires soulignent l'état élémentaire des îles et les rapproche au temps de la Genèse, ce qui explique la particularité de l'espace insulaire et sa capacité de se spiritualiser.

Chapitre III

La spiritualisation de l'espace insulaire

Bertrand Westphal en analysant *Réel, littérature, espace* dans son œuvre *La Géocritique* examine les différents phénomènes qui ont exprimé la perception du réel pendant ces derniers décennies. Tout d'abord la notion de la temporalité au XX^e siècle est devenue de plus en plus compliquée et a affaibli le « concept d'historicité¹ ». Deuxièmement, la notion de l'espace est devenue plus tonique par rapport à l'époque positiviste. Par la suite, il analyse le lien entre le réel et la fiction :

Aussi longtemps que le temps est resté un fleuve coulant sagement à travers une histoire monologique, le réel s'est dissocié de toutes les formes de représentation fictionnelle du monde. Mais le temps a fini par sortir de ses joints et le fleuve par former un marécage. La perception du réel est devenue aussi complexe que la détermination de ses coordonnées spatio-temporelles. Le réel engage le discours littéraire, qui est extensible à tous les arts de la représentation dite fictionnelle, dans une spirale vertigineuse².

Donc, de la même manière que la littérature peut être connectée au réel par l'espace représenté dans son texte, elle peut être liée à la fiction, à l'irréel ou au mythe par la spiritualisation de l'espace. Les indications géographiques des îles dans la trilogie et dans les deux *Vendredi* ne sont pas toujours une simple description spatiale du paysage insulaire. Le même espace réel se transforme en un espace imaginaire par le regard des personnages. Par exemple, Michel Tournier essaye de situer l'île imaginaire de Speranza dans l'espace océanien et de donner ses indications référentielles. Ce même espace apparaît aux yeux de Robinson située quelque part pas très loin de Juan Fernández et du continent américain. Les indications suggèrent ainsi qu'il s'agit d'une île réelle mais inconnue des cartes maritimes. En effet, Robinson est un personnage mythique inspiré par une personne réelle, Alexandre Selkirk. L'évolution de Robinson et de l'espace va de pair : ils se transforment et Robinson voit une *autre île*, l'île solaire avec qui il s'unit. Par contre, les îles de Mascareignes sont réelles et bien situées géographiquement selon la carte maritime. De plus, *La Quarantaine* comporte une carte intitulée « Flat Island » (Q.10-11). Nous nous demandons si la spiritualisation de ces îles dans les œuvres des deux écrivains suit la même démarche.

1. La dimension verticale des îles du cycle mauricien de Le Clézio

1.1. Les indications chronologiques : le temps des origines

¹ Bertrand Westphal, *La géocritique, réel, fiction, espace*, op. cit., p. 140.

² *Ibid.*, p. 140-141.

Dans le cycle mauricien, l'espace insulaire ne représente pas toujours un espace réel, situé dans un endroit géographiquement repéré sur les cartes maritimes. Les îles mauriciennes prennent souvent un aspect symbolique selon plusieurs critères. Comme l'avoue notre romancier lui-même, il est très patriote envers Maurice et ne tolère pas qu'on la critique ou qu'on en dise du mal. Bien qu'il soit né à Nice, avec une éducation à la française, il n'entendait parler que de Maurice autour de lui. Son grand-père, sa mère, ses oncles et ses tantes étaient tous mauriciens et notre écrivain écrit qu'« on se référait sans cesse à cela comme à une sorte d'âge d'or, de passé mythique, d'endroit forcément merveilleux¹ ». C'est ce côté mythique qui nous intéresse pour ce présent chapitre. Dans l'incipit de la troisième partie de *La Quarantaine* intitulé parallèlement « La quarantaine » (Q.59), le narrateur illustre le décor de l'espace insulaire où la mise en quarantaine des passagers du navire *Ava* va s'effectuer. Un des thèmes principaux de ce roman, la recherche du monde des origines, se révèle d'une manière métaphorique dans cette page d'ouverture. Le protagoniste, son frère Jacques et son épouse Suzanne ont pris la mer pour rejoindre l'île Maurice, et quand l'accès à leur destination devient problématique à cause de la variole, Suzanne et Jacques sont de plus en plus inquiets d'une attente sur l'île Plate qui dure plus longtemps qu'ils le croyaient ; mais Léon, à mesure qu'il explore l'île Plate, s'intéresse plus à la recherche des liens perdus que d'un lieu perdu. Ainsi, le protagoniste se retrouvant dans un lieu où il peut découvrir son passé perdu, commence à explorer le monde insulaire. Il entre en communication avec la nature élémentaire de l'île Plate et expérimente d'une manière métaphorique l'univers primordial. Le jeune protagoniste a le sentiment de découvrir le monde des origines en examinant les différents éléments de l'univers insulaire. Donc, cette page d'ouverture de la troisième partie illustre « le besoin de renouer avec les origines, de retrouver un univers primordial antérieur à toutes les brisures qui ont fragmenté le monde, abandonnant le sujet à un sentiment de la dérive² ». Le narrateur, après avoir décrit la situation géographique et cartographique de l'île Plate et sa forme géométrique, dont nous avons étudié les caractéristiques dans le chapitre précédent, raconte comment l'île Plate a été créée et comment elle a évolué parmi les autres îles de l'archipel :

Née de la formidable poussée volcanique qui a soulevé le fond de l'océan il y a des millions d'années, l'île a d'abord été rattachée à Maurice par un isthme qui s'est lentement enfoncé dans l'océan. (Q.61)

Dans le passage ci-dessus, le narrateur, en illustrant la formation géologique de Plate, évoque métaphoriquement le monde au moment de la Genèse avec cette indication temporelle d'« il y a des millions d'années » qui renvoie à un temps immémorial et rejoint dans notre imaginaire, celui des mythes. L'île Plate et l'île Maurice étaient unies comme l'univers avant qu'il se divise. Cette description de la naissance géologique de l'île, nous fait penser aux remarques des géologues, comme celles de Serge Borchiellini qui associe l'histoire géologique des îles de l'archipel Mascareignes à un temps immémorial. Lisons les deux passages ci-dessous qui abordent la naissance de l'île Maurice :

L'histoire géologique de Maurice remonte donc à plusieurs millions d'années. À la verticale d'un point chaud, des remontées de magma percent la croûte terrestre et s'épanchent au fond de l'océan. Durant cette phase aquatique d'une durée inconnue mais probablement extrêmement longue, des millions de mètres cubes de laves sont crachés

¹ Gérard De Cortanze, *J.M.G. Le Clézio le nomade immobile*, op. cit., p. 272.

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 175.

par les entrailles de la terre et se solidifient au contact de l'eau, construisant un immense volcan sous-marin qui, au cours du temps, s'agrandit et progresse vers la surface, 4000 mètres plus haut¹.

L'île Maurice est née il y a environ 10 millions d'années à l'aplomb d'un point chaud qui apporte vers la surface de l'océan du magma en fusion provenant du manteau terrestre. Par la suite, deux cycles magmatiques majeurs vont édifier et modeler l'île au cours des temps géologiques².

Nous pensons au temps où toute la famille du protagoniste était unie et habitait l'île Maurice, et dont le jeune Léon ne se souvient pas, ce qui nous rappelle aussi le temps heureux du Boucan dans le roman du *Chercheur d'or*, dont les souvenirs constituent le paradis perdu dans l'inconscient du protagoniste Alexis. Si dans *Le Chercheur d'or*, Alexis perd au fur et à mesure tous ses liens familiaux et se détache de son lieu de naissance, le protagoniste de *La Quarantaine* voit en l'île Plate « la fragmentation graduelle et la progressive disparition des liens » et sa démarche « peut se concevoir comme une tentative d'effectuer ce trajet exactement en sens inverse ; son entreprise vise à remonter vers l'état du rattachement afin d'abolir le sentiment douloureux de la "dissémination"³ ».

Dans *Le Chercheur d'or*, Alexis se souvient des mythes et des légendes de la Bible, surtout celui du Déluge. En effet, cette fascination pour les histoires mythiques exprime la tendance du protagoniste à retrouver des liens perdus qui remontent au temps des origines. L'écrivain reprend cette thématique dans le roman de 1995 en donnant plus d'aspect mythique aux îles Maurice, Plate et Gabriel. Léon qui n'a jamais vu son lieu de naissance ni sa mère, morte avant qu'il fête son premier anniversaire, voit un lien de parenté dans la constitution ternaire des îles évoquant un passé immémorial. Bernadette Ray Mimoso-Ruiz y voit « la mise en abyme des trois îles (Maurice, l'île mère, l'île Plate sa dépendance et l'îlot Gabriel, satellite de la précédente) » et observe que « *La Quarantaine* accorde une vision sublimée à l'espace insulaire qui conduit aux commencements du monde et opère une lecture du mythe lémurien, métissée de spiritualité indienne⁴ ». Dans la description des îles où se déroule l'intrigue, on retrouve souvent un lien de parenté entre elles. Par exemple l'île Maurice se métamorphose en « île mère » (Q.114). L'île Plate peut être métaphoriquement l'enfant de l'île Maurice là où le narrateur, dès le début de la troisième partie, en donnant les détails de la situation géographique de Plate, nous rappelle que « c'est une île presque ronde, dont la forme rappelle, en plus petit, celle de Maurice » (Q.61). Quelques lignes après, l'île Plate apparaît à son tour comme une mère, au moment où Suzanne et Jacques sont « fascinés par la forme sombre de l'île flanquée de son îlot comme un gigantesque mammifère marin échoué dans la tempête avec son petit » (Q.63). Quelques pages plus loin, Gabriel est évoqué comme l'enfant de Plate : « Les oiseaux de mer glissent le long du chenal qui sépare l'île Plate de son rejeton Gabriel » (Q.75). Cette image de l'île-mère et le lien de parenté sont révélateurs des liens perdus de la famille du protagoniste et aussi de la terre natale qui esquisse la thématique principale du récit de *La Quarantaine*. Isa Van Acker écrit à propos de la description des îles ternaires :

¹ Serge Borchiellini, *Histoire géologique des îles Mascareignes*, Éditions Orphie, 2013, p. 31.

² *Ibid.*, p. 41.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 175.

⁴ Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, « Variations autour du Mythe insulaire : Segalen, Le Clézio, Glissant », art. cité, p. 151.

La portée de cette entreprise qui vise à remonter vers le commencement s'étend bien au-delà des limites de la vie humaine : au fond, c'est à la première des origines, au début de la création du monde qu'elle aspire toucher. L'univers qu'elle désire déverrouiller n'est pas uniquement celui des souvenirs individuels, mais concerne celui des temps immémoriaux¹.

Le protagoniste observe qu'« au loin nag[ent] les formes antédiluviennes de îles, l'île Ronde, l'île aux Serpents et Gabriel » (Q.252), qui nous renvoie certainement au mythe du Déluge dans *Le Chercheur d'or*. Plus tard, après le départ pour Gabriel, le regard de Léon change : « Je regarde l'île Plate, il me semble qu'elle a la forme même du passé, comme si j'étais entré dans une autre vie, perché sur un observatoire en dehors du temps, et que je pouvais apercevoir chaque détail, chaque pierre, chaque buisson témoins de ce que j'avais vécu. Ou comme dans ces rêves où l'on se voit vivre et agir au fond de la chambre voisine, par l'ouverture d'un étroit guichet » (Q.342). Léon ne voudrait voir que la baie des Palissades, le domaine de Suryavati, situé sur l'autre côté du volcan :

Il n'y a que ce mince détroit qui me sépare de celle que j'aime, rien que cette langue de sable et de corail rompue par la marée. Je suis assis sur les ciments du sémaphore. Derrière, à gauche et à droite, il y a la mer ouverte, violente, et la côte de Maurice. Mon domaine est si près. Pourquoi suis-je ici, en exil ? Il me semble que j'ai vécu toute ma vie sur Plate, c'est ma terre natale, c'est là que j'ai tout appris, il n'y avait rien auparavant, il n'y aura rien après. (Q.342)

Par ailleurs, cette image maternelle de Maurice, la terre natale où convergent tous les liens brisés, nous rappelle l'image symbolique de *Speranza*, dans les deux *Vendredi* de Michel Tournier, qui devient tour à tour mère, sœur et épouse de Robinson. Si Robinson ne conçoit *Speranza* comme « l'île-mère » qu'après avoir échoué sur cette île inconnue des géographes et ne commence à l'exploiter méthodiquement qu'après avoir tenté de s'enfuir, le récit de *La Quarantaine* donne dès le début comme objectif au voyage le retour du protagoniste à la figure de la mère perdue et la reconquête de la terre natale. Par ailleurs, sur le plan symbolique, il montre l'envie du protagoniste de retourner au monde des origines afin de s'unir à la nature élémentaire.

Dans un autre passage, daté du 8 juin, Léon a déjà perdu la notion du temps, ce qui le soulage : « Maintenant, je n'y prête plus vraiment attention. Une semaine, deux, peut-être davantage. Il n'y a pas un mois. Cela suffit pour s'habituer à l'insupportable » (Q.84). Après avoir pris du thé noir, Léon va rejoindre John Metcalfe qui est en train d'herboriser. Il marche le long du rivage et retrouve le botaniste « à la pointe nord, exactement en face du rocher du Diamant » (Q.86). C'est un endroit cher au protagoniste, une « pyramide de lave qui émerge de l'océan » (Q.86) et que Léon a nommée Diamant mais le botaniste lui avait dit que « sur la carte de l'Amirauté, le nom véritable était Pigeon House Rock, le Pigeonnier » (Q.86). C'est ainsi que le jeune aventurier imagine l'île dans son état primordial : « Dans la lumière du matin, les embruns étincellent. J'imagine l'éruption du volcan qui a rejeté cet énorme caillou au milieu de la mer, il y a des millions d'années, quand Maurice est sortie des profondeurs de l'Océan » (Q.86). Rappelons-nous que Serge Borchiellini écrit à propos de Maurice qu'« il y a environ 8 millions d'années, les laves émergent enfin et commencent à s'étendre à la surface de l'océan : la planète compte désormais une île de plus² ». Cette ressemblance des deux descriptions réaliste chez le géologue et littéraire chez le romancier, nous rappelle le

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 177.

² Serge Borchiellini, *Histoire géologique des îles Mascareignes*, op. cit., p. 32.

constat de Bertrand Westphal au sujet de la notion spatio-temporelle chez les postmodernes : « les relations entre le réel et la fiction ont, depuis les origines, fait l'objet d'une réflexion nourrie. Chez les postmodernes, le clivage entre le monde et le texte, s'est atténué de manière sensible tout en prenant une forme déroutante. La distinction entre espace réel et espace représenté ou transposé s'est estompée¹ ». Revenons à *La Quarantaine*. Quelques pages plus loin, le lendemain, dès l'aube, Léon se rend de nouveau à cet endroit et s'exprime ainsi : « J'aime le rocher du Diamant, sa forme étrange, un icosaèdre régulier, jailli de la mer au milieu des tourbillons d'oiseaux qui le couvrent de fiente, comme un piton neigeux. C'est l'endroit où je peux oublier le sifflet du sirdar, et l'atmosphère pesante de la Quarantaine, les discours redondants de Julius Véran » (Q.89). Ainsi, l'évocation du monde des origines et le contact avec cet univers primordial soulagent le protagoniste et lui font oublier les problèmes de la Quarantaine. Ce soulagement du protagoniste s'exprime dans le passage où il décrit le promontoire, un endroit qui prend une importance particulière pour lui :

Le promontoire forme une sorte de presqu'île, quasiment détachée de la côte à marée haute, d'où j'aperçois d'un côté la ligne sombre qui va vers le rocher du Diamant, et de l'autre la courbe de la baie des Palissades et la haute silhouette du volcan. C'est un endroit hors du monde. Non pas âpre et maudit comme la trace du brasier à Gabriel, mais très doux et paisible, enveloppé par la danse des vagues. (Q.189)

La répétition de cette évocation du temps de la genèse et des termes comme « volcan » et « des millions d'années » montrent l'intemporalité qui co-existe avec le temps chronologique dans l'espace îlien. L'île apparaît à Léon comme un lieu de naissance : « Comme si cette île tout entière était mémoire, surgie au milieu de l'océan, portant en elle l'étincelle enfouie de la naissance » (Q.299). N'oublions pas que le protagoniste n'a aucun souvenir du lieu de sa naissance, et c'est pour combler ce manque qu'il a entrepris ce voyage vers Maurice. Dans *Raga, Approche du continent invisible*, Le Clézio écrit :

L'île est une longue crête volcanique jaillie des abysses, elle possède quelque chose de la majesté des commencements quand, après des millions d'années de pluies et de tempêtes, s'est formé l'océan, simplement le ciel tombé sur la terre et noyant les vallées où affleurait encore le magma. (RA.55)

Nous pouvons remarquer cet aspect intemporel de l'île dans l'expérience de notre écrivain lors de son *Voyage à Rodrigues* où il décrit la constitution géologique de l'île Rodrigues : « L'île est semblable à un radeau perdu au milieu de l'océan, balayé par les intempéries, incendiée, lavée. L'érosion extrême de la mer a modelé ces roches jaillies des profondeurs, les a usées, polies, vieilles, et pourtant reste sur chacune d'elles la marque du feu qui les a créées » (VR.35). Les remarques de notre romancier rejoignent encore une fois les explications du géologue Serge Borchellini à propos de la naissance de Rodrigues qui ressemble à celle de Maurice et qui remonte à plus de dix millions d'années².

Dans le cycle mauricien de Le Clézio, l'évocation du monde des origines fait ressortir une dimension verticale dans le temps linéaire du récit et donne un aspect irréel à l'espace insulaire. Comme le souligne Kumari

¹ Bertrand Westphal, *La géocritique, réel, fiction, espace*, op. cit., p. 141.

² Voir Serge Borchellini, *Histoire géologique des îles Mascareignes*, op. cit., p. 43 et 48.

Issur « plus l’auteur multiplie les descriptions, plus cet espace échappe au réel¹ ». Cet aspect de l’irréel est illustré notamment dans *Le Chercheur d’or* par le biais des légendes et des mythes. Béatrice Chahine explique que le roman prend un aspect héroïque en illustrant des étapes initiatiques dangereuses que le protagoniste parcourt durant ses aventures. Par la suite elle constate que le héros a aussi une « vision mythique du monde [qui] provient surtout du fait que sa vie peut être considérée à juste titre comme un point de jonction entre la fiction et la réalité² ». Les légendes et les mythes que la mère raconte à Alexis et à sa sœur, et d’autres mythes qu’ils lisent dans des journaux et livres qu’ils trouvent dans le grenier de la maison, effacent la frontière entre le rêve et la réalité dans la conscience du héros. Donc, le mythe tout en inspirant Alexis « lui permet de donner un sens à sa vie et de porter un regard différent sur le monde et sur l’homme³ ». Béatrice Chahine divise ces mythes en deux catégories et attribue à chacune un effet particulier sur la mentalité du jeune garçon : « les mythes terrifiants contribuent à renforcer les épreuves d’Alexis » et « les mythes amoureux et les mythes constructifs permettent d’exalter sa dimension héroïque⁴ ». Nous nous intéressons surtout à l’influence des mythes sur le regard du protagoniste vers l’espace environnant. C’est ainsi que l’espace réel de l’île prend un aspect spirituel sous son regard. Mam raconte des mythes bibliques comme celui du Déluge qui « nourrit l’imagination d’Alexis assoiffée de mystère » et l’emporte « dans la lumière magique du soir vers des ailleurs lointains qui remontent au commencement⁵ ». Ainsi, au moment du grand cyclone, c’est l’histoire du Déluge qui revient à Alexis et exerce une influence particulière sur sa vision de l’espace de l’île :

Les ruisseaux apparaissent comme si des sources venaient de naître de la terre. L’eau glisse, s’écarte, fait des nœuds, des tourbillons. Il n’y a plus ni ciel ni terre, seulement cette masse liquide, et le vent, qui emportent les arbres et la boue rouge. (CO.80)

Le petit Alexis, en regardant devant lui, cherche à voir le ciel et se demande où il se trouve en ce moment tout en faisant allusion au mythe du Déluge :

Les ruines de Panon sont peut-être tout ce qu’il reste sur la terre, le déluge a peut-être noyé tout le monde. Je voudrais prier, mais mes dents s’entrechoquent, et je ne me souviens même plus de paroles. Je me souviens seulement de l’histoire du déluge, que Mam nous lisait dans le grand livre rouge, lorsque l’eau s’est abattue sur la terre et a recouvert jusqu’aux montagnes, et le grand bateau qu’avait construit Noé pour s’échapper, dans lequel il avait enfermé un couple de chaque espèce animale. Mais moi, comment pourrais-je faire un bateau ? (CO.81)

Ce passage nous rappelle encore une fois le monde au moment de sa création. À part les légendes racontées par Mam, Alexis s’intéresse aussi à l’histoire qu’il appelle saint et qu’il lit dans « un gros livre relié de cuir rouge sombre, un vieux livre qui porte sur sa couverture un soleil d’or d’où jaillissent douze rayons » (CO.30). Cet intérêt pour les mythes des origines gouverne des allusions récurrentes au cours du récit. Par exemple, peu avant de partir à Forest Side, Alexis fait allusion de nouveau au déluge, ce qui renforce encore l’aspect spirituel de l’espace îlien : « Quand l’ouragan est arrivé, nous savions très bien que tout était déjà perdu. C’était comme le déluge » (CO.95). Nous allons voir plus tard tout ce que cette légende apporte à Robinson dans les deux *Vendredi* et à quel point le héros tournierien

¹ Kumari Issur, « Les îles indianocéaniques de Le Clézio », art. cité, p. 231.

² Béatrice Chahine, *Le Chercheur d’or de J.M.G. Le Clézio problématique du héros*, op. cit., p. 56.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 57.

s'identifie à Noé en se trouvant proche des temps de la Genèse, fabriquant un certain Déluge pour se sauver de l'état insulaire et solitaire.

L'aspect spirituel de l'espace insulaire est aussi évoqué par le biais de deux arbres dans *Le Chercheur d'or* : le tamarinier et le Chalta. Le vieux tamarinier, occupe une place particulière dans le vallon de l'Anse durant les deux séjours du protagoniste dans cet espace sacralisé. Lors de son premier séjour à l'Anse aux Anglais, Alexis n'est pas encore conscient de cet aspect de l'arbre, mais lors de son deuxième séjour, le jeune protagoniste, dès qu'il retrouve son ancien domaine après son retour de la guerre, se met à rechercher le vieux tamarinier :

Quand j'arrive au centre de la vallée, je cherche en vain le vieux tamarinier sous lequel j'avais installé mon campement jadis, et qui nous avait protégé Ouma et moi, quand les nuits étaient douces. À la place de mon arbre, je vois un monticule de terre sur lequel croissent des buissons d'épines. Je comprends qu'il est là, couché sous la terre, là où l'a brisé un ouragan, et de ses racines et de son tronc est né ce monticule pareil à une tombe. Malgré le soleil qui brûle mon dos et ma nuque, je reste longtemps assis là, sur ce monticule au milieu des broussailles, en cherchant à retrouver mes traces. C'est là, à la place de mon arbre, que je décide de construire mon abri. (CO.324)

Alexis cherche le tamarinier dont la localisation au centre de la vallée est significative. En effet, cet emplacement central montre qu'il s'agit d'un lieu sacré. Et quand arrive le matin, Alexis comme auparavant s'endort « dans la lumière, non loin du monticule où gît le vieux tamarinier » (CO.336), protecteur. Ses racines nous renvoient aussi au temps des origines ainsi qu'aux liens perdus du protagoniste. N'oublions pas que le tamarinier, est un arbre extravagant pour le jeune chercheur d'or s'asseyant à son ombre, « le dos appuyé contre les racines dénudées par les crues » (CO.199) :

Je reste à l'ombre du vieux tamarinier, près de la rivière. C'est lui que j'ai vu en premier, quand je me suis réveillé, en haut, sur le promontoire. Je suis allé vers lui, et je pensais peut-être à la lettre du trésor qui parle de ce tamarinier, près de la source. Mais il m'a semblé alors le véritable maître de cette vallée. Il n'est pas très grand, et pourtant, lorsqu'on est à l'abri de ses branches, dans son ombre, on sent une paix profonde. [...] Chaque jour, je viens là avec mes cahiers et mes crayons, et je suce les graines acides en réfléchissant à de nouveaux plans, loin de la chaleur torride qui règne sous ma tente. (CO.200)

Donc, le tamarinier, situé « près de la source », est « le véritable maître » de la vallée aux yeux du protagoniste, et malgré sa dimension, il offre « une paix profonde » au jeune chercheur d'or. Ainsi, il est la source des réflexions du héros pour ses recherches en lui fournissant un espace favorable dans la chaleur insupportable du vallon. Un peu plus tard, ému par une découverte dans ses recherches, Alexis se rend vers la falaise et constate : « À l'abri des racines du vieux tamarinier, je n'avais pas entendu la tempête. Mais ici elle me fait tituber, elle siffle dans mes oreilles et fait vaciller la flamme de la lampe » (CO.217). Vers la fin du roman, dans le domaine du Boucan, Alexis voit que tout est détruit et que tous les arbres sont brûlés, sauf les tamariniers et les banians, ce qui affirme leur aspect immortel aux yeux du protagoniste.

Le deuxième arbre ayant une forte valorisation symbolique dans *Le Chercheur d'or* est l'arbre Chalta que Laure, la sœur du protagoniste appelle l'arbre du mal et du bien, ce qui se réfère au temps de la Genèse. Le narrateur nous présente cet arbre dès le commencement du récit en précisant son emplacement dans le jardin de la maison familiale : « Tout près du mur écroulé, il y a le grand arbre chalta, celui que Laure appelle l'arbre du bien et du mal » (CO.12), et qui se sert à Alexis pour y grimper et voir la mer : « Puis je vais jusqu'à l'arbre de Laure, au bout du

jardin, le grand arbre chalta du bien et du mal » (CO.23). En effet, parmi les histoires racontées par Mam, Laure préfère celles du monde des origines, où l'on parle de l'arbre du mal et du bien :

Ce que Laure préfère, ce sont les commencements, la création de l'homme et de la femme, et l'image où l'on voit le diable en forme de serpent avec une tête d'homme, enroulé autour de l'arbre du bien et du mal. C'est comme cela qu'elle a su que c'était l'arbre chalta qui est au bout de notre jardin, parce qu'il a les mêmes feuilles et les mêmes fruits. Laure aime beaucoup aller jusqu'à l'arbre, le soir elle monte dans les maîtresses branches et elle cueille les fruits à la peau épaisse, qu'on nous a défendu de manger. Elle ne parle de cela qu'avec moi. (CO.30)

Ainsi, la mention de l'arbre évoque d'un côté le monde de la genèse et la constitution de l'espace insulaire dans son état élémentaire, et d'un autre côté, la chute d'Adam et d'Ève du paradis à la terre. Cette connotation religieuse nous rappelle le paradis du domaine du Boucan d'où Alexis et toute sa famille furent chassés à la suite du cyclone. Comme Adam et Ève, la sœur et le frère n'ont pas l'autorisation de manger les fruits de l'arbre chalta. Mais Laure, comme Ève, cueille les fruits de l'arbre et n'en parle qu'avec son frère. Cet aspect mythique du chalta prendra une grande ampleur vers la fin du roman. Tout est détruit au Boucan et Alexis cherche l'arbre chalta. Comme les tamariniers et les banians évoqués ci-dessus, l'arbre chalta est sain et sauf :

Celui que je voudrais retrouver c'est l'arbre chalta, l'arbre du bien et du mal. Il me semble que je parviens à le retrouver, quelque chose du temps passé serait sauvé. Dans ma mémoire, il est au bout du jardin, à la limite des friches, là où commençait le chemin qui allait vers les montagnes et les gorges de la Rivière Noire. Je traverse les broussailles, je monte à la hâte vers le haut du terrain, là où on aperçoit le mont Terre Rouge et le Brise-Fer. Alors là, tout d'un coup, je le vois devant moi, au milieu des broussailles, plus grand encore qu'autrefois, avec son feuillage sombre qui fait un lac d'ombre. (CO.356-357)

Nous avons l'impression que l'arbre chalta est le plus important dans le domaine du Boucan pour Alexis. Le protagoniste croit qu'il pourra sauver quelque chose du temps passé en retrouvant cet arbre, ce qui signifie sa pulsion pour renouer ses liens perdus avec sa famille ainsi que des brisures d'un passé très lointain remontant au temps primordial. Le passage du temps n'a pas pu le détruire et il semble encore plus grand qu'avant en faisant « un lac d'ombre » avec tout son feuillage qui pourrait toujours protéger le héros. En s'approchant de l'arbre, Alexis reconnaît son odeur. Il a toujours le même « parfum doux et inquiétant qui [leur] faisait tourner la tête quand [ils grimpaient] dans ses branches ». C'est en ce moment-là que le protagoniste constate :

Il n'a pas cédé, il n'a pas été détruit. Tout le temps que j'ai été au loin, loin de l'abri de ses feuilles, loin de ses branches, cela n'a été pour lui qu'un instant. L'eau des cyclones est passée, les sécheresses, les incendies, et même les hommes qui ont démoli notre maison, qui ont piétiné les fleurs du jardin et qui ont laissé mourir l'eau du bassin et des canaux. Mais il est resté l'arbre du bien et du mal qui sait tout, qui voit tout. J'ai cherché les marques que nous avions faites, Laure et moi, avec un couteau, pour inscrire nos noms et notre taille. J'ai cherché la blessure de la branche que le cyclone avait arrachée. Son ombre est profonde et douce, son odeur m'enivre. Le temps a cessé de courir. L'air vibre d'insecte, d'oiseaux, la terre au-dessus de lui est humide et vivante. (CO.357)

L'arbre du mal et du bien a résisté à l'intempérie et au cyclone ravageur, à tous les désastres de la nature comme sécheresse et incendie, ainsi qu'aux piétinements des hommes qui ont tout détruit dans le domaine du Boucan. Donc, le chalta évoque l'aspect spirituel de l'espace insulaire du Boucan, un espace paradisiaque avec son ombre « profonde et douce » et son odeur enivrante. Il est éternel car le protagoniste a en ce moment l'impression que le temps cesse de courir. L'arbre du mal et du bien est aussi un arbre divin car il « sait tout », il « voit tout ». Alexis se rend finalement à l'entrée de Mananava, un lieu légendaire qui le faisait toujours rêver :

Ici le monde ne connaît pas la faim, ni le malheur. La guerre, cela n'existe pas. L'arbre chalta tient le monde au loin, par la force de ses branches. Notre maison a été détruite, notre père est mort, mais rien n'est désespérant puisque j'ai

retrouvé l'arbre chalta. Sous lui je peux dormir. La nuit vient au-dehors, elle efface les montagnes. Tout ce que j'ai fait, tout ce que j'ai cherché, c'était pour venir ici, à l'entrée de Mananava. (CO.357)

L'existence de l'arbre remet de l'espoir dans le cœur du protagoniste qui a tout perdu : sa famille et sa maison familiale. Un peu plus tard, Alexis se trouve devant le camp où il croit pouvoir retrouver Ouma. Il y attend longtemps et quand arrive le soir il dort « dans les ruines de [leur] ancien domaine, au Boucan [...] à l'abri de l'arbre chalta du bien et du mal » (CO.369). Mais, à la fin, Alexis se demande si l'arbre pourra résister aux coups de hache des hommes de peine. Pour lui, l'arbre chalta est leur dernière trace sur la terre :

Sur la colline de l'Étoile, avant la Tourelle, je me suis installée pour la nuit. À droite, il y a l'Enfoncement du Boucan, déjà dans l'ombre, et un peu plus loin la cheminée de Yemen qui fume. Est-ce que les hommes de peine ont fini de nettoyer la terre, là où était notre domaine ? Peut-être qu'ils ont battu le grand arbre chalta à coup de hache, notre arbre du bien et du mal. Alors il ne doit plus rien rester de nous sur cette terre, il n'y a plus un seul point de repère. (CO.373-374)

Un autre élément important participe de l'intemporalité de l'espace insulaire et favorise l'évocation des temps des origines. Dans certains épisodes de *La Quarantaine* le temps se suspend et le protagoniste n'est plus capable de calculer l'écoulement du temps. Bénédicte Mauguière dans son article sur « La philosophie orientale du cycle de vie et de mort dans *La Quarantaine* », remarque que l'épigraphe du récit « le situe dès le début comme un roman de passage et de transition qui appelle une re-naissance¹ » :

Au crépuscule de cet âge quand tous les rois seront des voleurs, Kalki, le Seigneur de l'Univers, renaîtra de la gloire de Vishnou » (Baghavat Purana I,3,26) (Q.9).

La citation de cet extrait du livre sacré indien qui date d'une époque très ancienne nous renvoie dès le commencement du roman à un temps immémorial et pour qu'on puisse toucher à ce temps, il faut que le temps du récit se suspende par moments. En effet, pour Léon, le temps est suspendu presque depuis qu'il se trouve sur l'île :

Tandis que j'attendais que tout le monde soit endormi, j'écoutais les coups de mon cœur, il me semblait qu'ils résonnaient dans tout le bâtiment de la Quarantaine, jusqu'au dans le sol, qu'ils se mêlaient à la vibration régulière qui marque le passage du temps. Depuis le débarquement, ma montre s'est arrêtée. Sans doute l'eau de mer, le sable noir, ou le talc qui affleure, qui vole dans les rafales de vent. Je l'ai mise de côté, je ne sais plus où, je l'ai oubliée, peut-être dans la trousse de médecin de Jacques, avec mes boutons de manchette et le petit crayon en or de l'arrière-grand-père Éliacin. Maintenant, j'ai une autre mesure du temps, qui est le va-et-vient des marées, le passage des oiseaux, les changements dans le ciel et dans la lagune, les battements de mon cœur. (Q.146)

Comme nous le constatons, Léon ne s'inquiète pas de l'écoulement du temps dans l'espace insulaire. Par contre, le passage du temps devient très inquiétant pour tous les autres passagers se trouvant en Quarantaine, et donc dans un état de prisonniers inattendu sur l'île Plate. L'arrêt de sa montre depuis le débarquement n'inquiète pas non plus Léon ; en plus il ne sait pas où il l'a mise. C'est ainsi qu'il trouve d'autres moyen pour calculer l'écoulement du temps. Tous les moyens qu'il cite dans le passage ci-dessus se réfèrent plutôt à un état élémentaire de l'homme dépourvu d'autre moyen que les repères naturels pour mesurer le temps. Parfois aussi, le protagoniste plonge dans l'intemporalité d'un sommeil court :

¹ Bénédicte Mauguière, « La Philosophie orientale du cycle de vie et de mort dans *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio » in *Lecture d'une œuvre. J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 105.

Au débarcadère, il n'y a personne. La plate est à sa place sur la plage. Le môle a l'air si abandonné, si vieux. Entre les blocs de basalte et les joints noircis, les fers d'armature sont hérissés, rouillés. Tout à coup il me semble que j'ai dormi cent ans, et que je me suis réveillé dans un monde fantôme. (Q.158)

Cette étrange impression d'avoir dormi cent ans et de se réveiller dans un monde fantôme transgresse toutes les limites temporelles du récit et efface la frontière entre le réel et la fiction. Cette allusion à un temps exagéré persiste jusqu'à la fin du roman comme dans ce passage où Léon s'écrie : « c'est comme si rien de tout cela n'avait existé, comme si c'était il y a cent ans » (Q.461).

La suspension du temps dans *Le Chercheur d'or* illustre un autre aspect de l'espace insulaire : l'éternité. Au moment où Alexis est sur le microcosme naval de *Zeta*, à Port Victoria, en direction vers Rodrigues, il lui semble que le temps n'existe plus : « Maintenant, le soir envahit la rade de Port Victoria et il me semble que je suis près de l'endroit où le ciel rencontre la mer. N'est-ce pas le signe qu'a suivi le navire Argo, dans sa course vers l'éternité ? » (CO.172). Ainsi, le jeune aventurier perd la notion du temps au fur et à mesure qu'Argo avance dans la mer, ce qui annonce la suspension du temps dans la suite du roman, sur l'île Rodrigues. S'inquiétant d'avoir perdu la date de son départ, le protagoniste se demande dès les premiers jours de la pérégrination :

Depuis combien de temps voyageons-nous ? Cinq jours, six jours ? Alors que je regarde le contenu de ma malle, dans la pénombre étouffante de la cale, la question se pose à moi avec une inquiétante insistance. Qu'importe ? Pourquoi voudrais-je le savoir ? Mais je fais de grands efforts pour me remémorer la date de mon départ, pour essayer de faire le compte des journées en mer. C'est un temps très long, des jours sans nombre, et pourtant tout cela me semble aussi très fugitif. C'est une seule interminable journée que j'ai commencée quand je suis monté sur le *Zeta*, une journée pareille à la mer, où le ciel parfois change, se couvre et s'obscurcit, où la lumière des étoiles remplace celle du soleil, mais où le vent ne cesse pas de souffler, ni les vagues d'avancer, ni l'horizon d'encercler le navire. (CO.143)

Alexis a l'impression qu'en mer une seule journée se répète interminablement, et peu après il se trouve sur le point de perdre la notion de l'espace et se dit : « peut-être qu'on n'a plus ni raison, ni temps, ni lieu » (CO.165). Quand le *Zeta* accoste à Rodrigues, Alexis se trouve habillé et chaussé « pour la première fois depuis des jours, des mois peut-être » (CO.184). Il ne sait même pas s'il a passé des jours ou des mois sur la mer.

Alexis, sur l'île Rodrigues, en perdant le calcul du temps, se compare à Robinson, ce qui exprime son angoisse du temps comme l'angoisse qu'a subie le protagoniste tournierien :

Depuis longtemps je suis dans cette vallée. Combien de jours, de mois ? J'aurais dû tenir un calendrier comme Robinson Crusoé, en taillant des encoches sur un morceau de bois. Dans cette vallée solitaire, je suis perdu comme dans l'immensité de la mer. Les jours suivent les nuits, chaque journée nouvelle efface celle qui l'a précédée. Pour cela je prends des notes sur les cahiers achetés chez le Chinois de Port Mathurin, pour qu'il reste une trace du temps qui passe. (CO.198)

Ce passage explicite la ressemblance d'Alexis et de Robinson en nous rappelant le calendrier de Robinson et sa manière de tracer le temps dans son état solitaire et insulaire. Le protagoniste leclézien, séjournant sur une île peuplée par ses autochtones, nous rappelle qu'il est seul comme Robinson dans cette « vallée solitaire ». Donc, le récit du *Chercheur d'or* qui suit un temps historique et horizontal, comme nous l'avons constaté, sort de temps en temps de linéarité et prend un aspect vertical. Dans un autre passage daté du « lundi 10 août (1914) » (CO.245), le protagoniste fait de nouveau allusion à Robinson :

Je fais le compte des jours, ce matin, seul au fond de l'Anse aux Anglais. Il y a plusieurs mois que j'ai commencé, suivant l'exemple de Robinson Crusoé, mais n'ayant pas de bois à entailler, ce sont des marques que j'ai faites sur

les couvertures de mes cahiers d'écolier. C'est comme cela que je parviens à cette date, pour moi extraordinaire, puisqu'elle m'indique qu'il y a maintenant exactement quatre ans que je suis arrivé à Rodrigues. Cette découverte me bouleverse tellement que je ne peux plus rester en place. (CO.245)

Il s'habille et se dirige vers « les bureaux de la Cable & Wireless » pour demander la date. Il sort « sans chapeau, les cheveux et la barbe longs comme un naufragé » (CO.246). Le mot naufragé renforce l'état solitaire d'Alexis et sa ressemblance avec Robinson. Un employé indien qui est au bureau lui donne la date de ce jour, qui nous rappelle la fin des deux *Vendredi* quand arrive la goélette *Whitebird* et Robinson demande la date au capitaine et calcule les années qu'il a passées sur l'île. Ainsi, ce double fonctionnement du temps indique l'aspect sacralisé de l'espace insulaire du roman. Des années plus tard, quand Alexis est de retour de la guerre, un soir, il se rend compte qu'il a perdu la notion du temps. Quand il veut écrire la date sur un bloc de basalte, où il avait dessiné le corps d'Ouma, il observe qu'il ne connaît plus ni le jour, ni le mois. Il se souvient du jour où il est allé avec précipitation au bureau du télégraphe pour demander la date à l'employé des bureaux de la Cable et Wireless, mais il se rend compte que cela n'a plus de sens pour lui et « que la date n'[a] plus aucune importance » (CO.327). C'est ainsi que la nature élémentaire de l'île se montre hors du temps à Alexis au moment où il se réveille du froid de la nuit : « Le froid me réveille. La nuit est noire, devant moi le croissant de lune brille d'un éclat irréel. La beauté de la lune arrête le temps » (CO.328). L'espace réel devient irréel et la lune, élément céleste, suspend le temps terrestre. C'est exactement comme à la fin des deux *Vendredi*, où l'espace insulaire de l'île administrée entre dans l'éternité de l'île solaire. Vers la fin du *Chercheur d'or*, à Mananava, contemplant les étoiles avec Ouma, le protagoniste se rappelle le temps de Rodrigues et observe : « cette nuit est froide et pure, une nuit d'hiver semblable à celle de Rodrigues, quand nous étions allongés dans le sable de l'Anse aux Anglais et que nous regardions le ciel se peupler d'étoiles. Tout est silencieux, arrêté, le temps sur terre est celui de l'univers » (CO.366). L'espace insulaire de la terre et de l'univers se réunissent et baignent le héros et sa bien-aimée dans le silence éternel d'un temps cyclique.

Quand Alexis est à la recherche du trésor sur l'île Rodrigues, cherchant un passage « au pied de la falaise noire » (CO.217), prenant la lame entre ses dents pour escalader la paroi abrupte, il voit qu'« éclairée par la lampe, la paroi de basalte prend un aspect étrange, infernal » (CO.217). Il parcourt « toute la corniche, jusqu'au ravin qui sépare ce pan falaise du piton qui domine la mer [...], étourdi par les rafales de vent froid, par le grondement de la mer toute proche, par l'eau qui ruisselle sur [son] visage » (CO.217). Quand il arrive au rocher qu'il avait vu avant de redescendre, il voit « l'organeau [...] gravé avec une telle netteté » qu'il pense qu'il aurait pu « le voir sans la lampe » (CO.218). Pour Alexis, l'organeau existe hors du temps :

Ses bords sont coupants sous mes doigts comme s'ils avaient été sculptés hier. La pierre noire est froide, glissante. Le triangle est dessiné la pointe vers le haut, à l'inverse de l'organeau de l'ouest. Il semble sur le rocher un œil mystérieux qui regarde de l'autre côté du temps, contemplant éternellement l'autre versant de la vallée, sans faiblir, chaque jour, chaque nuit. Un frisson parcourt mon corps. Je suis entré dans un secret plus fort, plus durable que moi. Jusqu'où me conduira-t-il ? (CO.218)

Le jeune chercheur d'or voit « un œil mystérieux » sur le rocher qui n'appartient pas à notre univers. Il vient « de l'autre côté du temps » et l'attribution de l'adverbe « éternellement » à son regard vers « l'autre versant de la vallée » montre l'intemporalité qui règne dans l'espace insulaire. Quelques pages après, nous lisons qu'Ouma a intérêt à voir

les signes qu'apporte Alexis et de son côté, elle lui apporte aussi des choses étranges. Tous ces objets que les deux personnages se montrent l'un à l'autre sont évocateurs de l'état élémentaire de l'île et de sa construction au temps des origines :

Ouma veut voir aussi les signes que j'ai rapportés, laves aux formes étranges, obsidienne, pierres portant des fossiles. Ouma les prend dans ses mains et les regarde avec attention comme si elles étaient magiques. Parfois elle m'apporte des objets étranges qu'elle a trouvés. Un jour, elle m'apporte une pierre couleur de fer, lisse et lourde. C'est une météorite, et le contact de mes mains avec ce corps tombé du ciel il y a peut-être des millénaires me fait frissonner comme un secret. (CO.226)

L'œil mystérieux du rocher et son regard éternel faisaient courir un frisson dans le corps d'Alexis ; ici la pierre qu'a apportée Ouma le fait frissonner : c'est une météorite venue des millénaires. Le temps du récit remonte symboliquement à un temps immémorial, où les îles de l'archipel étaient unies comme les continents.

1.2. La dimension symbolique des îles Maurice, Plate et Gabrielle

La triade formée par Maurice, Plate et Gabriel dans *La Quarantaine* peut être interprétée comme la structure mythico-biblique reconnaissant un paradis, un purgatoire et un enfer. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz écrit que « bien qu'ancrés dans une réalité géographique selon la carte qui anticipe le récit, l'île Plate et l'îlot Gabriel pourraient n'exister nulle part¹ ». Dans la dédicace de *La Quarantaine*, l'écrivain attire notre attention sur deux mondes opposés, le paradis et l'enfer : « En souvenir d'Alice, qui disait chaque fois, sur la route de la pointe d'Esny : “Ici finit le paradis des riches et commence l'enfer des pauvres” » (Q.9). L'île Maurice représente sous cet angle le paradis et l'îlot Gabriel l'enfer. La Plate où se passe la plus grande partie de l'histoire évoque le purgatoire. Nous allons examiner tout d'abord les notations symboliques sur l'île Maurice. Avant que Giribala et Ananta² ne la rejoignent, elle est comparée à un endroit inaccessible, voire imaginaire :

L'île promise était loin, à des jours et des nuits devant eux, si loin que personne n'aurait pu dire si elle existait vraiment. L'île était à l'autre bout de ces nuits, après un long temps dans le ventre de l'*Ishkander Shaw*, comme s'ils avaient été avalés par un monstre marin. Les bâches mouillées s'agitaient au-dessus des écoutilles, lâchant des nuages de gouttes. (Q.351-352)

Quand les immigrants arrivent sur l'île, Giribala aperçoit « la mer couleur d'émeraude, et la ligne des îles, les silhouettes incroyables des cocotiers. Les bruits grinçants provenaient des oiseaux de mer qui suivaient le navire, tourbillonnant dans le ciel au ras du pont » (Q.401). Avant que l'heure de la sortie sonne, Ananta et Giribala montent sur l'échelle et comme elles n'avaient pas vu la terre depuis très longtemps « ces îles leur paraissaient irréelles, inaccessibles comme l'embouchure d'un fleuve gigantesque » (Q.402). Les adjectifs « irréels » et « inaccessibles » expriment encore une fois l'aspect paradisiaque de l'île Maurice à laquelle les deux personnages rêvent d'accéder ainsi que les autres immigrants. Ajoutons que l'histoire de Giribala et Ananta apparaît dès le début comme une

¹ Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, « Variations autour du Mythe insulaire : Segalen, Le Clézio, Glissant », art. cité, p. 151.

² Deux personnages du roman dont l'histoire est racontée à part, dans une époque plus ancienne.

légende imaginaire, ce qui renforce l'aspect symbolique de l'île Maurice pour laquelle elles ont quitté leur pays et ont pris la mer pour faire un long voyage périlleux.

Revenons à l'île Plate. On est le 15 juin, Léon va à son « poste d'observation » (Q.114) et y retrouve le Véran et Bertoli. C'est la première fois que les sommets de l'île Maurice sont visibles et elle apparaît à Léon tel un jardin édénique. C'est le même lieu inaccessible auquel rêvaient Giribala et Ananta et qui fait battre le cœur de Léon d'enthousiasme :

Jamais elle ne m'avait semblé plus proche, plus familière, grand radeau de verdure et de douceur posé sur la ligne de l'horizon. Je sentais mon cœur battre plus fort, l'enthousiasme remplir mon corps, une ivresse, comme quand, après avoir marché pendant des heures, on reconnaît tout d'un coup les abords du lieu vers lequel on se dirige, qu'on est sur le point d'atteindre. Je crois que j'ai même agité mes bras comme un naufragé, comme si quelqu'un pouvait me voir, des yeux amis, et qu'un bateau glissait lentement à notre rencontre. (Q.114)

N'oublions pas que dans *La Quarantaine* et dans *Le Chercheur d'or* la maison familiale est située à Maurice et elle incarne « le paradis sur terre [qui] n'existe plus » (Q.209). Le domaine du Boucan dans *Le Chercheur d'or* constitue un lieu hors de l'espace réel, un « domaine imaginaire limité par les deux rivières, par les montagnes et par la mer ». (CO.35).

Un jour, Léon, en retournant à la Quarantaine, a l'impression que les bâtiments sont neufs sous la lumière du soleil de l'après-midi. À ce moment, l'île Plate lui semble comme l'île Maurice que Jacques lui racontait auparavant. Léon se dit : « si on oubliait la raison qui nous maintenait prisonnier sur cette île, c'était à peu près la description que Jacques faisait naguère du paradis de son enfance, les bâtiments de la propriété d'Anna, les deux maisons, celle de la Comète et la maison du Patriarche, entourées du grand jardin à secrets » (Q.290). Ou encore, au moment où Léon monte « jusqu'à lèvre du cratère » et s'installe à son poste d'observateur, il jette un regard surplombant sur toute l'étendue d'en face : « la baie des Palissades et la ville des coolies, les plantations, la longue pointe de sable qui retient l'îlot Gabriel, et au bout de la mer, le dôme de nuages accroché aux montagnes de Maurice, pareil à un mirage » (Q.102). Selon Isa Van Acker, on peut attribuer « un aspect céleste¹ » à Maurice à travers « le dôme de nuage » s'accrochant à des montagnes de l'île, ce qui l'associe toujours à l'image du paradis.

Dans un autre passage, Léon nage vers Gabriel et quand il y arrive, pour se protéger du soleil, il s'installe « dans un creux de rocher, à l'ombre, pour reprendre [son] souffle » (Q.161). Il regarde devant lui et voit la côte de Maurice qui lui semble différente de ce qu'il avait vu auparavant depuis l'île Plate et même du haut du cratère. En effet, dans ce passage, Maurice est observée depuis l'îlot Gabriel, le séjour des malades infortunés. Depuis cet espace infernal, Maurice apparaît à Léon « longue et belle, éclairée par places par les rayons du soleil qui font jaillir l'émeraude des montagnes, la frange d'écume le long des récifs, et qui dessinent même, comme un mirage, entre les champs de cannes bleu-gris, les toits des maisons et les cheminées blanches des sucreries » (Q.162). Le protagoniste promène son regard vers le ciel et observe « l'architecture des nuages, gonflés, tendus, de toutes les teintes, du plus blanc jusqu'au plus noir, barrés par endroits par les rideaux sombres, les voiles de la vierge, rompus par les gloires »

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 182.

(Q.162). Plate étant l'incarnation du purgatoire, Maurice ne s'est pas montrée aussi séduisante vue de là. Mais depuis Gabriel, l'incarnation de l'enfer, elle apparaît entièrement comme un paysage édénique. Le protagoniste la « regarde sans [se] lasser, et la mer aux vagues violentes, qui courent vers la côte, qui bouillonnent comme un fleuve géant, et les îles noires, qui semblent glisser en arrière avec nous, emportées loin de Maurice vers une destination incompréhensible (Q.162). Cette vision différente correspond au regard des autres personnages. Par exemple, sur l'îlot Gabriel, Sarah Metcalfe voit Suzanne, Jacques et Léon. Elle les emmène vers la hutte de son mari John qui est vide maintenant. Par la suite nous lisons : « On était presque à la pointe de Gabriel, entre les rochers apparaissait la ligne verte de Maurice. “Il est près de la porte, là il peut voir tout le temps son paradis. Il peut voir son île, il doit être bien content tu sais.” » (Q.337). Ce regard jeté de l'enfer au paradis est révélateur de l'inaccessibilité de l'île Maurice, le but du voyage qui est devenu problématique à cause de la variole.

Plusieurs indices montrent que les passagers sont des « prisonniers » (Q.290) ou « naufragé[s] » (Q.114) sur l'île Plate, et qu'ils attendent d'accéder au paradis de Maurice. Selon Isa Van Acker, l'île « Plate figure le purgatoire dans la mesure où l'île constitue une zone d'attente, une sorte de transit où les passagers mis en Quarantaine séjournent provisoirement, dans l'espoir d'un accès imminent au paradis voisin¹ ». Dans le passage suivant l'île Plate est décrite comme un lieu situé entre le paradis de Maurice et les passagers. Elle est ainsi comme un obstacle qui sépare les passagers du lieu de leur rêve, l'île Maurice :

L'île n'est qu'un seul piton noir émergeant de la lueur de l'océan, un simple rocher battu par les vagues et usé par le vent, un radeau naufragé devant la ligne verte de Maurice. Pourtant, aucun endroit ne m'a semblé aussi vaste, aussi mystérieux. Comme si les limites n'étaient pas celles du rivage, mais, pour nous qui étions pareils à des prisonniers, au-delà de l'horizon, rejoignant le monde du rêve. (Q.70)

Les adjectifs qualifiant l'île Plate révèlent son aspect symbolique : un endroit très « vaste » et « mystérieux ». Le protagoniste la compare avec Maurice, laquelle forme une « ligne verte » juste devant Plate qui est un espace « simple », un seul piton « noir ». Plus tard, Léon observe Plate depuis l'îlot Gabriel et elle lui « paraît plus grande, [...] même illimitée, inconnue, avec ce long cap qui court vers l'est, au ras de la mer, terminé par l'icosaèdre du Diamant auréolé d'oiseaux » (Q.340). Les adjectifs, « illimité » et « inconnu » donnent toujours cet aspect mystérieux à l'île Plate en ce moment du récit où les trois personnages principaux se trouvent sur l'îlot Gabriel. Jacqueline Dutton constate cette connotation religieuse mythico-biblique de *La Quarantaine* :

Paradoxalement, les trois voyageurs sont privés de leur paradis, arrêtés devant la porte, parce que les Archambaud manquent d'intervenir en leur faveur. Sachant que des membres de sa propre famille sont menacés de mort par la variole, le Patriarche ne fait rien pour les sauver. Passant du rêve de la réunion au cauchemar du refus, Jacques, Léon et Suzanne sont obligés d'attendre entre le paradis et l'enfer, dépendant de l'aide de leur ennemi².

En effet, cet enfer n'est autre que l'îlot Gabriel qui « dans la configuration présente plusieurs aspects infernaux³ ». La première chose qu'on sait de Gabriel c'est que c'est « un îlot aride » (Q.61). Cet aspect infernal est régulièrement

¹ *Ibid.*

² Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 251-252.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 182.

évoqué au cours du récit par un teint noir et un aspect diabolique : Gabriel attend les passagers malade comme une « silhouette noire » (Q.87), et de là où Jacques le regarde, il « ne peut apercevoir que le dôme noir de Gabriel » (Q.89) ; et quand Léon arrive à la Quarantaine, après sa rencontre avec Suryavati à côté de sa maison, la nuit où il était sorti de la Quarantaine après le sifflet du couvre-feu, il a « une impression incompréhensible, comme de soulagement, en voyant les affreuses bâtisses de lave mangées par les broussailles. Devant le lagon, l'îlot Gabriel brille au soleil, pareil à un iceberg noir » (Q.153). Gabriel est une « masse noire » (Q.310), et le séjour des morts : « En réalité il cherchait à discerner les premiers signes du mal pour l'expulser sur Gabriel, pour l'exiler loin des vivants » (Q.310-311). Léon regarde juste devant lui et Gabriel, situé de l'autre côté du lagon, lui paraît « sombre, hostile, une pyramide funèbre » (Q.334), « nu et noir, sans vie » (Q.309). Comme nous le constatons, tous ces adjectifs, du début à la fin du roman, montrent l'aspect infernal de cette troisième île de *La Quarantaine* bien qu'elle prenne aussi un aspect plus euphorique par rapport à l'île Plate à partir du moment où le protagoniste et sa famille s'installent sur Gabriel. Nous y reviendrons plus tard.

Au début de l'épisode de « La quarantaine », le jour où Léon rencontre Suryavati pour la première fois, il reste longtemps sur la plage en attendant que la jeune fille revienne. Il constate que « l'eau du lagon est devenue de plus en plus sombre, pareille à un miroir de métal » et il regarde « l'îlot Gabriel, si proche et en même temps inaccessible » (Q.88), ce qui exprime son côté mystérieux, exactement comme l'île Maurice qui apparaît de l'autre côté mais toujours « inaccessible ». Le lendemain, il se rend vers la pointe du Diamant et attend Suryavati. Tandis qu'il marche vers la pointe, il entend la marée, une sorte de « vibration qui vient du fond de l'Océan, du socle de la terre » (Q.89). Au moment où la marée descend, attendant toujours Suryavati, Léon se cache « derrière les touffes de batatran, dans un creux de rochers » et voit « le lagon se vide[er] vers l'ouest, comme un réservoir dont on aurait retiré la bonde » ; c'est à ce moment-là qu'« apparaît la frange noire des récifs, et la demi-lune de sable qui rejoint Gabriel » (Q.89). Nous remarquons, d'un côté, l'aspect spirituel de l'espace insulaire quand le protagoniste entend la vibration du socle de la terre, et de l'autre côté, l'aspect infernal de Gabriel qui apparaît derrière la frange noire des récifs. Un autre jour, Jacques, le vieux Mari et un coolie procèdent « à la désinfection de l'infirmerie et des baraques de la Quarantaine » (Q.140), et Léon, ressentant de la nausée suite à la désinfection, court s'« abriter à la pointe, dans [son] creux entre les rochers » (Q.140), où il attend Suryavati, comme dans le passage précédent. Il regarde l'îlot Gabriel comme la dernière fois depuis le creux des rochers, mais cette fois, il lui paraît « plus grand sous le ciel d'orage, entouré par le vol obsédant des pailles-en-queue » (Q.140). Nous constatons alors que l'aspect infernal de l'îlot se renforce au fur et à mesure que le récit avance et que le séjour des passagers sur Plate dure plus longtemps qu'ils ne l'avaient prévu. En outre, la présence obsédante de l'animal légendaire des îles de la Réunion, les pailles-en-queue, est susceptible d'associer l'îlot Gabriel au mythe.

Les citernes de Gabriel et les tombes, vues par Léon, évoquent particulièrement l'aspect infernal de l'îlot. Léon, cherchant « l'abri des malades » sur l'îlot Gabriel, trouve les citernes et les compare avec celles de Plate :

Tout d'un coup je suis devant les citernes. Ce sont des parallélépipèdes de lave cimentée dont le toit est courbé en cuvette, avec un trou central sans couvercle. En me penchant sur l'ouverture, je ne vois pas l'eau mais je la sens, une

eau noire, lourde, qui dégage une odeur acide. Les citernes sont plus grandes qu'à l'île Plate, mais fissurées, presque en ruine. L'une d'elles laisse fuir un filet le long duquel se sont accrochées des rampantes. (Q.162-163)

Du haut des citernes, Léon jette un regard surplombant pour trouver des malades mais il ne voit que les blocs de basalte, ce qui explique l'état naturel et sauvage de Gabriel, plus caractéristique de l'espace insulaire volcanique de l'Archipel que les autres îles : « Il n'y a rien, pas une clairière, pas une sente, rien que les blocs de basalte qui émergent des broussailles agitées par le vent » (Q.163). Le protagoniste aperçoit du haut de la citerne les tombes situées juste en face. Cet espace volcanique ne permet pas de distinguer les tombes et les blocs de basalte situés sur la pente du piton. Regardant toujours du haut, Léon peut distinguer une surface couverte par les lantanas et les batatrans. Il lui semble que cette aire était éclaircie auparavant et maintenant envahie de nouveau par les buissons. Il y trouve quelques tombes engendrées majoritairement par des rochers plantés dans la terre. Alexis marche à travers les tombes sans pouvoir lire les noms ni les dates car tout est effacé par le vent. Il trouve finalement une tombe récente, « une pyramide tronquée de basalte, et sur la face exposée à la mer, [il peut] déchiffrer un nom et une date » (Q.163). C'est en ce moment que Léon aperçoit de nouveau les pailles-en-queue inquiets volant au-dessus de lui. Au regard d'Alexis, « tout est silencieux, minéral » et en même temps les pailles-en-queue poussent des « cris grincheux » (Q.163), ce qui renforce l'aspect paradoxal et légendaire de ce passage. Après avoir découvert les citernes et les tombes de l'îlot Gabriel, il se dirige vers le rivage et en descendant il découvre finalement les huttes de la Quarantaine. À sa grande surprise, Alexis constate qu'« il n'y a plus de toit ni de bâche, seulement des murs circulaires en pierre noire, pareils à d'anciens corrals » (Q.163-164). Quand il avance, il constate que cet espace est dépourvu de signe de vie et que « le soleil brille durement sur les murs de pierre noire, sur le feuillage des lantanas, fait paraître l'ombre encore plus dense » (Q.164). Les pierres noires et les rayons denses du soleil qui brille durement évoquent les ténèbres et la chaleur de l'enfer. Au moment où le jeune protagoniste entre dans les murs, nous avons l'impression qu'il est entré dans le pays des morts :

Quand j'entre dans les murs, je frissonne. L'air est froid, il y a une odeur de feu éteint. Sur le sol, le vent soulève des cendres. Il n'y a aucune trace d'occupation, pas de meuble, pas de grabat. L'autre hutte est vide aussi. Je sens comme un vertige, je dois m'accroupir un instant devant la porte, pour reprendre mes esprits, puis, à la hâte, je marche vers le rivage, forçant mon passage à travers les remparts de broussailles. Au bord de la mer, là où le socle de l'îlot forme étrave avant de se joindre au récif, si près des vagues que je reçois les embruns, il y a la trace d'un ancien brasier, une grande tache noire circulaire, d'où s'envolent encore des parcelles de matière brûlée, une odeur âcre, violente. Surya a dit la vérité : c'est ici que Nicolas, M. Tournois et les deux femmes indiennes ont été brûlés, sans cérémonie, pour ainsi dire en cachette. (Q.164)

Ces connotations mortelles s'accordent à la fonction de Gabriel réservé aux malades de la variole, « aux incurables et à ceux qui les soignent » (Q.248). Un jour, quand Léon retourne à la Quarantaine, après avoir passé la nuit précédente dehors, « malgré le couvre feu » (Q.158), il se dit qu'il peut être exilé « sur l'îlot Gabriel, comme un lépreux » (Q.158), bien que cette idée lui paraisse absurde et comique, ce qui nous fait penser à l'enfer, un lieu de châtement. Plus tard, la connotation infernale de l'îlot Gabriel disparaît progressivement et prend des valeurs « euphoriques », « figurant alors le lieu élémentaire par excellence¹ ». Quand Léon se retrouve à Gabriel, pour la première fois depuis

¹ *Ibid.*

le jour où il avait nagé seul en sa direction, l'île lui paraît « beaucoup moins effrayant » (Q.336). Quand ils débarquent sur la plage, Léon ressent « une sorte de soulagement » et Suzanne semble « insouciant » (Q.339). Une fois que Léon, Jacques, Suzanne et les autres personnages y sont installés, l'îlot n'apparaît plus infernal, par contre Léon y ressent plus de confort et le seul problème qui les ennuie est le manque de nourriture :

Sur Gabriel, il n'y a pour ainsi dire pas de moustiques, grâce aux alizés qui soufflent en permanence sur le lagon, et à cause de la rareté de l'eau et de la végétation. Les nuits sont aussi plus fraîches que sur Plate, presque froides, d'un froid de désert. Ici mes accès de fièvre ont cessé. Je dors d'un sommeil profond, réparateur. Mon lit se compose d'une simple toile dans laquelle je m'enroule, et d'une pierre pour la tête. Mais ce n'est pas l'inconfort qui nous tourmente à Gabriel, c'est la faim. (Q.357)

Après le repas, pour regarder l'île Plate, Léon se rend vers le haut du lagon, et attend Suryavati. Il aperçoit alors le ciel pur et dégagé par le vent et le soleil brûlant à l'horizon. La couleur de la mer est « d'un bleu presque noir, tachée d'écume » (Q.358). Par la suite, le protagoniste note : « tout est calme ici, il n'y a pas d'autre mouvement que les vagues lentes, et, de temps à autre, le passage des pailles-en-queue qui nous surveillent, avec leurs caquètements de crécelle » (Q.358). La présence et la surveillance des pailles-en-queue renforcent l'aspect légendaire ou mythique de l'îlot et nous rappellent aussi la remarque de Jean Onimus concernant Mananava, un des lieux mythiques du *Chercheur d'or*. Le critique souligne que Mananava est l'« ancien refuge des esclaves marrons, avec sa haute forêt pleine de cachettes [et] comme la magique anse des Anglais à Rodrigues, donne au récit une dimension onirique [...] aussi est-ce un lieu tabou, lieu de mort peut-être, lieu d'angoisse et de nuit qui sera aussi l'asile du bonheur pour Alexis et Ouma¹ ». Notons que c'est à Mananava que Laure et Alexis voient pour la première fois les pailles-en-queue, l'oiseau mythique qui vit en couple dans ce domaine de l'île, « là où la montagne est sombre et où le ciel se couvre » et que Laure et Alexis croient « que c'est là que naît la pluie » (CO.69). Bref, « Mananava, c'est le pays des rêves » (CO.75), là où se trouve « le gouffre sombre des gorges de la Rivière Noire » et dont « le ravin [est] mystérieux » (CO.76). Laure et Alexis, lors de la promenade à Forest Side, se souviennent du Boucan et de « Mananava, la vallée sombre où naissait la pluie » (CO.109), et où ils n'avaient jamais osé entrer. Alexis pense « aussi au vent de la mer qui poussait lentement, comme des esprits de légende, les deux pailles-en-queue très blancs et [il entendait] encore répercuté par les échos de la vallée, leur cri rauque pareil au bruit d'une crécelle » (CO.109). La femme du vieux Cook « disait que lorsque venait la tempête, on entendait un gémissement qui montait de Mananava, une plainte éternelle » (CO.109). L'association des mots « esprits de légende » et « plainte éternelle » à Mananava, donne un aspect surnaturel à cet espace insulaire. Vers la fin du *Chercheur d'or*, Alexis se rend compte que « c'est vers Mananava qu' [il] retourne encore, l'endroit le plus mystérieux du monde » ; il se rappelle qu'auparavant il pensait « que c'était là que naissait la nuit, et qu'elle coulait ensuite le long des rivières jusqu'à la mer » (CO.372).

Notons que la maison familiale constitue elle aussi, un espace légendaire dans *Le Chercheur d'or*. Notre romancier lui-même fait allusion à l'aspect mystérieux de la maison familiale dans le *Voyage à Rodrigues* en parlant

¹ Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio, op. cit.*, p. 120.

de la maison d'Euréka qui est « demeure immobile dans son mystère, hors du temps » (VR.127). Alexis et Laure avaient plusieurs lieux comme cachette dans la maison familiale et dans le domaine du Boucan. Parmi toutes les cachettes, il y en a deux qui évoqueront l'aspect mythique de ce lieu et qui le place hors du temps :

Il y a les cachettes du soir aussi, l'arbre du bien et du mal où je vais avec Laure. Nous nous juchons sur les maîtresses branches, les jambes pendantes, et nous restons là sans nous parler, regardant la lumière s'estomper sous l'épaisseur du feuillage. Quand la pluie se met à tomber, vers le soir, nous écoutons le bruit des gouttes sur les larges feuilles, comme une musique. (CO.76)

Nous avons une autre cachette. C'est un ravin au fond duquel coule un ruisseau ténu qui se jette plus loin dans la rivière du Boucan. Les femmes viennent parfois s'y baigner un peu plus bas, ou bien un troupeau de cabris chassé par un petit garçon. Laure et moi, nous allons jusqu'au fond du ravin, là-où il y a une plate-forme et un vieux tamarinier penché au-dessus du vide. À califourchon sur le tronc nous rampons vers les branches, et nous restons là, la tête appuyée contre le bois, à rêver en regardant l'eau fuir au fond du ravin, sur les pierres de lave. (CO.76-77)

L'arbre Chalta donne à la première cachette un aspect spirituel et le tamarinier en donne à la deuxième cachette. Mais dans *La Quarantaine*, l'endroit où Léon et Suryavati se cachent prend plus de valeur spirituelle. Il s'agit d'une grotte et Léon la décrit ainsi :

C'est une caverne magique. C'est Surya qui me l'a dit, la première fois qu'elle m'en a parlé. Une crevasse ouverte dans les basaltes, défendue par une muraille de lantanas et de buissons épineux. Avant d'y pénétrer, Surya dépose des offrandes pour le Seigneur Yama, le maître de l'île, et pour sa sœur, la Yamuna [...]. Le Seigneur Yama vient de l'autre monde par la bouche du volcan. Chaque nuit, sa messagère légère passe comme un souffle, qui fait frissonner notre peau. Je l'ai sentie, la première fois, quand j'étais assis sous le bûcher, la nuit où Surya a peint mon visage avec la cendre des morts. Maintenant, je n'en ai plus peur. (Q.254-255)

Le Seigneur Yama appartient à l'autre monde et « la bouche du volcan » par où le maître de l'île vient pour prendre des messages et des offrandes associe la grotte au temps des origines tout en lui donnant un aspect spirituel. Rachel Bouvet souligne que « le campement que les deux amants établissent au pied d'un piton rocheux surplombant l'océan, tout près des nids des pailles-en-queue, a tout d'une demeure cosmique¹ ». Le rapprochement de la grotte et du nid des pailles-en-queue renforce la valeur mythique de cet espace caché. Nous avons constaté la présence significative et récurrente de cet animal emblématique dans les deux romans de Le Clézio. Nous allons maintenant analyser ses différents aspects mythiques.

Parmi les animaux des îles Maurice, Plate et Gabriel dans *La Quarantaine*, ainsi qu'à Mananava, dans *Le Chercheur d'or*, les pailles-en-queue occupent une place particulière. Cet oiseau apparaît dans les deux récits, notamment dans *La Quarantaine*, avec une fréquence abondante. Avec sa signification légendaire, il présente en même temps une valeur symbolique et donne un aspect spirituel au site insulaire du récit leclézien. Le paille-en-queue est un oiseau marin de la famille des Phaethontidae. Gérard Quelquejeu donne les différents noms de l'oiseau et les lieux où il se trouve :

Il s'appelle paille-en-queue aux Antilles et dans les Mascareignes. Les anglo-saxons l'appellent "Tropic Bird". À Tahiti son nom est "Tavae". À Madagascar : "Kafotsy". On retrouve le paille-en-queue tout autour de la ceinture du monde, dans les îles tropicales de l'Océan Indien, de l'Océan Pacifique, de l'Atlantique. Ascension, Bermudes,

¹ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 191.

Tuamotu, Seychelles, Ile Bourbon, Ile de France... Tous ces noms qui chantaient à l'oreille des marins comme un puissant appel¹.

Il en existe trois espèces : *Phaethon aethereus Linnaeus*, qui a la queue blanche et le bec rouge et se trouve plutôt dans l'Atlantique ; *Phaethon rubricauda Boddaert*, qui a une queue et brin rouge avec un bec écarlate ; la troisième espèce, *Phaethon lepturus Daudin*, est la plus nombreuse et se trouve plus largement répandue dans le monde. Il a un bec jaune, un peu rembruni sur les côtés et une queue blanche. Comme tous les autres pailles-en-queue, sa « longue queue bifide [est] formée par les deux rectrices médianes », mais « le plumage des ailes est d'un blanc pur avec une bande noire oculaire qui lui donne un masque d'acteur japonais, une large bande noire marque le dessus des ailes à leur naissance et à leur extrémité² ». Nous pouvons le reconnaître facilement grâce à ces deux plumes très allongées de la queue, d'où le nom de l'oiseau. Il est l'oiseau emblématique des Mascareignes, de l'île de la Réunion et celui de l'emblème d'Air Mauritius. Les Mauriciens sont très fiers des pailles-en-queue et les placent parmi les plus beaux et élégants oiseaux de mer. Il en existe deux espèces à Maurice : à brin noir et à brin rouge, se trouvent plutôt vers les îles du Nord de Maurice, Coin de Mire, île Plate, îlot Gabriel, île Ronde, île aux Serpents. Il est devenu un vrai symbole de l'île, très valorisé par les poètes et les peintres mauriciens.

Dans le texte leclézien, le narrateur décrit les caractéristiques physiques de l'oiseau à l'aide de « quatre éléments récurrents³ ». Le premier élément concerne la longueur inhabituelle et spectaculaire de ses plumes caudales, évoqué dans le texte avec la répétition de l'adjectif « long ». Le deuxième élément concerne la couleur des plumes désignée le plus souvent comme rouge ou décrite métaphoriquement par le feu : « leurs longs rubans rouges » (Q.350), « la longue plume rouge » (Q.132), « leurs longues plumes de queue rouge feu » (Q.361), « les longues banderoles rouges » (Q.362) ; « leurs longues ailes blanches » (Q.362), sont aussi évoquées et l'on voit les enfants indiens qui rêvent sans doute de pouvoir attraper une de ces longues plumes (Q.132-133). Le troisième élément concerne la forme de la queue, « banderole », « ruban » ou « fanion ». Le narrateur est attiré par leur vol et leur couleur au moment où il les voit le long de la frontière de l'île Plate et Gabriel :

C'est ici que j'ai vu pour la première fois les pailles-en-queue, qui volent lourdement contre le vent en traînant derrière eux leurs banderoles rouges. (Q.75)

Ailleurs, Léon voit les pailles-en-queue au coucher du soleil :

Les pailles-en-queue ont repris leurs rondes au-dessus du piton, leurs longs rubans rouges flottant derrière eux comme des fanions. (Q.350)

Le dernier élément concerne le mouvement de l'oiseau. On trouve de nombreuses variations sur le vol des pailles-en-queue. Différents verbes expriment chacun un aspect différent de l'oiseau :

Ils sont majestueux et maladroits, gênés par la longue plume rouge qui flotte derrière eux comme une banderole. (Q.132-133)

¹ Gérard Quelquejeu, *Paille-en-queue : messenger du soleil*, Observations photographies et texte de Gérard Quelquejeu, Saint-Denis, Ile de la Réunion, coll. « Anchaing, UDIR », 1986, p. 20.

² *Ibid.*, p. 22.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 211.

Le verbe « flotter » attribué à la longue plume de l'oiseau associe les pailles-en-queue à une sorte de « légèreté¹ », comme l'indique Isa Van Acker. Mais dans d'autres passages, nous pouvons remarquer l'inverse. Par exemple, au moment où Léon les observe de tout près, enviant de les apprivoiser, il remarque que les oiseaux « tracent leurs chemins incessants entre Gabriel et la pointe, passent tout près de [lui] » et « glissent vers l'autre bout de la lagune, traînant derrière eux leurs flammes rouges, lents et indifférents comme des seigneurs » (Q.142). Les trois verbes tracer, glisser et traîner renvoient « à une progression plutôt laborieuse² ».

Le paille-en-queue est très farouche et on ne peut pas l'approcher aisément. Léon observe l'inquiétude des oiseaux : « Maintenant les pailles-en-queue se sont rapprochés. Ils sont inquiets de notre présence, ils volent nerveusement, en virant autour du piton. Un couple vient droit sur nous, puis bascule en criaillant, leurs longues plumes de queue rouge feu traînant dans le vent » (Q.360-361). À mesure qu'il se rapproche d'eux, Léon découvre plus de détails de l'oiseau et décrit précisément le physique des pailles-en-queue : « Ils passent si près que je vois distinctement leurs becs rouges, leurs pattes bleutées et leur prunelle dure dardée sur nous comme un diamant noir. Au moment où ils basculent dans le vent, ils poussent un long cri éraillé, plein de détresse et de colère (Q.361) ». Bien qu'« ils [soient] magiques et maladroits, avec leurs plumes couleur d'écume et les longues banderoles rouges » (Q.362), Léon les trouve finalement grotesques comme une poule en colère :

Ils se heurtent entre eux. Certains se sont posés sur la terre, devant nous. L'un d'eux marche vers nous, l'air menaçant, l'œil de côté. Il a les plumes de son jabot hérissées, il voudrait nous faire peur, mais sa démarche est grotesque, cahotante, il ressemble à une poule en colère. (Q.362)

Quand Léon les voit de près, ils n'ont rien d'extraordinaire :

Ces oiseaux qui semblaient si grands dans le ciel avec leurs longues ailes blanches en forme de lame de faux, tournoyant autour du piton et se laissant tomber dans la mer comme des pierres, sur la terre sont petits et sans défense, à peine plus grands que des pigeons. (Q.362)

Dans le passage ci-dessus, Léon remarque que ces oiseaux n'ont rien de merveilleux sur la terre, par contre, dans le ciel, ils apparaissent plus grands. Et quand il va dans le ciel, il reprend sa valeur magique :

J'arrive à mon tour en rampant, et l'oiseau comprend qu'il ne gagnera pas cette guerre, il s'enfuit soudain, battant des ailes de toutes ses forces, sans un cri. Il va haut dans le ciel, traînant derrière lui sa flamme somptueuse et inutile. (Q.363)

Le ciel et la flamme somptueuse associent le paille-en-queue à l'élément solaire, ce qui rappelle son aspect légendaire et symbolique. Isa Van Acker écrit :

[Le paille-en-queue] s'inscrit à merveille dans la poétique des éléments, et plus particulièrement, dans l'idée d'une fusion entre les divers éléments. La classe des oiseaux en soi opère une alliance entre les éléments tellurique et aérien ; le fait qu'il s'agit en l'occurrence d'un oiseau *marin* ajoute à cette première union l'élément aquatique. En outre, le feu s'associe à l'oiseau à travers la couleur et les descriptions métaphoriques de sa queue³.

N'oublions pas que le paille-en-queue est aussi appelé phaéton qui signifie dans la mythologie grecque le fils du soleil. Le Clézio en avait certainement conscience de cette signification et il a utilisé le nom savant de l'oiseau entre

¹ *Ibid.*, p. 212.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

parenthèses une seule fois dans le récit de *La Quarantaine* qui met en relief son aspect solaire : le narrateur contemporain « escalade le piton central où était planté jadis le sémaphore à bras, le seul moyen de communication avec Maurice » et « [entend] pour la première fois les cris rauques des pailles-en-queue (*Phaeton rubricauda*). Les oiseaux en alerte tournent autour du piton pour défendre leurs nids » (Q.509). Ajoutons que le nom de Suryavati, qui joue le rôle de l'initiatrice de Léon, signifie aussi le soleil. Dans les descriptions des pailles-en-queue et de Suryavati, on peut remarquer des ressemblances sous le regard du protagoniste. Nous avons déjà vu les « plumes couleurs d'écume et les longues banderoles rouges » (Q.362) des pailles-en-queue qui réunissent le feu et l'eau chez l'animal. Au moment où le protagoniste regarde Suryavati en train de pêcher, « debout au milieu du lagon, avec sa longue robe couleur d'eau nouée entre ses jambes, son visage caché par le grand foulard rouge » (Q.110), nous remarquons une ressemblance étrange entre le paille-en-queue et la jeune fille : l'élément aquatique par la couleur de sa longue robe fusionne avec l'élément igné qu'évoque la couleur rouge de son foulard. Prenons un autre exemple. Un jour, quand Surya entre la première dans le domaine des pailles-en-queue, et avance jusqu'à la porte, Léon remarque que les oiseaux n'ont plus peur d'elle :

Suryavati leur parle doucement, elle a avec eux un langage doux et glissant, la langue des Doms, la langue secrète qu'Ananta lui a apprise. [...] Elle les regarde longtemps, couchée dans la terre, tandis que les oiseaux viennent et repartent. Je reste un peu en arrière, dans les rochers. J'aime le moment où les oiseaux s'élancent vers la mer, leurs longues banderoles de feu ondoyant dans le vent, leurs corps brillant comme la nacre. (Q.407)

Nous remarquons encore une fois l'association de l'élément aquatique et de l'élément igné des pailles-en-queue avec « leurs longues banderoles de feu » et « la nacre ». Parfois, les pailles-en-queue prennent un aspect divin évoqué de plusieurs manières au cours du récit. Léon dit que John Metcalfe lui a raconté qu' « en Afrique il paraît que ce sont des dieux » (Q.133). Plus tard, Léon aperçoit « au fond de la cavité, [...] un unique oisillon taché, hirsute » (Q.363). Sa tête est grosse et son bec noir et lourd. Son crâne a une peau de couleur bleutée et il pousse des cris énervés. Il essaye de se tenir debout dans son nid mais sa grosse tête ne lui permet pas de tenir son équilibre. Par la suite, en le voyant « attendrissant et hideux », le protagoniste se pose la question : « Comment un tel avorton peut-il se métamorphoser un jour en un de ces dieux ailés, si blanc, impérieux, glissant et volant au-dessus de l'océan, faisant onduler sa longue traîne de feu, comme s'il ne devait jamais se reposer ? » (Q.363). Le verbe se métamorphoser et le terme de « dieux ailés » donnent un aspect divin à l'oiseau et un aspect spirituel à l'espace insulaire où séjournent ses congénères, « les vrais maîtres de l'îlot » (Q.334). Comme des dieux, ils « surveillent » (Q.358) tout dans leur domaine et protègent leur territoire contre les étrangers, et « [p]ersonne ne peut entrer impunément dans leur domaine » (Q.406). La nature divine de l'oiseau rejoint le mythe du phénix. John Metcalfe utilise le nom scientifique de l'oiseau quand il en parle avec Léon : « *Phoenix rubricauda* » (Q.133), avant de lui confirmer son aspect divin en Afrique. Cette mention, écrite en italique, évoque déjà le mythe du phénix, car le nom correct de l'oiseau, comme

nous l'avons déjà vu, est « Phaeton rubricauda » (Q.509), mentionné par le narrateur contemporain, vers la fin du roman, ce qui confirme d'ailleurs l'intention chez l'écrivain d'évoquer le mythe de cet oiseau fabuleux¹.

En effet, nous pouvons parler d'une actualisation sous la plume de Le Clézio du mythe du phénix, qui s'inscrit parfaitement dans l'espace insulaire de son récit et dans la thématique du roman de notre romancier. Selon André Jolles², le mythe offre la réponse aux questions concernant l'origine de l'être humain et de l'univers, ainsi que l'existence des dieux et la vie éternelle après la mort. Ce sont des questions auxquelles la science ne peut pas donner une réponse convaincante. Mircea Eliade voit aussi une sorte de sacralisation de l'histoire dans le mythe qui remonte au temps des origines, à un temps immémorial. Laurence Gosserez, en appuyant sur la définition du mythe donnée par Jolles et Eliade conclut que « cette définition s'applique parfaitement à l'histoire du phénix qui, dès ses versions égyptiennes et orientales, appartient aux récits cosmogoniques et eschatologiques. La renaissance solaire périodique de l'oiseau pose l'énigme du commencement et de la fin, de la vie et de la mort indissolublement liées ; elle remplit manifestement la fonction étiologique définie par A. Jolles et M. Eliade comme principal critère du mythe³ ». Nous pouvons donc constater que le mythe du phénix, comme l'histoire des îles dans le récit leclézien, évoque le temps de la création et donne un aspect légendaire et spirituel au site insulaire.

L'histoire du phénix comprend « deux mythèmes : mort/résurrection⁴ ». C'est un oiseau légendaire, doué d'une longévité séculaire et qui a le pouvoir de renaître de ses cendres après s'être consumé dans les flammes. Nicole Guilleux écrit à propos de l'étymologie du phénix que « le français connaît deux lexèmes *phénix*, dont l'un désigne au sens propre un "oiseau fabuleux", unique de son espèce, doué d'une extraordinaire longévité, qui avait le pouvoir de renaître de ses cendres après s'être consumé sur un bûcher et qui s'est constitué en un symbole de résurgence cyclique ou de résurrection⁵ ». Dans le récit de Le Clézio, la résurrection est évoquée par le biais des termes soleil, feu, fumée et cendres, qui apparaissent dans la description de l'oiseau d'une manière récurrente. Selon le mythe original, le phénix se reproduit sans avoir besoin d'une union sexuelle, mais dans le récit de Le Clézio, cet aspect sexuel de l'oiseau est ignoré. Nous remarquons dans le roman que de nombreux oiseaux vivent ensemble sur l'îlot Gabriel comme dans la vérité. C'est l'un des lieux où nichent une grande communauté de pailles-en-queue, et notre romancier, en respectant la réalité du lieu et de la biologie de l'oiseau, a su mélanger le réel et le mythe. Ainsi, il donne une valeur symbolique à cet espace insulaire. Par exemple dans le passage où Léon accompagne Suryavati jusqu'à la plage, « un couple de pailles-en-queue a traversé le ciel au-dessus du lagon, leurs longues banderoles flottant dans le vent » et la réaction de Suryavati est révélatrice : « ils sont comme les humains, ils n'ont qu'un seul enfant » (Q.380). Un autre jour, Suryavati, allongée par terre, avec une expression d' « émerveillement enfantin » dit

¹ Voir aussi *Sirandanes*, recueil de devinettes mauriciennes publié par Le Clézio en 1990, qui comprend un « petit lexique de la langue créole et des oiseaux ». Ce lexique mentionne la paille-en-queue en donnant le nom latin exact de l'animal : « phaeton aethereus » (S.86-87).

² André Jolles, *Formes simples*, (Tübingen, 1930), trad. française par A. M. Buguet, 1972.

³ Laurence Gosserez (dir.), *Le Phénix et son Autre, poétique d'un mythe (des origines au XVI^e siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013, p. 10-11.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ Nicole Guilleux, « L'étymologie de phénix : un état des lieux », in *Phénix : mythe(s) et signe(s)*, Actes du colloque international de Caen (12-14 octobre 2000), dir. Silvia Fabrizio-Costa, Peter Lang SA, Bern, Editions scientifiques européennes, 2001, p. 10.

à Léon : « “Regarde *bhai*, c’est la maman. Elle est prête à se battre pour défendre son enfant”. Derrière, un peu en retrait un autre oiseau crie. “Lui, c’est le papa”, décide Surya » (Q.362). Selon Gérard Quelquejeu, l’habitude et l’activité sexuelle des pailles-en-queue sont évidentes pendant la période de reproduction. Par la suite, il attire notre attention sur la fidélité remarquable de l’oiseau à l’égard de son partenaire et écrit : « les mêmes partenaires, une fois le couple formé, se retrouvent chaque année après la mue qui clôt le cycle de reproduction et si possible dans le même nid, pour préparer la venue au monde d’un nouveau poussin qui perpétuera la lignée¹ ». Notre écrivain tente de donner un aspect réel à l’oiseau fabuleux du phénix qui renaît de ses cendres en donnant un aspect métaphorique au paille-en-queue. Isa Van Acker, examinant toutes ces modifications apportées au mythe du phénix dans le récit de Le Clézio remarque :

Du phénix mythologique au paille-en-queue leclézien, on observe donc certaines modifications, mais l’apparition explicite (et abusive) du nom latin dans le texte, ainsi que la persistance de mythes fondamentaux tels que le soleil, la couleur rouge, les bûchers à la fois mortifères et vivifiants, suffisent largement pour dire que le mythe du phénix fertilise de ses connotations le récit leclézien².

Comme l’histoire des îles qui remontent à des millions d’années, et comme l’histoire du phénix qui évoque le temps des origines, celle du paille-en-queue, l’oiseau réel, remonte à un temps très ancien, ce qui explique le choix par l’écrivain de cet oiseau comme un des motifs principaux du site insulaire dans son cycle mauricien. En effet, les phaétons font partie des familles les plus anciennes de l’histoire des oiseaux. Si les autres familles ont disparu à l’arrivée de l’homme dans les îles, comme les dodos, les émeus, les drontes, dont l’apparition remonte à un temps très ancien, les phaétons sont les seuls qui ont pu survivre jusqu’à maintenant :

C’était il y a cent millions d’années. L’ancienneté de leurs origines explique l’impression de noblesse qui se dégage de l’observation des pailles-en-queue : cette curiosité sereine qu’ils témoignent aux humains et à leurs machines, cette relative indifférence pour des événements qui mettent en émoi d’autres espèces animales, montrent que les pailles-en-queue ne vivent pas à l’heure de notre temps. Le calendrier de leur race est celui de l’histoire de la vie sur terre ; le temps a fini par se dissoudre, les pailles-en-queue continuent à témoigner, en pointillé, que la succession de la vie et de la mort s’est accomplie sans interruption depuis des dizaines de millions d’années³.

Étant donné qu’il ne reste que trois espèces du paille-en-queue ou du phaéton, ils resteront désarmés contre tout changement de leur domaine et de leur territoire. L’arrivée des touristes n’a apporté que l’insécurité à l’animal. Ils ont troublé leur mode de vie et leurs nids. Ces oiseaux ne savent pas encore s’y adapter et entreprendre des mesures de défense contre les modifications que le fléau humain leur impose. Nous pensons à *Speranza*, l’île solaire dont les repères géographiques ne seraient pas révélés par le capitaine du *Whitebird*, à la demande de Robinson, pour qu’elle soit protégée du fléau humain. Par contre, en ce qui concerne les pailles-en-queue, notre écrivain, en actualisant le mythe du phénix, attire notre attention sur ce danger qui vise l’oiseau légendaire de l’île, car la force des paille-en-queue est aussi le signe de sa faiblesse. Comme le souligne Gérard Quelquejeu, le paille-en-queue « n’a jamais eu à se frotter au monde, à ses changements, à ses bouleversements. Leurs possibilités d’adaptation n’ont jamais eu à

¹ Gérard Quelquejeu, *Paille-en-queue : messenger du soleil*, op. cit., p. 40.

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 214.

³ Gérard Quelquejeu, *Paille-en-queue : messenger du soleil*, op. cit., p. 60.

s'exprimer ni à se développer [...] Il faut les protéger car tout laisse à penser que l'espèce aura beaucoup à souffrir du tourisme, du pillage des sites naturels, de notre civilisation, du développement à tout prix¹ ».

Dans *Le Chercheur d'or*, la présence des pailles-en-queue est moins fréquente. La première fois qu'Alexis les voit, il est avec Denis, marchant vers la source du Boucan. Denis lui « montre la montagne, du côté des gorges de la Rivière Noire » (CO.39) et Alexis aperçoit le vol de l'oiseau « très haut dans le ciel, qui se laisse glisser sur les courants aériens, la tête un peu entourée de côté, sa longue queue blanche traînant derrière lui » (CO.39). « Il gire lentement au-dessus des ravins, puis disparaît du côté de Mananava » (CO.39). Mais la description suivante de l'oiseau est différente. Quand Laure et Alexis voient les pailles-en-queue, en redescendant « vers la source du Boucan » (CO.69), le protagoniste observe :

Laure et moi, nous aimons bien nous asseoir dans une clairière, quand les arbres sortent à peine de l'ombre de la nuit, et nous guetons le passage des oiseaux de mer. Quelquefois nous voyons passer un couple de pailles-en-queue. Les beaux oiseaux blancs sortent des gorges de la Rivière Noire, du côté de Mananava, et ils planent longuement au-dessus de nous, leurs ailes ouvertes, pareils à des croix d'écume, leurs longues queues traînant derrière eux. Laure dit qu'ils sont les esprits des marins morts en mer, et des femmes qui attendent leur retour, en vain. Ils sont silencieux, léger. Ils vivent à Mananava, là où la montagne est sombre et où le ciel se couvre. Nous croyons que c'est là que naît la pluie. (CO.69)

La comparaison des oiseaux aux esprits des marins morts et l'association de Mananava d'où viennent les oiseaux à l'endroit où naît la pluie expriment leur valeur hors du commun. Plus tard, Alexis, à l'Anse, se rappelant son ami Denis, pense au ravin de Mananava et le compare « au seuil d'un territoire interdit, guettant le cri grêle des pailles-en-queue » (CO.191). Pendant qu'Alexis est à la guerre, il pense toujours aux pailles-en-queue et « imagine la vie dans le ciel, si haut au-dessus de la terre comme avec les ailes des pailles-en-queue. On ne verrait plus les tranchées, ni les trous des obus, on serait loin » (CO.292). Quand il est de retour de la guerre, il va au Boucan avec Laure. En regardant vers la Grande Rivière Noire, il pense aux temps où Denis et lui étaient « en train de courir à travers les hautes herbes, pieds nus, visages griffés, habits déchirés, dans ce monde sans limites, guettant dans le crépuscule le vol des deux pailles-en-queue au-dessus du mystère de Mananava » (CO.313). Comme nous le voyons, toutes les descriptions montrent l'aspect légendaire et mystérieux de l'oiseau et de l'espace de Mananava. Finalement, vers la fin du roman, à Mananava, Alexis voit les pailles-en-queue qui prennent une valeur particulière en ce moment du récit. Alexis voit Ouma sortir de la forêt et s'approcher de lui, et en même temps il voit deux pailles-en-queue qui volent très haut dans le ciel. Les oiseaux « planent dans le vent, [ils] tournent autour de Mananava. [...] Silencieux, l'un à côté de l'autre, presque sans bouger leurs ailes, pareils à deux comètes blanches, ils regardent le halo du soleil sur l'horizon » (CO.363-364). Puis, Alexis constate que le temps est suspendu et rien ne bouge que les corps des oiseaux : « Grâce à eux le monde s'est arrêté, le cours des astres s'est suspendu. Seuls leurs corps sont en mouvement dans le vent... » (CO.364). Désormais, Alexis et Ouma s'installent tous les soirs dans les rochers et attendent l'apparition des pailles-en-queue au coucher du soleil. Le protagoniste les compare aux astres qui « viennent très haut, en glissant lentement » (CO.365). Cette comparaison associe les oiseaux et l'espace mi-légendaire de Mananava à

¹ *Ibid.*, p. 62.

l'élément céleste. En outre, leur nid se trouve très haut dans les falaises, ce qui renforce leur aspect légendaire.

Finalement, les deux personnages constatent :

Ils ont fait leur nid en haut des falaises, du côté du mont Machabé. Ils sont si beaux, si blancs, ils planent si longtemps dans le ciel, sur le vent de la mer, que nous ne sentons plus la faim, ni la fatigue, ni l'inquiétude du lendemain. Est-ce qu'ils ne sont pas éternels ? Ouma dit que ce sont les deux oiseaux qui chantent les louanges de Dieu. Nous les guettons chaque jour, au crépuscule, parce qu'ils nous rendent heureux. (CO.365-366)

Comme dans le récit de *La Quarantaine*, les pailles-en-queue forment un caractère divin et éternel dans la fin du *Chercheur d'or*.

Un dernier élément qui associe l'espace insulaire au temps des origines est la quête du botaniste John Metcalfe dans *La Quarantaine*. Un jour, accompagné par Léon, se trouve sur la ligne de la frontière installée sur l'île par le sirdar. Léon remarque que John, très passionné par ses recherches, ne se soucie pas de cette ligne, cherchant « entre les blocs de basalte » (Q.155), un spécimen d'une plante sauvage qui peut effacer les frontières, mais dans une dimension très vaste. « Lui qui d'ordinaire est si attentif au monde végétal qui l'entoure va droit devant lui, sans prendre garde aux plantes qu'il écrase ou aux buissons qu'il bouscule » (Q.155-156). Léon suit John avec difficulté car il « est pris d'une sorte de hâte, ses gestes sont saccadés, énervés » (Q.156) et nous avons l'impression qu'il est sur le point de découvrir un secret, un mystère. Il s'arrête à peine pour montrer à son compagnon « des plants de brèdes, qui poussent si régulièrement dans des balconnets de pierres sèches qu'il est impossible qu'ils n'aient pas été cultivés autrefois » (Q.156) ; « ce qu'il cherche, c'est *Indigofera tinctora*, l'indigotier sauvage. Il a certitude que c'est ici, sur le contrefort du volcan, à l'abri des embruns de la mer, et dans l'exposition la plus crue à la lumière du soleil, qu'il va trouver le spécimen qui manque à la chaîne, et qui unira Plate à Maurice et à Madagascar – et au-delà, au continent austral » (Q.156). Ce passage explique métaphoriquement l'union des îles au moment où elles n'étaient qu'une. Il renvoie à la verticale au temps des origines où l'univers n'était pas encore divisé et constituait un seul élément.

2. L'aspect imaginaire de l'île déserte dans les deux *Vendredi*

2.1. Les Limbes : la suspension des repères temporels et spatiaux

Nous avons déjà vu que l'espace insulaire des deux *Vendredi* constitue un espace réel, bien repéré sur la carte maritime selon les premières estimations de Robinson et du capitaine de la *Virginie*. La date du naufrage est précise dans le récit des deux textes et le temps écoulé durant la vie solitaire du naufragé est mesuré par lui-même et précisément calculé à la fin du roman à l'arrivée du navire *Whitebird*. La représentation générale du temps consiste en un progrès linéaire. Le passé, le présent et le futur forment sous cet aspect historique du temps une série

d'événements qui se développent successivement. Ni le retour au passé, ni vivre dans le futur, ne sont possible selon l'ordre linéaire. Mais l'écriture peut donner un aspect anhistorique ou cyclique au temps linéaire car toutes les créations littéraires peuvent participer de l'imaginaire ou de l'irréel. Nous pouvons aller encore plus loin et remonter au temps des origines avec la dimension mythologique et religieuse de la littérature. C'est le cas des deux *Vendredi* de Michel Tournier : « l'aspiration au retour du temps perdu est le thème qui parcourt [s]es ouvrages¹ ». Le temps et l'espace y prennent donc un aspect imaginaire qui spiritualise l'espace de l'île. Comme le souligne Mariska Koopman-Thurlings, « chez Tournier les personnages et les situations dans lesquelles ils se trouvent, tout en s'inscrivant dans un code réaliste, révèlent des aspects qui appartiennent à d'autres codes, celui du fantastique en particulier² ».

Michel Tournier déconstruit l'ordre temporel conventionnel du récit des deux *Vendredi* même s'il garde son aspect historique en précisant la date de l'événement et en donnant plusieurs autres indices temporels jusqu'à l'arrivée du *Whitebird* vers la fin du roman. Dès le commencement, le naufrage de la *Virginie* rompt le lien du protagoniste avec le continent et avec tous les autres hommes, ce qui coupe symboliquement Robinson de l'ordre temporel et spatial. Par la suite, on le trouve sur la plage d'une île qu'on comprendra plus tard inconnue des cartes maritimes. Ainsi, notre écrivain place son protagoniste dans le milieu spatio-temporel caractéristique du mythe qu'il est en train de réécrire, le mythe de *Robinson*. Par ailleurs, le titre du livre est déjà révélateur : les *Limbes* sont un lieu hors du temps et hors de l'espace qui ouvre une dimension surréelle dès la couverture du roman. En tout cas, comme le souligne Jiashu Du, « la vision tourniérienne à l'égard du temps est métaphysique » et « à l'instar de Bergson, Tournier entreprend des spéculations sur le temps qui nous permettent d'avoir des connaissances sur l'au-delà du temps³ ».

Dans le prologue de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, le capitaine Van Deysse interprète la deuxième carte du Tarot tiré par Robinson et parle métaphoriquement de la possession du temps. Lynn Salkin Sbiroli voit dans cette deuxième carte l'image de l'initié donnée par l'auteur et constate qu'elle correspond aussi à l'image du « Triomphateur » du septième Arcane du Tarot qui s'appelle le Chariot, ce qui veut dire que le jeune Robinson, pour pouvoir se libérer du monde matériel doit le posséder à premier abord et que finalement, il doit maîtriser le temps dans l'espace de l'île. Tout d'abord, Robinson doit pouvoir calculer le temps qui s'écoule dans l'espace de *Speranza*. Après avoir construit sa maison, il se rend compte qu'il ne peut pas voir le soleil de l'intérieur pendant toute la journée, donc, il pense à fabriquer une sorte d'horloge. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage* nous lisons :

Après quelques tâtonnements, il confectionna une sorte de *clepsydre*, c'est-à-dire une horloge à eau, comme on en avait autrefois. C'était simplement une bonbonne de verre transparent dont il avait percé le fond d'un tout petit trou par où l'eau fuyait goutte à goutte dans un bac de cuivre posé sur le sol. La bonbonne mettait vingt-quatre heures à se vider dans le bac, et Robinson avait strié ses flancs de vingt-quatre cercles parallèles marqués chacun d'un chiffre. Ainsi le niveau du liquide donnait l'heure à tout moment. (VVS.35-36)

¹ Jiashu Du, *La tentation du sacré dans les ouvrages de Michel Tournier*, op. cit., p. 316.

² Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 193.

³ Jiashu Du, *La tentation du sacré dans les ouvrages de Michel Tournier*, op. cit., p. 310.

Ainsi, le protagoniste réussit à rétablir l'ordre chronologique du temps dans l'espace de l'île. Mais par la suite, nous allons apprendre que ce temps réel n'existe qu'en parallèle avec un temps hors du commun :

Il lui fallait aussi un calendrier qui lui donnât le jour de la semaine, le mois de l'année et le nombre d'années passées. Il ne savait absolument pas depuis combien de temps il se trouvait dans l'île. Un an, deux ans, plus peut-être ? Il décida de repartir à zéro. Il dressa devant sa maison un mâ-t-calendrier. C'était un tronc écorcé sur lequel il faisait chaque jour une petite encoche, chaque mois une encoche plus profonde, et le douzième mois, il marquerait d'un grand 1 la première année de son calendrier local. (VVS.36)

Donc, le calendrier local de Robinson mesure le temps réel qui s'écoule dans l'île et lui permet donc de maîtriser le « temps rationnel et quantitatif », selon l'expression de Mathilde Bataillé. Dans l'épisode de l'île administrée, Robinson organise frénétiquement son île, s'impose des lois strictes et sérieuses, mesure minutieusement et avec beaucoup d'obsessions l'écoulement du temps de la clepsydre, mais il est loin de posséder le temps. Plus tard, en réaction à toutes ces obligations, Robinson se réjouira d'arrêter la clepsydre pour suspendre l'écoulement du temps. Ainsi, la clepsydre qui lui sert à mesurer le temps réel, lui offrira la possibilité de suspendre le temps, et ainsi, Robinson « connaît des moments de transgressions de son ordre » et « fait plusieurs expériences heureuses de suspension de son rythme social¹ », jusqu'à l'explosion de la grotte qui suspendra totalement l'écoulement du temps dans l'espace de l'île administrée. De la première expérience qui lui arrive accidentellement jusqu'à l'explosion de la grotte, l'espace îlien connaît une « période d'alternance [...] entre la vie administrée – qui permet la maîtrise du temps quantitatif – et les moments de liberté – qui ouvrent sur une durée différente, d'ordre qualificatif² ».

Tout se passe pendant une nuit où, ne pouvant rendormir après s'être réveillé à la pleine lune, Robinson est « envahi par un sentiment de très grand bonheur » (VVS.77) et dans les ténèbres de la nuit, il ne peut ni se mettre au travail ni se préparer pour une cérémonie, ni faire quoi que ce soit. Il se trouve alors en vacances, en pleine liberté et souhaite que cela dure toujours et que la nuit ne finisse jamais. Mais, sûr du retour du jour avec toutes les inquiétudes et toutes les obligations qu'il lui rapportera, Robinson se lève et arrête la clepsydre. Il n'était plus parti au fond de la grotte depuis l'arrivée de Vendredi, mais cette nuit, il ouvre la porte et se dirige « vers la grotte au fond de laquelle justement la nuit ne finissait jamais, le rêve durait toujours » (VVS.78). Nous lisons dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* que « le soleil, la mer, la forêt, l'azur, le monde entier étaient frappés d'une telle immobilité que le cours du temps aurait paru suspendu sans le tic-tac mouillé de la clepsydre » (VLP.78). Par contre, pour Vendredi, l'arrêt de la clepsydre signifiera plus tard l'absence de Robinson :

En entrant dans la Résidence, Vendredi s'aperçut aussitôt que la clepsydre était arrêtée. Il restait de l'eau dans la bonbonne de verre, mais l'orifice était obstrué par un bouchon de bois, et le niveau s'était stabilisé à la hauteur de trois heures du matin. Il ne fut nullement surpris que Robinson ait disparu. Dans son esprit l'arrêt de la clepsydre impliquait tout naturellement l'absence du Gouverneur. (VLP.167)

Donc, cet arrêt du temps et l'absence du maître signifient autre chose pour Vendredi : « la suspension d'un certain ordre » (VLP.173). Ce passage de la suspension du temps par l'arrêt de la clepsydre est décrit presque de la même manière dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Un jour, Robinson se réveille tard, et se rend compte qu'il n'a

¹ Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps*, op. cit., p. 66.

² *Ibid.*

pas regarni la clepsydre la veille, et qu'elle s'est arrêtée. Robinson entend la dernière goutte qui tombe dans le bassin de cuivre et ce bruit lui révèle le grand silence qui domine dans l'espace. Par la suite, il tourne la tête et contemple la goutte suivante qui hésite à tomber. Elle « apparaissait timidement sous la bonbonne vide, s'étirait, adoptait un profil piriforme, hésitait puis, comme découragée, reprenait sa forme sphérique, remontait même vers sa source, renonçant décidément à tomber, et même amorçant une inversion du cours du temps » (VLP.98). C'est le moment où Robinson comprend qu'il a la puissance de posséder le temps en se libérant de sa clepsydre :

Robinson s'étendit voluptueusement sur sa couche. C'était la première fois depuis des mois que le rythme obsédant des gouttes s'écrasant une à une dans le bac cessait de commander ses moindres gestes avec une rigueur de métronome. Le temps était suspendu. Robinson était en vacances. Il s'assit au bord de sa couche. Tenn vint poser amoureusement son museau sur son genou. Ainsi donc la toute-puissance de Robinson sur l'île – fille de son absolue solitude – allait jusqu'à une maîtrise du temps ! Il supputait avec ravissement qu'il ne tenait qu'à lui désormais de boucher la clepsydre, et ainsi de suspendre le vol des heures... (VLP.98-99)

L'arrêt volontaire de la clepsydre exprime donc la maîtrise du temps et désormais Robinson peut suspendre le vol des heures quand il le désire en bouchant la clepsydre. Son pouvoir absolu le conduira à maîtriser le temps qui était prévue par le capitaine Van Deyssel dans le prologue du roman au moment où le jeune aventurier avait tiré la deuxième carte du tarot. Le naufragé éprouve l'inutilité de toutes ses préoccupations et de toutes ses obligations de tâches quotidiennes grâce à cette pause imprévue. Il donnera un nom plus tard à cet état d'extase qui l'avait pris au moment de cet arrêt merveilleux du temps :

Il se leva et alla s'encadrer dans la porte. L'éblouissement heureux qui l'enveloppa le fit chanceler et l'obligea à s'appuyer de l'épaule au chambranle. Plus tard, réfléchissant sur cette sorte d'extase qui l'avait saisie et cherchant à lui donner un nom, il l'appela un *moment d'innocence*. (VLP.99)

Au départ, Robinson ne se rendant pas compte de l'effet transgressif de son entreprise et croyait que « l'arrêt de la clepsydre n'avait fait que desserrer les mailles de son emploi du temps et suspendre l'urgence de ses travaux » :

Or il s'apercevait que cette pause était moins son fait que celui de l'île toute entière. On aurait dit que cessant soudain de s'incliner les unes vers les autres dans le sens de leur usage – et de leur usure – les choses étaient retombées chacune de son essence, épanouissaient tous leurs attributs, existaient pour elles-mêmes, naïvement, sans chercher d'autre justification que leur propre perfection. Une grande douceur tombait du ciel, comme si Dieu s'était avisé dans un soudain élan de tendresse de bénir toutes ses créatures. (VLP.99)

À partir de cette première expérience, le protagoniste établit un nouveau rapport avec le temps et arrête la clepsydre volontairement à plusieurs reprises jusqu'à l'explosion de la grotte. C'est à partir de ce moment qu'il recourt souvent à la sortie du temps chronologique en arrêtant la clepsydre « pour se livrer à des expériences qui dégageaient peut-être un jour le Robinson nouveau de la chrysalide où il dormait encore » (VLP.100). Il est significatif que les arrêts de la clepsydre se rapprochent de plus en plus après cette première expérience involontaire et durent plus longtemps. Par exemple, la deuxième fois que Robinson est tenté de suspendre sa clepsydre, il fait une expérience d'environ deux jours au fond de la grotte qui occupe une dizaine de pages de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (VLP.107-117), ce qui signale l'importance de cette expérience sur la suite de la vie insulaire du héros ainsi que sur l'évolution de l'espace îlien qui se présentera autrement à Robinson. Nous en reviendrons plus tard pour analyser le nouveau rapport de Robinson avec l'espace îlien à la suite de la suspension du temps, au moment où Robinson verra une « autre île » et se trouvera dans un « état d'inexistence ».

Le deuxième marqueur temporel du récit des deux *Vendredi* est le log-book. Par essence, le log-book est un journal de bord et un document réaliste. Mais dans le récit des deux *Vendredi*, ce même journal donne un caractère irréaliste au récit. Le journal intime de Robinson n'est pas daté et le héros écrit toutes ses observations au jour le jour. Pour le protagoniste tourniérien, le *log-book* est un document qui lui sert à tracer et inscrire sa vie intime et intérieure et à exprimer les réflexions philosophiques d'un homme blanc. Donc, comme le souligne Mariska Koopman-Thurlings, « ce faux log-book n'en constitue pas moins un objet non-mythique, dans la mesure où l'acte de l'écriture va à l'encontre de la pensée mythique¹ ». Ainsi, nous pouvons conclure que son journal est intemporel et il est hors du temps comme les *Limbes* du Pacifique. C'est ainsi que le protagoniste se trouve « coupé du calendrier des hommes, comme il était séparé d'eux par les eaux, et réduit à vivre sur un îlot de temps, comme sur une île dans l'espace » (VLP.48). Cette rupture cause la perte des repères temporels chez le solitaire de l'île, ce qui l'obligera plus tard à dater la Charte de son île de cette manière : « 1000^e jour du calendrier local (VLP.75) ». C'est à cause de l'intemporalité du log-book de Robinson que la frontière du temps s'estompe dans le *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Arlette Bouloumié écrit à ce propos : « Parce qu'il est hors du temps, le log-book permet d'introduire dans une fiction du XVIII^e siècle les préoccupations de l'homme du XX^e siècle² ». Donc, notre écrivain a su actualiser le mythe du Robinson grâce au *log-book*, le journal intime du protagoniste à travers lequel il franchit et transgresse la frontière des temps pour repenser la situation de l'homme contemporain par le mythe et par le protagoniste des siècles précédents :

Dès lors il ouvrit presque chaque jour son *log-book* pour y consigner, non les événements petits et grands de sa vie matérielle –il n'en avait cure–, mais ses méditations, l'évolution de sa vie intérieure, ou encore les souvenirs qui lui revenaient de son passé et les réflexions qu'ils lui inspiraient. (VLP.48)

Pour mieux comprendre la particularité de la notion du temps dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier, rappelons-nous que *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe choisit une autre façon pour enregistrer sa vie insulaire dans son *log-book*. Alors que le protagoniste du roman anglais note ses activités quotidiennes au jour le jour et date les événements sans la moindre négligence, le récit de Michel Tournier ne reste pas du tout fidèle au temps chronologique, car entre la date précise du naufrage qui a lieu « le 30 septembre 1759 vers deux heures de la nuit » et le premier jour où Robinson marque « d'une encoche sur un fût de pin mort [s'insère] une durée indéterminée, indéfinissable, pleine de ténèbres et de sanglots » (VLP.48). Les réflexions et les souvenirs de Robinson sont ainsi évocateurs d'un temps indéterminé et indéfinissable qui évoquerait le temps primordial et de la Genèse. Cette nouvelle dimension temporelle du récit de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* finira par devenir fabuleuse. Le protagoniste tourniérien, à la différence de celui de son prédécesseur, exécute tellement de travaux qu'il nous sembler plutôt imaginaire que réel. Si le Robinson de Daniel Defoe exerce ses travaux dans une limite de temps réel, le Robinson de Tournier construit toute une nouvelle civilisation sur l'espace insulaire de *Speranza* en pratiquant

¹ Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 195.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 58.

l'agriculture, l'apprivoisement et l'élevage des chèvres ainsi que des poissons et des tortues, l'installation de la rizière, la fabrication d'un bateau et la construction d'une maison, la fortification de son domaine pour se défendre contre toute attaque inattendue, etc. En comparant les détails des deux récits, nous constatons alors que notre romancier « fait un agrandissement hyperbolique, qui confère à son roman une ambiance irréelle » et lui donne « l'épithète de mythique à cause de l'aspect symbolique des actes de Robinson¹ ». Jiashu Du émet à propos de l'aspect religieux et mythologie de l'œuvre tournierienne une remarque intéressante :

Dans l'analyse sous l'éclairage religieux, nous avons observé que ce désir permanent se réalise par une série de métamorphose du personnage. C'est d'abord Robinson transfiguré en Adam. Lui, comme premier homme archaïque, passe ses jours sur l'île. Speranza, c'est son jardin d'Éden. Dans ce lieu absolu, Robinson s'harmonise avec les animaux, les végétaux. C'est l'image d'Adam heureux avant la Chute. Voilà la vie édénique qui évoque plus de nostalgie sur la période perdue de l'homme. Éléazar se transforme en Moïse, Tiffauges se voit comme Saint Christophe.... Ces transformations rappellent le désir de retourner au temps perdu. Il faut dire que la recherche de Tournier à l'égard du temps perdu est explicite. Le romancier privilège cet éternel retour dans les transfigurations des personnages ci-dessus, mais aussi dans les descriptions et notations de tout genre².

Donc, comme le souligne Arlette Bouloumié, « si le contenu manifeste de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* se situe dans le monde d'aujourd'hui ou un monde historiquement daté, le contenu latent, lui, renvoie aux mythes d'origines³ », illustré à travers plusieurs éléments et indices au cours du récit.

Un des premiers éléments indiquant les mythes d'origines se trouve dans le passage où Robinson découvre une empreinte dans la roche. Le naufragé se demande tout d'abord s'il s'agit de l'empreinte d'une autre personne, mais tout de suite il pense à lui-même et à son empreinte qui l'inquiète de plus en plus. En effet, le héros solitaire a tellement perdu la notion du temps qu'il a peur d'être « depuis si longtemps dans l'île qu'une empreinte de son pied dans la vase avait eu le temps de se pétrifier par l'effet des concrétions calcaires » (VLP.60). Quand il met « son pied nu dans la cavité à demi remplie d'eau de mer » (VLP.60), il se rend compte qu'il s'agit de son empreinte, qui a exactement la même dimension que son pied :

C'était cela, exactement. Son pied entrait dans ce moule de pierre, comme dans un brodequin usé et familier. Il ne pouvait y avoir de confusion, ce cachet séculaire – celui du pied d'Adam prenant possession du Jardin, celui de Vénus sortant des eaux – c'était aussi la signature personnelle, inimitable de Robinson, imprimée dans la roche même, et donc indélébile, éternelle. Speranza – comme une de ces vaches à demi sauvages de la prairie argentine, marquée pourtant au fer rouge – portait désormais le sceau de son Seigneur et Maître. (VLP.61)

Le récit se réfère au temps de la Genèse en comparant le pied du naufragé au pied d'Adam possédant le Jardin d'Éden, ou de « Vénus sortant des eaux ». Robinson est donc comme le premier homme qui prend possession de son territoire, une île déserte entourée d'eau de mer. Il est désormais le Seigneur et le Maître de *Speranza*. Mariska Koopman-Thurlings a commenté cette scène. Nous savons déjà que la vie insulaire du protagoniste illustre toute l'histoire de l'humanité de l'âge d'or jusqu'à l'âge moderne et que notre écrivain a instauré puis aboli l'écoulement du temps réel par le biais de la clepsydre. Toutes ces procédures participent de la réinstauration du « temps mythique » qui ne devient pourtant jamais « circulaire ». L'épisode de l'empreinte du pied « qui aurait pu avoir une

¹ Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 195.

² Jiashu Du, *La tentation du sacré dans les ouvrages de Michel Tournier*, op. cit., p. 316-317.

³ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 60.

valeur mythique tourne au fantastique, parce que, en introduisant le temps historique, la réflexion de Robinson détruit le sentiment d'un temps cyclique¹ ». En tout cas, ce temps mythique et fantastique est un temps fabuleux qui associe l'espace réel de l'île à un espace spiritualisé qui n'a pas de durée déterminée.

Ce retour au temps des origines est évoqué dans un autre épisode où Robinson se révolte pour la première fois depuis le naufrage de la *Virginie* contre la Providence et demande au Seigneur de lui montrer un signe de sa présence auprès de lui. Il attend la réponse de Dieu, « les lèvres serrées, semblable au premier homme sous l'Arbre de la Connaissance, quand toute la terre était molle et humide encore après le retrait des eaux » (VLP.32). L'expérience de la nudité qu'éprouve Robinson dans ce passage, semblable toujours en cela à Adam, évoque aussi l'état de l'homme primitif et du bon sauvage que Michel Tournier développera dans son récit. Ajoutons qu'avant que « les paroles de révolte contre les décrets de la Providence » (VLP.32) s'échappent des lèvres de Robinson, il se trouve dans un état catastrophique. Ce matin-là, « de brusques averses et des traînées blanches à l'horizon annoncèrent un changement de temps » ; Robinson s'inquiète de voir le ciel pur envahi par des nuages gris qui lui donnent « une teinte métallique » (VLP.30). Les mitrilles de l'averse sont tellement fortes et horribles que le naufragé est obligé de « retirer ses vêtements dont la pesanteur trempée gên[e] ses mouvements » (VLP.30). Les réflexions de Robinson se dirigent toujours vers le temps des origines lorsqu'il trouve « plaisant d'ajouter sa modeste part au déluge qui noyait tout autour de lui » (VLP.31) au moment où il urine dans son état de nudité. Ce mauvais temps d'apocalypse continue pendant des heures et le soleil couchant apparaît « entre l'horizon et la ligne inférieure du plafond de nuages, baign[e] l'île dans une lumière d'incendie sans que la pluie diminue de violence » (VLP.31). Robinson se sent « sombrer dans un abîme de dérélition, nu et seul, dans ce paysage d'Apocalypse, avec pour toute société deux cadavres pourrissant sur le pont d'une épave » (VLP.31).

La construction de l'*Évasion* est assimilée à la légende du Déluge dans les deux *Vendredi*. Le narrateur fait allusion à la Bible en montrant Robinson qui lit à haute voix quelques pages du livre sacré avant de commencer son travail. En effet, le jeune aventurier, « élevé dans l'esprit de la secte des Quakers – à laquelle appartenait sa mère –, [...] n'avait jamais été un grand lecteur des textes sacrés », mais dans son état de naufragé et de désespérance, il cherche le soulagement à travers les pages du livre offert par le hasard comme « un décret de la providence » (VLP.27), et qui devient maintenant le « seul viatique spirituel » lui fournissant « le secours moral » (VLP.28). En lisant « le chapitre IV de la Genèse – celui qui relate le déluge et la construction de l'arche par Noé – », Robinson trouve « une allusion évidente au navire de salut » (VLP.28) qu'il a l'intention de construire. Quand Robinson achève la construction de l'*Évasion*, il se rend compte qu'il est incapable de le mettre à l'eau, car il s'était tellement identifié à Noé et à la fabrication de l'arche, qu'il avait oublié de construire le bateau directement sur la plage. Lisons ce passage dans les deux textes :

À vrai dire, il avait complètement négligé ce problème du transport du bateau jusqu'au rivage. C'était en partie parce qu'il avait trop lu la Bible, et surtout les pages concernant l'Arche de Noé. Construite loin de la mer, l'arche

¹ Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 195.

n'avait eu qu'à attendre que l'eau vînt à elle sous forme de pluie et de ruissellements du haut des montagnes. Robinson avait commis une erreur fatale en ne construisant pas *L'Évasion* directement sur la plage. (VVS.24)

Il convient d'ajouter qu'il avait été fortement obnubilé aussi par l'exemple de l'arche de Noé qui était devenue pour lui comme l'archétype de l'*Évasion*. Construite en pleine terre, loin de tout rivage, l'arche avait attendu que l'eau vînt à elle, tombant du ciel ou accourant du haut des montagnes. (VLP.38)

Nous nous trouvons donc dans un temps légendaire, trop proche du temps des origines. Dans un autre passage Robinson fera allusion au Déluge et aux légendes anciennes en voyant Vendredi dans la combe rose. Une fureur sacrée envahit Robinson : « c'est le déluge noyant sur toute la terre l'iniquité humaine, c'est le feu du ciel calcinant Sodome et Gomorrhe, ce sont les Sept Plaies d'Égypte châtiant l'endurcissement de Pharaon » (VLP.188). Vendredi le supplie de ne pas le tuer, et Robinson se rappelle qu'il a déjà vu cette scène dans un livre : « un frère rossant à mort son frère sur le revers d'un fossé. Abel et Caïn, le premier meurtre de l'histoire humaine, le meurtre par excellence ! Qu'est-il donc ? Le bras de Yahweh ou le frère maudit ? Il se relève, il s'éloigne, il court, il faut qu'il se lave l'esprit dans la source de toute sagesse... » (VLP.188). Nous remarquons que notre écrivain n'hésite pas à évoquer les mythes de la Genèse, quand il parle de la trahison de Vendredi, identifiant le protagoniste et le bon sauvage à Abel et à Caïn, les deux fils d'Adam et d'Ève. Comme le souligne Mathilde Bataillé, « la Genèse incarne un idéal dans l'œuvre de Tournier, certes en raison de la perfection qu'attribue l'écrivain à l'Adam originel, mais également en raison du hors-temps qu'elle représente, car la Genèse est extérieure à l'Histoire et ne possède pas de passé¹ ». Donc, le temps du récit tend à remonter vers un temps très lointain et franchit la frontière spatio-temporelle conventionnelle que nous connaissons dans la vie réelle, tout comme le suggère le titre du roman : les Limbes, un lieu situé hors du temps et hors de l'espace.

Le titre du roman est révélateur de deux fonctionnements spatiaux : avec le mot « Pacifique », l'auteur précise le lieu du déroulement de l'intrigue et en même temps il suspend tous les repères spatiaux avec le mot « les Limbes ». Le prologue du roman annonce l'avenir du protagoniste par les cartes du tarot et raconte le naufrage de la *Virginie*. Donc, dès le début du roman, la déconstruction du navire prépare la déconstruction de la convention temporelle du récit d'une manière symbolique. L'île déserte sur laquelle Robinson va s'échouer et le titre du roman désignent un espace céleste situé quelque part aux marges de l'Enfer et du Paradis. Car les limbes, c'est le séjour des âmes pures et des enfants qui sont morts sans être baptisés avant la venue du Rédempteur, Jésus-Christ. Cette connotation religieuse est exprimée à travers le sentiment du naufragé. Robinson voit dans l'esprit de tous les gens qui le connaissaient l'image de son cadavre. Nous lisons dans son *Log-book* :

-Tous ceux qui m'ont connu, tous sans exception me croient mort. Ma propre conviction que j'existe a contre elle l'unanimité. Que quoi je fasse, je n'empêcherai pas que dans l'esprit de la totalité des hommes, il y a l'image du cadavre de Robinson. Cela seul suffit – non certes à me tuer – mais à me repousser aux confins de la vie, dans un lieu suspendu entre ciel et enfers, dans les limbes, en somme. Speranza ou les limbes du Pacifique... (VLP.137)

Cet espace hors du temps a aussi une signification théologique. Arlette Bouloumié écrit que les « Limbes signifie le bord, en latin classique. Terme théologique, emprunté au latin ecclésiastique du Moyen-âge, le mot désigne le séjour

¹ Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps*, op. cit., p. 126.

céleste, situé au bord du Paradis. Puis il finit par désigner le premier cercle de l'enfer de Dante dans *La Divine Comédie*. Ce lieu d'attente entre Éden et Enfer prépare Robinson à recevoir une révélation¹ ». Dans les deux *Vendredi*, cet espace inconnu des cartes géographiques, constitue un lieu qui existe hors de l'espace réel et chronologiquement daté de l'île. En même temps que les Limbes constituent un espace irréel, il favorise dans le récit de Michel Tournier la suspension du temps. Jean-Paul Engélibert en analysant le thème de l'altérité spatio-temporelle de *Speranza*, nous rappelle que le titre du roman est révélateur de « la suspension du temps » et que *les Limbes* nous conduisent dès le début vers un espace situé hors du temps :

La suspension du temps dans l'espace insulaire est indiquée dès le titre du roman. Les limbes, on le sait, sont le séjour de ceux qui sont morts sans avoir commis de péché mortel, mais qui n'ont pu être libérés du péché originel par le baptême. La théologie distingue parmi ces âmes deux catégories : les justes décédés avant la venue du Rédempteur et les enfants morts avant le baptême. Si la situation de Robinson est comparable à la leur, il faut penser que l'éternité qu'il a conquise le conduit à occuper un "îlot du temps" échappant au pouvoir rédempteur du Christ. Robinson et *Vendredi* se situent, à partir de la fin de *l'île administrée*, hors de l'eschatologie chrétienne².

Donc, l'île de *Speranza*, en tant qu'île administrée, sort de l'ordre conventionnel du temps et devient comparable aux limbes, à partir de la fin de l'épisode de l'île administrée et se placera hors du temps et de l'espace ordinaire et réel, autrement dit, l'espace insulaire se situera quelque part dans l'au-delà du temps à la verticale. Vers la fin du roman, Robinson se retrouvant de nouveau seul, constate :

Allait-il falloir tout recommencer, les plantations, l'élevage, les constructions, en attendant la survenue d'un nouvel Araucan qui balaierait tout cela d'un souffle de flamme et l'obligerait à se hausser à un niveau supérieur ? Quelle dérision ! En vérité il n'y avait plus d'alternative qu'entre le temps et l'éternité. L'éternel retour, enfant bâtard de l'un et de l'autre, n'était qu'une vésanie. Il n'y avait qu'un seul salut pour lui : retrouver le chemin de ces limbes intemporelles et peuplées d'innocents où il s'était élevé par étape et dont la visite du *Whitebird* l'avait fait choir. (VLP.268)

En effet, cet « éternel retour » sur les « limbes intemporelles » apparaît plus précisément après l'explosion de la grotte qui mettra fin à l'épisode de l'île administrée et qui inaugure l'épisode de l'île solaire.

Cet événement, à la fin du chapitre VIII, constitue un moment clé, très important du récit, car la ville administrée est détruite et il n'en reste que la ruine. Depuis que le mât-calendrier et la clepsydre ont été détruits par l'explosion de la grotte, Robinson ne ressent plus le besoin de compter ses jours, car l'ordre temporel est suspendu définitivement pour lui et il entretient désormais un rapport très apaisé avec le temps. Si au début du roman, Robinson était préoccupé par le calcul du temps dont le manque de repère l'inquiétait fortement, à partir de l'explosion de la grotte, il ne se soucie plus de l'absence du temps, parce que règne dans tout l'espace insulaire de *Speranza* l'éternité de l'instant présent :

Depuis que l'explosion a détruit le mât-calendrier, je n'ai pas éprouvé le besoin de tenir le compte de mon temps. Le souvenir de cet accident mémorable et de tout ce qui l'a préparé demeure dans mon esprit avec une vivacité et une fraîcheur inaltérables, preuve supplémentaire que le temps s'est figé au moment où la clepsydre volait en éclats. Dès lors n'est-ce pas dans l'éternité que nous sommes installés, *Vendredi* et moi ? (VLP.234)

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 65.

² Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoe : un mythe littéraire de la modernité 1954-1986, op. cit.*, p. 116.

En effet, après l'explosion de la grotte la temporalité de l'histoire disparaît entièrement dans l'île et le travail de Robinson qui donnait un certain rythme au déroulement du temps historique de *l'île administrée* cède son fonctionnement au rythme de l'intemporalité historique du travail de Vendredi qui vit « enfermé dans l'instant présent » sans travailler et « ignorant toute notion de passé et de futur » (VLP.203). C'est ainsi que le temps ne passe pas malgré le travail et la production s'accumule, car « l'instant équivaut à l'éternité » et « l'histoire n'est plus possible¹ ». Donc, Robinson n'est plus tenté de reconstruire l'île administrée dans laquelle dominait un temps horizontal ou linéaire. Dans son *Log-book* Robinson écrit « ce qui a le plus changé dans [s]a vie, c'est l'écoulement du temps, sa vitesse et même son orientation » (VLP.233). Par la suite, il explique comment le temps s'écoulait auparavant pour enregistrer l'histoire de sa vie :

Jadis chaque journée, chaque heure, chaque minute était *incliné* en quelque sorte vers la journée, l'heure ou la minute suivante, et toutes ensemble étaient aspirées par le dessin du moment dont l'inexistence provisoire créait comme un *vacuum*. Ainsi le temps passait vite et utilement, d'autant plus vite qu'il était plus utilement employé, et il laissait derrière lui un amas de monuments et de détruits qui s'appelaient mon histoire. (VLP.233)

Plus tard, le naufragé aborde la question du temps circulaire et la notion de l'éternité qui sont pour lui comme le secret des dieux. En effet, dans la dernière partie du roman, il trouve une autre perception du temps et ignore totalement l'écoulement du temps horizontal. *Speranza* lui offre alors de profiter de chaque instant et de vivre au présent dans son espace absolu comme Adam au temps des origines dans l'Éden. Désormais, l'écoulement du temps et le va-et-vient des saisons illustrent un temps cyclique au lieu de tracer un temps linéaire. Ainsi, *Speranza* devient immortelle et éternelle et Robinson découvre l'éternité dans l'instant :

Peut-être cette chronique dans laquelle j'étais embarqué aurait-elle fini après des millénaires de péripéties par « boucler » et par revenir à son origine. Mais cette circularité du temps demeurait le secret des dieux, et ma courte vie était pour moi un segment rectiligne dont les deux bouts pointaient absurdement vers l'infini, de même que rien dans un jardin de quelques arpents ne révèle la sphéricité de la terre. Pourtant certains indices nous enseignent qu'il y a des clefs pour l'éternité : l'almanach, par exemple, dont les saisons sont un éternel retour à l'échelle humaine, et même la modeste ronde des heures (VLP.233-234)

Gilles Deleuze constate dans la postface de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* que les quatre éléments terrestres et célestes sont représentés dans le roman (terre-eau-feu-air). La terre et le ciel luttent l'un contre l'autre et l'île constitue « la frontière ou le lieu de ce combat ». Il est donc important de voir si l'île réussit à triompher du ciel en déversant en lui ses éléments pour devenir solaire. Nous voyons que le rôle de l'île est aussi important que le rôle du héros dans l'évolution thématique du texte. Comme le souligne le critique, « le héros du roman, c'est l'île autant que Robinson, autant que Vendredi. L'île change de figure au cours d'une série de dédoublements, non moins que Robinson change lui-même de forme au cours d'une série de métamorphoses. La série subjective de Robinson est inséparable de la série des états de l'île² ». Comme nous l'avons constaté, après l'explosion de la grotte, c'est l'île qui impose ses lois et son temps à Robinson, un présent détaché du passé et de l'avenir. Dans le passage ci-dessous, extrait de son log-book, nous pouvons lire l'évolution de son rapport au temps depuis l'explosion :

¹ Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoe : un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit., p. 117.

² Gilles Deleuze, in postface de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, 1972, p. 274.

Pour moi désormais, le cycle s'est rétréci au point qu'il se confond avec l'instant. Le mouvement circulaire est devenu si rapide qu'il ne se distingue plus de l'immobilité. On dirait, par suite, que mes journées se sont redressées. Elles ne basculent plus les unes sur les autres. Elles se tiennent debout, verticales, et s'affirment fièrement dans leur valeur intrinsèque. (VLP.234)

Le temps se fige et Robinson a l'impression de vivre éternellement une seule journée :

Et comme elles ne sont plus différenciées par les étapes successives d'un plan en voie d'exécution, elles se ressemblent au point qu'elles se superposent exactement dans ma mémoire et qu'il me semble revivre sans cesse la même journée. (VLP.234)

Donc, *Speranza* devenant solaire, comme le jardin d'Éden sort du temps horizontal et berce son Adam dans l'harmonie de l'éternel retour du même instant. Robinson, en réfléchissant sur « cette étrange découverte » (VLP.234), se propose de « rappeler que cette révolution – pour soudaine, et littéralement *explosive* qu'elle fût – avait été annoncé et peut-être anticipée par quelques prodromes » (VLP.235) :

Par exemple cette habitude que j'avais prise, pour échapper au calendrier tyrannique de *l'île administrée*, d'arrêter le clepsydre. Ce fut d'abord pour descendre dans les entrailles de l'île, comme on plonge dans l'intemporel. Mais n'est-ce pas cette éternité lovée dans les profondeurs de la terre que l'explosion a chassée au-dehors, et qui étend maintenant sa bénédiction sur tous nos rivages ? Ou mieux, l'explosion n'est-elle pas l'épanouissement volcanique de la paix des profondeurs, d'abord prisonnière du roc, comme une graine enfouie, et maintenant maîtresse de toute l'île, tel un grand arbre qui étend son ombre sur une aire de plus en plus vaste ? Plus j'y songe, plus il me paraît que les tonneaux de poudre, la pipe de Van Deysel et la maladroite désobéissante de Vendredi ne forment qu'un manteau d'anecdotes qui recouvre une nécessité fatidique en marche depuis le naufrage de la *Virginie*. (VLP.235)

Donc, *l'île solaire* existait au fond de la terre où Robinson pouvait plonger dans l'intemporel en descendant dans les entrailles de l'île. En comparant l'explosion de la grotte à l'épanouissement volcanique jetant l'éternité du fond à la surface de l'île, Michel Tournier évoque le retour d'un temps cyclique dans l'espace vertical de l'île. Le héros solitaire de *Speranza* constate maintenant que depuis son naufrage tous les événements inattendus et désagréables à première vue sont dus à une nécessité fatidique. Ajoutons à toutes ces fatalités qu'à l'extérieur de *Speranza* pendant les vingt-huit ans que Robinson vit sur l'île, dans l'autre monde où il voulait partir avant le naufrage, il y avait la guerre et les catastrophes qu'il a évitées en échouant sur l'île.

Nous nous proposons maintenant d'examiner un autre aspect temporel de l'espace insulaire des deux *Vendredi*, celui du fantastique. Mariska Koopman-Thurlings s'interroge sur les différents caractères spatio-temporels dans l'œuvre tournérienne pour en dégager son aspect fantastique. Le critique constate tout d'abord que « le temps devient fantastique lorsqu'il rompt aussi bien avec le temps de l'horloge qu'avec le temps de la conscience » et que « le temps prend un caractère fantastique lorsque l'ordre chronologique habituel se trouve perturbé sans que cette rupture puisse être attribuée à une perception émotive d'un personnage¹ ». Ce sont des points que nous avons déjà remarqués dans les deux *Vendredi*, dans lesquels notre romancier tente de mettre en question le temps conventionnel inventé par l'homme. Or, la critique met en cause l'aspect mythique du roman de Michel Tournier du point de vue temporel et spatial : selon elle, notamment dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, le temps apparaît au départ d'ordre mythique mais il finira par devenir fantastique. Temporellement, les deux *Vendredi* ne sont pas mythiques,

¹ Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 193.

car ils sont historiquement datés tout au long du récit et comme elle le souligne, « histoire et mythe sont incompatible¹ ». Arlette Bouloumié, inspirée par la lecture de Lévi-Strauss, voit dans le mythe un système temporel se rapportant à des événements qui ont eu lieu dans un passé très lointain : avant ou pendant la création ou les premiers âges. Si Arlette Bouloumié remarque que « la structure temporelle du mythe est double, historique et anhistorique² », Mariska Koopman-Thurlings constate que chez Claude Lévi-Strauss, l'aspect historique est lui-même de nature anhistorique car « il s'agit d'événements situés "in illo tempore" et commémorés à travers les âges. Il est donc en fait question d'un éternel présent³ ». Nous savons déjà que dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, notre romancier a fusionné le temps historique et le temps mythique, ou selon Mariska Koopman-Thurlings, des éléments mythiques. Cette procédure de fusion est conservée dans le roman jusqu'à l'arrivée du *Whitebird*, c'est-à-dire jusqu'à la fin du roman. Mais selon Mariska Koopman-Thurlings, Michel Tournier détruit la portée mythique en imposant à son lecteur des récits à valeur mythique :

La valeur intrinsèque des mythes, qui confère à l'histoire en question un aspect permanent et atemporel, est faussée par Tournier. En prenant comme point de départ d'un récit une certaine interprétation d'un mythe, Tournier en détruit au préalable la portée mythique. Au lieu de créer des histoires qui s'avèrent fondamentales, il veut imposer d'emblée au lecteur des récits à valeur mythique. La façon dont procède Tournier se trouve donc à l'opposé d'un modèle proposé par Arlette Bouloumié et par Simone Vienne. Il n'est pas question de la survivance inconsciente de certains archétypes mais de l'activité ludique d'un auteur qui jongle avec le savoir narratif. Un jeu à l'origine duquel se trouve sans doute une certaine nostalgie des époques pré-scientifiques⁴.

Voyons maintenant la différence entre le temps mythique et le temps fantastique. Le temps mythique est un temps cyclique qui remonte à l'époque de l'homme primitif où le temps linéaire ou historique n'existait pas encore. Toutes les cérémonies de l'homme primitif sont basées sur une commémoration cyclique. On vit la réalité d'une manière biologique et en harmonie avec le retour des saisons et des récoltes. À l'époque classique, les notions de temps et d'espace n'ont pas d'importance, car il n'y a pas encore d'histoire⁵. Plus on s'intéresse à l'individualisation de l'homme, plus on avance vers un temps historique, car pour individualiser les personnages, il faut les relier dans un cadre spatio-temporel bien défini. C'est surtout dans le roman réaliste que le temps et l'espace sont fortement valorisés. C'est en mélangeant ces deux notions temporelles, mythique et historique, que Michel Tournier réussit à créer un temps fantastique dans son œuvre romanesque, notamment dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. À l'arrivée du *Whitebird*, Robinson, très ému, ne sait pas exactement depuis combien de temps il survit dans l'île. Quand le commandant lui tend la main et se présente à lui, Robinson lui demande: « Quel jour sommes-nous ? », et le capitaine, étonné, demande à son second : « Quel jour sommes-nous, Joseph ? -Le samedi 22 décembre 1787, Sir, répondait-il. -Le samedi 22 décembre 1787, répéta le commandant tourné vers Robinson », et ce dernier se rappelle que « le naufrage de *La Virginie* avait eu lieu le 30 septembre 1759. Il y avait donc exactement vingt-huit ans, deux mois et vingt-deux jours » (VVS.140). L'arrivée du navire *Whitebird* réinstaura le temps historique dans le récit ainsi

¹ Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 130.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 57.

³ Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 130.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétition*, op. cit., p. 23-24

que dans l'univers de Robinson. Après avoir entendu la réponse du capitaine, les calculs de Robinson « signalent qu'il n'a pas vraiment intégré la conception mythique, anhistorique du temps. Il reste malgré tout un homme de l'époque moderne, celle-là même qui a fait prévaloir le temps linéaire¹ » et « les mêmes observations sont valables pour l'espace² », que nous allons étudier dans le sous-chapitre suivant.

2.2. Speranza : un espace mythique

Au temps mythique des origines correspond un espace mythique. Nous allons maintenant examiner l'espace mythique qui correspond à ce temps. Comme le souligne Arlette Bouloumié « l'île de Robinson est aussi un espace mythique qui rappelle le monde originel » et « elle incarne l'état édénique, paradisiaque quand l'homme vivait en harmonie avec la nature³ ». Dans les deux *Vendredi*, l'île a deux aspects : c'est un espace réel au milieu du Pacifique et en même temps c'est un lieu mystérieux et ambigu. Au début du roman, sur le point le plus haut de l'étendue de cette terre, Robinson se rend compte qu'il a échoué sur une autre île que Mas a Tierra, totalement inconnue des cartes géographiques ; cet îlot lui semble « dépourvu de toute trace d'habitation », il le nomme donc « l'île de la Désolation » (VLP.18). Robinson pense qu'il doit « se trouver hors de la route régulière des navires, puisqu'il [est] totalement inconnu » (VLP.19). Cette appellation évoque évidemment un lieu d'exil, une prison de laquelle le protagoniste devrait se libérer. Ensuite, baptisée *Speranza*, l'île illustre un aspect protecteur : elle devient un lieu de refuge où le naufragé solitaire peut se défendre contre toutes les dégradations naturelles et contre les cannibales dont la menace devient très sérieuse. L'île prend donc plusieurs valeurs symboliques et constitue aussi un espace mythique. Nombreux sont les écrivains et les poètes qui ont choisi une île comme lieu de leur récit, en l'associant par son emplacement géographique au jardin d'Eden dans lequel ils établissent leur utopie. Ainsi, « le mythe insulaire construit un espace flou, fertile pour l'imagination de l'homme, qui le transforme en un lieu de tous les possibles⁴ » ; l'île « demeure une vision de l'esprit, l'espace rêvé suprême car elle est éloignée à la fois dans l'espace et le temps⁵ » :

Décrits par les écrivains comme les lieux utopiques et mystérieux, les espaces insulaires semblent figés dans le temps, conservateurs, comme en retard sur la terre ferme, dans laquelle vit une société refermée sur elle-même, où l'innovation et l'évolution n'ont que peu de place. Toute marginalité est rejetée, le respect de la tradition y est de mise. Pourtant, c'est dans ce cadre que de nombreux écrivains choisissent de situer leurs intrigues, comme si dans une île le rêve, la création du paradis sur terre, était réalisable⁶.

¹ Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 196.

² *Ibid.*, p. 194.

³ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, Librairie José Corti, 1988, p. 32.

⁴ Miguel Seguí Llinas, « Le voyage : une catharsis menant au mythe de l'île » in *De l'île réelle à l'île fantasmée. Voyages, littérature(s) et insularité (XVII^e-XX^e siècles)*, op. cit., p. 52.

⁵ Kumari Issur, « Les îles indianocéaniques de Le Clézio », art. cité, p. 234.

⁶ Miguel Seguí Llinas, « Le voyage : une catharsis menant au mythe de l'île », art. cité, p. 52.

Sous cet angle, nous pouvons entrevoir dans la représentation de l'espace insulaire des deux *Vendredi* différents espaces correspondant chacun à un état spirituel de Robinson. Il est vrai que l'espace de l'île où le héros évolue est limité par les eaux, mais l'île possède aussi une dimension verticale illimitée et infinie qui accompagne l'évolution spirituelle du protagoniste dans tout le livre. Quand Robinson découvre les profondeurs de l'île dans les épisodes de la souille et de la grotte, il vit toujours dans l'île de la désolation, comme il l'avait nommée au début de son séjour insulaire. Mais à mesure que l'état spirituel de Robinson se transforme, les valeurs spatiales de l'île aussi évoluent. À la fin du roman, Robinson contemple « du haut du piton rocheux [...] toute l'île [...] encore noyée dans la brume » (VVS.152). Après que le navire *Whitebird* disparaît à l'horizon, le soleil se lève et tous les êtres de l'espace insulaires annoncent une nouvelle journée, une nouvelle vie spirituelle :

C'est alors que le soleil se leva. Une cigale chanta. Une muette se laissa tomber sur l'eau et s'éleva à grand coups d'ailes, un petit poisson dans le bec. Les fleurs ouvraient leurs calices, les unes après les autres. (VVS.152)

L'espace insulaire va apparaître encore plus vif : « Une vie toute neuve allait commencer, aussi belle que l'île qui s'éveillait dans la brume à leurs pieds » (VVS.152). L'espace de l'île prend alors une dimension mythique dans cet état élémentaire et incarne le monde au moment où l'homme vivait dans une harmonie totale avec l'univers. Arlette Bouloumié écrit ainsi : « L'espace mythique est donc un espace vierge, évocateur du monde de la genèse. C'est un espace ambigu, perçu d'abord comme infernal, où le héros au cours de sa métamorphose, apprend à redécouvrir l'Éden. L'ouverture au cosmos et le mouvement ascensionnel rendent sensible la révélation de la fraternité oubliée de l'homme et du monde¹ ». La souille, en tant qu'un espace clos et protecteur, prend un aspect mythique et prépare le protagoniste à subir des métamorphose. Mais ce même endroit illustre au début du roman un espace clos et limité dans lequel le protagoniste se laisse aller jusqu'à la paresse et la démence. Le protagoniste prend refuge dans cet espace fermé pour se protéger des dangers et des agressions de l'espace extérieur. Au cours du roman, le héros évolue et communique de plus en plus avec le monde extérieur et avec tous les éléments qui s'y trouvent, notamment avec le vent et le soleil. Il abandonne non seulement la souille, mais aussi tous les éléments qui l'enferment ou qui le séparent du monde naturel : vêtements, toit, murs de la forteresse, arbre qui lui servait aussi comme refuge. Cette union avec le monde élémentaire évoquerait aussi la tendance du retour au monde des origines et le rapport harmonieux entre homme et nature (VLP.216-217). Ainsi, la souille joue un rôle très important dans l'évolution spirituelle de Robinson. C'est dans ce même lieu que Robinson se transforme en premier homme quand il en sort comme « statue de limon » :

C'est alors qu'une statue de limon s'anima à son tour et glissa au milieu des joncs. Robinson ne savait plus depuis combien de temps il avait abandonné son dernier haillon aux épines d'un buisson. (VLP.40)

Ce passage nous rappelle l'histoire de la création de l'homme racontée dans les livres sacrés. Arlette Bouloumié y voit un « fantastique retour aux origines » évoquant « le premier homme, fait d'argile, sortant des mains du créateur² ». Mais selon Mariska Koopman-Thurlings la souille est « le marécage dans lequel Robinson enfouit son désespoir » et elle incarne non seulement un aspect mythique « dans la mesure où Robinson, dans une image qui

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 69-70.

² *Ibid.*, p. 60.

réunit Adam et Vénus, sort de la vase couvert de boue [...], [elle] est [aussi] un endroit à forte ambiance fantastique¹ ». La description du même passage illustre un Robinson réduit à l'état animal se laissant glisser dans la souille où il ne peut plus se déplacer « qu'en se traînant sur le ventre » et où il mange « le nez au sol, des choses innommables » (VLP.40). C'est dans cet endroit que Robinson, « libéré de toutes ses attaches terrestres, [suit] dans une rêverie hébétée des bribes de souvenirs qui, remontant de son passé, [dansent] au ciel dans l'entrelacs des feuilles immobiles » (VLP.41). La critique constate alors :

Tel un hippopotame, Robinson est couché dans la boue, et l'on peut s'étonner qu'il ne soit pas englouti par le marécage. La recherche d'un certain espace "cosmique", vierge, rappelant celui de la Genèse, est indéniable chez Tournier. Si alors l'espace peut être qualifié de "mythique", parce qu'il évoque le temps des origines, il est davantage fantastique, dans la mesure où certaines images sont exploitées à la lettre. Robinson, déshumanisé, devient littéralement un animal qui se vautre dans la boue. Mais qui plus est, l'auteur ne place pas ses personnages à l'écart d'un temps et d'un espace déterminés. Il se plaît à les situer historiquement tout aussi bien que spatialement, les références géographiques précises ne faisant jamais défaut dans ses romans².

Pour mieux faire comprendre la différence entre l'espace mythique et l'espace fantastique, la critique donne d'autres exemples de l'espace fantastique chez Michel Tournier, par exemple l'espace de la Prusse orientale dans le deuxième roman de notre romancier, *Le Roi des aulnes*, qui « ne devient donc jamais vraiment mythique à cause des références historiques précises, celles de la Deuxième Guerre Mondiale³ ».

La déshumanisation de Robinson dans l'espace clos du marécage mène à une altération radicale de l'espace îlien. Robinson entrevoit une *autre île* pour la première fois lors de la suspension du temps, mais elle n'est pas visible au départ pour le solitaire de l'île de la *désolation*. Sur le seuil de la démence, Robinson voit derrière lui. L'espace « immense et vierge » (VLP.45) de l'île l'appelle. Mais il est encore trop top pour la découvrir. Il commence à explorer l'île de la *Désolation* méthodiquement et la baptisera l'île de *Speranza* :

Il consacra plusieurs jours à dresser une carte de l'île qu'il compléta et enrichit dans la suite au fur et à mesure de ses exploitations. Il se résolut enfin à rebaptiser cette terre qu'il avait chargée le premier jour de ce nom lourd comme l'opprobre, "île de la Désolation". Ayant été frappé en lisant la Bible de l'admirable paradoxe par lequel la religion fait du désespoir le péché sans merci et de l'espérance l'une des trois vertus théologales, il décida que l'île s'appellerait désormais *Speranza* [...]. (VLP.48-49)

La seconde île ou l'île naturelle qui s'oppose à la première île ou l'île artificielle, reste occultée pendant longtemps et ne se dévoile que progressivement : « [Robinson] a soupçonné jadis, bien avant de découvrir la grotte et la combe, une *autre île*, cachée sous l'île administrée » (VLP.193). Jean-Paul Engélibert précise sur ce point que « le cheminement qui mène Robinson à découvrir la seconde île – naturelle – sous la première – artificielle, fruit de son travail – est lié à l'histoire, aux deux sens du mot⁴ ». Le premier sens du mot histoire renvoie à celle des hommes, l'histoire de toute l'humanité depuis sa genèse : « Comme l'humanité de jadis, [Robinson] était passé du stade de la cueillette et de la chasse à celui de l'agriculture et de l'élevage » (VLP.50). C'est là que Robinson doit maîtriser

¹ Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 198.

² *Ibid.*, p. 198-199.

³ *Ibid.*, p. 199.

⁴ Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoe : un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit., p. 110.

l'espace avant de penser à maîtriser le temps : « Il s'en fallait pourtant que l'île lui parût désormais comme une terre sauvage qu'il aurait su maîtriser, puis apprivoiser pour en faire un milieu tout humain » (VLP.51). Le deuxième sens du mot renvoie au parcours initiatique de Robinson. Comme nous l'avions déjà souligné, la temporalité joue un rôle déterminant dans tout le roman. Au départ, Robinson maîtrise le temps mais il atteindra l'étape solaire et sera enveloppé par l'intemporalité dans un présent euphorique éternel. C'est à ce moment-là que Robinson en compagnie de Vendredi « [entrevoit] pendant un bref instant une *autre île* cachée sous le chantier de construction et l'exploration agricole dont [il avait] couvert Speranza » (VLP.235) :

Cette autre Speranza, j'y suis transporté désormais, je suis installé à demeure dans un "moment d'innocence". Speranza n'est plus une terre inculte à faire fructifier, Vendredi n'est plus un sauvage qu'il est de mon devoir de morigéner. L'un et l'autre requièrent toute mon attention, une attention contemplative, une vigilance émerveillée, car il me semble –non, j'ai la certitude– que je les découvre à chaque instant pour la première fois et que rien ne ternit jamais leur magique nouveauté. (VLP.235-236)

Le Robinson de Tournier, à l'instar de son prédécesseur, le Robinson de Defoe, humanise *l'île administrée*, mais cette humanisation forcée reste éphémère dans le récit de Tournier avec le dévoilement progressif de l'altérité de l'île Speranza. C'est pourquoi à la fin du roman, Robinson ne désire pas retourner dans son pays d'origine – tout au contraire de son modèle chez Defoe –, en s'intégrant dans l'éternité des limbes du Pacifique.

N'oublions pas que *l'autre île* que Robinson a entrevue la première fois à travers la suspension temporelle ne se montre plus à l'initié pendant très longtemps, car elle « représente le monde des essences et du sacré qui naît de la beauté des choses en soi ; c'est le monde dans sa pureté qui émerge des ombres platonicienne ; c'est un monde qui existe de par lui-même dans sa perfection¹ ». C'est en ces termes que l'autre île évoque une valeur surréelle de l'espace insulaire :

Il y avait quelque chose d'heureux suspendu dans l'air, et, pendant un bref instant d'indicible allégresse, Robinson crut découvrir une *autre île* derrière celle où il peinait solitairement depuis si longtemps, plus fraîche, plus chaude, plus fraternelle, et que lui masquait ordinairement la médiocrité de ses préoccupations. (VLP.99-100)

L'autre île semble au naufragé solitaire « plus fraîche, plus chaude, plus fraternelle » que l'île administrée dans laquelle il s'acharne à maîtriser depuis si longtemps. Plus tard, l'autre île se révèle à Robinson pour la deuxième fois avec une forme charnelle. Robinson s'endort et quand il se réveille, roule sur le dos, et voit le soleil en train de se coucher. Il voit les choses différemment et éprouve d'étranges sentiments :

Le vent passa dans les herbes avec une rumeur miséricordieuse. Trois pins nouaient et dénouaient fraternellement leurs branches dans de grands gestes apaisants. Robinson sentit son âme légère s'envoler vers une lourde nef de nuages qui croisait dans le ciel avec une majestueuse lenteur. Un fleuve de douceur coulait en lui. C'est alors qu'il eut la certitude d'un changement, dans le poids de l'atmosphère peut-être, ou dans la respiration des choses. Il était dans *l'autre île*, celle qu'il avait entrevue une fois et qui ne s'était plus montrée depuis. (VLP.133)

La « rumeur miséricordieuse » du vent, les « gestes apaisants » des pins et la répétition du terme « fraternellement » nous rappellent la description de *l'autre île* entrevue la première fois. Mais cette fois-ci, elle se montre encore plus douce et séduisante, et l'âme du protagoniste peut s'envoler légèrement vers le ciel. Nous nous demanderons alors si

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu, op. cit.*, p. 78.

cette personnification de l'île et sa présence charnelle qui réchauffe le corps de Robinson ne peuvent pas donner à l'espace îlien un aspect spirituel.

Jiashu Du constate une opposition entre deux concepts du sacré et du profane dans les deux *Vendredi*. Speranza est une île située dans l'océan Pacifique dans laquelle Robinson installe une société coloniale à l'exemple de son pays d'origine. La clepsydre qui instaure le temps linéaire du roman illustre le côté profane de l'espace insulaire. Mais en même temps une valeur sacrée se dégage du même espace. La critique constate alors que le sacré « se présente à travers l'idée transcendante de l'*autre* île » :

L'attribut transcendant la distingue de son ancienne apparence d'ordre géographique. Speranza est soutenue par la personnalisation charnelle. L'île devient une femme. Sa présence charnelle contre Robinson le réchauffe. La divinité de l'île sous forme humanisée n'existe que dans la connaissance subjective de Robinson, mais elle s'apparente à la réalité de l'au-delà¹.

Quelques pages plus loin, nous allons remarquer que l'*autre* île se situe justement contre l'*île administrée* :

L'île était couverte de champs de céréales et de légumes, la rizière allait donner bientôt sa première récolte, des hordes de chèvres domestiquées se bouscuaient dans les enclos, la grotte débordait de provisions qui auraient suffi à nourrir la population d'un village durant plusieurs années. (VLP.148)

Ici, l'île administrée n'illustre que l'aspect horizontal de *Speranza* par rapport à la description de l'*autre* île qui a fait éprouver à Robinson un sentiment inconnu. Mais l'île administrée, cet espace réel, « œuvre magnifique » faite de la main de Robinson, « se vid[e] inexorablement de son contenu », « per[d] son âme au profil de l'*autre* île, et [devient] semblable à une énorme machine tournant à vide » (VLP.148). Robinson pense alors que « de cette première île gouvernée et exploitée si économiquement [peut] se dégager une manière de morale dont les maximes se [trouvent] toutes dans les écrits du bonhomme Franklin » ; il décide de « les inscrire dans la pierre, la terre, le bois, bref dans la chair même de Speranza pour tâcher de donner à ce grand corps un esprit qui lui convienne » (VLP.148). L'*autre* île n'est donc que l'image verticale de l'espace insulaire de *Speranza*.

Dans les deux *Vendredi* de Michel Tournier, non seulement l'espace insulaire se manifeste comme un lieu mythique, mais aussi tous les éléments constituant la nature de *Speranza* tels les animaux et la végétation se présentent comme une création mythique. Nous nous intéressons maintenant à un animal qui apparaît dans le roman comme le premier être vivant que le naufragé rencontre et tue, puis apprivoise au cours du roman, et qui devient aussi l'adversaire de Vendredi : le bouc, notamment celui que Vendredi baptise Andoar. La valeur spirituelle de l'île est ainsi évoquée à travers la mythification graduelle de cet animal. Mariska Koopman-Thurlings, analysant le bestiaire tournierien, constate : « lorsque des animaux apparaissent dans les romans de Tournier, ils ne tardent pas à perdre leur caractère réaliste² ». Dès la première rencontre le bouc est décrit avec des aspects humains. Cette personnification du bestiaire nous rappelle celle de l'île que nous venons d'étudier. Robinson en faisant ses premières explorations rapides sur l'île, remarque qu'il n'y a pas « la moindre trace humaine » sur cette terre déserte, même les animaux

¹ Jiashu Du, *La tentation du sacré dans les ouvrages de Michel Tournier*, op. cit., p. 41.

² Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 211.

semblent absents. C'est en ce moment qu'une souche bizarre attire son attention. Tout de suite, il distingue une silhouette immobile ressemblant à un mouton ou à un gros chevreuil qui « se [transforme] dans la pénombre verte en une sorte de bouc sauvage, au poil très long » (VLP.17). Robinson a peur et « lâchant sa canne trop légère, [ramasse] une souche noire et noueuse, assez lourde pour briser l'élan du bouc s'il [vient] à charger » (VLP.17). Robinson se dirige vers l'animal qui « la tête haute, les oreilles dardées en avant, [il] le [regarde] approcher, figé dans une immobilité minérale » (VLP.17). Le solitaire de l'île regarde le bouc de plus près en s'arrêtant à deux pas de lui :

Dans la masse du poil, un grand œil vert fixait sur lui une pupille ovale et sombre. Robinson se rappela que la plupart des quadrupèdes, par la position de leurs yeux, ne peuvent fixer un objet que de façon en quelque sorte borgne, et qu'un taureau qui charge ne voit rien de l'adversaire sur lequel il fonce. De la grosse statue de poil qui obstruait le sentier sortit un ricanement de ventriloque. (VLP.17)

Selon Mariska Koopman-Thurlings, dans cette description, le « grand œil vert » et le « ricanement de ventriloque » de l'animal lui donnent « des aspects anthropomorphes » et la réaction de Robinson qui cause la mort du bouc « est comparée par le narrateur au premier fratricide¹ » :

Sa peur s'ajoutant à son extrême fatigue, une colère soudaine envahit Robinson. Il leva son gourdin et l'abattit de toutes ses forces entre les cornes du bouc. Il y eut un craquement sourd, la bête tomba sur les genoux, puis bascula sur le flanc. C'était le premier être vivant que Robinson avait rencontré sur l'île. Il l'avait tué. (VLP.17-18)

Cette personnification du bouc et la référence au temps des origines qui donne une valeur mythique à l'animal ne peuvent-elles évoquer dès ce début du roman l'aspect vertical de l'espace dans lequel se trouve le protagoniste ?

L'animal prendra encore plus d'importance après l'explosion des tonneaux. À la suite de la catastrophe, les chèvres domestiquées du domaine de Robinson s'enfuient et se retrouvent à l'état sauvage. Elles sont donc organisées en groupe, guidées par les maîtres-boucs qui obéissent tous à un roi-bouc. Vendredi s'adonne à un jeu dangereux avec ces animaux : « Il luttait avec les boucs qu'il surprenait isolés. S'ils fuyaient, il les attrapait à la course. Il empoignait leurs cornes et il les forçait à se coucher. Pour marquer ceux qu'il avait ainsi vaincus, il leur nouait un petit collier de lianes autour du cou » (VVS.117). C'était pendant un de ces jeux que Vendredi a retrouvé une chevrette blessée avec une patte de devant cassée : la chevrette est jeune, blanche et sans cornes. Vendredi décide de la soigner en fabriquant des attelles et il la baptise Anda. Quand la chevrette guérit, Vendredi lui apprend à courir et ils deviennent inséparables à tel point que « la nuit, Vendredi se [couvre] de la fourrure chaude et vivante d'Anda, étendue sur lui. Le jour, elle ne le [quitte] pas d'un mètre » (VVS.119). Vendredi dit même à Robinson : « Plus tard, quand elle aura du lait, je ne la trairai pas, comme nous faisons autrefois, non ! Je la téterai directement, comme une petite maman ! » (VVS.119). Robinson est jaloux de cette amitié entre Vendredi et Anda ; il lui rappelle que Vendredi, après l'explosion, a voulu que « tout le monde soit libre à Speranza, et qu'il n'y ait plus d'animaux domestiques » (VVS.119), alors qu'il est ainsi en train de domestiquer la chevrette. Mais Vendredi lui répond qu'Anda est un animal libre : si elle reste avec lui, c'est parce qu'elle l'aime, et si elle souhaite un jour le quitter, il ne l'empêchera pas de partir. Un matin, Vendredi sent qu'il s'est passé quelque chose d'étrange pendant la nuit, en regardant Anda, et sent

¹ *Ibid.*

aussi une odeur forte du bouc. La nuit suivante, il voit Andoar, le roi des boucs qui illustre un animal mythique dans ce passage :

[Il] ne dort que d'un œil. Et voilà qu'à minuit le buisson près duquel il reposait parut s'entrouvrir comme une grosse fleur, et il vit apparaître en son milieu la plus belle tête de bouc qu'il avait jamais vue. Des longs yeux d'or brillaient dans l'épaisseur de la toison, une barbiche fine et soyeuse s'agissait au bout du menton, de grosses cornes noires et annelées se dressaient sur son front. En même temps un léger souffle de vent rabattait sur Vendredi une terrible odeur de suint et de musc. Bien qu'il ne l'ait jamais vu, Vendredi reconnut aussitôt Andoar, le roi des chèvres de Speranza. (VVS.120).

Anda, en voyant Andoar, essaye de s'en aller mais Vendredi la serre contre lui et l'empêche de partir. Le lendemain, Vendredi décide d'aller lutter contre son adversaire et prépare aussi un collier pour mettre autour de son cou pour marquer sa victoire. Il trouve le roi Andoar au sommet d'un rocher, il s'approche de lui et veut le toucher, mais le bouc s'avance soudainement. Vendredi tombe du haut du rocher sur les épines et les houx. Quand Vendredi parle d'Andoar à Robinson, il parle de lui comme on parle d'un vrai personnage, d'un héros mythique :

Andoar, disait-il, pouvait être repéré à cent mètres de distance rien qu'à son épouvantable odeur. Andoar ne fuyait jamais quand on l'approchait. Andoar ne l'avait pas attaqué après sa chute du rocher, et il n'avait pas essayé de le frapper à mort, comme l'aurait fait tout autre bouc... (VVS.121)

Un jour, Vendredi se réveille tard et voit qu'Anda est partie et il a juré « en lui-même qu'il retrouverait Andoar, qu'il lui passerait le collier de lianes et qu'il reprendrait Anda » (VVS.122). Il le trouve finalement avec Anda et après une lutte douloureuse, Vendredi monte sur le dos d'Andoar. Il n'arrive pas à l'arrêter : « le bouc faisait des bonds fantastiques pour se débarrasser de ce corps nu qui l'étouffait » ; Vendredi repose ses mains sur les yeux de la bête, mais Andoar ne s'est pas arrêtée : « Elle fonçait droit devant elle comme si les obstacles n'existaient plus. Ses sabots sonnèrent sur la dalle de pierre qui s'avançait vers le précipice, et les deux corps toujours enlacés tombèrent dans le vide » (VVS.124). Robinson qui regardait cette bataille de loin à la longue vue, s'y rend et retrouve le bouc mort et Anda en train de lécher la main de Vendredi. L'épisode de lutte s'achève en ces termes : « Le roi des chèvres était sous moi et il m'a protégé quand nous sommes tombés [...]. Le grand bouc est mort en me sauvant, mais je vais bientôt le faire voler et chanter » (VVS.125). Selon Mariska Koopman-Thurlings, « la lutte avec cet animal est représentée comme une crise des générations¹ ». D'un côté, Andoar ne tue pas Vendredi comme l'aurait fait tout autre bouc, d'un autre côté, Vendredi évoque son adversaire avec beaucoup de tendresse, bien qu'il ne souhaite que le vaincre :

La victoire sur Andoar incarne la mort de l'ancienne religion, la mort des ancêtres. C'est alors que la nouvelle ère peut commencer. La force symbolique des deux boucs dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, et surtout leurs liens avec des problèmes millénaires de l'humanité, confèrent à ces animaux un statut mythologique plutôt que fantastique. [...] Il est indéniable que les animaux dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* ont encore un caractère foncièrement mythique².

Nous remarquons que non seulement l'espace géographique de l'île illustre des valeurs verticales et spirituelles, mais les éléments constituant cet espace peuvent aussi représenter des caractères spirituels.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

Le rôle du bouc dans les deux *Vendredi* est comparable à celui des pailles-en-queue dans la trilogie mauricienne. Ils sont tous les deux mis en relief dans les textes des deux écrivains et sont chargés d'un sens profond et symbolique. La mythification de ces deux animaux exprime le désir des deux écrivains pour remonter le temps. Nous avons vu que Michel Tournier et Le Clézio évoquent d'une manière récurrente le temps de la genèse : les descriptions des îles dans *La Quarantaine* soulignent que l'île est le lieu de naissance. Nous avons vu que l'évocation des mythes des origines notamment celui du Déluge qu'on retrouve dans les romans des deux écrivains joue un rôle important dans les moments clés du récit. Si dans *Le Chercheur d'or*, les deux arbres tamarinier et chalta assument une valeur symbolique et sacralisée, dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* le cèdre géant joue le même rôle : tous ces arbres ont un aspect protecteur. Ils sont situés au centre de l'île et ont une valeur sacrée.

La conception du temps des protagonistes est différente chez les deux écrivains : Léon ne se montre pas inquiet du passage du temps, même la perte de sa montre ne le gêne pas. Mais Alexis est très soucieux du temps sur le *Zeta* dans les premiers moments de son voyage. Il est comparable à Robinson qui pense à mesurer le temps avec la clepsydre. Les deux protagonistes se laissent aller progressivement par la suspension du temps jusqu'à ce qu'ils se trouvent dans une éternité. De la même manière que le titre de *Vendredi ou les Limbes du pacifique* suggère la suspension du temps, l'épigraphe de *La Quarantaine* renvoie au temps des origines. Ainsi, le séjour des protagonistes fait évoluer successivement les éléments spatiaux et végétaux de l'île dont la géographie romanesque devient un lieu d'exploration, par la fiction et par la rêverie, dans laquelle le protagoniste parcourt une quête de soi et entre en relation directe avec le monde élémentaire.

Deuxième partie

La relation insulaire au monde, aux autres, à soi-même

Chapitre I

Le degré zéro de la vie insulaire

Dans notre époque, l'île est devenue la cible de plusieurs touristes et voyageurs par sa géographie attractive et son climat agréable, mais elle cache toujours un mystère qu'on ne peut pas déchiffrer facilement. Françoise Péron écrit :

L'île est considérée, réellement ou métaphoriquement, (et les plus souvent les deux à la fois), comme le lieu de l'expérience mystique par excellence, le lieu du développement de la vie intérieure, le lieu de la maîtrise absolue du temps et de l'espace. Lorsqu'un continental se rend dans une île, il reproduit, consciemment ou non, les étapes d'un parcours initiatique jalonné de rites et d'épreuves qui le conduiront vers la révélation de lui-même et du monde. En schématisant à l'extrême nous pourrions dire que quitter la terre ferme c'est laisser derrière soi la société, affronter les dangers de la mer et survivre à la tempête, c'est réussir à dépasser sa condition terrestre, aborder le rivage insulaire irradié de lumière c'est entrer dans l'autre monde¹.

L'île incarne à première vue une sorte de vie solitaire, coupée du reste du monde, entourée par l'infini. Elle invite le voyageur à méditer sur sa situation particulière, bercée par les vibrations volcaniques et le bruit des vagues océaniques. C'est dans un tel contexte que nous allons examiner dans ce chapitre la prise de conscience des protagonistes de leur état insulaire et leurs réactions qui diffèrent d'un texte à l'autre. La solitude, thème commun de toute insularité, touche les protagonistes et affecte toute leur vie. Elle oriente ainsi les héros dans un chemin initiatique. Nous nous demanderons donc si la perception de la solitude et son inspiration sont les mêmes chez les différents personnages lecléziens et tourniériers, étant donné que la solitude constitue un des thèmes principaux des ouvrages des deux romanciers et qu'elle est devenue également un des problèmes préoccupant de notre société actuelle.

1. La solitude de l'homme moderne dans l'univers insulaire de Le Clézio

1.1. La solitude comme cadre essentiel du voyage initiatique

La littérature du XIX^e siècle place le personnage dans un contexte socio-historique et l'auteur y puise son inspiration pour sa création littéraire. Il lui suffit de regarder la société pour choisir son personnage, souvent réel. L'histoire de son œuvre est parfois inspirée d'un fait divers. Dans cette littérature réaliste, la relation que le protagoniste entretient avec la société est souvent négative et il ne connaît que l'échec dans sa vie sociale. Le lecteur assiste souvent à une lutte entre l'individu et la société, étant donné que dans le roman

¹ Françoise Péron, « Le désir d'île des continentaux, sa nature contemporaine, son impact sur les sociétés et les espaces insulaires », in *De l'île réelle à l'île fantasmée*, op. cit., p. 63-64.

traditionnel les personnages essayent de trouver leur véritable place dans le monde. Ils ne trouvent finalement le vrai bonheur qu'en exil ou éloignés des hommes et de la société. Mais dans le roman moderne les personnages renoncent à lutter car ils savent que la société ne permet pas à l'individu de s'épanouir. Il existe donc une rupture entre individu et société. Les personnages de Le Clézio, notamment dans ses premiers romans, se trouvent dès le début dans cette situation de rupture et d'exil volontaire. Dans la société moderne il n'existe pas de « valeurs communes » qui puissent lier les individus par la communication, ce qui « réduit l'homme à la solitude et à l'impuissance¹ ». Dans une telle situation, notre romancier ne trouve pas de valeur assurant le rapport entre ses personnages et la réalité sociale, même l'art ne peut assumer ce rôle d'intermédiaire. C'est ainsi que les personnages des premiers romans de notre écrivain choisissent de fuir dès le début afin de trouver des nouvelles valeurs. Michelle Labbé écrit :

Pour J.M.G. Le Clézio, comme pour d'autres romanciers et théoriciens du xx^e siècle, le rapport de l'individu au social ne peut définir le schéma romanesque puisque la société est rejetée et que les rapports sociaux s'avèrent ou absents de l'œuvre ou destructeurs et insaisissables. Si réalité sociale et production artistique sont liées, le seul schéma romanesque possible est celui de la fuite pour la quête d'un autre ordre².

Notre écrivain est donc à la recherche d'un rapport au monde qui ne passe pas par la société occidentale. Il s'adresse plutôt « à l'autre, anonyme, ou au paysage [...] qu'il soit de roc ou de béton, qu'il soit nature ou artefact³ ». Si nous admettons que le personnage prend son sens dans la relation plutôt émotionnelle qu'il entretient avec les autres et avec le monde, les personnages des premiers romans de Le Clézio sont différents de ceux de ses derniers romans en ce qui concerne leur rapport sentimental avec les autres et avec le monde. Ils rejettent toute émotion et sentiment. Nous pouvons même remarquer chez eux la crainte du sentiment. Ce rapport des personnages avec l'autre est très important car plus tard, il prendra un autre tournant : notamment dans *Le Chercheur d'or* et dans *La Quarantaine*, deux figures féminines joueront le rôle de l'initiatrice. Dans ces deux romans nous assistons même aux scènes d'amour qui orienteront le parcours initiatique des protagonistes. Alexis et Léon sont tous les deux sensibles à tout ce qui se passe autour d'eux et à leur famille. Ils éprouvent tous les deux de la tendresse pour la figure féminine. Alexis partage ses émotions avec sa sœur Laure, et tous les deux écoutent avec ardeur les histoires que mam leur raconte. Alexis s'exalte aussi devant le paysage édénique du Boucan et de la maison familiale dont il garde le souvenir jusqu'à la fin du roman. Dans son séjour solitaire à Rodrigues, il partage son amour avec Ouma, une jeune manaf. Ajoutons que l'histoire d'amour d'Alexis et d'Ouma n'est pas une histoire d'amour en sens commun du terme. Il n'y a ni cristallisation, ni rivalité ni jalousie. Il s'agit vraiment d'une relation harmonieuse entre les deux personnages répondant à leur désir sans problèmes. Par contre, c'est cette relation qui oriente le protagoniste dans son parcours initiatique. Dans *La Quarantaine*, cet aspect amoureux et sexuel prend plus de valeur spirituelle et change toute la vie et le destin du protagoniste. De plus, Léon s'inquiétant pour son frère, se fait beaucoup de soucis sur l'état physique et mental d'une autre figure féminine, Suzanne, sa belle-sœur, ce qui montre le rapport du protagoniste et de sa sensibilité avec les personnages qui l'entourent.

¹ Michelle Labbé, *Le Clézio, L'écart romanesque*, op. cit., p. 30.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 27.

Un autre point qui attire notre attention concerne le comportement des personnages. Si les personnages des premiers romans apparaissent comme des fous et ne connaissent « aucune retenue, aucune considération d'origine morale ou religieuse ou sociale ou affective ou pratique¹ » dans leurs actes et dans leurs paroles, les héros des derniers romans, dont Alexis dans le *Chercheur d'or* et Léon dans *La Quarantaine* semblent moins troublés. Michelle Labbé écrit à propos de ces personnages :

Les héros des derniers romans paraissent moins atteints ; leurs escapades et leurs visions sont limitées dans le temps. Le lecteur admet plus facilement, d'autre part, qu'un être jeune fasse fi du bon sens ; or les personnages de *Désert*, de *Poisson d'or*, du *Chercheur d'or*, d'*Onitsha* et d'*Étoile errante...* sont, du moins au début des romans, des enfants ou des adolescents. Cependant, ils manifestent tous, plus ou moins, des syndromes schizophréniques mais comme ils ne sont pas là pour eux-mêmes, que l'auteur leur a confié une dimension mythique, le diagnostic perd de sa cohérence et de son opportunité².

Notre romancier, au milieu des années 80, notamment avec *Le Chercheur d'or*, s'intéresse à des thèmes plus personnels et évoque surtout le thème familial. Ainsi, ses personnages sont fortement inspirés par ses proches comme Alexis et Léon. Ce thème familial distingue le voyage et la solitude des personnages des derniers romans de ceux des personnages des premiers romans. Le voyage dans le cycle mauricien est un déplacement à la fois dans l'espace et dans le temps. Quant à la solitude, il s'agit d'une solitude volontaire car les protagonistes choisissent de s'écarter volontairement dans le but de restituer leur lien familial perdu.

Généralement, Le Clézio aborde le thème du voyage d'une manière très complexe par rapport à d'autres écrivains du XX^e siècle car le voyage des protagonistes de notre romancier est motivé souvent par une expérience de perte. S'ils parcourent de multiples trajets un peu partout dans le monde c'est parce qu'ils n'y trouvent pas leur vraie place, un lieu qui leur convienne. Comme le souligne Isa Van Acker, « la démarche scripturale leclézienne se place à nos yeux sous le signe d'un nomadisme nostalgique³ ». Les protagonistes du cycle mauricien voyagent pour apaiser leur inquiétude sur leur origine. Leur séjour insulaire leur offre un parcours initiatique qui peut être à l'origine de leur rapport dynamique avec cet espace solitaire. Leur voyage ne constitue pas le cercle habituel de départ, séjour et retour, il s'agit plutôt de la déambulation d'un protagoniste masculin pendant une longue durée. Notons que le *Voyage à Rodrigues* est un voyage réel effectué par l'écrivain lui-même. On peut tout de même y trouver une constante : la perte. C'est l'expérience de la perte qui motive le rapport de force des protagonistes avec l'espace. Dans *Le Chercheur d'or*, c'est la perte de la maison familiale et du paysage édénique de l'enfance qui motive le départ d'Alexis qui en garde le souvenir pendant tout son séjour insulaire, durant de très longues années. Isa Van Acker écrit :

Spatialement et discursivement, *Le Chercheur d'or* se place sous le signe du cercle : prenant son essor avec l'image de la fin d'un monde, l'histoire se termine là où elle a commencé, et son déroulement est alimenté par des jeux d'écho, des motifs récurrents et une écriture répétitive. Située ainsi dans un passé révolu et localisée dans des îles lointaines, l'aventure se réinvente et le voyage prend la forme mythique d'une quête⁴.

¹ *Ibid.*, p. 93.

² *Ibid.*

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

Dans *La Quarantaine* l'intrigue centrale s'apparente à l'intrigue du *Chercheur d'or* mais avec une procédure différente : le même mythe ancestral et atavique a des résonances jusque dans la contemporanéité. Il s'y trouve plusieurs narrateurs, plusieurs générations successives et de multiples déplacements. Il existe également plusieurs voyages et de nombreuses errances sans fin qui s'ajoutent à la pérégrination du protagoniste, comme l'histoire mystérieuse d'Ananta qui résonne tout au long du récit, prenant effet de l'Inde jusqu'au rivage de Maurice. Il s'y trouve aussi des passages situés à l'époque contemporaine racontés par le narrateur, tout au début et à la fin du roman. Nous voyons dans cette fin du roman que le voyage insulaire se transforme finalement en « tourisme trivial¹ ». Notons qu'au xx^e siècle les « communications de masse à l'échelle mondiale » voient le jour et le voyage se transforme « en un produit de consommation touristique² » à la suite du développement du réseau des transports et de la pulsion massive pour explorer l'ailleurs. L'influence de l'occident dans le monde entier par sa puissance industrielle et économique réduit la variété qui existait auparavant dans les différents espaces des cinq continents. L'occident impose son mode de vie et une sorte d'uniformité. L'ailleurs n'a plus suffisamment d'intérêt pour pouvoir « éveiller la curiosité et [...] activer l'imaginaire des Européens³ ».

Abordons maintenant le thème de la solitude, l'une des préoccupations primordiales de notre société contemporaine qui constitue également le cadre essentiel de l'univers romanesque de Le Clézio dès la parution de son premier roman *Le Procès verbal* en 1963. Comme le souligne Ruth Amar, « différents critiques ont mis en lumière les principaux éléments fondateurs des récits lecléziens : le désert, le silence, la nature, sans toutefois les relier à la source qui les rassemble tous : la solitude⁴ ». Selon la critique, la solitude est à l'origine de tous les autres éléments des textes de notre romancier. Elle souligne que « l'écriture leclézienne n'est pas celle de l'évasion mais de la quête d'un trésor caché [...] étroitement lié à la solitude⁵ ». Il attire tout de même notre attention sur le fait que notre écrivain ne se détache pas complètement de la réalité ; tout au contraire, Le Clézio mène un véritable combat à travers ses romans pour dénoncer « l'échec de la technologie et de la science sur le plan de l'humanisme, tout en exprimant un fervent désir de retour à la vérité de la nature⁶ ».

Dans les œuvres qui précèdent le cycle mauricien, le protagoniste leclézien se trouve dans une « société de consommation » et une société « de communication » qui le pousse à « s'enferme[r] plus ou moins volontairement en lui-même, dans sa solitude⁷ ». Le personnage se trouve donc souvent dans la solitude étant donné qu'il est toujours en fuite. Non seulement l'histoire de ses amours est abrégée, mais il se voit aussi obligé de se séparer de son milieu

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*

⁴ Ruth Amar, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Publisud, 2004, p. 5.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ Fischer Christian, *La solitude dans l'œuvre romanesque de Le Clézio*, Littératures. Université Paul Verlaine – Metz, 1985. Français. NNT : 1985METZ003L. tel-01775673, p. 5.

familial. Les protagonistes sont naturellement seuls sans aucune protection sociale ou familiale. Si le héros ne réussit pas à fuir, il se trouve en danger par la société et par les gens qui l'entourent. Michelle Labbé écrit :

Dans tous les romans mais d'une façon particulièrement appuyée dans *La Guerre, Les Géants, Le Chercheur d'or, Onitsha*, les signes extérieurs de richesse fondent une solidarité factice qui s'empresse d'oublier les valeurs qu'elle a pourtant prônées. Les puissants, qui ont l'argent et le pouvoir, en profitent pour dépouiller, jusqu'à la misère, les plus démunis [...] La foule qui déambule, dans tous les romans de Le Clézio, entre panneaux publicitaires et file de voitures, généralement en sens contraire du héros, symbolise la civilisation entière, dans son agressivité et ses pouvoirs mortifères. Elle est le véritable antagoniste, anonyme et collectif¹.

Cet aspect de danger et de la déambulation de la foule dans *Le Chercheur d'or* est remarquablement mis en valeur dans les champs de canne. Dans le même contexte, les proches représentent aussi un danger. L'oncle Ludovic anéantit la famille du protagoniste par sa richesse et par sa force. Même à la fin du roman Alexis travaille dans l'usine de son proche. Après la perte de la maison familiale, le protagoniste se trouve dans une situation solitaire loin de sa famille et adolescent il quitte tout pour se mettre à la recherche de l'or. La solitude du personnage est accentuée dans le début de la deuxième partie du roman qui raconte ses années passées à Forest Side. L'épisode de *Zeta* représente les impressions intenses du protagoniste lors de son voyage vers Rodrigues : il est tout seul parmi des compagnons qui lui paraissent tout à fait étrangers. Le long épisode de l'Anse aux Anglais illustre aussi la vie solitaire d'Alexis à la recherche de l'or. Même l'épisode de la guerre qui se distingue de toutes les autres étapes de la vie du héros commence par un point de vue individuel. Cet épisode met en lumière une vie en collectivité. Comme le souligne Isa Van Acker, « cet élargissement de la perspective passant de l'individu à la communauté se manifeste dans le texte par la dissolution du *je* narrateur en un *nous* pluriel, dont l'emploi se généralise au long de la partie² ».

La société de l'époque contemporaine se distingue de celle d'avant par une sorte d'insensibilité et d'apathie. Gilles Lipovetsky écrit que « la société postmoderne est celle où règne l'indifférence de masse, où le sentiment de ressassement et de piétinement domine, où l'autonomie privée va de soi, où le nouveau est accueilli comme l'ancien, où l'innovation est banalisée, où le futur n'est plus assimilé à un progrès inéluctable³ ». Cette indifférence détruit la vie sociale dans les villes et elle est à l'origine des violences. L'individu est toujours à la recherche de soi afin de pouvoir trouver sa place dans la société. Si un individu ne trouve pas de réponse à sa quête de soi, il finira par devenir un solitaire misanthrope. Cette individualité croissante exprime le rapport qui existe entre l'individu et la société de laquelle il s'enfuit. Nous vivons une époque particulière où certains individus cherchent la solitude et certains la refusent et cherchent la communication avec autrui. Le rapport que l'individu entretient avec autrui, forme une sorte de situation dans laquelle on peut étudier le problème de la solitude. C'est dans les années 60 que la société occidentale connaît d'un côté un progrès matériel et une croissance de production dont l'individu moyen peut bénéficier, et d'un autre côté, des années de crise où l'individu moyen n'est plus capable de comprendre le progrès technologique qui se développe rapidement. Le Clézio a perçu dans ses premières œuvres romanesques des années 60

¹ Michelle Labbé, *Le Clézio, L'écart romanesque, op. cit.*, p. 95.

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 145.

³ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Gallimard, 1983, p. 11.

à 80 la crise de l'individu dans la société occidentale. Cette crise commence dans les années 1960 avec l'évolution du niveau de vie et l'apparition de la société de consommation et prend un autre tournant à partir des années 1980 où la société occidentale rencontre la crise morale beaucoup plus grave que la crise matérielle. Dans cette période on assiste au retour du mythe de Narcisse. C'est dans une telle perspective qu'on peut interpréter les premières œuvres de Le Clézio comme des romans solitaires dans lesquels existe un lieu d'isolement vers lequel les personnages se rendent afin de s'éloigner de la pression et du pouvoir de la société. Ce lieu d'écart et ce mouvement d'isolement expliquent la tendance des protagonistes à chercher la solitude¹.

Les personnages lecléziens se trouvent alors dans une solitude inévitable causée par la violence sociale des villes. La solitude des protagonistes est exprimée par la rareté de la communication entre les hommes. Comme le souligne Marina Salles, « différentes variations sur un même syntagme modulent d'un livre à l'autre le thème de l'irréductible solitude² » : « Personne n'attend personne » (PV.179), « Personne ne regarde personne » (G.93), « Personne ne voyait personne » (Ge.59), « Personne n'attend personne » (IT.11). « Personne ne me connaît, personne » (V.156). La même notion est reprise dans le roman de 1990 : « Personne n'a besoin de personne » (CO.165). Même si les personnages souhaitent entretenir la communication, elle est presque toujours impossible dans l'œuvre leclézienne. Cette rareté des dialogues exprime encore plus l'absence de relation entre les hommes, l'une des caractéristiques de l'époque contemporaine. Même les rares dialogues qui existent dans les récits semblent au lecteur anodins « tant sur le plan de leur contenu humain que sur le plan de la forme³ ». Par exemple, on rencontre des phrases inachevées qui n'ont aucun message à transmettre. Michelle Labbé en donne d'autres exemples : « Notons le choix de la typographie, les guillemets qui encadrent à chaque fois la réplique et donnent l'impression qu'elle se referme sur elle-même sans attendre de réponse. Il semble que nulle occupation n'ait d'intérêt⁴ ». C'est dans une telle perspective que Marina Salles découvre le signe de « l'échec de la personne » dans les romans de notre romancier, à travers « la mécanisation des gestes, la soumission grégaire aux impératifs économiques », et elle observe que « la boursoufflure du moi, l'appauvrissement des ressources sensibles notifiant le déclin des valeurs de sociabilité, de convivialité⁵ ». Les protagonistes, conscients de leur unicité, entretiennent un rapport problématique avec la société. Ils ne sont pas comme les autres et leur solitude est donc inévitable. Comme le constate la jeune fille Bea. B dans *La Guerre*, « c'est une folie que de ne pas être "heureuse" en "faisant comme les autres" » (G.91). Le personnage des premiers romans de Le Clézio se trouvent dans « un monde technique irrespectueux des rythmes et des équilibres naturels⁶ », et son parcours solitaire ne lui permet pas de s'en évader. Mais au moins, comme le souligne Claude

¹ Fischer Christian analyse la thématique de la solitude des personnages lecléziens dans ses premiers romans (du *Procès verbal* au *Désert*) à partir de deux idées fondamentales : « Solitude du personnage dans son déchiffrement du monde [et] solitude du personnage dans son impossibilité de se détacher des éléments naturels (l'eau, l'air, le végétal, le minéral, le soleil) ». Voir Fischer Christian, *La solitude dans l'œuvre romanesque de Le Clézio*, op. cit., p. 113.

² Marina Salles, *Le Clézio « Peintre de la vie moderne »*, op. cit., p. 61.

³ Michelle Labbé, *Le Clézio, L'écart romanesque*, op. cit., p. 97.

⁴ *Ibid.*

⁵ Marina Salles, *Le Clézio « Peintre de la vie moderne »*, op. cit., p. 62.

⁶ Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op. cit., p. 196.

Cavallero, il « affront[e] le regard des autres, march[e] à contre-courant¹ », ce qui lui permet de prendre conscience de sa situation différente des autres. Tout au contraire, la foule est « uniforme et hostile », elle est satisfaite de la société « de confort et de consommation », mais les personnages lecléziens en souffrent. C'est pour cela qu'ils cherchent à fuir la société et partent en quête d'eux-mêmes. Marina Salles écrit :

Dans cette jungle de solitudes juxtaposées, ils se perçoivent quelquefois comme les seuls êtres vivants, mais leur marginalité sociale, leurs comportements non-stéréotypés les vouent à un violent sentiment d'exclusion, à des conduites de révolte ou de fuite, dans une tension constante pour échapper à la double menace que fait peser la modernité sur l'individu : la dissolution du sujet dans la masse ou le repli narcissique².

Malgré « leur marginalité sociale » et « ce sentiment d'exclusion », qu'indique Marina Salles, tous ces personnages, grâce à leur « marginalité constitutive, partagent un goût commun pour les promenades sans but, et il n'est donc guère étonnant de les voir perpétuer ce comportement erratique dans les situations de fuite ou d'exil³ ». Examinons maintenant la thématique de la fuite et du vagabondage dans les œuvres romanesques de notre romancier. Elle s'inscrit notamment dans le *Livre des fuites*. Dans ce livre, notre romancier met en question la civilisation occidentale contemporaine. Le protagoniste, Jeune Homme Hogan, affronte l'uniformité du monde extérieur qui est le fruit de la civilisation industrielle actuelle et qui est engendrée par la solitude existentielle de l'individu. Ce dernier éprouve une solitude profonde dans les endroits où il y a la possibilité de communiquer avec les autres. Cela veut dire que les lieux collectifs dans la société industrielle actuelle ne sont pas aptes à sauver l'individu de cette solitude existentielle. Le Jeune Homme Hogan est donc contraint de voyager continuellement pour sortir de sa solitude. Dans ce roman, le voyage est un déplacement dans l'espace, et le protagoniste parcourt la terre de l'Extrême-Orient vers la Californie, et comme le montre le titre du roman, il s'agit d'un voyage non programmé. Mais au fur et à mesure que le récit se développe, l'individu se trouve dans une sorte de déambulation perpétuelle, acculé aux limites de la conscience individuelle de ses aventures. C'est ainsi que la fuite et l'absence de toute destination programmée aboutissent à cette errance sans fin.

Parmi les premiers romans de Le Clézio, le seul personnage qui réussit vraiment à sortir de sa solitude profonde et à dépasser la condition humaine est la protagoniste du *Voyages de l'autre côté*, Naja Naja, le symbole de la non-solitude. Elle se métamorphose à de nombreuses reprises en plusieurs éléments. Ainsi, elle sait se détacher des éléments naturels, au contraire des autres personnages qui se trouvent dans l'impossibilité de le faire. Naja Naja devient alors un personnage utopique de l'œuvre leclézienne, en ce qu'elle essaie de retourner à l'état premier, ce qui la rapproche des protagonistes du cycle mauricien : « [Naja Naja] est contente d'être allée jusqu'au bout de la route des reflets. Elle aime bien voyager loin, vers ces pays dont on ne revient pas la même » (V.155)». Elle parcourt donc un voyage initiatique et se métamorphose dans les éléments dont elle veut éprouver le sens et dans lesquels elle veut retrouver aussi sa propre âme. Résidant à la sortie de la ville, elle désire profondément découvrir l'essence des éléments naturels du monde comme la terre, le soleil, l'eau et les végétaux. Si Jeun Homme Hogan parcourt le monde

¹ *Ibid.*

² Marina Salles, *Le Clézio « Peintre de la vie moderne »*, op. cit., p.63.

³ Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op. cit., p. 200.

en avion et en autobus pour découvrir les différents lieux qu'il a envie de connaître, comme les villes et les autoroutes, Naja Naja voyage en s'identifiant aux éléments eux-mêmes qu'elle veut découvrir. Comme Suryavati, personnage-initiateur dans *La Quarantaine*, elle peut réunir dans son être les différents éléments tellurique, aquatique et igné : « La terre est ma chair, les volcans sont mon sang, les nappes liquides forment les fleuves et les océans » (V.277). Elle a donc la faculté de s'adapter et de se métamorphoser en plusieurs éléments. Les métamorphoses de la protagoniste se poursuivent dans le roman. Par exemple, elle se transforme en île, une île perdue dans l'océan. Elle devient aussi l'eau : « Je m'appelle petite pluie. J'habite très haut dans le ciel, dans les nuages gris. Personne ne peut voir mon visage, parce qu'il est sans cesse caché par la brume » (V.156). Par la suite, il s'identifie au vent : « Quand je respire avec ma bouche, vous sentez passer mon haleine et vous appelez cela le vent » (V.276). Ce voyage continu dans les éléments la rend finalement éternelle : « Je porte sur mon front le signe de l'éternité » (V.276).

À l'instar de Naja Naja, l'adolescente Esther dans *l'Étoile Errante* ne cesse pas de vagabonder. Elle se réjouit de se promener en pleine nature sous « le ciel si bleu, le soleil si éclatant » et dans « les montagnes et les champs d'herbes si envoûtants, si dévorants » (EE.43). Dès qu'elle voit la lumière et entend les chants des oiseaux l'invitant à l'extérieur, elle ouvre la porte et sort « dans l'air frais de la rue » où elle ressent « une impression extraordinaire de liberté, un bonheur sans limites » (EE.43). Elle va toute seule déambuler « jusqu'aux dernières maisons du village, voir l'étendue de la vallée, immense encore dans la brume du matin » (EE.43). Elle court « à travers le grand champ d'herbes, au-dessus de la rivière » où elle entend les filles et les garçons en train de pêcher les écrevisses. Esther continue dans son chemin et avance encore plus loin, jusqu'à ce qu'elle n'entende plus aucun bruit. C'est ici que le silence règne :

De l'autre côté de la vallée, il y avait la pente sombre de la montagne, les éboulis de pierres rouges semés de buissons d'épines. Dans le champ d'herbes, déjà, le soleil brûlait, et Esther sentait la sueur couler sur son visage, sous ses bras. Plus loin, à l'abri de quelques blocs de rochers, il n'y avait pas de vent, pas un souffle, pas un bruit. C'était ce silence qu'Esther venait chercher. Quand il n'y avait plus un seul bruit d'homme, seulement les crissements aigus des insectes, et de temps à autre le cri bref d'une alouette, et la vibration des herbes, Esther se sentait bien. (EE.43-44)

Esther ne veut pas croire que ce silence et ce paysage, cette errance solitaire au bout du village, se terminent un jour, comme son père l'annonce à sa mère. Elle aimerait bien croire que tout cela pourrait continuer. En effet, Esther sait bien que son père vient les matins ici pour aller « vers l'inconnu » (EE.43), où il aide les juifs. Sa mère, inquiète de la situation menaçante de la guerre, reproche à la jeune fille de déambuler toute seule : « Un soir, dans son lit, dans la chambre obscure, Esther avait entendu sa mère se plaindre de ce qu'Esther passait son temps à vagabonder » (EE.42). Le calme et le bien-être qu'éprouve Esther ne dure pas très longtemps. Esther voit les réfugiés juifs qui sont obligés de fuir devant l'occupant. Il y a « les Juifs les pauvres, ceux qui étaient venus d'Allemagne, de Pologne, de Russie, qui avaient tout perdu dans la guerre » (EE.90). C'est en ce moment-là que la jeune fille, inquiète, sent que « quelque chose de douloureux et d'inéluctable » va se produire, et que « le monde entier [marche] sur cette route, vers l'inconnu » (EE.91). Elle voit les femmes et les enfants qu'elle connaissait déjà, avancer « le long de la route de

pierres, sans parler, les figures très pâles grimaçant sous le soleil » (EE.91). Comme le souligne Claude Cavallero, « le terme du voyage s’efface laconiquement¹ », quand Esther et sa mère Élisabeth arrivent « au sanctuaire », d’où elles peuvent voir « les maisons militaires et la chapelle », « sur un plateau dominant le torrent » (EE.105), et où elles devront attendre que le père les rejoigne ; et « la temporalité même de l’exode s’annihile² », quand elles débarquent à Marseille avant minuit et qu’on apprend qu’ « il n’y aura pas de train avant trois ou quatre heures du matin pour la direction de Toulon » (EE.143). Même s’il faut attendre toute la nuit, cela n’a plus d’importance : « Le temps a cessé d’exister pour nous. Nous voyageons, nous sommes dehors depuis si longtemps, dans un monde où il n’y a plus de temps » (EE.143). Ennuyée par l’errance, elle rêve d’être sédentaire : « Je hais bien les voyages ! [...] J’aimerais rester toute ma vie au même endroit, à regarder passer les jours, passer les nuages, les oiseaux, à rêver » (EE.143). Le voyage n’a plus de sens et comme l’indique le titre du roman, tous les cheminements de fuite se transforment en errance inévitable :

Quand tout cela finira-t-il ? Il me semble aujourd’hui que je n’ai jamais cessé de voyager depuis que je suis née, dans les trains, dans les autocars, sur les routes de montagnes, et puis allant d’un logement à un autre, à Nice, à Saint-Martin, à Festiona puis Nice encore, et Orléans, Paris jusqu’à ce que la guerre soit finie. C’est là que j’ai compris que je ne pourrai jamais cesser de voyager, que je n’aurai jamais de repos. (EE.144)

Comme nous l’avons remarqué dans ces textes, l’errance des personnages, notamment solitaire, joue un rôle très particulier dans l’univers romanesque de Le Clézio dont les « diverses plages [...] ménagent une latéralité de sens métaphorique où se démultiplient les enjeux affectifs, les implications spirituelles ou métaphysiques³ ». Il nous paraît évident que les personnages lecléziens n’ont pas d’autres choix qu’errer continuellement et choisir de fuir. Même si le personnage entreprend un voyage programmé, ce voyage ne peut pas aller à son terme, comme dans *La Quarantaine* où le titre du premier chapitre annonce déjà l’ambiguïté de l’entreprise : « Le Voyageur sans fin ».

La déambulation des protagonistes dans les premiers romans rapproche l’écriture leclézienne de la prophétie et du roman picaresque. Mais le roman leclézien se distingue de ces genres à travers la pérégrination des protagonistes. Dans la littérature picaresque, les personnages se mettent en route pour trouver une nouvelle vie, en quête d’un ordre nouveau, comme « l’anonyme *Lazarillo de Tormes*, le grand roman picaresque espagnol du XVI^e siècle qui conte les aventures d’un gamin des rues, débrouillard et optimiste⁴ » et qui était le compagnon des lectures de l’enfance de Le Clézio. L’œuvre leclézienne représente une quête semblable mais plutôt spirituelle que matérielle. En effet, si on retrouve des emprunts au genre picaresque dans l’ensemble de l’œuvre leclézienne, les différences sont très importantes. La manière de jouer avec le dit et le non-dit chez Le Clézio est différente. Dans le roman picaresque le schéma narratif est simple et n’apporte pas d’implications affectives, spirituelles, métaphysiques en parallèle des aventures du héros. Mais chez Le Clézio, il n’est pas possible de faire une lecture aussi naïve et simple. Le Clézio,

¹ *Ibid.*, p. 200.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 202.

⁴ Claire Colin, « Sur les traces effacées du voyageur Jean-Marie Gustave Le Clézio, par Michèle Gazier », in *L’entre-deux*, Université Sorbonne Nouvelle –Paris 3, CERC, N° 5, juin 2019, p. 5.

notamment dans ses premiers romans, en rompant la narration et en abandonnant la fiction tente d'exprimer que l'histoire n'est pas tout et qu'il existe d'autres valeurs à découvrir. L'histoire n'a pas donc une valeur toute seule mais il existe plusieurs sens. Michelle Labbé constate :

Si les romans de la déambulation, du nomadisme sont fondamentalement métaphoriques, on ne peut, chez J.M.G. Le Clézio, distinguer le thème du motif, le sens de ce qui illustre le sens. La métaphore suppose un référent or, dans l'univers de l'œuvre, aucun plan de lecture ne sert de référent à l'autre. Les "métaphores" s'imbriquent et tout vaut pour tout. Le voyage représente la fuite, la quête du regard neuf, de la réalisation de soi, du dépassement, de l'écriture. On pourrait bouleverser l'ordre de cette énumération et dire que l'écriture représente la fuite, la quête d'un regard neuf, etc.... Le thème de la route contient explicitement les thèmes croisés du renoncement, de l'initiation, de la purification, de l'édification du cosmos, de la création littéraire. Sa symbolique est multiple. Aucun des éléments n'est le support de l'autre, ils entrent dans un système d'équivalences¹.

La deuxième différence entre le genre picaresque et l'œuvre leclézienne s'explique par la valeur que l'auteur accorde à la quête. Dans le roman picaresque l'objectif du personnage n'est pas très important et l'auteur n'y croit pas, c'est pour cela que nous trouvons une sorte d'ironie ou de moquerie dans le parcours du protagoniste. Parmi les romans de Le Clézio, seul *Le Procès-verbal*, le premier roman de notre romancier introduit le ridicule et le lecteur se demande à la fin de l'histoire si Adam, le héros du roman est une personne sage ou irraisonnable. Ici, la marche est équivalente au vagabondage. Adam arpente la ville en se déplaçant à pied. Le narrateur exprime « l'anéantissement total du temps et du mouvement » (PV.159) chez le personnage, ce qui révèle métaphoriquement l'état d'omniprésence d'Adam. Claude Cavallero écrit :

L'errance déambulatoire possède ainsi ses propres barrières hors desquelles il n'est point de salut existentiel ; car renoncer à l'unicité de la conscience, c'est évidemment mourir à soi et au monde, comme l'accepte par dépit Besson à la suite du suicide d'Anna².

Mais la quête dans les autres romans de notre écrivain a une valeur absolue et elle est considérée comme une nécessité de première importance. C'est surtout cette valeur accordée à la quête qui oriente les protagonistes du *Chercheur d'or* et de *La Quarantaine* vers un nouvel ordre et une nouvelle vie dans leur séjour insulaire. C'est cette quête de soi et du monde des origines qui fait des protagonistes un nouvel homme, et leur fait subir des initiations. La pérégrination des personnages exprime une opposition « à la linéarité temporelle que veut imposer la société³ ». Les protagonistes se mettent en route et marchent à contre-courant. Ils tentent de remonter aux origines afin de trouver un nouveau sens pour leur existence. C'est ainsi que la fuite devient le seul choix et le protagoniste ne peut pas résister à son désir de fuir. Alexis hésite à monter sur le *Zeta*. Il erre sur les quais avec l'idée de partir pour Rodrigues qui ne le laisse pas tranquille. D'un seul coup, en regardant le bateau, il s'y trouve : « L'attirance était trop forte. D'un bond, j'ai franchi la planche qui servait de coupée, et je me suis retrouvé sur le pont du Zeta » (CO.118).

Cette scène d'errance existe dans la plus part des romans lecléziens. En effet, l'errance comme la fuite est irréprouvable. Les personnages lecléziens aiment errer et se perdre dans les rues. Dès le premier roman, Le Clézio accorde ce désir d'errance à son héros Adam qui suivait les gens par hasard quand il était adolescent : « On raconte

¹ Michelle Labbé, *Le Clézio, L'écart romanesque*, op. cit., p. 148.

² Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op. cit., p. 195.

³ Michelle Labbé, *Le Clézio, L'écart romanesque*, op. cit., p. 149.

que lorsqu'il avait douze ou quinze ans, en sortant de l'école, Adam passait des demi-heures à suivre les gens ainsi, souvent des adolescentes, au milieu de la foule. Il ne le faisait pas à dessein ; mais seulement pour le plaisir de se faire conduire dans des tas d'endroits, sans souci du nom des rues ni de rien de sérieux » (PV.101). Dans le *Désert*, « Lalla continue d'avancer parmi des décombres, elle marche sur des tas de plâtres tombés. Elle ne sait pas où elle va. Elle repasse plusieurs fois par la même rue [...] » (D.307). Claude Cavallero écrit : « L'errance procure en somme de la distance, de l'oxygène. En guise de quiétude, elle permet au personnage d'assimiler le temps qui finit par tout engloutir, les êtres chers comme les souvenirs. L'errance suspend le cours des choses qui s'effacent et qu'il faut bien finir par admettre¹ ». Cette errance non programmée et sans un objectif précis exprime un nouveau rapport des hommes avec l'espace urbain dans les premières œuvres de l'écrivain. Les individus ne s'approprient plus un espace ou un territoire, mais c'est leur mouvance qui devient leur territoire et c'est avec cette mouvance qu'ils entretiennent une nouvelle relation. L'errance n'est plus un simple déplacement et elle prend un autre sens. Elle devient alors un espace flottant. Les personnages en se perdant dans la ville refusent d'obéir aux horaires obligatoires qui sont définis observés pour les déplacements quotidiens. Dans son œuvre *Psychologie de l'environnement social*, Gustave-Nicolas Fischer indique que l'errance équivaut à « une forme nouvelle de relation à l'espace, que détermine non plus l'appartenance ou la propriété, mais bien la mouvance elle-même comme relation provisoire, éphémère² ». Les personnages errants incarnent aussi une sorte de rébellion. Adam Pollo en balançant sa « moto à la mer » (PV.17) abandonne sa famille, ses études et son emploi. Besson renonce à l'enseignement. Bea quitte le journalisme. Lalla Hawa tourne le dos à son succès matériel. Ainsi, c'est le mouvement qui devient le plus important pour le protagoniste et rien d'autre. Le Jeune Hogan s'exprime : « C'est le mouvement qui est le vrai mouvement de ma vie » (LF.108). Claude Cavallero écrit : « L'errance et la marge ont partie liée du fait que l'une révèle l'autre autant que l'autre détermine l'une. Seule la dérive géographique importe ici ; non les référents, non les toponymes³ ».

L'errance dans les premières œuvres de Le Clézio exprime également le mal-être social des personnages et n'aboutit pas à une fin heureuse, par contre, dans les romans suivants, les personnages finissent par découvrir le bonheur. Les déambulations des personnages des premiers romans (Adam Pollo, Besson, Chancelade, Bea) n'ont pas de but et tous ces personnages vivent dans une mauvaise situation sociale. Leur errance signifie donc la survie sans qu'elle suive un but précis. L'errance et le manque d'objectif des personnages lecléziens ne sont pas toujours dus à l'opposition à la société. Mais ils expliquent aussi une sorte de quête se référant à la philosophie orientale. Au fil des œuvres nous remarquons que la déambulation prend un autre sens en proposant une sorte de plénitude au personnage. Par exemple, dans *Désert*, la marche interminable des Hommes Bleus offre une valeur mythique au récit. Ces déambulations prennent surtout une dimension mythique dans le cycle mauricien : l'embarquement d'Alexis à bord

¹ Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op. cit., p. 202.

² Gustave-Nicolas Fischer, *Psychologie de l'environnement social*, Dunod, 1997, p. 169, cité par Claude Cavallero, « Le syndrome de l'errance ou la fuite impossible dans les fictions de J.M.G. Le Clézio », in *Errance et Marginalité dans la littérature*, dir. Arlette Bouloumié, Presse de l'Université d'Angers, 2007, p. 106.

³ Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op. cit., p. 197.

du navire *Zeta* dans *Le Chercheur d'or* conduit le personnage vers l'île Rodrigues pour réaliser ses rêves du trésor inconnu. La pérégrination de Léon Archambau en compagnie de son frère et sa femme Suzanne vers Maurice dans *La Quarantaine* oriente le protagoniste vers un espace insulaire spiritualisé. Dans tous ces romans les déplacements des personnages, qu'il s'agisse de la fuite ou de l'errance, prennent une valeur mythique que nous ne trouvons pas dans les premiers romans de l'écrivain. Dans ces deux romans où les protagonistes se mettent en quête de leur origine et de leur identité perdues, se révèlent de nombreuses références de la philosophie orientale qui sont également à l'origine du parcours initiatique des protagonistes, notamment de Léon dans *La Quarantaine*.

Du point de vue géographique, la déambulation des personnages se fait en dehors de la ville et de la société occidentale dans plusieurs romans de Le Clézio. Ce sont des lieux que Le Clézio choisit pour mener la quête des protagonistes, souvent seuls. Lalla déambule dans le Sahara occidental, Hogan dans le désert, Fintan en Atlantique ou dans le fleuve Niger. Quant à Alexis, il prend la mer et fait sa première expérience maritime sur le *Zeta* qui l'initie à son séjour insulaire et solitaire dans l'île Rodrigues. Et quant à Léon, c'est de nouveau la mer et le séjour forcé sur l'île Plate. C'est dans ces lieux que les personnages peuvent toucher au mieux les quatre éléments de la nature (eau, air, feu et vent) pour se préparer à la vie et au parcours initiatique. Claude Cavallero écrit :

Suivre un chemin, flâner au hasard des rues, prendre la route sans se fixer une destination, c'est aussi pour les personnages de Le Clézio s'aventurer vers l'inconnu, ce qui implique une attention, une disponibilité au monde de chaque instant. Même si elle traduit une fuite impossible, l'errance s'affirme solidaire à travers l'œuvre entière d'une métaphore récurrente de l'Ailleurs : elle aiguise nécessairement les curiosités, tout comme elle exacerbe les sensations. La vue, mais aussi l'ouïe, l'odorat, voire le toucher, sont sollicités à chaque pas, et il résulte de cet état d'alerte permanente une hyperesthésie caractéristique. À l'écart de la ville, la sensation est le moyen parfait d'entrer en confiance avec les éléments, avec la flore, la vie animale – insectes, oiseaux, lézards...¹.

Ce lieu privilégié propose souvent un arbre qui établit le lien entre le ciel et la terre. Comme nous le savons, dans *Le Chercheur d'or* existent deux arbres importants : l'arbre Chalta et le tamarinier. Le premier, nommé l'arbre du bien et du mal, s'offre au protagoniste et à sa sœur Laure dans le domaine du Boucan et par la suite dans le séjour d'Alexis à Rodrigues, c'est le tamarinier qui offre son ombre au chercheur d'or. Dans *Onitsha* se trouvent les hauts arbres entourant les eaux *mbiam* et dans *Voyages de l'autre côté* Naja Naja s'entraîne vers l'arbre. Michelle Labbé écrit à ce propos : « Tous ces arbres rappellent, entre autres, celui où Bouddha eut sa révélation² ». Le voyage est ici une sorte d'ascèse, car le protagoniste leclézien en prenant la route renonce à la société à laquelle il était lié, c'est dire aussi que le personnage oubliant le monde et le soi, se met en quête de la stase. Grâce à la déambulation, « ce rite cosmique³ », le personnage leclézien réussit à entretenir un rapport harmonieux avec les éléments pour pouvoir maîtriser plus tard l'univers et retrouver le monde à l'état primordial. Michel Labbé observe :

[La déambulation] permet d'entrer en relation avec les éléments – on dirait avec les dieux si on se trouvait dans un contexte religieux – de maîtriser l'univers, de revenir à l'origine, au surgissement. Son équivalent le plus sûr, paradoxalement, serait le non-mouvement, la posture, qui a les mêmes pouvoirs et les mêmes vertus. Ou l'écriture ?

¹ *Ibid.*, p. 195.

² Michelle Labbé, *Le Clézio, L'écart romanesque, op. cit.*, p. 152.

³ *Ibid.*, p. 153.

Écriture, posture, déambulation entrent dans un système d'équivalences sur le plan symbolique. L'écriture est en même temps "veille" et "voyage"¹.

Nous allons développer la question de l'écriture dans la troisième partie de notre travail. Maintenant, revenons à la question fondamentale des œuvres leclésiennes : la solitude. Cette solitude est partout présente dans le cycle mauricien et elle est à l'origine d'une tonalité déceptive et d'un sentiment de la mort. Cette solitude domine une scène capitale dans *La Quarantaine* et *Le Chercheur d'or* : la sortie nocturne des protagonistes pour aller écouter la mer.

Dans cette scène capitale, c'est le signe dysphorique de la mort qui occupe le récit des deux romans. Nous avons vu qu'Alexis aime beaucoup sortir de la maison pendant la nuit pour aller écouter la mer au fond du jardin sur les branches de l'arbre du mal et du bien, l'arbre chalta. Dans *La Quarantaine* la même expérience est exprimée d'une manière altérée. Après la partie introductive racontée par le narrateur contemporain, nous allons comprendre que le grand-oncle Léon avait des activités nocturnes ressemblant à celles d'Alexis. Il a douze ans à cette époque. Son frère Jacques part pour Londres où il poursuit ses études en médecine. Léon séjourne d'abord au pensionnat à Lorient et puis à Rueil-Malmaison : « Les nuits où il n'arrive pas à dormir il traverse le dortoir jusqu'aux grandes fenêtres grillées qui surplombent la cour desséchée, pour entendre le bruit de la mer » (Q.30). C'est l'histoire de l'oncle Léon quand il était un jeune garçon, comme Alexis dans le commencement du *Chercheur d'or*. Les deux enfants prennent plaisir à sortir du lit pour aller écouter la mer. N'oublions pas que Léon séjourne à Rueil-Malmaison, dans la banlieue parisienne, assez loin de la mer. La perception de la mer n'est pas alors réelle, mais comme le constate Isa Van Acker : « il s'agit en d'autres mots d'une perception *in absentia*, d'une sensation purement imaginaire² ». Il y a un autre point très important dans cette expérience nocturne des deux protagonistes : le ton dysphorique qui règne dans le récit de *La Quarantaine*. En effet, Léon se trouve dans un pensionnat dont le décor est moins idyllique que le paradis perdu de la maison familiale d'Alexis. Ce dernier fait son chemin jusqu'au bout en escaladant le rebord de la fenêtre pour se glisser dehors et accéder au fond du jardin, alors que Léon est obligé de s'arrêter à mi-chemin, achoppant aux barreaux des fenêtres. Le jardin paradisiaque de la maison familiale n'a rien à voir avec la triste cour du pensionnat de Léon. L'expérience de ce dernier deviendra assez inquiétante au cours du récit. Quelques temps après la disparition de son père, un soir, il entend le bruit « fort » et « vrai » (Q.74) de la mer qui le réveille. Il raconte ainsi son expérience :

J'avais marché en chemise à travers le dortoir, pieds nus sur la pierre froide. Le bruit grandissait en moi, devenait si fort que j'appuyais mes mains sur mes oreilles. Peut-être que j'avais peur que le bruit ne s'échappe et ne me laisse seul dans le dortoir, comme un souffle qui s'arrête. J'avais marché jusqu'à la porte, j'avais appuyé sur le bec de la poignée très lentement, en fermant les yeux pour mieux entendre. La porte s'était ouverte sur un tourbillon froid, le bruit du vent et de la mer, les grincements des oiseaux. Je restais immobile dans le courant d'air, devant la cour glacée, et un garçon nommé Flécheux était venu, m'avait tiré en arrière. Je me souviens de son visage, de son regard effrayé. Il disait : 'Qu'est-ce que tu fais ? Qu'est-ce que tu as ?' Et moi je répétais : 'Écoute, mais écoute !' Flécheux avait refermé la porte, et d'un coup le bruit s'était arrêté. (Q.74-75)

¹ *Ibid.*

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 255.

Ce passage est entièrement dominé par une sensation de froideur et de solitude. Premièrement, dans toute la scène la présence d'une froideur violente est ressentie : le petit garçon marche « pieds nus sur la pierre froide », par la suite « un tourbillon froid » ouvre la porte et le vent fait l'irruption, la cour est « glacée » et l'enfant y reste immobile. À cette ambiance de froideur s'ajoute la peur de la solitude : l'enfant couvre ses oreilles de peur que le bruit ne le laisse « seul dans le dortoir ». Deuxièmement, la mort domine dans tout ce passage. Dès le début le narrateur fait remarquer que l'expérience a lieu peu après le décès du père qui peut même être à l'origine de cette expérience. Le poids de la mort se sent à travers les descriptions figuratives : la comparaison du bruit qui l'a réveillé à un « souffle qui s'arrête » et « la pierre froide » accueillant les pieds nus de l'enfant prenant un aspect tombal n'évoqueront-elles pas la présence inquiétante de la mort ? Voyons maintenant la description du bâtiment qui précède l'évocation de ce souvenir : « Dans la salle commune de la pension, les fenêtres découpaient des rectangles gris griffés par les branches mortes des marronniers » (Q.74). Cette description funèbre de la salle commune de la pension évoque la mort par la couleur grise, les verbes griffer et découper, et les branches mortes. Plus tard, nous lisons pour la dernière fois l'évocation de cette expérience dont la connotation lugubre est radicalisée :

Jacques, quand il a quitté Rueil-Malmaison pour aller en Angleterre, j'ai pensé que je pouvais en mourir. Quand je l'ai revu, l'été suivant, je ne l'ai pas reconnu. Ce visage étranger, adulte, ces petites lunettes cerclées d'acier à travers lesquelles il regardait le monde à la loupe. J'ai voulu mourir, la nuit où je suis sorti du dortoir, en chemise, pour marcher dans les congères, dans la cour de l'école, puis immobile contre le mur, jusqu'à ce que je tombe, et Flécheux affolé qui appelait. J'écoutais la rumeur très douce de la mer à Anna, le grondement des vagues qui traversait la terre tout entière et le pavé de la cour, jusqu'à moi, pour me chercher, me ramener (Q.472-473).

Cette fois-ci, le narrateur révèle son vrai désir : mourir. Dans *Le Chercheur d'or*, la thématique de la mort et le ton dysphorique dominant lors du deuxième séjour d'Alexis à l'Anse après son retour de la guerre, ce qui peut rapprocher le texte du récit de *La Quarantaine*. Les observations d'Alexis renvoient constamment à la destruction. Un matin, de bonne heure, Alexis part vers les montagnes à la recherche d'Ouma. Il croit suivre un chemin qu'il connaissait déjà, mais il se perd dans les montagnes et ne trouve aucun repère ni aucune cachette : « Maintenant, je suis perdu au milieu des montagnes, entouré de pierres et de buissons tous semblables » (CO.327). En criant le nom d'Ouma, il a l'impression de crier son propre nom : « Il me semble que c'est mon propre nom que je crie, pour réveiller dans ce paysage désert l'écho de ma vie, que j'ai perdu durant toutes ces années de destruction » (CO.328). Il continue à errer « sur un plateau, cherchant en vain la trace d'une habitation, d'un corral de cabris, d'un feu » (CO.328). Mais il trouve la montagne vide, dépouillée de la moindre trace humaine. Cette errance et « ces années de destruction » vont révéler vite à Alexis la destruction des habitations des manafs. Après des heures d'errance, il est trop tard pour redescendre et Alexis trouve « sur le flanc de la montagne [...] une sorte de talus d'herbe rase » où il s'installe pour passer la nuit. C'est le lendemain qu'il comprend où il s'est endormi : « Au lever du jour, je distingue peu à peu les formes qui m'entourent. Je m'aperçois alors avec émotion que, sans m'en rendre compte, j'ai dormi dans les ruines d'un ancien campement des manafs. Avec mes mains, je creuse la terre sèche, je découvre entre les pierres les traces que je cherchais : des bouts de verre, des boîtes rouillées, des coquillages » (CO.328-329). Il se demande si tous les manafs sont « morts de fièvre et de faim » ou s'ils ont fui « la mort » sans avoir le temps de « cacher leurs traces » (CO.329) : « Je reste immobile au milieu de ces ruines, en proie à un découragement » (CO.329). Peu avant cette

découverte décevante, Alexis, le lendemain de son débarquement du *Zeta*, se dirige vers son domaine, la Vigie du Commandeur. À première vue, il lui semble que rien n'a changé dans la vallée. Il descend la pente pour accéder au centre de la vallée et retrouver le vieux tamarinier. Mais l'arbre sous lequel il avait installé auparavant son campement et qui le protégeait ainsi qu'Ouma, est brisé par l'ouragan. À sa place, il trouve un monticule de terre né des racines et du tronc du tamarinier « pareil à une tombe » (CO.324), devant laquelle il « construit une hutte de branches et de palmes » (CO.325). Ne sachant pourquoi il est revenu à cet endroit, dans le silence de l'Anse, « entouré de la puissance des murailles de basalte, entendant le bruit continu de la mer [...] tous les jours, [il] reste immobile, pareil à ces blocs de basalte qui sont au fond de la vallée comme les restes d'une cité disparue » (CO.325). La comparaison du monticule à une tombe et des blocs de basalte aux « restes d'une cité disparue » nous prépare déjà à la découverte de la mort éventuelle des manafs et de la destruction de leurs campements.

Les habitants de l'île sont maintenant étrangers, car les gens qu'il connaissait ont succombé pendant la guerre ou ils se sont enfuis à cause de la famine et des maladies. Dans une telle situation l'espace insulaire de l'Anse ressemble à un espace de fin du monde. L'espace insulaire de Maurice est aussi affecté par la mort et par la destruction. Après de longues années, lorsqu'Alexis rejoint son île natale, il trouve que « les hauts lieux du paysage de son enfance s'avèrent altérés, effacés, voire annihilés¹ ». Il voit la maison familiale et le jardin du domaine du Boucan qui sont rasés : « À force de scruter les rives du Boucan, il me semble que je vois quelque chose, comme une cicatrice parmi les broussailles, là où étaient la maison et le jardin, et la tache sombre du ravin où nous allions rêver, perchés sur le vieil arbre » (CO.313). Dans un autre passage, la mémoire de l'enfance dans ces endroits est plus douloureuse, comme une blessure ouverte. Au début du roman, Alexis et sa sœur allaient dans un endroit caché, au fond d'un ravin, pour grimper dans les branches d'un tamarinier et pour contempler « interminablement l'eau qui coule » (CO.77). Dans cet endroit, ils n'ont aucune inquiétude, car ils ne pensent à rien : « Quand nous sommes là, nous ne pensons plus à rien, nous ne sentons plus la menace. Nous ne pensons plus à la maladie de Mam, ni à l'argent qui manque, ni à l'oncle Ludovic qui est en train de racheter toutes nos terres pour ses plantations. Ces pour cela que nous allons dans ces cachettes » (CO.77). C'est encore vers cet endroit que Laure s'enfuit, après la discussion avec sa mère, la nuit où la famille doit quitter la maison familiale, le domaine du Boucan et partir pour Forest Side. Alexis court derrière elle, il la trouve pas, mais il sait où elle est : « C'est la dernière fois. Elle est dans notre cachette, de l'autre côté du champ de palmistes ravagé, sur la branche maîtresse du tamarinier, au-dessus du ravin, écoutant le bruit de l'eau qui coule » (CO.96-97). Mais maintenant, quand il revoit la cachette, il lui paraît que ce paysage pittoresque est complètement défiguré :

En remontant vers les collines, tout d'un coup j'aperçois le ravin, où nous avons passé tant d'heures perchés sur la maîtresse branche de l'arbre, regardant couler l'eau du ruisseau sans nom. J'ai peine à le reconnaître. Alors que partout les broussailles et les herbes folles ont envahi le terrain, ici tout est pelé, aride, comme après un incendie. Mon cœur bat très fort, parce qu'ici, c'était vraiment notre domaine, à Laure et à moi, notre cachette. Mais à présent, c'est simplement un ravin, une crevasse sombre et laide, sans vie. (CO.355)

¹ *Ibid.*, p. 160.

On voit l'aspect lugubre et funeste du paysage dans la description du ravin. Tout le terrain ressemble à un paysage « après un incendie ». Le ravin est comparé à « une crevasse ». En outre, les adjectifs associés à cette crevasse expriment également son aspect sinistre : « sombre et laide, sans vie ». Par la suite, il cherche l'arbre sur lequel il grimpe avec sa sœur, mais il le trouve « laid » et « petit » (CO.355). Comme le ravin, l'arbre est complètement défiguré. Il n'est qu'un « vieux tronc noirci aux branches brisées, au feuillage rare » (CO.355). Même la maîtresse branche de l'arbre sur laquelle Laure et Alexis s'allongeaient autrefois, « est pareille à un bras décharné tendu au-dessus du vide » (CO.355-356).

Finalement, Alexis retrouve Ouma et ils vivent ensemble en rêvant « des jours de bonheur, à Mananava, sans rien savoir des hommes » (CO.364). Ils vivent dans leur « cachette près des sources » car « Ouma a peur du monde, à cause de la révolte des *gunnies* » (CO.365). Ils passent des saisons à Mananava et Alexis ne voit plus « d'autres hommes », et dans ce vaste domaine de Mananava, il ne sait plus « comment c'était, avant, à Forest Side, à Port Louis » (CO.366). Mais cet endroit aussi est destiné à la destruction. Il y a quelque chose qui trouble la quiétude d'Alexis, car Ouma lui dit plusieurs fois qu'elle partira un jour. Durant une « nuit [...] froide et pure, une nuit d'hiver semblable à celles de Rodrigues [...] allongés dans le sable de l'Anse aux Anglais », les deux personnages regardent « le ciel se peupler d'étoiles » (CO.366). Alexis contemple les étoiles dans le silence nocturne, « allongé sur le tapis de vacoas, enroulé avec Ouma dans la couverture de l'armée » (CO.366). Après avoir énuméré les astres, Alexis et Ouma sont éblouis « par une pluie d'étoiles » qui inquiète Ouma, car elle voit un mauvais signe dans tous ces traits de lumière qui passent dans le ciel ; signe du retour de la guerre, de la catastrophe et du malheur sur terre : « Tout à coup, au-dessus de nous, sur la voûte céleste, glisse une pluie d'étoile. De tous côtés, les traits de lumière rayent la nuit, puis s'éteignent, certains très brefs, d'autres si longs qu'ils restent marqués sur nos rétines. Nous nous sommes relevés pour mieux voir, la tête renversée en arrière, éblouis » (CO.367). En regardant cette scène de lumière, Ouma cache son visage qui est trempé de larmes et va vers la forêt pour « se cache[r] sous les arbres, pour ne plus voir les traits de feu qui emplissent le ciel » (CO.367). À la fois en colère et fatiguée, Ouma parle à Alexis « du malheur et de la guerre qui doivent revenir, encore une fois, de la mort de sa mère, des manafs que l'on chasse de partout, qui doivent repartir maintenant », et Alexis, ne pouvant pas cacher son inquiétude et sa peur essaye de rationaliser cet événement. Il déclare que « ce ne sont que des aérolithes ! » et qu'il peut être « signe de la destinée » (CO.367). L'évocation de « la couverture de l'armée » dans ce passage n'est pas anodine, car Alexis se rappelle également l'épisode de la guerre et compare cette pluie d'étoiles à des bombardements : « À travers les feuillages, je vois les étoiles filantes glisser silencieusement dans le ciel glacé, entraînant avec elles d'autres astres, d'autres soleils. La guerre va revenir, peut-être, le ciel va de nouveau s'éclairer de la lueur des bombes et des incendies » (CO.367). Isa Van Acker écrit à propos de ce passage : « Entre le discours objectif tenu autrefois par son père et les croyances véhiculées par la figure maternelle, le protagoniste ne sait pas trancher. Les aérolithes, *fragments* de corps célestes,

figurent la menace d'une unité brisée¹ ». Ouma part et Alexis se trouve dans une solitude absolue où personne ne lui répond. Il n'arrive pas à croire au départ d'Ouma : « Il me semble à chaque instant que je vais entendre le bruit des pas d'Ouma dans la forêt, que je vais sentir l'odeur de son corps » (CO.368). Alexis se rend au camp des réfugiés, encerclé par les soldats anglais, dans l'espoir de retrouver Ouma. Le soir, ne voulant retourner à Mananava, il passe la nuit dans les ruines de leur ancien domaine au Boucan. Par la suite, on apprend que le dernier refuge d'Alexis, Mananava, l'endroit « le plus mystérieux du monde » (CO.372), lui aussi risque de finir par désenchantement. Il retourne vers Mananava, tout seul, mais la présence d'Ouma est inévitable : « Je marche lentement dans la forêt mouillée, en suivant les ruisseaux. Partout, autour de moi, je sens la présence d'Ouma, dans l'ombre des ébènes, je sens l'odeur de son corps mêlés au parfum des feuilles, j'entends le frôlement de ses pas dans le vent » (CO.372). De Mananava, il ne reste rien. Il est devenu maintenant « un lieu de mort [...] le domaine de Sacalavou et des Noirs marrons, qui ne sont plus que des fantômes » (CO.372). Comme nous le voyons, Alexis incarne le personnage solitaire : l'initiatrice disparaît et « le protagoniste se trouve ainsi dépourvu de lieu sécurisant et renvoyé à la solitude² ». Nous allons observer maintenant comment l'acte de la fuite, du voyage et de l'errance peuvent prendre un aspect transgressif afin de préparer les protagonistes à se mettre en quête de soi et de leurs liens perdus dans le cycle mauricien où le voyage commence par la pérégrination.

1.2. La transgression des protagonistes lecléziens : révolte contre les lois insulaires

L'espace maritime joue un rôle aussi important que l'espace continental et terrestre dans l'univers romanesque leclézien. Comme le souligne Claude Cavallero « tout comme les descriptions de paysages minéraux et de déserts terrestres, la mise en récit de cet espace originel mythique a pris de l'ampleur au fil des textes » et « au gré de ses récits d'embarquement vers la fictive Onitsha, vers l'île au trésor de Rodrigues, vers Maurice et vers "l'invisible continent" océanien, Le Clézio s'est progressivement imposé comme un grand romancier-poète du voyage³ ». Les premiers romans de l'écrivain ne présentent pas la mer comme cadre principal du voyage mais la mer y reste tout de même un des éléments spatiaux évoqués. Dès son premier roman, *Le Clézio* n'évoque pas le désir de son personnage pour une cité portuaire en vue de se libérer de son mal de vivre. La mer des premiers romans évoque un espace non urbain et se place contre l'espace clos de la ville avec toutes ses valeurs « de pureté, de fluidité et de liberté⁴ ». Dans ses derniers romans, notamment dans le cycle mauricien, les protagonistes entreprennent une pérégrination pour retrouver leur état originel tout en traversant les frontières et les limites instaurées dans l'espace îlien. Nous nous demandons maintenant si la fuite et l'exploration que mènent des protagonistes dans le site insulaire

¹ *Ibid.*, p. 163.

² *Ibid.*

³ Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, *op. cit.*, p. 207.

⁴ *Ibid.*, p. 208.

peuvent prendre un caractère transgressif¹. Nous nous demanderons aussi si la transgression des protagonistes se limite au roman du voyage maritime.

Dans *Le Chercheur d'or*, où émerge par excellence la thématique marine dès l'incipit du roman², l'aspect transgressif des actes du protagoniste se révèle dès les premières pages. Nous avons l'impression, dès ce début, que le jeune protagoniste franchira toutes les frontières malgré les interdictions. Le premier acte transgressif concerne l'espace clos et sécurisé de la maison qui se trouve elle-même dans l'espace limité du domaine du Boucan : « J'escalade le rebord de la fenêtre et je pousse les volets de bois, je suis dehors, dans la nuit » (CO.12). Franchissant les frontières de la maison, l'enfant fait une escapade nocturne et solitaire vers le bout du jardin de la maison, monte sur l'arbre chalta, s'installe sur ses maîtresses branches afin d'écouter la mer. Dans cette première partie du roman, le petit héros, s'initie pour la grande aventure qui l'attend. Il fait plusieurs explorations à l'extérieur des limites de la maison familiale, tantôt seul, tantôt avec des amis ou avec sa sœur Laure. Même s'il n'est pas puni pour toutes ces explorations, il sait qu'il lui est plus ou moins interdit d'aller loin dans les montagnes, vers le rivage, dans les forêts, dans les champs de cannes et le plus important, d'aller en mer avec son ami Denis. Isa Van Acker analyse les différentes interdictions dans *Le Chercheur d'or* et constate qu'il en existe deux de nature différente : « dans certains cas, il s'agit d'un interdit explicite ; dans d'autres, on a l'impression qu'il émane d'un sentiment de culpabilité du personnage principal³ ». Dans le passage suivant, nous remarquons un exemple d'interdiction formelle. Alexis et son cousin Ferdinand en se promenant le matin dans les champs de canne vont jusqu'aux grandes propriétés de l'île :

[C]'est interdit d'entrer sur les "chassés", mon père serait très en colère s'il savait que nous allons dans les propriétés. Il dit que c'est dangereux, qu'il peut y avoir des chasseurs, qu'on peut tomber dans une fosse, mais je crois que c'est surtout parce qu'il n'aime pas les gens des grands domaines. Il dit que chacun doit rester chez soi, qu'il ne faut pas errer sur les terres d'autrui. (CO.19)

Dans ce passage, le narrateur annonce l'interdiction de franchir la limite des grands domaines et en plus il explique l'interdiction imposée par son père. Notons que le verbe « errer » dans ce passage prend un aspect transgressif, ce qui nous rappelle Esther dans *l'Étoile Errante* et sa mère qui se plaint de ses vagabondages. Par contre, lors des escapades nocturnes dans le jardin de la maison, on ne voit pas d'interdiction émanant de l'autorité paternelle mais nous comprenons dès le retour du héros à la maison que sa sœur Laure, toujours réveillée, n'apprécie pas l'acte de son frère ; sans qu'elle prononce un mot, c'est le regard qui parle ici :

Je retourne dans la chambre juste avant l'aube, quand le ciel devient gris du côté de Mananava, et je me glisse sous la moustiquaire. J'entends Laure qui soupire, parce qu'elle n'a pas dormi, elle non plus, pendant tout le temps que j'étais dehors. Elle ne me parle jamais de cela. Simplement, le jour, elle me regarde de ses yeux sombres qui interrogent, et je regrette d'être sorti pour entendre la mer. (CO.13)

¹ Bertrand Westphal donne l'origine du mot de la transgression dans son ouvrage *La géocritique : réel, fiction, espace* : « *Transgresser* dérive du latin *transgredi*, dont le sens était à l'origine spatial. Chez les Romains, on transgressait lorsque l'on passait d'un argument à un autre. On transgressait également lorsque l'on dépassait la mesure. La *transgressio* était le substantif qui dérivait du prédicat *transgredi*. Le nom était le reflet du verbe, mais la *transgressio* était aussi une figure de rhétorique (chez Cicéron), que l'on traduirait aujourd'hui par "hyperbate" ». Voir Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, op. cit., p. 72.

² Voir Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op. cit., p. 207.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 87-88.

Le sentiment de culpabilité ou de non-culpabilité d'Alexis lors de chaque transgression attire l'attention. Dans l'épisode des plantations, l'enfant ne ressent aucun sentiment de regret en franchissant la limite que le père a instaurée alors que dans l'épisode de la sortie nocturne il se sent tout à fait coupable à cause du reproche de sa sœur¹.

Dans cette première partie du roman, le premier voyage en mer du petit garçon avec son ami Denis a également un caractère transgressif très important. Le père d'Alexis, passionné de récits de mer et qui apprend à son fils le secret du trésor inconnu, interdit sévèrement au garçon d'aller en mer. Après la désobéissance, Alexis se voit sanctionné par son père. Pas question de voir son ami Denis et de retourner en mer. Nous pouvons donc conclure que ce premier voyage, qui cause la punition, a un caractère transgressif. La scène de l'entrée dans la chambre du père est un autre exemple de la transgression de l'enfant en compagnie de sa sœur. C'est ici qu'il fait la connaissance du trésor inconnu, ce qui lui inspire, des années plus tard, de prendre la mer et se mette à la recherche de l'or.

Au moment où Alexis embarque sur le navire Zeta, sa vie bascule. C'est sur le microcosme naval que le protagoniste du *Chercheur d'or* se dirige vers la vie insulaire au sens propre du mot. Il ressent l'étouffement et l'angoisse, il ne peut pas encore se détacher de son passé et des souvenirs de son enfance dans le domaine du Boucan. Il est donc enraciné entièrement, physiquement et moralement dans la vallée du Boucan, alors que ses compagnons de bord sur le *Zeta* n'appartiennent à aucun lieu : ils viennent d'endroits différents et parlent en diverses langues sans attachement à un lieu précis ni à leur lieu d'origine. Les compagnons du jeune protagoniste ont « une identité flottante, presque douteuse² ». Alexis est alors le seul personnage dans ce microcosme grégaire qui n'a pas sa vraie place et se sent menacé par ce groupe pêle-mêle. Il éprouve de l'angoisse se souvenant des lectures des textes de mer qu'il faisait avec sa sœur et ressent de la méfiance envers tous ces hommes de mer qui se transforment dans l'imagination du jeune aventurier en corsaires et flibustiers :

Si je n'ai pas dormi un instant cette nuit, c'est aussi à cause de ces hommes. Dans l'ombre étouffante de la cale, à peine trouée par la lueur tremblotante de la veilleuse, avec les geignements de la coque balancée par les vagues, j'ai ressenti peu à peu une inquiétude absurde et irrésistible. Parmi ces hommes, n'y avait-il pas des mutins, de ces fameux pirates de l'Est africain dont on parlait tant dans les journaux de voyage que je lisais avec Laure ? Peut-être avaient-ils projeté de nous tuer, le capitaine Bradmer, moi et ceux de l'équipage qui n'étaient pas complices, afin de s'emparer du navire ? (CO.132)

L'embarquement d'Alexis prend un caractère transgressif en ce qu'il prend la mer malgré sa sœur pour aller s'installer à l'Anse aux Anglais. Dans cet épisode il force de nouveau les limites. Mais dans cette partie, la transgression du protagoniste prend un caractère différent, car les interdits ne sont ni formels ni explicites. C'est notamment dans cette étape transgressive que le héros commence à s'initier à la vie élémentaire. Il rencontre Ouma et tombe amoureux d'elle. Tout se passe en cachette, ce qui rapproche ce texte de *La Quarantaine* en ce qui concerne le lien entre Léon et Suryavati. Alexis part à la guerre au moment où il se rapproche le plus d'Ouma, mais sans préciser la raison de cette décision choquante. Ce qui peut expliquer de nouveau l'acte transgressif du protagoniste. Cet épisode de la guerre, historiquement daté, se passe évidemment à l'extérieur de l'espace insulaire idyllique et

¹ Nous allons penser aux interdictions de Jacques et de Suzanne lors de la transgression de Léon.

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 120.

paradisique sur le front de l'ouest en '14-'18, dans les tranchées boueuses. Après la guerre, lors de son deuxième séjour, Alexis retrouve la mer et le domaine de pierre de l'Anse.

Nous allons examiner maintenant le caractère transgressif de Léon dans *La Quarantaine*. Nous avons remarqué que dans ce roman dominant des rapports de force liés à la situation spatiale des personnages. Ils appartiennent à un groupe spécial et ils se trouvent chassés par les autres communautés. Ce rapport de force est à l'origine de la division spatiale du domaine insulaire. Le protagoniste se trouve confronté à des lois rigoureuses et artificielles qui divisent l'espace insulaire en quelques parties et qui définissent des frontières invisibles dans ce même espace. Léon n'accepte pas cet ordre et son attitude et l'objectif de son voyage, c'est-à-dire rejoindre l'île Maurice où il est né, changent. S'il voulait au départ retourner à Maurice, après avoir constaté la manipulation des différents endroits par l'établissement des lois, il renonce progressivement à son projet. Il se révolte même contre toutes ces lois divisant les membres des différentes communautés et différents pays, découpant la terre de l'île. Ne supportant pas ce système de pouvoir, le protagoniste renonce carrément à la décision du retour et rompt même avec sa famille, son frère et sa femme, et disparaît à la fin. Rachel Bouvet s'interroge sur l'acte transgressif de Léon pour savoir si cet acte fait du jeune homme le héros du roman. En effet, Léon est le seul personnage de *La Quarantaine* qui ne respecte pas le couvre-feu. Il transgresse la frontière pour rejoindre la jeune métisse et voir également sa mère. La critique reprend le point de vue de Youri Lotman et précise « que le héros romanesque possède une plus grande marge de manœuvre que les autres personnages, dont les parcours restent confinés à l'intérieur de certaines limites¹ ». Par la suite, Rachel Bouvet observe :

La frontière est ici entendue comme ce qui sépare, tout en les unissant, plusieurs sémiotiques, ces espaces sémiotiques, ces structures spatiotemporelles nécessaires au fonctionnement des différents langages. L'île Plate se présente à cet égard comme un microcosme dans lequel une situation d'apartheid se développe peu à peu².

Ce qui distingue Léon des autres personnages du roman est donc le fait de transgresser les frontières. Les autres personnages acceptent cette ségrégation qui dominera dans toute l'île, mais le jeune Léon traverse toutes les limites politiques et culturelles qui le séparent de Suryavati, sa future initiatrice. En effet, c'est cette transgression qui sous-tend le parcours initiatique que le jeune protagoniste va suivre au cours du récit. Il refuse donc cette situation d'apartheid qui se développe progressivement dans l'espace géographique ainsi que dans l'espace culturel de l'île Plate.

La Quarantaine présente au lecteur deux cultures différentes, européenne et indienne, à travers les trois récits se déroulant chacun dans une époque différente. C'est ainsi que le lecteur, tout comme le protagoniste, traverse régulièrement cette frontière culturelle qui sépare la communauté indienne de la communauté européenne. À part le récit majeur de *La Quarantaine* intitulé « La quarantaine » et qui se déroule à la fin du XIX^e siècle, deux autres récits se croisent et s'entremêlent à ce récit principal. L'un remonte encore plus loin dans le temps, et se passe à l'époque de

¹ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 186. Voir Youri Lotman, *La sémiotique*, trad. du russe par Anka Ledenko, Limoge, Presses universitaires de Limoges, 1999.

² Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 186.

la révolte des Cipayes que les Britanniques ont réprimée avec beaucoup de violence. Il raconte d'abord l'histoire d'Ananta et de sa mère sur un radeau le long de la rivière Yamuna et par la suite, leur aventure sur un navire qui part pour Maurice. Dans ce récit nous remarquons encore une fois la thématique de la fuite des personnages, avec cette simple différence qu'ici il s'agit des personnages secondaires. L'autre récit est plus proche de notre époque se déroulant vers les années 1980. Il raconte les efforts du petit-fils de Jacques sur l'île pour y retrouver les traces de son grand-oncle disparu.

Nous avons déjà étudié le plan sociopolitique des îles et leur division selon plusieurs critères. Il faut savoir aussi que les immigrants constituent une hiérarchie ternaire, comme la division ternaire des îles que nous avons étudiée dans la première partie : le sirdar, les arkotties et les coolies. Le sirdar est un contremaître qui surveille le travail des coolies et les arkotties aident le sirdar. Il existe une autre division hiérarchique entre les passagers européens : il existe quelques individus autoritaires comme Julius Véran, « le type même du mauvais compagnon de voyage » (Q.71), et un ancien inspecteur des Postes qui s'appelle Bartoli. Ce dernier suscite une antipathie générale auprès des autres passagers ainsi qu'une haine prononcée chez le protagoniste à cause de ses mauvais comportements. Nous allons voir maintenant quel rapport existe entre ces divisions hiérarchiques et le caractère transgressif du protagoniste.

Léon ne parvient pas à tolérer tous ces découpages géographiques de l'île qui ont également un rapport étroit avec les divisions culturelles qui instaurent une hiérarchie parmi les habitants de l'île. L'expression « de l'autre côté » qui s'utilise avec une grande fréquence au cours de la troisième partie du roman, montre le désir de la transgression du protagoniste ainsi que certains personnages secondaires du roman qui sont contre cette séparation. Le Véran de Véreux prétend « que l'épidémie de variole se [répand] de l'autre côté de l'île » (Q.96), le côté de Palissades. Jacques, le frère de Léon qui est médecin, malgré son insistance, n'arrive pas à s'y rendre pour examiner « l'état de santé des immigrants » (Q.95). Bartoli, qui l'accompagnait, ayant peur des cris menaçants des « travailleurs des plantations » (Q.96) qui jetaient des pierres, et l'intervention des arkotties qui les ont empêchés d'avancer plus loin, demande à Jacques de retourner dans leur domaine. Inquiet de la maladie menaçante, de la quarantaine qui pourrait se prolonger et de la tension croissante chez les coolies, Véran de Véreux propose que tout le monde réagisse en prenant des mesures pour se protéger de cette situation critique. Personne ne l'écoute, tout le monde le déteste et trouve sa proposition horrible, parce qu'« il demande qu'on crée une milice, qu'on monte une garde, que chaque allée et venue soit contrôlée, qu'on isole tous les malades sur Gabriel » (Q.98). Pour convaincre les autres et justifier sa décision, il dit qu'« il y a beaucoup d'immigrants dans le même état de l'autre côté, qui ont été débarqués des bateaux venant de l'Inde, avec tous les symptômes de la variole » (Q.98). Suzanne, en écoutant les arguments de Véran « imagine que c'est ici, de l'autre côté de l'île, des gens qui sont abandonnés, malades, mourants peut-être » (Q.99), et pendant la nuit, « inquiète » et « exaltée », elle parle de tous ces malades « abandonnés de l'autre côté de l'île, des femmes et des enfants laissés sans soins » (Q.100). Elle exprime le souhait bien qu'ils viennent tous à la quarantaine pour que Jacques et elle s'occupent d'eux. Léon se dit également : « Ainsi, pendant que nous attendons là-bas, parlant, nous querellant, jouant aux échecs, ou bien rêvant au jour de notre libération, ici, à quelques pas, et de

l'autre côté de l'île, des hommes sont en train de mourir » (Q.102). Comme nous le constatons, personne n'accepte le propos de Véran, mais la répétition de l'expression « de l'autre côté » scelle déjà l'idée d'instaurer des frontières et de diviser géographiquement les habitants de l'île et les autres passagers, ce qui semble indispensable à Véran et à d'autres personnages, mais inutile et inhumain aux autres.

Finalement, le sirdar, Julius Véran et Bartoli décident d'instituer un couvre-feu sur toute l'île et de tracer (évidemment invisible) une frontière entre les parties est et ouest afin de diminuer la diffusion de l'épidémie. Leur mesure exprime le rapport de force avec l'espace et il sera encore plus explicite et révélateur avec l'instauration d'un poste d'observation sur un sommet de l'île en haut du volcan par Julius Véran. Au départ, Léon est fasciné par ce poste d'observation et aime venir s'asseoir sur un rebord de lave « en haut du volcan, le soir plutôt, pour [se] nourrir de la rumeur douce du village des coolies, pour respirer l'odeur des fumées » (Q.84). N'oublions pas que le protagoniste est le seul qui n'obéit pas aux lois, ni au couvre-feu ni à tout ce qui sépare les îles et ses habitants. Avant d'analyser le comportement de Léon, nous allons étudier l'attitude de Véran et Bartoli qui se placent à l'opposé du protagoniste en insistant sur les lois imposées aux passagers et aux habitants des îles.

Julius Véran et Bartoli choisissent le haut du volcan pour surveiller et contrôler les va-et-vient des deux côtés de la frontière qu'ils ont tracée artificiellement pour diviser l'île Plate. Cet endroit est souligné maintes fois avec différentes nominations comme : « poste de vigie » (Q.115), « poste de guet » (Q.174), « poste d'observation » (Q.179), « mirador » (Q.269), ce qui exprime le rapport de force visuel du personnage avec l'espace. Comme le montrent ces nominations, la fonction de ce poste est de surveiller l'horizon. Léon constate :

Quand j'ai voulu trouver mon poste d'observation, en haut du volcan, près du phare, j'ai eu la désagréable surprise d'y trouver le Véran de Véreux, en compagnie de son inséparable Bartoli. Julius Véran avait installé une sorte d'auvent fait d'une toile retenue par de lourdes pierres, et muni d'une lunette d'approche, il scrutait l'horizon impeccable. (Q.114)

Désormais, Léon trouve une autre « place dans les basaltes [...] dans un creux de sable où poussent quelques plantes à minuscules fleurs roses », d'où il peut observer derrière lui « Gabriel, et la falaise noire du volcan » et devant « la longue pointe de terre au ras de l'eau » (Q.133). Il peut également observer « à l'horizon, entre la pointe et l'îlot [...] les silhouettes de l'île aux Serpents et de l'île Ronde, pareilles à des animaux émergés » (Q.133). Ainsi, le jeune protagoniste préfère ce paysage au « poste d'observation, en haut du volcan, où Véran et Bartoli guettent inlassablement la côte de Maurice » (Q.133). Comme l'expliquent les deux verbes « guetter » et « scruter », il existe un rapport de force dans l'attitude de ces deux personnages. Le choix de Léon montre son acte transgressif, car en choisissant cette nouvelle place, il peut « regarde[r] vers l'est, dans la direction opposée » (Q.133). Au lieu d'attendre que vienne de la mer un schooner pour les sauver, Léon attend l'apparition de Suryavati.

Le rapport de force de Véran et de Bartoli est encore plus explicite à travers les accessoires qu'ils utilisent pour surveiller la frontière. Lorsque Léon va chercher de l'eau « de l'autre côté du volcan » (Q.242) pour Suzanne, accompagné de Jacques, de peur d'être surveillé par Véran et Bartoli, ils glissent entre les rochers « comme des voleurs » (Q.243). Léon se demande : « De qui nous cachions-nous ? De l'autocrate Véran et de son acolyte Bartoli, installés dans les ruines du phare, armés de leur lunette d'approche, de leur revolver d'ordonnance et de leur pseudo-

héliotrope ? Ou bien du sirdar et de l'arkottie qui arpentent le rivage, leur bâton à la main, le sifflet à roulette attaché autour du cou comme une amulette ? » (Q.243). Le pseudo-héliotrope est équipé d'un miroir avec lequel Véran et Bartoli peuvent envoyer des signaux à Maurice pour avertir de tout mouvements douteux les autorités. Les deux autres, la longue-vue et le revolver, évoquent l'aspect militaire de surveillance. Cet aspect militaire se trouve également dans le comportement et dans les descriptions de Julius Véran. Quand il vient dans la hutte pour surveiller la guérison de Suzanne, Léon le décrit ainsi : « Il espérait que la guérison était en bonne voie. Mais il avait son revolver à la ceinture, l'air sinistre d'un milicien. À force de veiller toutes les nuits et de dormir le jour, son visage a pris un teint terreux, son regard a une expression agressive, inquisitrice » (Q.389). Dans les descriptions de Véran on trouve toujours cet aspect militaire : il se tient « retranché en haut de sa forteresse, armé de son revolver, pour attendre une attaque » (Q.421). Mais, comme le souligne Isa Van Acker, sa démarche a en même temps un caractère « exorbitant et dérisoire¹ ». Léon pense que Véran et Bartoli « passent leurs nuits en haut du volcan à guetter l'arrivée des ennemis imaginaires, à l'abri de leurs murailles sèches » (Q.384). Si au début du roman, Véran apparaît aux yeux de Jacques comme « un aventurier raté, un chevalier d'industrie » (Q.96). Vers la fin, il est au bord de la démence avant de redevenir, lors de l'arrivée du schooner pour Maurice, « l'affairiste besogneux, le négociant perpétuellement en faillite qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être » (Q.453). Les nouvelles que Jacques donne de Véran à Suzanne, Léon et à Surya montrent l'état moral du personnage : « Il paraît que Véran devient fou. Il s'est barricadé en haut du cratère, il veille toute la nuit, il dit que c'est le grand soir, qu'ils vont nous tuer jusqu'au dernier. », « Il aurait égorgé un cabri, l'autre nuit, pour recueillir son sang et essayer une transfusion, avec un siphon enfoncé dans sa cuisse. Il est devenu fou, plus personne n'ose approcher de son repaire. » (Q.408). Après avoir écouté son frère, Léon imagine « Véran, couvert de sang, barricadé dans les ruines du phare, revolver au poing, guettant l'assaut des fantômes » (Q.408). Nous remarquons donc dans l'attitude de ce personnage le caractère autoritaire et le rapport de force de l'homme avec l'espace notamment à partir de son regard jeté d'un endroit surélevé. C'est cet aspect qui attirait au départ l'attention de Léon sur cet endroit. Le caractère militaire de Véran confirme aussi ce rapport dominant à l'espace.

Analysons maintenant le comportement du protagoniste de *La Quarantaine*, qui a une valeur transgressive grâce à laquelle il s'initie à la vie élémentaire, au contraire des personnages secondaires dont nous avons bien remarqué le destin et le cheminement. Pour mieux comprendre la réaction de Léon, souvenons-nous du protagoniste du *Chercheur d'or* qui essaye d'assujettir l'espace dès son arrivée dans la vallée de l'Anse aux Anglais. Alexis choisit un poste d'observation dans un endroit surélevé afin d'établir ses plans géographiques. Comme Véran dans *La Quarantaine*, le protagoniste du *Chercheur d'or* se trouve dans une situation critique, sur le seuil de la folie avant de se rendre compte de la vanité de son travail. Comme nous l'avons étudié, dans le cycle mauricien existent deux types de rapport avec l'espace : un rapport de force et un rapport harmonieux. Dans *Le Chercheur d'or* c'est le protagoniste qui oscille entre ces deux rapports mais dans *La Quarantaine* le rapport autoritaire se trouve chez les personnages

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 185.

secondaires notamment Véran. En revanche, le protagoniste tend dès le début à un rapport plus harmonieux avec la nature élémentaire de l'île. Ce désir est représenté par son refus de pratiquer comme les autres un rapport autoritaire. Sa révolte le conduit vers le monde naturel et élémentaire de l'île, initié par Suryavati, une jeune Indienne.

La transgression de Léon est liée au thème de l'emprisonnement dans *La Quarantaine*. Les passagers européens, se trouvant dans leur nouvelle situation, se comparent maintes fois à des prisonniers. Les bâtiments dans lesquels ils sont installés constituent une « prison noire » (Q.319). Comme le souligne Isa Van Acker, « le motif est insistant surtout au début de l'épisode ; il réapparaît ensuite régulièrement, pour disparaître à mesure qu'approche la fin de l'épisode¹ ». La critique établit un rapprochement avec *Le Livre des fuites* où le même motif apparaît surtout dans les premières pages du récit. Comme l'atteste le titre du roman, il s'agit de la déambulation d'un personnage depuis le jour où il remarque que sa maison est une prison. Alors que le protagoniste du *Livre des fuites* est obsédé par plusieurs éléments du monde urbain, comme les murs, les angles et les fenêtres, et qu'il se sent étouffé et aliéné par tous les éléments architecturaux de la ville, les personnages de *La Quarantaine* se trouvent dans une prison différente, car ils sont loin de la ville dans un univers insulaire. Les éléments qui sont à l'origine du sentiment d'étouffement et de claustrophobie y sont alors variés et transformés à cause de ce déplacement géographique. Isa Van Acker constate que « dans *Le livre des fuites*, une tension conflictuelle s'établit entre l'homme et la ville, dans une configuration où, généralement, la ville prend l'aspect d'un monstre dont l'homme est la proie² ». De ce point de vue, la ville, équipée de toutes les machines qui circulent dans son espace, se présente comme « une ennemie impersonnelle et abstraite » dont l'homme, son habitant est « la victime³ ». Dans ce roman, notre écrivain tend à suggérer que l'homme n'est pas responsable de « l'évolution monstrueuse des villes », par contre, c'est l'espace dysphorique de la ville « qui semble s'imposer à l'homme avec une force qui le dépasse⁴ ».

Mais dans *La Quarantaine*, aux yeux du protagoniste, c'est l'homme qui est responsable de la construction des bâtiments de la quarantaine qu'il n'hésite pas à comparer à des prisons dans lesquelles il se sent étouffé : « Jamais je n'avais ressenti à ce point l'impression d'étouffement. En acceptant l'édit du Véran de Véreux, en voulant se préserver du contact avec les Indiens pour quitter plus vite la Quarantaine, les passagers d'Ava se sont enfermés dans leur propre prison » (Q.143). Dans cette nature élémentaire îlienne, les hommes dressent autour d'eux des murs pour s'y enfermer, dans des cages qui fonctionnent comme une vraie prison. En plus, ils inventeront des lois, des interdits et des contrôles qui causent la transgression du protagoniste. Léon, voulant partager avec les autres le sentiment du bonheur qu'il ressent « le soir à la baie des Palissades », après « le sifflet du sirdar [qui] annonce la fin de la journée » (Q.253), se demande pourquoi ils s'enferment dans ces bâtiments :

Je voudrais les arracher aux murs noirs de la Quarantaine [...] Pourquoi se sont-ils faits prisonniers ? Pourquoi ont-ils inventé des lois, des interdits, qui les maintiennent éloignés de cette paix ? Maintenant, je comprends bien que nous ne sommes retenus ici que par nous-mêmes. [...] C'est notre propre peur qui nous retient sur ce rocher, qui

¹ *Ibid.*, p. 185-186.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

nous isole. [...] Peut-être que nous ne partirons jamais d'ici, que nous sommes condamnés à vivre jusqu'à notre dernier jour, divisés par cette frontière factice, entre les patenôtres de l'un et les sifflets de l'autre. (Q.253)

Si dans *Le Livre des fuites* la ville est à l'origine de tous les malheurs de l'homme, dans *La Quarantaine* ce n'est pas seulement l'espace qui est le responsable des maux, mais l'homme lui-même assume également la responsabilité de ses souffrances.

Nous trouvons alors deux camps dans *La Quarantaine* : le protagoniste qui se révolte contre les interdits et les autres passagers qui établissent des frontières et qui instaurent le couvre-feu pour éviter de retarder l'accès à Maurice. Ce qui devient plus problématique, c'est la décision de Jacques, le frère du protagoniste qui joue aussi le rôle parental. Ce dernier se place également du côté des autres gens. C'est à ce moment-là que les cheminements de Léon et son frère s'éloignent et se séparent complètement quand le jeune protagoniste refuse d'obéir aux barrières qui divisent l'île. Pour rejoindre le monde de Suryavati, Léon n'a pas d'autre choix que de renoncer à son frère. On voit bien que Léon, en choisissant d'entrer dans le monde de Suryavati, renonce à son frère et Suzanne et l'écart s'établit entre eux. Isa Van Acker constate deux types de transgressions dans le comportement du protagoniste, une transgression « physique » et une transgression « mentale ». La critique écrit :

La confrontation aux diverses coupures et démarcations tant spatiales que sociales sur l'île provoque un rejet radical de la part de Léon. La mise en question des multiples frontières passe par leur non-respect par le protagoniste, qui développe un véritable comportement transgressif. Dès qu'il prend conscience de l'organisation rigoureuse de la vie insulaire, il brave les interdits en vigueur, cherche à se rapprocher de l' "autre" monde et délaisse le(s) sien(s). Dans un premier temps, ces transgressions s'expriment surtout spatialement, par le franchissement concret de quelque barrière physique ; ensuite, elles s'affirment aussi au niveau mental, impliquant des prises de distances plus abstraites¹.

La transgression physique de Léon est accompagnée d'un déplacement géographique. Cette transgression atteint son sommet quand le couvre-feu et la frontière divisant l'île en deux parties principales est et ouest s'établissent. Le protagoniste réagit à cet ordre immédiatement. Après avoir constaté que les gens ont accepté le propos de Véran pour s'enfermer en quarantaine (Q.143), le protagoniste annonce tout de suite sa décision : il va « braver l'absurde couvre-feu, pour revoir Surya » dès ce soir en faisant semblant « d'aller aux latrines pour [s]'engager à travers les taillis et passer de l'autre côté » (Q.144). L'acte de cette transgression est tellement intéressant pour le jeune garçon qu'il accepte malgré lui « le rite grotesque de la prière collective, les patenôtres que débite le Véreux avant de regagner son poste en haut du cratère » (Q.144). Léon, le cœur battant et frissonnant dans cette nuit froide, met un pantalon et une chemise et sort « comme un voleur » (Q.147) de la quarantaine. La description du chemin sur lequel Léon marche pieds nus exprime explicitement la trace de la frontière et de la division de l'île :

Mon sentier va jusqu'à la pointe du Diamant. J'ai obliqué vers le nord, au milieu du chaos de basalte qui divise l'île comme les vertèbres d'un gigantesque saurien. En haut des rochers, on est sur la frontière. Durant le jour, on peut voir l'autre versant de l'île, jusqu'à la baie des Palissades. C'est ici que je viens au crépuscule, pour apercevoir la ville des coolies et le quartier des parias, sans risque de rencontrer le sirdar ou d'être repéré par les deux guetteurs en haut du volcan. Je suis tout près de la maison de Suryavati. Entre les blocs de rocher, je vois briller les lumières. (Q.147)

¹ *Ibid.*, p. 188.

Cette infraction permet à Léon de faire une comparaison entre la Quarantaine et le domaine de Suryavati en remarquant la vie qui coule sur cet autre côté de l'île auquel l'accès lui est interdit ainsi qu'à d'autres passagers mis en quarantaine. Si « dans la Quarantaine, tout est noir, hostile », dans le domaine de Suryavati « une lampe est allumée devant chaque porte » (Q.147). Il trouve que tout est calme et confortable dans le village : l'air, l'odeur, la lumière même les bruits, ce qui lui donne le désir de pénétrer dans cet espace interdit « pareil à un sauvage qui épie une vallée heureuse » :

Il n'y a pas de vent, l'air est tranquille. On pourrait croire n'importe quel village dans un coin paisible du monde, à l'abri du malheur et de la guerre. La lune éclaire les allées régulières, les toits de palmes, fait étinceler les ondes circulaires de la baie. Il y a une odeur paisible qui flotte sur la ville, une odeur de fumée, un parfum de sommeil. De temps à autre, un chien qui jappe, un bébé qui pleurniche. (Q.147)

La répétition de l'adjectif « paisible », utilisé pour le village et pour l'odeur associée à la « fumée » et au « sommeil » qui y ondoie, dévoile au jeune aventurier l'absurdité du couvre-feu et de l'interdiction à accéder cet autre côté de l'île. Léon se rend jusqu'au rivage et s'installe « dans le sable, à côté de la maison de Surya [...] une cabane de planches avec un toit de palmes » (Q.148). Il s'y allonge en regardant longtemps la lampe allumée de la porte et s'endort. Dès l'aube, Suryavati le trouve devant la maison et le réveille, lui demande ce qu'il fait ici, avec de la colère dans la voix. Léon lui dit que ça fait longtemps qu'elle n'est pas venue. La réponse de Suryavati révèle la violence des gens qui ont établi la frontière, car on lui avait interdit d'« aller de l'autre côté », et « des gens armés » (Q.150) avaient bloqué le passage. Surya lui demande de retourner dans son domaine, en disant que la maladie, selon ce qu'elle a entendu, a tué plusieurs personnes chez Léon. Nous constatons dans la parole de Surya, qu'il y a toujours une distance entre l'initié et l'initiatrice, qu'ils appartiennent toujours à deux mondes différents : « Tu dois retourner chez toi, de l'autre côté. Je ne veux pas que ma mère ait des ennuis à cause de vous autres » (Q.150). Léon essaye de la calmer et de lui assurer qu'il n'y a pas de mort chez lui, qu'il y a seulement « deux malades isolés sur l'îlot Gabriel » (Q.150), mais Surya lui révèle la vérité en reprenant la parole de Shaik Hussein : « Ils sont morts. Shaik Hussein dit que vous avez brûlé leurs corps et leurs habits sur l'îlot » (Q.150). Pour convaincre Léon qui croit que c'est « la fumée des matelas et du linge » (Q.151), Suryavati le convainc avec ces mots : « J'étais allée de l'autre côté, hier, j'ai vu la fumée sur la petite île » (Q.151). La transgression de Léon lui permet finalement d'apprendre cette vérité que son frère est également au courant car il va tous les jours à Gabriel pour voir les malades et leur apporter de la nourriture. Léon demande à Surya si elle peut venir aujourd'hui « de l'autre côté » (Q.152).

La deuxième transgression de Léon va avoir lieu au moment où Léon décide de nager tout au long du lagon pour atteindre à l'îlot afin de s'assurer des informations que la jeune Indienne lui a transmises. Comme le souligne Isa Van Acker, « cette traversée prend la valeur d'une transgression dans la mesure où Léon accomplit un acte lui permettant d'acquérir un savoir qui jusqu'alors était dissimulé pour lui¹ ». Il est important de souligner qu'avant cette transgression, Léon accompagne le botaniste, John Metcalfe, dès le matin. On apprend que le botaniste, personnage que Léon apprécie beaucoup, a des traits communs avec lui. Il ne respecte pas non plus les interdits : « John est

¹ *Ibid.*

surexcité. Il va d'un pas pressé, courant à travers les broussailles. Nous traversons l'ancien cimetière et nous remontons la pente du volcan jusqu'au passage vers Palissades. Nous sommes sur la ligne frontière, mais il n'a pas l'air de s'en soucier » (Q.155). Léon suit John toute la matinée et un peu avant le midi ils rentrent tous les deux à la Quarantaine. Après une longue sieste, Léon se rend vers le lagon, se déshabille et se dirige vers l'îlot Gabriel en nageant. Dans ce passage, la transgression de Léon prend également une valeur symbolique pendant la première traversée qui ne dure pas « plus de dix minutes » en temps réel, mais le protagoniste a « l'impression d'avoir atteint l'autre bout du monde » (Q.160). Un autre élément symbolique vient également s'ajouter à la notion temporelle. Suryavati avait raconté à Léon l'histoire d'un monstre-poisson nommé « le tazor, le barracuda » (Q.160) qui mord les inconnus lors de la nage dans le lagon. Léon le voit en nageant vers Gabriel, comme « une ombre [glissant] entre les coraux [...] comme un chien hargneux » (Q.160). Le jeune garçon a le cœur qui bat très fort, croyant que le monstre le poursuit : « L'ombre glisse vite, disparaît entre les coraux, mais je sais qu'elle est derrière moi, il me semble que je sens sur moi son regard malveillant, son regard inquisiteur » (Q.160). Aux yeux de Léon, le barracuda est « le maître de la lagune », « si on a peur de lui, il vient sur vous, il vous mord. Mais quand il vous connaît, il vous laisse passer » (Q.160). Une fois traversée la lagune, Léon se trouve « au-dessus du banc de sable qui rejoint Gabriel » et il ne peut pas s'empêcher de faire des hypothèses : il se demande si Suryavati a déjà parlé de lui, car le tazor ne lui a pas fait mal et l'a autorisé à traverser la lagune. Cette traversée lui permet également de s'approcher du monde marin et de voir de plus près « les formes arrondies des coraux, les oursins, les algues » (Q.160), tout ce qui sera nécessaire pour être purifié par l'eau dans son parcours initiatique. Plus tard, Léon demande à Jacques de l'accompagner pour rendre une visite à John Metcalfe isolé sur l'îlot Gabriel, malgré le refus de Véran ; Jacques accepte mais à condition que Léon n'entre pas dans le camp où les incurables sont gardés :

Malgré l'interdiction, je passe devant le gardien, j'entre sous l'abri. Le gardien est indifférent. [...] Quand j'entre dans la maison, dans l'ombre de l'auvent, pendant quelques secondes je suis aveugle. Puis j'entends le souffle lent de John. Je le reconnais bien, c'est le même bruit que j'écoutais, la nuit, à la Quarantaine, avant qu'il ne s'en aille. J'avance à l'intérieur de la hutte, mais tout à coup résonne derrière moi la voix odieuse du Véran de Véreux. Il crie : 'Halte ! N'allez pas plus loin !' Je continue. (Q.249)

L'acte de Léon peut être interprété comme transgressif car il brave de nouveau les interdits notamment celui instauré par Véran de Véreux qui ne l'autorise pas à aller plus loin. Sans prêter l'attention à l'ordre de l'autocrate, le protagoniste continue son chemin.

La deuxième variante de la transgression de Léon concerne la manière de son regard vers Maurice, le but final des passagers et notamment de son frère et sa femme Suzanne. Dès les premiers moments de l'installation des passagers sur l'île, on remarque l'indifférence de Léon pour le retour du schooner. Les autres personnages attendent impatiemment « le coup de sirène du schooner » pour s'embarquer à destination de Maurice (Q.74) en guettant la mer à partir du rivage, mais le protagoniste se rend compte qu'il a perdu l'intérêt d'attendre l'arrivée du schooner : « Les jours suivants, j'ai cessé peu à peu de m'intéresser à la ligne de l'horizon » (Q.74). Par contre, dès le matin, il prend plaisir à se promener sur « le sentier du rivage », « dans la direction du volcan » (Q.74) : « C'est ici que j'aime venir m'asseoir, chaque matin, à l'aube, pour regarder la mer. Pour me justifier, je dis à Suzanne que je guette l'arrivée du transbordeur. En réalité je viens ici pour m'enivrer » (Q.75). Léon nous fait penser à Alexis, le protagoniste du

Chercheur d'or, qui sortait la nuit et s'installait sur les branches de l'arbre du bout du jardin pour entendre la mer. Attendre le bateau n'est donc qu'un prétexte pour s'excuser auprès de Suzanne. Cet acte clandestin montre dès ces premiers jours du séjour insulaire que Léon s'éloigne progressivement de son frère et sa belle-sœur. Cet éloignement s'expliquera plus explicitement, après la décision d'instituer le couvre-feu et le découpage de l'île, lorsque Léon, en regardant son frère et sa femme, constatera « qu'ils appartiennent à une autre race, à un autre monde » (Q.144). L'écart mental entre le protagoniste et les deux êtres les plus proches de lui ne se fait pas d'un seul coup, car il existe un lien très fort entre les deux frères et Léon n'est pas vraiment capable de rompre avec Jacques. Peu avant, le protagoniste constate que Jacques, en tant que médecin, a finalement accepté de transporter les deux passagers malades vers Gabriel sur l'insistance de Julius Véran, et il méprise son frère d'avoir obéi à l'autocrate. Selon Léon, son frère « a rejoint le côté de Véran » (Q.128). Encore plus tard, Léon acquiert la certitude que les deux malades ont été brûlés à Gabriel. Il est très fâché contre Jacques, mais quand sa colère tombe, il se pose cette question :

Jacques est mon frère, je n'ai personne d'autre que lui. Si je ne suis pas de son côté, qui le sera ? Que pouvait-il faire ? Ce n'était pas sa volonté ni même celle du Véreux, et le sirdar lui-même n'y pouvait rien. C'était un ordre qui venait d'ailleurs, de Maurice, de la Synarchie, du club des Patriarches, la peur d'une maladie inconnue qui se répand à travers l'île, le spectre de l'*Hydaree*. (Q.171)

Nous pouvons voir à quel point Léon est attaché à son frère et combien la coupure est difficile pour lui. Il met beaucoup de temps à se décider, jusqu'au jour où Léon, en parlant avec Jacques qui lui annonce d'« une voix neutre » (Q.211) le bilan de l'épidémie et le manque de quinine pour guérir les malades, constate finalement : « Il y a longtemps que nous ne nous sommes pas parlé, nous sommes devenus peu à peu des étrangers l'un pour l'autre, comme si la pierre brûlée de Gabriel nous avait dénudés. Maintenant je n'appartiens plus à son monde, je suis du monde de Surya, du côté des Palissades » (Q.212). La distance entre les deux frères prend un aspect physique et géographique bien qu'ils vivent tous les deux sur une île limitée et entourée de l'eau : « Désormais nous sommes très loin l'un de l'autre, comme si nous n'avions jamais grandi ensemble » (Q.281).

Si Léon traverse de nombreux obstacles spatiaux sans hésitation, il hésite quand même à choisir entre le monde de son frère et celui de Suryavati, ce qui confirme son lien fort avec son frère et la difficulté de transgresser cette frontière mentale qui n'est pas sans doute sans douleur. Il a même parfois peur de décider car entrer dans le monde de Suryavati signifie maintenant renoncer au monde de son frère et de Suzanne. Léon sait que le monde de son frère et le monde de Suryavati ne sont pas compatibles, bien qu'il fasse l'aller-retour continuellement entre les deux mondes. L'essor de son doute apparaît lorsque Suryavati invite le jeune héros pour la première fois à passer la nuit dans l'autre côté de l'île qui est bien sûr interdit au protagoniste par les lois. Léon et Suryavati sont « tout près de la frontière, à quelques pas du chemin qui [le] ramenait vers la Quarantaine, vers Jacques et Suzanne » (Q.264). Léon hésite un moment, et Suryavati en tirant le bras de Léon lui demande « avec un accent violent, presque en colère » (Q.264) ce qu'il attend. Léon hésite toujours, et Suryavati, qui doit rentrer chez elle pour rester auprès de sa mère malade, le supplie cette fois-ci de venir avec elle. À ce moment-là, Léon se trouve dans un vrai dilemme :

Je ne savais pas. J'avais peur de choisir. J'aimais bien rôder la nuit à travers les broussailles, défier l'édit de l'autocrate Véran, le sifflet de Shaik Hussein. Respirer le parfum des cheveux de Surya, sentir sa taille légère sous mes doigts, ses paumes lisses comme une pierre et la chaleur de son visage, sentir le désir vibrer dans tout mon

corps. Je ne sais pourquoi, soudain, j'avais peur que tout ne devienne indéfectible, trop réel. Comme s'il y avait vraiment une frontière, que j'avais à la franchir sans retour. (Q.264-265)

N'oublions pas que les deux figures féminines du roman, Suryavati et Suzanne sont toutes les deux très importantes et chères pour Léon et chacune appartient à un monde différent. Les deux femmes constituent des âmes sœurs pour le jeune homme qui nous fait penser d'ailleurs à Alexis, à sa sœur Laure et à son initiatrice Ouma. Rompre avec l'une signifie perdre l'autre. En regardant Suzanne qui est en train de se faire couper les cheveux par Jacques, Léon se dit : « J'ai pensé que c'était à cause d'elle, de tout ce qu'elle est, que je ne puis pas bouger, que je n'arrive pas à m'en aller. À cause de son visage et de son front, de son regard bleu-gris, je suis prisonnier de la Quarantaine. Pourquoi faut-il que j'aie à choisir entre mes deux sœurs ? » (Q.307). Notons que Suryavati constitue également une image sororale auprès de Léon sur laquelle nous reviendrons plus tard.

La rupture entre les deux figures fraternelles ne se manifeste pas toujours à travers des confrontations directes. Leur divergence s'explique aussi à travers quelques détails plus subtils. Par exemple, le motif des lunettes y joue un rôle très important. Parmi les objets qui sont toujours avec Jacques se trouvent « sa serviette de médecin, contenant ses bistouris et son stéthoscope » (Q.444) et de « petites lunettes cerclées d'acier à travers lesquelles il regard[e] le monde comme à la loupe » (Q.472). Si à leur arrivée sur l'île Plate, Jacques « emporte sa mallette de médecin » (Q.64), Léon « n'emport[e] rien qu'un carnet, et le crayon à mine » et « le volume des poésies de Longfellow » (Q.64). Isa Van Acker constate à ce propos : « ces objets cernent l'aîné comme un positiviste convaincu. Le cadet, par contre, est décrit d'emblée comme un rêveur¹ ». La critique fait une comparaison entre les deux frères de *La Quarantaine* et Alexis et sa sœur Laure dans *Le Chercheur d'or* et conclut que « les attributs des personnages opposent ainsi le discours scientifique, représenté par Jacques, au discours de la fable, incarné par Léon² ». À part le lien sororal entre Suzanne et Léon dans *La Quarantaine* et celui d'Alexis et Laure dans *Le Chercheur d'or*, sous un autre angle, le rapport fraternel de Léon et Jacques « rappelle à certains égards celui entre Alexis et Laure, celle-ci étant également plus rationnelle et douée pour les chiffres que son frère porté vers les légendes³».

Voyons maintenant le rôle du motif des lunettes dans la divergence des deux frères. Au cours d'une émeute, Jacques est blessé par un des cailloux jetés par les garçons indiens, son visage est couvert de sang. Léon remarque que « la pierre l'a frappé au-dessus de l'œil gauche, cassant un des verres de ses lunettes » (Q.123). Dans la suite du roman, le récit renvoie plusieurs fois au verre cassé des lunettes de Jacques notamment au moment où la relation des deux frères est conflictuelle. Par exemple, le jour où on transporte les premiers malades vers l'îlot Gabriel, comme nous l'avons déjà souligné, Léon reproche son frère de se placer du « côté » de Véran. Alors que Jacques essaye de se justifier en accusant le sirdar d'avoir tout organisé, le regard de Léon est porté sur le visage de son frère et y voit les

¹ *Ibid.*, p. 191.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

traces de l'émeute : « Son arcade sourcilière est tuméfiée, le sang a séché sur sa paupière. Le verre de lunette cassé dédouble son regard (Q.129). Isa Van Acker souligne que « le dédoublement du regard de Jacques paraît le signe de la duplicité du personnage, tiraillé entre la fraternité qui le lie au protagoniste et sa tendance à passer du côté de Julius Véran¹ ». Léon remarque un changement d'attitude de Jacques, depuis qu'il s'est placé du côté de Véran, un changement qui s'explique encore une fois à travers ses lunettes : « Son expression est trouble. Il ôte le plus souvent ses lunettes au verre cassé, ce qui lui donne un regard de myope, perdu, indifférent » (Q.171). L'évocation du verre cassé apparaît également au moment où on transporte John Metcalfe à Gabriel. Étant donné que Léon admirait énormément les recherches botanistes de John Metcalfe et l'accompagnait parfois, cette fois-ci le transport du malade suscite une autre confrontation entre les deux frères, encore plus sérieuse : « Il se tourne vers moi, je vois son œil divisé par le verre brisé » (Q.209). La description de Jacques dans ce passage illustre une figure dégradée. Aux yeux de Léon, Jacques apparaît comme une autre personne que celle qu'il connaissait avant, surtout à travers ses lunettes cassées qui évoquent la brisure du lien entre les deux frères. Le verre cassé annonce également la perte de raison du frère aîné. Le motif du verre cassé apparaît de nouveau après la rencontre de John agonisant sur Gabriel. Léon « ne [voulant] plus rencontrer le regard trouble de Jacques derrière ses lunettes au verre brisé, ni voir son sempiternel bidon de Condys fluide » (Q.252), se sent complètement seul, envahi d'un sentiment de détresse, ne tolère plus les bâtiments sombres de la Quarantaine.

Mais la rupture finale des deux frères reste assez symbolique. Léon et Suryavati ne montent pas dans le navire où Jacques et Suzanne sont montés et qui les emmène à Maurice. Léon et Suryavati montent dans le bateau suivant. Comme l'indique Isa Van Acker, « au lieu de l'énoncer explicitement, le récit euphémise la rupture en l'estompant, en la transformant en un effacement² ». Léon regarde le navire manœuvrer dans la baie et à ses yeux son frère et sa femme « ne sont plus que deux silhouettes parmi les autres, dans la yole, emportés par les vagues » (Q.456). Dès que le navire se met en marche, Léon perd les deux personnes de vue. Isa Van Acker conclut : « voilà comment le récit enlève à l'adieu sa gravité : le couple ne se dérobe pas au protagoniste, mais à son champ visuel. Perdre *de vue* n'est que perdre à moitié³ ».

2. La solitude et ses effets sur la vie insulaire de Robinson

2.1. Le langage, le comportement et la pensée

¹ *Ibid.*, p. 192.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 193.

Un des thèmes principaux de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* est la solitude que Michel Tournier rêve d'actualiser. Dans *Le Vent Paraquet* notre romancier insiste sur l'aspect mythologique du personnage de Robinson qui a animé de nombreux ouvrages romanesques. Selon Tournier, « Robinson est l'un des éléments constitutifs de l'âme de l'homme occidental » et « il est présent et vivant en chacun de nous » (VP.221). Étant donné que le mythe de Robinson est très actuel en ce qu'il représente des aspects romanesques communs de la condition d'hommes contemporains, l'écrivain reprend quelques-uns de ces aspects, notamment celui de la solitude. En effet, la solitude désolante de Robinson n'est pas séparable de deux éléments que l'homme moderne a acquis : « la liberté » et « la richesse ». Notre écrivain constate alors :

Robinson se présente d'abord comme le héros de la solitude. Jeté sur une île déserte, orphelin de l'humanité tout entière, il lutte des années contre le désespoir, la crainte de la folie et la tentation du suicide. Or, il me semble que cette solitude grandissante est la plaie la plus pernicieuse de l'homme occidental contemporain. L'homme souffre de plus en plus de solitude, parce qu'il jouit d'une richesse et d'une liberté de plus en plus grandes. Liberté, richesse, solitude ou les trois faces de la condition moderne. (VP.221-222)

Par la suite, notre romancier compare les sociétés sous-développées à la société occidentale et trouve que les « relations interhumaines » de ces pays estimés sous-développés sont toujours aussi chaleureuses. Or, « il y a encore moins d'un siècle, l'Européen était lié par sa famille, sa religion, son village ou le quartier de sa ville, la profession de son père » (VP.222). Dans la société actuelle de l'occident, chaque individu vit enfermé dans une « cage de verre [qui] s'appelle retenue, froideur, quant-à-soi » (VP.222). On interdit aux enfants, dès leur plus jeune âge, de communiquer avec les inconnus, et on efface ainsi les relations humaines des individus avant qu'elles entrent dans la société. Cet isolement devient plus grave et inquiétant lorsque « le puritanisme avec ses deux filles – maudites mais inévitables, Prostitution et Pornographie – » (VP.223) s'ajoute à ce rapport antihumain et à l'obsession anticharnelle que la société provoque.

En comparant un immeuble populaire de la banlieue napolitaine à un immeuble du 16^e arrondissement de Paris où l'on ne connaît même pas le nom d'un voisin du palier, Michel Tournier constate que le premier immeuble ressemble à un village vertical où tout le monde se connaît, au contraire de l'immeuble parisien. Ainsi, chaque individu est en même temps surveillé, contrôlé et protégé. La richesse et la liberté de l'occident moderne a éliminé la solidarité entre les gens dans les grandes villes. Malgré le développement du bien-être dans la société moderne, ses deux fléaux, richesse et liberté, engendrent une sorte de solitude qui entraîne l'individu faible, ne supportant pas cet isolement, dans « la folie, la drogue et le suicide » (VP.224). Notre romancier propose alors de « briser la cage de verre » (VP.225), en prenant conscience « qu'elle n'est ni fatale, ni bonne » (VP.225). Il cherche à trouver « l'image d'une réconciliation de la richesse et de la liberté avec le plaisir, la gaieté et la communion » (VP.225). C'est dans une telle situation que le Robinson de Tournier, se révolte contre la société occidentale, et après vingt-huit ans de solitude refuse de quitter son île. C'est en ces termes que le mythe de Robinson est actualisé sous la plume de Michel Tournier et l'individu du XX^e siècle peut s'identifier à lui, car « Robinson n'est pas seulement la victime de la solitude, il en est aussi le héros » (VP.225). Robinson finit par apprivoiser cette solitude en administrant Speranza et la rend séduisante en y installant toutes sortes de jardinage et de bricolage. Il devient ainsi un héros de vacances et de plage et l'homme d'aujourd'hui trouve en Robinson l'image d'un certain réconfort. Notre écrivain écrit :

Car cette solitude qui nous tue et nous rend fous, par une curieuse inversion des valeurs se pare à nos yeux de prestiges délicieux, comme ces poisons meurtriers dont l'odeur, le goût et les effets immédiats possèdent un je-ne-sais-quoi d'une irremplaçable séduction. Qui n'a rêvé de se retirer sur une île déserte ? L'attrait des vacances est inséparable pour beaucoup d'une plage de sable doré, ombragée de palmiers où viennent crouler des vagues de lapis-lazuli. Robinson avait tout cela. Quant au travail accordé à ces paradis ensoleillés, il se ramène à de petites activités de jardinage, de construction et de pêche, ce qu'embrasse habituellement le mot rassurant de "bricolage", et il est bien vrai que Robinson est aussi le saint patron de tous les bricoleurs de plein air » (VP.225-226).

Selon Michel Tournier, la réputation et la gloire de Robinson sont dues à son talent d'adapter la solitude douloureuse à « un art de vivre » (VP.226). C'est de la même solitude que l'être humain souffre même dans la société et parmi ses concitoyens. Robinson doit tout d'abord l'affronter sa avant de pouvoir devenir le héros de cette même solitude.

L'absence d'autrui sur le site insulaire, a plusieurs effets sur sa vie et sur la suite du récit. Tout d'abord, le comportement du naufragé ainsi que sa pensée et sa perception sont affectés par l'absence humaine. La solitude se montre au naufragé dès le premier chapitre. Quand Robinson redescend « vers le rivage d'où il était parti la veille, il [subit] un premier changement. Il [est] plus grave – c'est-à-dire plus lourd, plus triste – d'avoir pleinement reconnu et mesuré cette solitude qui [va] être son destin pour longtemps peut-être » (VLP.19-20). Plus tard, il réfléchit sur l'effet de l'absence d'autrui au moment où il se rend compte de l'impossibilité de mettre à l'eau le bateau qu'il vient de construire. Cet échec lui révélant la gravité de la solitude lui donne aussi l'occasion « de découvrir un aspect important de la métamorphose que son esprit [subit] sous l'influence de sa vie solitaire » (VLP.37-38) : « le champ de son attention [paraît] en même temps s'approfondir et s'étrécir » (VLP.38). Sa vie solitaire lui impose donc une sorte de métamorphose et Robinson ne peut plus penser à plusieurs choses à la fois ni de passer d'un sujet de préoccupation à un autre, ce qui lui fait comprendre « qu'autrui est pour nous un puissant *facteur de distraction*, non seulement parce qu'il nous dérange sans cesse et nous arrache à notre pensée actuelle, mais aussi parce que la seule possibilité de sa survenue jette une vague lueur sur un univers d'objets situés en marge de notre attention, mais capables à tout instant d'en devenir le centre » (VLP.38). Sans autrui, Robinson perd son existence et s'effondre au fur et à mesure dans la tentation de la souille, jusqu'à ce qu'il se trouve à l'état animal. Comme le souligne Jiashu Du, « c'est une des périodes la plus basses de sa vie, où il perd sa supériorité d'homme, son humanité, sa raison, et il vit également avec les sangliers¹ » : « [Robinson] ne craignait plus l'ardeur du soleil, car une croûte d'excréments séchés couvrait son dos, ses flancs et ses cuisses. Sa barbe et ses cheveux se mêlaient, et son visage disparaissait dans cette masse hirsute » (VLP.40). Ne pouvant plus se tenir debout à cause du vertige qui le prend, Robinson se sert désormais de ses mains pour marcher. En perdant sa force spirituelle, Robinson devient tellement faible qu'il se traîne même sur le ventre pour se déplacer sur les sables et les vases soyeuses de Speranza. Il comprend maintenant que l'homme tout seul n'a pas de force. Nous acquérons notre énergie des autres et en collectivité. La solitude nous rend tellement faibles et vulnérables que nous ne pouvons plus rester debout :

Il savait maintenant que l'homme est semblable à ces blessés au cours d'un tumulte ou d'une émeute qui demeurent debout aussi longtemps que la foule les soutient en les pressant, mais qui glissent à terre dès qu'elle se disperse. La foule de ses frères, qui l'avait entretenu dans l'humain sans qu'il s'en rendît compte, s'était brusquement écartée de lui, et il éprouvait qu'il n'avait pas la force de tenir seul sur ses jambes. Il mangeait, le nez au sol, des choses

¹ Jiashu Du, *La tentation du sacré dans les ouvrages de Michel Tournier*, op. cit., p. 49.

innommables. Il faisait sous lui et manquait rarement de se rouler dans la molle tiédeur de ses propres déjections.
(VLP.40)

À mesure que Robinson se laisse aller par l'inactivité dans la souille, les souvenirs l'envahissent. Si au regard des autres Robinson est mort physiquement (VLP.137), dans la réalité, le naufragé solitaire est mort symboliquement, car il n'existe plus à l'extérieur :

Il se déplaçait de moins en moins, et ses brèves évolutions le ramenaient toujours à la souille. Là il perdait son corps et se délivrait de sa pesanteur dans l'enveloppement humide et chaud de la vase, tandis que les émancipations délétères des eaux croupissantes lui obscurcissaient l'esprit. Seuls ses yeux, son nez et sa bouche affleuraient dans le tapis flottant des lentilles d'eau et des œufs de crapaud. (VLP.40-41)

L'absence d'autrui cause peu à peu la perte de l'affectivité chez Robinson, sans qu'il s'en rende compte. Un jour Robinson en travaillant éprouve que quelqu'un le surveille. Dès qu'il lève la tête, « son regard crois[e] celui de Tenn, le chien de la *Virginie*, ce setter-laverack de race médiocre, mais affectueux comme un enfant, qui se trouvait sur le pont avec l'homme de quart au moment du naufrage » (VLP.33). Robinson, qui a le cœur réchauffé par l'émotion, s'approche de l'animal en l'appelant par son nom, mais le chien n'avance pas vers lui et s'enfuit. Robinson est déçu mais, cette rencontre lui a donné de la joie pour quelques jours. Plus tard, quand il retrouve le chien, un jour, il se regarde dans le miroir et se parle à haute voix, mais il remarque que son visage ne change pas d'expression en prononçant les mots. Il essaye de sourire en pensant à quelque chose de gai mais il n'y arrive pas. C'est à ce moment que le solitaire de Speranza comprend qu'« il y [a] quelque chose de gelé dans son visage et [qu'il faut] de longues et joyeuses retrouvailles avec les siens pour provoquer un dégel. Seul le sourire d'un ami aurait pu lui rendre le sourire... » (VLP.95-96). Il regarde tout autour de lui : il possède dans l'île tout ce qu'il faut pour se nourrir et il y a même la Bible pour satisfaire ses besoins spirituels. Mais qui peut faire fondre cette glace qui paralyse le visage du naufragé. C'est en ce moment qu'il pense à Tenn. Il baisse ses yeux vers l'animal qui sourit à Robinson en levant son museau vers lui. Il croit avoir encore une fois une hallucination. Il prend la tête velue du chien et son regard est plein d'émotion : « Une chaleur oubliée colorait ses joues et un frémissement imperceptible faisait trembler les commissures de ses lèvres. [...] Tenn faisait toujours sa grimace et Robinson le regardait passionnément afin de recouvrer la plus douce des facultés humaines » (VLP.96). Lynn Salkin Sbiroli constate à ce propos : « Tenn sera le premier à révéler à Robinson ce qui lui manque ; la chaleur de l'affectivité qui avait disparu dans la solitude de l'isolement. Tenn devient le miroir qui reflète et mesure l'humanité de Robinson ; il restitue à Robinson le sourire¹ ». Cet échange de sourires entre le maître et le chien continue à partir de ce jour de nourrir l'esprit de Robinson, de réanimer son visage à demi-mort :

Tout à coup Robinson interrompait son travail, sa chasse, son cheminement sur la grève ou dans les bois – ou bien il allumait une torche résineuse au milieu de la nuit – et son visage qui n'était plus qu'à demi mort fixait Tenn d'une certaine façon. Et le chien lui souriait, la tête inclinée, et son sourire de chien se reflétait de jour en jour plus distinctement sur le visage humain de son maître. (VLP.96-97)

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 76.

Ce passage montre que l'administration et la maîtrise de l'île ne signifiaient pas la victoire ultime pour Robinson, car le chien lui a montré un autre aspect de l'humanité : celui de l'affection sans laquelle l'homme civilisé restera un sauvage, car la raison toute seule ne suffit pas. Avant que Robinson découvre le sourire et l'émotion dans les yeux de l'animal, il avait déjà pris conscience de cette affectivité manquante dans sa vie solitaire, lorsque Tenn, après sa disparition soudaine, « jaillit d'un buisson et se précipita vers [Robinson], éperdu d'amitié et de tendresse » (VLP.67). Robinson le croyait revenu à l'état sauvage, mais maintenant il comprend que le sauvage était lui-même, qui construisait l'Évasion avec folie. Robinson écrit alors dans son *log-book* : « Le chien est le compagnon naturel de l'homme, non de la créature nauséabonde et dégénérée que le malheur, l'arrachant à l'humain, peut faire de lui. Je lirai désormais dans ses bons yeux noisette si j'ai su me tenir à hauteur d'homme, malgré l'horrible destin qui me ploie vers le sol » (VLP.68).

La solitude amène aussi Robinson dans un état où il ne se reconnaît plus. Il écrit dans son *log-book* qu'une nuit son bras droit tendu hors de sa couche s'engourdit ; en le saisissant de sa main gauche, il a le sentiment que sa main droite qu'il est en train de soulever est « cette chose étrangère, cette masse de chair énorme et pesante, ce lourd et gras membre d'autrui soudé à [son] corps par erreur » (VLP.92). Il rêve alors qu'il s'abîme dans un paradoxe, se sent sur le seuil de la démence et se demande : cette « chose qui est moi [...] est-elle bien moi ? » (VLP.92). Ainsi, Robinson met en question son existence. Depuis longtemps, il ne se regardait pas dans le miroir qu'il avait récupéré de la *Virginie*, à cause de l'antipathie qu'il ressentait pour son propre visage. Un matin, il va vers le même miroir qu'il avait mis dans un endroit peu accessible de sa résidence pour scruter son évolution. Il ne voit pas de changement remarquable sur son visage mais il se reconnaît à peine. C'est en ce moment-là qu'il se trouve déformé : « Un seul mot se présenta à son esprit : *défiguré*. “Je suis défiguré”, prononça-t-il à haute voix, tandis que le désespoir lui serrait le cœur » (VLP.94). Il y réfléchit longuement, « narcisse d'un genre nouveau, abîmé de tristesse, recru de dégoût de soi » et se rend compte « que notre visage est cette partie de notre chair que modèle et remodèle, réchauffe et anime sans cesse la présence de nos semblables » (VLP.95).

Lors d'une exploration aux alentours de l'île, l'absence d'autrui et le sentiment d'une solitude absolue révèlent à Robinson que ses relations avec les choses ont été également altérées. Après l'échec de l'Évasion Robinson pense à fabriquer une embarcation modeste pour pouvoir explorer les rivages de l'île qui ne sont pas accessibles de l'intérieur. Il effectue alors une série d'expéditions pour mieux connaître son domaine et cela lui fait sentir plus que toutes les autres expériences qu'il avait faites jusqu'à maintenant « la solitude absolue qui le cernait » (VLP.56). C'est en à moment que Robinson confie sa réflexion sur sa solitude à son *log-book*. Il se rend compte que la solitude est une altération qui l'attaque et le détruit lentement mais sans relâche. Il se rappelle que le lendemain de son naufrage, il ne savait pas encore que l'île sur laquelle il avait échoué était entièrement dépeuplée et que les membres de l'équipage de la *Virginie* étaient tous morts. Il transitait alors entre ces « deux sociétés humaines également imaginaires : l'équipage disparu et les habitants de l'île » (VLP.56). Robinson ne peut pas encore s'empêcher d'imaginer la suite de sa conversation avec le capitaine, le dialogue qui a été coupé par la tempête et par le naufrage. Ses contacts avec les autres compagnons de l'équipage sont également toujours animés en Robinson, mais en vérité,

leurs voix n'existent plus et la voix de Robinson « se fatigu[e] de son soliloque » (VLP.56). C'est dans une telle situation que le naufragé constate : « Dès lors je suis avec une horrible fascination le processus de *déshumanisation* dont je sens en moi l'inexorable travail » (VLP.56). Maintenant, Robinson sait que la solitude et le manque d'autrui ont des effets même sur sa relation avec les choses : « Mes relations avec les choses se trouvent elles-mêmes dénaturées par ma solitude » (VLP.57). Arlette Bouloumié écrit à ce propos : « Si l'existence du moi est compromise par l'absence d'autrui, l'existence même des choses l'est également¹ ». Robinson constate dans son *log-book* l'importance du rôle d'autrui dans la vie des êtres humains, et que ce même autrui est devenu l'élément capital de son univers personnel :

Je sais maintenant que chaque homme porte en lui – et comme au-dessus de lui – un fragile et complexe échafaudage d'habitudes, réponses, réflexes, mécanismes, préoccupations, rêves et implications qui s'est formé et continue à se transformer par les atouchements perpétuels de ses semblables. Privée de sève, cette délicate efflorescence s'étoile et se désagrège. Autrui, pièce maîtresse de mon univers... Je mesure chaque jour ce que je lui devais en enregistrant de nouvelles fissures dans mon édifice personnel. Je sais ce que je risquerais en perdant l'usage de la parole, et je combats de toute l'ardeur de mon angoisse cette suprême déchéance. (VLP.56-57)

Il ressent le besoin d'autrui de plus en plus :

Et ma solitude n'attaque pas que l'intelligibilité des choses. Elle mine jusqu'au fondement même de leur existence. De plus en plus, je suis assailli de doutes sur la véracité du témoignage de mes sens. Je sais maintenant que la terre sur laquelle mes deux pieds appuient aurait besoin pour ne pas vaciller que moi la foulent. Contre l'illusion d'optique, le mirage, l'hallucination, le rêve éveillé, le fantôme, le délire, le trouble de l'audition... le rempart le plus sûr, c'est notre frère, notre voisin, notre ami ou notre ennemi, mais quelqu'un, grands dieux, quelqu'un ! (VLP.58)

La conception de moi de Robinson et sa nouvelle relation avec les choses rapprochent la théorie de notre écrivain de la philosophie de Descartes et de la phénoménologie sartrienne. Pour Descartes, la seule réalité qui résiste est le « sujet pensant », si l'on met en doute l'existence de toute autre chose. La connaissance des choses est donc basée sur l'existence du sujet qui pense. Le « je pense, donc je suis² » du *Discours de la méthode* devient le principe de la philosophie de Descartes. Par contre, Robinson met en cause l'existence même du sujet pensant. Il se rend compte plus tard que ses mécanismes mentaux sont délabrés étant donné qu'il est privé depuis longtemps de toute société. Il effectue quand même de longues méditations sans être vraiment rentré en philosophie et réfléchit sur « l'antique problème de la connaissance » (VLP.100-101) :

Il me semble en un mot que la présence d'autrui – et son introduction inaperçue dans toutes les théories – est une cause grave de confusion et d'obscurité dans la relation du connaissant et du connu. Non pas qu'autrui n'ait à jouer un rôle éminent dans cette relation, mais il faudrait que cela fût en son temps et en pleine lumière seulement, et non de façon intempestive et comme à la dérobée. (VLP.101)

Par la suite il analyse le mythe de la chandelle pour expliquer ce que la solitude lui a appris et ce que signifie pour lui *autrui*. La chandelle illumine certains objets dans une pièce obscure et les autres objets demeurent dans les ténèbres. En même temps que la chandelle se promène dans la chambre, les objets émergent des ténèbres pour un petit moment et se fondent encore une fois dans le noir. Selon notre écrivain, ni la « nature » ni l'« existence » (VLP.101) de ces objets ne subissent aucune transformation ni dans la lumière ni dans le noir. Ils resteront identiques

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 46.

² Cité par Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 46.

avant et après le passage de la lumière. L'acte de la connaissance est illustré par cette image pour Michel Tournier et il affirme que la chandelle figure « le sujet connaissant » et les objets éclairés de la pièce représentent « tout le connu » (VLP.101). La solitude a appris à Robinson que « ce schéma ne concerne que la connaissance des choses *par autrui*, c'est-à-dire un secteur étroit et particulier du problème de la connaissance » (VLP.101). Il compare *autrui* à un étranger qui entre dans sa maison et découvre certains objets par ci, d'autres par là, exactement comme avec une chandelle. Puis, l'écrivain se propose de voir le problème général de la théorie de la connaissance « à un stade antérieur et plus fondamental, car pour qu'on puisse parler d'un étranger s'introduisant dans [sa] maison et furetant parmi les choses qui s'y trouvent, il faut qu'[on soit] là, embrassant [sa] chambre du regard et observant le manège de l'intrus » (VLP.101-102). Robinson distingue alors deux connaissances : « par autrui » et « par moi-même » (VLP.102). Il est très important de ne pas les confondre car autrui n'est pas un « autre moi » (VLP.102). L'individu qui entre dans la maison et qui voit et touche les objets est le sujet connaissant, c'est autrui. En revanche, c'est moi qui connais ces objets. En effet, il faut imaginer une autre situation pour poser correctement ce problème, la situation de moi-même dans la pièce :

Une première constatation s'impose lorsqu'on s'efforce de décrire le moi sans l'assimiler à autrui, c'est qu'il n'existe que de façon intermittente et somme toute assez rare. Sa présence correspond à un mode de connaissance secondaire et comme réflexif. (VLP.102)

Arlette Bouloumié constate à ce sujet que « le moi n'apparaît en effet que lorsque la question : “qui voit, qui sent ?” est posée¹ » et que « Robinson s'inspire [donc] de la phénoménologie sartrienne² lorsqu'il cherche à décrire la perception avant l'intervention de la conscience réflexive³ ». Robinson observe que dans l'état primaire de la connaissance, notre conscience d'un objet est l'objet lui-même car l'objet est le connu. Les objets existent donc illuminés par eux-mêmes sans l'intervention de la lumière de la chandelle. Si l'acte de réflexion n'existe pas, il n'y a plus de séparation entre sujet et objet :

Que se passe-t-il en effet de façon primaire et immédiate ? Eh bien, les objets sont tous là, brillants au soleil ou tapis dans l'ombre, rugueux ou moelleux, lourds ou légers, ils sont connus, goûtés, pesés, et même cuits, rabotés, pliés, etc., sans que moi qui connais, goûte, pèse, cuis, etc., n'existe en aucune manière, si l'acte de réflexion qui me fait surgir n'est pas accompli – et il l'est en fait rarement. Dans l'état primaire de la connaissance, la conscience que j'ai d'un objet est cet objet même, l'objet est connu, senti, etc., sans personne qui connaisse, sente, etc. Il ne faut pas parler ici d'une chandelle projetant un faisceau lumineux sur les choses. À cette image il convient d'en substituer une autre : celle d'objets phosphorescents par eux-mêmes, sans rien d'extérieur qui les éclaire. (VLP.102-103)

Arlette Bouloumié souligne que selon Sartre, tout au contraire de Tournier, « le sujet et l'objet de conscience⁴ » ne peuvent pas demeurer identiques et que « pour connaître l'être “tel qu'il est”, il faudrait être cet être [...] et si je le devenais, le “tel qu'il est” s'évanouirait et ne pourrait même plus être pensé⁵ ». Robinson découvre alors « une solitude heureuse du connu, une virginité des choses qui possèdent toutes en elles-mêmes » dans cet état primaire de

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 46.

² Arlette Bouloumié fait remarquer que dans *La Transcendance de l'ego*, Sartre préfère la structure impersonnelle d'« il y a conscience de cette chaise » à l'affirmation de « j'ai conscience de cette chaise ». (J.-P. Sartre, *La Transcendance de l'ego*, p. 37.)

³ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ *Ibid.*

Voir Jean-Paul Sartre, *L'être et le Néant*, Gallimard, [1943], édition corrigée avec index par Arlette Elkaim-Sartre.

« notre mode d'existence ordinaire » (VLP.103). C'est de cette façon que la solitude amène finalement Robinson à s'unir avec l'espace dans lequel il se trouve. Maintenant, « Robinson *est* Speranza » (VLP.103). Il s'unit avec tous les éléments de l'espace insulaire à travers lesquels il accède à une prise de conscience de soi-même. Robinson s'identifie entièrement à *Speranza* à tel point qu'il retrouve en elle les membres du corps humain, de lui-même. Mais la présence d'autrui, en modifiant cette perception des choses, va séparer le sujet et l'objet :

Et tout à coup un déclic se produit. Le sujet s'arrache à l'objet en le dépouillant d'une partie de sa couleur et de son poids. Quelque chose a craqué dans le monde et tout un pan des choses s'écroule en devenant *moi*. Chaque objet est disqualifié au profit d'un sujet correspondant. La lumière devient œil, et elle n'existe plus comme telle : elle n'est plus qu'excitation de la rétine. L'odeur devient narine – et le monde lui-même s'avère inodore. La musique du vent dans les palétuviers est réfutée : ce n'était qu'un ébranlement de tympan. À la fin le monde tout entier se résorbe dans mon âme qui est l'âme même de *Speranza*, arrachée à l'île, laquelle alors se meurt sous mon regard sceptique. (VLP.103-104)

Arlette Bouloumié souligne que « la virginité des choses avant l'émergence de la conscience individuelle est perdue¹ ». Deleuze écrit à propos d'autrui dans la postface de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* : « Ce n'est [donc] pas le monde qui est troublé par l'absence d'autrui, au contraire, c'est le double glorieux du monde qui se trouve caché par sa présence² ». Finalement, Robinson observe que le sujet et l'objet sont la même chose :

Le sujet est un objet disqualifié. Mon œil est le cadavre de la lumière, de la couleur. Mon nez est tout ce qui reste des odeurs quand leur irréalité a été démontrée. Ma main réfute la chose tenue. Dès lors le problème de la connaissance naît d'un *anachronisme*. Il implique la simultanéité du sujet et de l'objet dont il voudrait éclairer les mystérieux rapports. Or le sujet et l'objet ne peuvent coexister, puisqu'ils sont la même chose, d'abord intégrée au monde réel, puis jetée au rebut. Robinson est l'excrément personnel de *Speranza*. (VLP.105)

Le héros solitaire tente alors de retrouver ce stade primaire de la connaissance :

Cette formule épineuse me comble d'une sombre satisfaction. C'est qu'elle me montre la voie étroite et escarpée du salut, d'un certain salut en tout cas, celui d'une île féconde et harmonieuse, parfaitement cultivée et administrée, forte de l'équilibre de tous ses attributs, allant droit son chemin, sans moi, parce que si proche de moi que, même comme pur regard, c'en serait encore trop de moi et qu'il faudrait me réduire à cette phosphorescence intime qui fait que chaque chose serait connue, sans personne qui connaisse, consciente, sans que personne ait conscience... Ô subtil et pur équilibre, si fragile, si précieux ! (VLP.105-106)

Si l'absence d'autrui a des conséquences destructrices dans la vie de Robinson, nous voyons son aspect positif dans la relation de l'homme avec le monde et tout ce que Robinson conçoit de la théorie de la connaissance. Non seulement la conception du moi de Robinson est modifiée, son langage est également influencé par cette absence.

Le langage de Robinson s'engourdit sous l'effet de la solitude. Au départ, il s'inquiète des changements langagiers que la solitude lui impose. Il est conscient maintenant que tout son « édifice cérébral chancelle » et que son langage est troublé par « cette érosion » (VLP.72). Pour ne pas délabrer le langage, Robinson décide de parler à haute voix et même de transmettre toutes ses réflexions en s'adressant aux arbres ou à des nuages, en parlant même avec Tenn et avec les chèvres. Robinson exprime son effroi de perdre la pratique du langage en ces termes :

Je vois de jour en jour s'effondrer des pas entiers de la citadelle verbale dans laquelle notre pensée s'abrite et se meut familièrement, comme la taupe dans son réseau de galeries. Des points fixes sur lesquels la pensée prend appui

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 47.

² Gilles Deleuze, in postface de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, op. cit., p. 298.

pour progresser – comme on marche sur les pierres émergeant du lit d'un torrent – s'effritent, s'enfoncent. Il me vient des doutes sur le sens des mots qui ne désignent pas des choses concrètes. Je ne puis plus parler qu'à la lettre. (VLP.72)

Son inquiétude est tellement grave qu'il consacre le deuxième article de la Charte de l'île de Speranza, qu'il rédigera dès le chapitre suivant, aux problèmes du langage :

Article II : Les habitants de l'île sont tenus, pour autant qu'ils pensent, de le faire à haute et intelligible voix.

Scolie. – Perdre la faculté de la parole par défaut d'usage est l'une des plus humiliantes calamités qui me menacent. Déjà j'éprouve, quand je tente de discourir à haute voix, un certain embarras de langue, comme après un excès de vin. Il importe donc désormais que le discours intérieur que nous nous tenons aussi longtemps que nous demeurons conscients parvienne jusqu'à mes lèvres pour les modeler sans cesse. C'est d'ailleurs sa pente naturelle, et il faut une particulière vigilance de l'attention pour le retenir avant qu'il ne s'exprime, comme le montre l'exemple des enfants, et des vieillards qui parlent seuls par faiblesse d'esprit. (VLP.76)

Plus tard, quand Vendredi apparaît dans le roman, Robinson essaye de lui apprendre la langue anglaise pour pouvoir lui donner des ordres. Il lui fait répéter des mots qui n'ont pas de sens pour l'Indien : « Dieu est un maître tout-puissant, omniscient, infiniment bon, aimable et juste, créateur de l'homme et de toutes choses » (VLP.158). Les dimanches, Robinson lit des versets de la Bible devant le lutrin du temple et Vendredi écoute attentivement les lectures de son maître, et « les mots qu'il entend – péché, rédemption, enfer, parousie, veau d'or, apocalypse – composent dans sa tête un assemblage envoûtant bien que dépourvu de signification » (VLP.159). Mais bientôt, la conception du langage prend un autre tournant chez Robinson, au moment où il attrape Vendredi dans la Combe Rose et le juge pour la trahison. Pour calmer sa colère, Robinson se rend au temple et devant le lutrin ouvre la Bible au hasard, à plusieurs reprises. Finalement, il « sent se creuser de jour en jour un hiatus entre les messages bavards que la société humaine lui transmet encore à travers sa propre mémoire, la Bible et l'image que l'une et l'autre projettent sur l'île, et l'univers inhumain, élémentaire, absolu, où il s'enfonce et dont il cherche en tremblant à démêler la vérité » (VLP.191). Au fur et à mesure, Robinson s'intéresse à « la parole intérieure », et vers la fin du roman, nous pouvons remarquer dans son journal intime que le « langage métaphorique » domine progressivement sur « le langage dénotatif¹ » jusqu'à son triomphe au dixième chapitre, dans lequel tout est relaté à travers le *log-book*. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, le problème du langage prendra plus d'importance et le langage de Robinson, influencé par les leçons du bon sauvage, « manifeste de plus de liberté à l'égard du référentiel² », après l'explosion de la grotte.

Pendant toutes les années avant la catastrophe, la méthode d'apprentissage de l'anglais de Robinson est simple. Il montre un objet à Vendredi et prononce lentement le mot correspondant à l'objet, puis il demande à l'Indien de le répéter après lui. Il corrige « sa prononciation défectueuse » (VVS.108) jusqu'à ce qu'il arrive à prononcer le mot correctement, et cela, autant qu'il le faut. Après, Robinson passe au mot suivant, des mots comme Marguerite, source, perroquet etc. Après l'explosion de la grotte, Vendredi maîtrise assez bien la langue anglaise. Il comprend maintenant tout ce que son maître lui dicte et peut également « nommer tous les objets utiles » (VVS.109) qui se trouvent dans les parages. Mais un jour, un changement radical s'exprime dans le comportement de Robinson

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 48.

vis-à-vis du langage. Vendredi montre à Robinson « une tache blanche qui [palpite] dans l’herbe » et qu’il appelle « Marguerite », et Robinson sans hésiter confirme le constat de Vendredi, mais en vérité il s’agit d’« un papillon blanc » (VVS.109) qui bat des ailes et s’envole. Robinson dit tout de suite à Vendredi qu’ils se sont tous les deux trompés. Mais la réponse de Vendredi répétant que « c’est une marguerite qui vole » fait réfléchir Robinson au lieu de le mettre en colère, car « avant la catastrophe, quand il était le maître de l’île et de Vendredi, Robinson se serait fâché. Il aurait obligé Vendredi à reconnaître qu’une fleur est une fleur, et un papillon un papillon » (VVS.109). Après plusieurs jeux de mots inventés par Vendredi, Robinson « accept[e] peu à peu que les choses les plus éloignées les une des autres – comme la lune et un galet, les larmes et la pluie – puissent se ressembler au point d’être confondues, et que les mots volent d’une chose à une autre, même si ça devait un peu embrouiller les idées » (VVS.110).

Si dans la première version de Vendredi le langage métaphorique atteint son apogée vers la fin du roman, dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, c’est l’épisode de l’arrivée des perroquets qui marque le triomphe du silence et de la sagesse. Un matin, Vendredi se réveille en entendant la voix de Robinson qui l’appelle, mais il comprend rapidement qu’il s’agit d’un perroquet qui l’appelle. Il le suit et en trouve plusieurs sur un tulipier. L’après-midi, Robinson et Vendredi s’y rendent de nouveau, et Robinson dit qu’ils auraient dû venir tous ensemble d’une île voisine pas trop éloignée. Les perroquets répètent à leur tour tout ce que Robinson prononce et « assourdis par tout ce bruit, Vendredi et Robinson s’enfui[ent] jusque vers les grands pins qui bord[ent] la plage » (VVS.113). Robinson est gêné pour la première fois par des bruits de voix et se souvient « de ses longues années de solitude » (VVS.113). Ils vont encore plus loin vers la mer quand ils entendent toujours une voix aigre répétant quelques mots sortis de leurs bouches. Quelques jours plus tard Vendredi dit à Robinson que les perroquets leur ont donné une bonne leçon, car ils parlent beaucoup et ce n’est pas une bonne qualité de parler trop. Il explique à Robinson ce qu’en pense sa tribu : « Dans ma tribu, chez les Araucans, plus on est sage, moins on parle. Plus on parle, moins on est respecté. Les animaux les plus bavards sont les singes et, parmi les hommes, ce sont les petits enfants et les vieilles femmes qui parlent le plus » (VVS.114). Ils décident tous les deux de s’exprimer avec des gestes des mains et de se comprendre en silence : « Ainsi Robinson et Vendredi restèrent-ils silencieux plusieurs semaines » (VVS.116). Même après le départ des perroquets, les deux amis décident d’appliquer ce culte du silence le plus souvent car « l’expérience avait été heureuse et salutaire » (VVS.116). Arlette Bouloumié écrit à ce sujet :

C’est sur le silence de Robinson transformé en stylite et absorbé dans une communion mystique avec les éléments que s’achevait d’abord *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Seul le langage absolu, immédiat, de la harpe éolienne, langage élémentaire qui se développe tout entier dans l’instant, devient apte à traduire cette nouvelle relation au monde où s’abolit l’individu. C’est le chant du monde, le langage cosmique des météores¹.

Mais Robinson ne peut accéder à cet état qu’en s’affranchissant de toutes les limites que la société lui avait imposées pendant toute sa vie. La solitude affecte donc la sexualité de Robinson que nous allons examiner en distinguant trois étapes de sa transgression lors de son union avec l’espace insulaire.

¹ *Ibid.*, p. 49.

2.2. La sexualité et l'union avec l'île-mère : déconstruction des fortifications sociales contre l'instinct

Speranza est une île vierge tout au contraire de son occupant Robinson qui représente l'homme civilisé continental. L'héritage de Robinson ne peut pas lui servir comme un modèle supérieur par rapport au modèle élémentaire de l'île dans la suite du récit. Il n'a pas d'autre choix que de suivre un autre ordre dans cet espace vierge. Ses explorations se feront désormais « sur deux versants géographiquement et psychologiquement séparés : intérieur et extérieur, ordre et innovation, pragmatisme et imaginaire¹ ». Le versant extérieur correspond à la surface de l'île que Robinson entreprend d'administrer. Par contre, le versant intérieur se trouve dans la profondeur de l'île. Cet espace inconnu et mystérieux contient « des richesses ensevelies² » que le héros de la solitude devrait découvrir. Les activités que Robinson pratique sur la surface de l'île comme la construction, l'agriculture et la chasse ne lui suffisent pas pour repenser son humanité et constituer son individu. Il fait alors des expériences transgressives dans trois endroits différents de l'île : la souille, la grotte et la combe rose. L'aventurier y rejoint ses souvenirs émergeant de son passé et de sa vie d'enfance. Herbert Marcuse constate dans son étude *Éros et civilisation*³ que l'individu a besoin d'une régression pour communiquer avec ses profondeurs et chercher la part inconsciente de son être. La constitution de notre individu n'est pas possible par une simple communication avec le monde rationnel de l'extérieur étant donné que la réalité de ce monde empêche l'épanouissement de notre imaginaire. Cette régression dans notre intériorité favorise donc la libération de notre imaginaire. Au début du roman, Robinson n'est en contact qu'avec la surface de l'espace désert de l'île. Sa dernière tentative pour se sauver est la construction de l'*Évasion*. Quand il se rend compte de l'impossibilité de mettre son bateau à l'eau, il se laisse aller à la tentation de la souille jusqu'à ce qu'il risque de s'y abîmer. C'est son « premier contact intime et téméraire avec le rapport entre son intérieur et la surface qu'il devra modeler⁴ ». Il commence ainsi le degré zéro de sa vie insulaire : « La souille, en lui révélant ses propres facultés de repliement sur lui-même et de démission en face du monde extérieur, lui apprend qu'il était, davantage qu'il n'avait cru, le fils du petit drapier d'York » (VLP.41). Dans ce passage Robinson entre en contact avec son passé et ses souvenirs, régression nécessaire pour qu'il se découvre de nouveau. N'oublions pas que l'île, par sa nature, « fixe géographiquement l'individu en un point d'équilibre entre l'immensité de la mer et l'illimité du ciel, permet à celui-ci d'éprouver l'infini de lui-même⁵ ». Mais la tentation de la souille fait courir beaucoup de risques, car c'est une profondeur à la fois mystérieuse et dangereuse qui mènera à la folie. Robinson, ne pouvant pas résister à l'attraction

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 49.

² *Ibid.*, p. 50.

³ Herbert Marcuse, *Éros et civilisation*, Éditions de Minuit, 1963.

⁴ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 50.

⁵ Françoise Péron, « Le désir d'île des continentaux, sa nature contemporaine, son impact sur les sociétés et les espaces insulaires », art. cité, p. 63.

de la souille, se trouve au bord de la démence quand il voit dans ses hallucinations sa sœur Lucy qui était morte adolescente.

Ce premier contact avec la profondeur de l'espace oriente le protagoniste vers d'autres profondeurs qui l'aideront à se découvrir. Grâce à leurs richesses, la grotte et la combe rose libèrent Robinson des limites imposées par le monde extérieur : « Ainsi le désir. C'est un torrent que la nature et la société ont emprisonné dans un bief, dans un moulin, dans une machine pour l'asservir à une fin dont par lui-même il n'a cure : la perpétuation de l'espèce » (VLP.125). Michel Tournier, en analysant « la relation d'Abel Tiffauges avec ses proies enfantines » dans *Le Roi des aulnes*, constate à propos de Robinson :

La pulsion érotique de l'enfant que la société s'emploie à canaliser et à modeler en fonction des besoins de la perpétuation de l'espèce, cette force vierge et spontanée, a conservé chez lui son indifférenciation originelle. Il se trouve d'emblée dans les dispositions où vingt années de solitude ont réduit Robinson Crusoé dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Robinson a assisté à la ruine des constructions sociales auxquelles il devait notamment sa sexualité de père de famille. Le voilà gratté jusqu'à l'os par ses années de solitude, libre, vierge et disponible pour les inventions les plus extravagantes. (VP.121)

La grotte et la combe rose évoquent à Robinson sa libido dans le temps pré-insulaire, ce qui entraîne le solitaire à se trouver finalement libéré de sa « sexualité de père de famille ». C'est en ce moment-là que le héros se trouve aussi capable d'« invention ». Le protagoniste de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* est un homme, un mâle civilisé face à l'île qui devient une femme maintenant. Sous l'effet de la solitude, le naufragé solitaire établit un rapport « subjectif » avec tout l'espace de l'île, et sans la présence d'autrui garantissant l'interaction nécessaire pour la transgression, Robinson brave tout seule les limites imposées par la société et trouve progressivement en Speranza une image de femme, mère et épouse. Bertrand Westphal écrit à propos de la transgression de Robinson :

[N]e peut-il y avoir transgression que dans la mesure où l'on contrevient à un code, ou à un rite. La transgression n'est donc constatée qu'en présence de deux instances : le contrevenant et celui qui atteste la contravention. Parfois il s'agit de la même personne. Robinson Crusoé, sur son île, trace des lignes de démarcation et cumule avec délices le double statut de juge et de partie¹.

Nous nous demanderons maintenant si la transgression sexuelle de Robinson est un retour à l'état animal. Lynn Salkin Sbiroli souligne que la libération des instincts ne signifie pas un retour à la barbarie mais que c'est une étape indispensable pour « retraverser le péché originel et retrouver l'innocence² ». Comme nous l'avons déjà vu, Robinson trouve une autre île intemporelle qui existe en dehors du réel. Il se définit par le même mot « innocence » chaque fois qu'il arrête sa clepsydre pour se trouver dans cette autre dimension de l'espace.

Ainsi, la solitude modifie le rapport sexuel du solitaire avec l'espace. En même temps qu'autrui disparaît de l'horizon de Robinson, il s'intéresse plus aux éléments de Speranza et son désir ne passe plus par un sujet, la femme. Gilles Deleuze écrit dans la postface de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* : « la conjugaison de la libido avec les éléments, telle est la déviation de Robinson³ ». Robinson ne craint plus cette union sexuelle avec les éléments. Il se trouve « réduit à des amours immédiates » étant donné qu'il ne peut pas partager son amour avec une femme « dans

¹ Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, op. cit., p.74-75.

² Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 51.

³ Gilles Deleuze, in postface de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, op. cit., p. 290.

cette terre qui sera aussi [son] dernier séjour » (VLP.140). Dans son journal intime, Robinson médite sur son expérience dans la combe rose où « [son] sexe a retrouvé son élément originel, la terre » (VLP.141) :

Qu'ai-je fait dans la combe rose ? J'ai creusé ma tombe avec mon sexe et je suis mort de cette mort passagère qui a nom volupté. Je note également que j'ai franchi ainsi une nouvelle étape dans la métamorphose qui m'emporte. Car il m'a fallu des années pour arriver là. Quand j'ai été jeté sur ces bords, je sortais des moules de la société. Le mécanisme qui détourne la vocation naturellement géotropique du sexe pour l'engager dans le circuit utérin était en place dans mon ventre. C'était la femme ou rien. Mais peu à peu la solitude m'a simplifié. Le détour n'avait plus d'objet, le mécanisme est tombé en floche. (VLP.140-141).

Comme le montre le passage ci-dessus, la sexualité du solitaire subit des modifications importantes. Tout d'abord, aux yeux de Robinson, le désir sexuel est le piège de la nature pour que l'homme devienne l'esclave de l'espèce. Michel Tournier aborde la question de la procréation à travers la réflexion de Robinson dans son log-book. En réfléchissant sur le fait que les autres le croient mort, il se trouve suspendu dans les limbes du Pacifique et tout près de la mort. C'est cette situation étrange qui lui fait penser à la relation étroite entre la sexualité et la mort : « Cette demi-mort m'aide au moins à comprendre la relation profonde, substantielle et comme fatale qui existe entre le sexe et la mort. Plus près de la mort qu'aucun autre homme, je suis du même coup plus près des sources mêmes de la sexualité » (VLP.137). Il se rappelle les propos de Samuel Gloaming qui lui a révélé pour la première fois la connivence entre le sexe et la mort. C'était un vieil herboriste, qui avait consacré toute sa vie aux secrets de la création. Robinson avait appris de lui que « la vie s'est pulvérisée en une infinité d'individus plus ou moins différents les uns des autres pour avoir un nombre de chances également infini de survivre aux infidélités du milieu » (VLP.138). C'est la diversité des êtres vivants sur la terre qui les protège contre tous les désastres naturels. Même si le soleil brûle la terre ou même si l'inverse se reproduit et que le froid rend impossible de survivre sur la terre, il y aura certainement quelques espèces vivantes qui pourront s'adapter aux changements extérieurs. Il est donc nécessaire que l'individu se reproduise pour se multiplier, et pour ce faire, Robinson constate que la mort est à l'origine de la procréation : « Procréer, c'est susciter la génération suivante qui innocemment, mais inexorablement, repousse la précédente vers le néant » (VLP.138). Ensuite, Robinson se souvient de son passage en Irlande du Nord et de la famine qui avait fait beaucoup de morts, majoritairement de sexe mâle. Il avait remarqué que « dans ces corps consumés par la faim, vidés de leur substance, réduits à des mannequins de cuir et de tendons d'une effrayante sécheresse, le sexe – et lui seul – s'épanouissait monstrueusement, cyniquement, plus gonflé, plus turgescant, plus musculeux, plus triomphant qu'il n'avait sans doute jamais été du vivant de ces misérables » (VLP.139).

Maintenant, nous allons examiner la féminisation de l'espace dans le texte tournierien. Robinson consacre plusieurs jours à dessiner la carte de l'île et au fur et à mesure qu'il avance dans ses explorations, il complète sa tâche de cartographie. Il décide aussi de rebaptiser l'île qu'il avait appelée dans les premiers temps de son séjour insulaire « l'île de la Désolation » (VLP.18) : « Ayant été frappé en lisant la Bible de l'admirable paradoxe par lequel la religion fait désespérer le péché sans merci et de l'espérance l'une des trois vertus théologiques » (VLP.49), Robinson rebaptise cette terre et l'appelle *Speranza*, en souvenir d'une fille italienne qu'il avait connue auparavant à l'université d'York. La référence du deuxième nom de l'île à la jeune fille est révélatrice de la nature féminine de

l'île. Quand Robinson regarde la carte de l'île, il découvre pour la première fois que celle-ci ressemble à « un corps féminin sans tête, une femme, oui, assise, les jambes repliées sous elle, dans une attitude où l'on n'aurait pu démêler ce qu'il y avait de soumission, de peur ou de simple abandon » (VLP.49). Jean-Paul Guichard constate que Speranza évoquant le corps féminin constitue un refuge qui accueille le naufragé :

Expulsé du ventre du navire, jeté dans le giron de Speranza, Robinson va connaître sur l'île l'aventure médusante, au risque de la perte sans recours. La chaleur moite, humide, de Speranza est le refuge providentiel de Robinson. Le naufragé ne tardera guère, ayant fait le tour d'une île dont les rotundités accueillantes sont paresseusement allongées sur le Pacifique, à découvrir la morphologie féminine de son havre¹.

Par la suite, le critique écrit que le plan dressé par Robinson montre explicitement qu'il s'agit d'une femme, sachant qu'il existe deux indices dans le jeu du dessin de cette carte. La première indication s'explique par la morphologie. Il faut savoir que le dessin doit avoir la capacité de montrer « des rondeurs » du corps afin de pouvoir « fournir à l'imagination les cadres d'une représentation et les références anthropomorphiques » et dans le cas de la carte ladite, « cela signifie que la simulation de la courbe de la poitrine ne pose guère de problème, la position évoquée (assise, jambes repliées sous elle) nécessite que la forme dessinée évoque une évidente callipygie. Quant au sexe, la position ne permet pas de trancher² ». En ce qui concerne la deuxième indication, le critique constate :

En second lieu, les supputations : l'attitude décrite est courante dans la représentation picturale du corps féminin, surtout aux XIX^e et XX^e siècles : on la trouve dans les toiles de Manet (« *Le déjeuner sur l'herbe* », par exemple), de Bonnard, Degas ou Gauguin, l'homme, lui, étant – nu ou vêtu – plus habituellement représenté debout ou dans une attitude symbolique de la force, de la puissance. L'évocation de la soumission fait en outre imaginer une position dans laquelle les épaules sont fléchies et le dos arrondi. Inscrit dans l'angle ainsi formé, le ventre. Voilà qui renvoie à l'intérieur. Autant l'homme est phallophore et extériorise ce qui fait sa gloire, autant la femme représente l'intériorité mystérieuse et inquiétante autour de quoi s'organise le ballet sexuel du désir – répulsion, irréductiblement rythmé par l'horloge impitoyable du cycle menstruel. Ainsi l'île-mère est une jeune femme, féconde et vive, aux marais accueillants, aux lombes fertiles et aux tréfonds d'éternité³.

Plus tard, Robinson découvre la fertilité de l'île après avoir cultivé la terre : « Cette journée de fauchaison qui aurait dû célébrer les premiers fruits de mon travail et de la fécondité de Speranza a ressemblé davantage au combat d'un forcené contre le vide » (VLP.62). Selon les croyances primitives la fertilité de la terre est associée à une image maternelle. Mircea Eliade écrit dans son ouvrage *Mythes, rêves et mystères* que certains « mythes indiens parlent d'un temps ancien où la Terre-Mère produisait les humains de la même manière qu'elle produit de nos jours les arbustes et les roseaux⁴ ».

Robinson ne rêve désormais que de cultiver et d'administrer cette « île féconde et harmonieuse » (VLP.105), et « de fouler le sol ferme de Speranza » (VLP.106). Le quatrième chapitre se ferme en annonçant que Robinson « [croit] un jour avoir trouvé une voie d'accès concrète à l'intimité la plus secrète de l'île » (VLP.106), et dès le chapitre suivant, la grotte s'annonce comme un lieu fondamental pour la suite des explorations du protagoniste : « située au centre de l'île au pied du cèdre géant, ouverte comme un gigantesque soupirail à la base du chaos rocheux, la grotte avait toujours revêtu une importance fondamentale aux yeux de Robinson » (VLP.107). Si la grotte servait

¹ Jean-Paul Guichard, *L'âme déployée, images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 165.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 194.

jusqu'à-là comme un « coffre-fort » où Robinson stockait tout ce qu'il possédait dans l'île, elle assume désormais une autre valeur pour Robinson. Depuis que notre protagoniste a arrêté la clepsydre pour entrer « dans sa vie seconde » (VLP.107), « Speranza n'[est] plus un domaine à gérer, mais une *personne*, de nature féminine, vers laquelle l'[inclinent] aussi bien ses spéculations philosophiques que les besoins nouveaux de son cœur et de sa chair » (VLP.108). L'île en tant qu'espace clos devient un refuge et un lieu d'intimité pour le solitaire. Miguel Segui Llinas, dans son article intitulé « Le voyage : une catharsis menant au mythe de l'île » écrit à propos de l'aspect protecteur de l'espace îlien : « L'île est aussi un espace qui accueille et qui protège. L'île-mère est celle qui berce et nourrit l'indigène [...] »¹. Speranza devient ainsi un personnage féminin quand Robinson découvre les profondeurs de la grotte : « Dès lors il se demandait confusément si la grotte était la bouche, l'œil ou quelque autre orifice naturel de ce grand corps, et si son exploration poussée à son terme ne le conduirait pas dans quelque repli caché répondant à quelques-unes des questions qu'il se posait » (VLP.108). Robinson parcourt le tunnel de la grotte « par un boyau en pente raide », en assumant « l'obscurité » (VLP.108). Pour s'habituer aux ténèbres et approcher à l'état d'un aveugle qui ne souffre pas de l'absence de la lumière, il reste très longtemps dans le noir sans rien faire, sans bouger. L'expérience est réussie : se sentant toujours attaché à Speranza, Robinson « [vit] intensément avec elle », dans cette profondeur de la grotte où n'existe aucun bruit et où règne « le calme le plus absolu » (VLP.109). Robinson a l'impression qu'il s'approche du centre de Speranza où sa solitude prend un autre tournant : elle est « vaincue [...] de façon *centrale*, nucléaire, en quelque sorte » (VLP.110). Comme le point qui se trouve dans certaines cathédrales réunissant tous les bruits, Robinson « [se trouve] à proximité du *foyer* de Speranza d'où [partent] en étoiles toutes les terminaisons nerveuses de ce grand corps, et vers lequel [affluent] toutes les informations venues de la superficie » (VLP.110). Robinson regarde le paysage qui l'entoure :

Accroupi contre la roche, les yeux grands ouverts dans les ténèbres, il voyait le blanc déferlement des vagues sur toutes les grèves de l'île, le geste bénisseur d'un palmier caressé par le vent, l'éclair rouge d'un colibri dans le ciel vert. Il sentait sur tous les atterrages la fraîcheur mouillée de la grève que venait de découvrir le jusant. (VLP.109)

Le passage ci-dessus est déjà révélateur de l'expérience que Robinson va vivre au fond de la grotte : la découverte du ventre maternel. Jean-Paul Guichard constate : « C'est à *Vendredi ou les limbes du Pacifique* qu'il nous faut revenir pour trouver, parmi les figures féminines, l'*imago* maternelle essentielle que les autres romans ne feront que reprendre² ». Étant donné qu'« une île est le lieu privilégié du dialogue entre le réel et l'imaginaire³ », l'espace insulaire de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* constitue un lieu idéal pour faire un pont entre l'espace réel du monde connu et celui de l'inconnu, l'autre monde dont la grotte constitue un espace sacré. Selon certaines croyances primitives la grotte représente traditionnellement l'image maternelle. Simone Vierne souligne que tous « ces creux naturels que sont dans la terre-mère les cavernes, les grottes, les crevasses⁴ » s'utilisent comme un lieu sacré où le

¹ Miguel Segui Llinas, « Le voyage : une catharsis menant au mythe de l'île », art. cité, p. 53.

² Jean-Paul Guichard, *L'âme déployée, images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p.165.

³ Françoise Péron, « Le désir d'île des continentaux, sa nature contemporaine, son impact sur les sociétés et les espaces insulaires », art. cité, p. 82.

⁴ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 40.

novice accomplit son initiation. La critique attire notre attention sur les recherches de Mircea Eliade dans son ouvrage *Naissances mystiques*, où il fait remarquer « le rôle joué par les grottes dans les initiations préhistoriques¹ ». Michel Tournier illustre dans les deux *Vendredi* « certains archétypes de l'imaginaire collectif² » notamment à travers la grotte, « le lieu maternel privilégié³ », situé au centre de *Speranza* « au pied d'un massif rocheux » (VLP.18). Selon Mircea Eliade, le lieu sacré des sociétés primitives est placé au centre et s'élève vers le ciel. La grotte forme sous cet angle l'image parfaite d'un lieu sacralisé, évoluant elle-même en même temps qu'elle participe à l'évolution spirituelle de son occupant, Robinson. Jiashu Du écrit à propos de la grotte dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* : « Chez Tournier, les expériences profanes sont en corrélation avec des valeurs transcendantes. Comme nous le savons : par l'île Speranza, Robinson connaît la révélation d'une *autre île* ; dans la descente de la grotte, le contact avec l'environnement humide, tempéré et sombre, lui permet de découvrir la maternité de la mère-terre⁴ ». Simone Vierne fait remarquer l'importance de la grotte dans l'histoire de l'humanité, lieu privilégié où se déroulent « les chutes de Déméter, Dionysos, Attis, Cybèle ; Pythagore s'était, d'après Aristoxène de Tarente, aménagé une grotte souterraine⁵ ». La critique écrit :

Ce sont cependant les légendes qui gardent le plus de traces de ces grottes – tout simplement peut-être parce que nous n'avons souvent affaire, pour les peuples primitifs encore vivants, qu'à des civilisations de brousse ou d'îles océaniques où les grottes sont rares. Ainsi, dans les légendes mongoles et kirghizes, deux héros légendaires, Bolot et Kesar, pénètrent dans une grotte pour atteindre le monde de l'au-delà. La grotte de Calypso, ou celle par laquelle Enée pénètre aux enfers, sont assurément des souvenirs d'anciennes initiations, ou de lieux sacrés d'initiation. Le culte des grottes a du reste subsisté et malgré le christianisme⁶.

Robinson fait partie également de tous ces héros qui ont atteint « le monde de l'au-delà » à travers « le culte des grottes ». En continuant son exploration, l'aventurier contrevenant se trouve « dans le ventre de Speranza comme un poisson dans l'eau », mais il a encore du chemin à parcourir pour accéder « à cet au-delà de la lumière et de l'obscurité » (VLP.111). Il se dirige alors vers le fond du boyau et trouve sans erreur longtemps « l'orifice d'une cheminée verticale et fort étroite » (VLP.111). La description de cet endroit de la grotte nous fait penser encore une fois au corps féminin, mais cette fois-ci, Robinson est comparé à un fœtus dans le ventre de sa mère au moment où il tente de traverser l'orifice et comme le souligne Mariska Koopman-Thurlings, « la grotte devient un véritable utérus dans lequel Robinson se couche en position fœtale » et « retourne au sein maternel, accomplissant à l'envers le cycle de la vie⁷ » :

[Robinson] fit aussitôt quelques tentatives sans succès pour s'y laisser glisser. Les parois étaient polies comme de la chair, mais l'orifice était si resserré qu'il y demeurait prisonnier à mi-corps. Il se dévêtit tout à fait, puis se frotta le corps avec le lait qui lui restait. Alors il plongea, tête la première, dans le goulot, et cette fois il y glissa lentement mais régulièrement, comme le bol alimentaire dans l'œsophage. (VLP.111)

¹ *Ibid.*

² Voir Gilbert Durand, *Structures, anthropologiques de l'imaginaire*, [1969], Dunod, 1992.

³ Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 197.

⁴ Jiashu Du, *La tentation du sacré dans les ouvrages de Michel Tournier*, op. cit., p. 43.

⁵ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 41.

⁶ *Ibid.*

⁷ Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, op. cit., p. 198.

Robinson est nu, son corps mouillé par le lait : le fœtus va finalement retrouver sa mère mais dans un cheminement à l'envers. Par la suite, Robinson chute tout doucement et quelques secondes plus tard il arrive à une sorte de caveau étroit dans lequel il ne peut « se tenir debout qu'à condition de laisser sa tête dans l'arrivée du boyau » (VLP.112). Notons que l'utilisation du terme « boyau » insiste sur l'aspect corporel du lieu. Robinson scrute minutieusement l'endroit en le palpant et découvre par le toucher le fond de la crypte dont la description évoquerait initialement certains caractères du corps humain :

Le sol était dur, lisse, étrangement tiède, mais les parois présentaient de surprenantes irrégularités. Il y avait des tétons lapidifiés, des verrues calcaires, des champignons marmoréens, des éponges pétrifiées. Plus loin la surface de la pierre se couvrait d'un tapis de papilles frisées qui devenaient de plus en plus dures et épaisses à mesure qu'on approchait d'une grosse fleur minérale, une sorte de concrétion de gypse, assez semblable en plus composé aux roses de sable qui se rencontrent dans certains déserts. Il émanait un parfum humide de ferrugineux, d'une reconfortante acidité, avec une trace d'amertume sucrée évoquant la sève du figuier. (VLP.112)

C'est ici que la relation de Robinson à la terre-mère de Speranza se produit. Tout au fond de la crypte, Robinson trouve « un alvéole profond de cinq pieds environ » dont « l'intérieur [est] parfaitement poli, mais curieusement tourmenté, comme le fond d'un moule destiné à informer une chose fort complexe » (VLP.112). Robinson s'y insère avec difficulté en se mettant en position fœtale :

Cette chose, Robinson s'en doutait, c'était son propre corps, et après de nombreux essais, il finit par trouver en effet la position – recroquevillé sur lui-même, les genoux remontés au menton, les mollets croisés, les mains posées sur les pieds – qui lui assurait une insertion si exacte dans l'alvéole qu'il oublia les limites de son corps aussitôt qu'il l'eut adoptée. (VLP.112)

Dès lors, Speranza devient la mère de Robinson qui le protège dans sa profondeur utérine. Son image est tel « un fruit mûrissant au soleil dont l'amande nue et blanche, recouverte par mille épaisseurs d'écorce, d'écale et de pelures s'appelait Robinson » (VLP.112). Les frontières spatiales et temporelles s'affaiblissent. Robinson expérimente un état d'inexistence et revit un temps lointain de son enfance. Comme le souligne Françoise Merllié, « le temps s'abolit non [...] dans une expérience régressive rétablissant des relations fusionnelles entre mère et enfant, qui supprime tout repère chronologique¹ ». Le héros est maintenant hanté par les souvenirs de sa mère, une femme forte qui a pu sauver ses enfants le jour où un incendie a éclaté au magasin qui se trouvait au rez-de-chaussée de leur appartement en l'absence de son époux. Il ne peut pas s'empêcher d'identifier sa mère, « pilier de vérité et de bonté, terre accueillante et ferme, refuge de ses terreurs et de ses chagrins » (VLP.115), à Speranza : « À ce degré de profondeur la nature féminine de Speranza se chargeait de tous les attributs de la maternité » (VLP.114). Quand il sort de la grotte, il écrit son expérience dans son log-book sans pouvoir estimer la valeur de cette chute au centre de Speranza, mais en comparant la grotte à la souille où il était hanté par sa sœur morte, il se sent satisfait d'être hanté cette fois-ci par « la haute et sévère figure » (VLP.118) de sa mère :

Prestigieux patronage ! Je serais assez porté à croire que cette grande âme voulant venir en aide au plus menacé de ses enfants n'a eu d'autre ressource que de s'incarner dans Speranza elle-même pour mieux me porter et me nourrir. Certes l'épreuve est rude, et plus encore le retour à la lumière que l'ensevelissement dans les ténèbres. Mais je suis tenté de reconnaître dans cette bénéfique discipline la manière de ma mère qui ne concevait pas de progrès qui ne

¹ Françoise Merllié, « La Commémoration », in *Images et signes de Michel Tournier*, dir. Arlette Bouloumié et Maurice de Gandillac, actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Gallimard, 1991, p. 116.

soit précédé – et comme payé – par un effort douloureux. Et comme je me sens conforté par cette retraite ! (VLP.118).

Speranza est désormais la mère de Robinson, source des énergies et du confort grâce auxquels le naufragé solitaire peut entrer « dans le Royaume des Cieux » (VLP.119), réservé aux petits enfants. Robinson y trouve aussi « un retour vers l'innocence perdue que chaque homme pleure secrètement » et « la paix des douces ténèbres matricielles et la paix sépulcrale » (VLP.119). Mais Robinson pense qu'il fait diminuer l'« énergie intime » (VLP.120) de Speranza en puisant ses sources vitales au fond de la grotte. C'est grâce à cette énergie qu'il y trouve « la paix et l'allégresse » (VLP.121). La catastrophe apparaît au moment où Robinson découvre que la sécheresse a tari les deux sources où il puise son eau. Il est maintenant obligé d'aller encore plus loin dans la forêt pour trouver une source d'eau. Le passage où il trouve ce nouveau point d'eau illustre parfaitement un lien fort de mère-enfant entre Robinson et Speranza :

Cette dernière source suintait petitement d'un mamelon de terre qui s'élevait dans une clairière au milieu des arbres, comme si l'île avait écarté sa robe de forêt en cet endroit. Robinson était ailé de joie violente quand il se hâtait, porté par l'assouvissement anticipé, vers le mince filet d'eau. Lorsqu'il collait ses lèvres avides au trou pour sucer activement le liquide vital, il vagissait de reconnaissance, et derrière ses paupières abaissées, il voyait flamber la promesse de Moïse : *Enfants d'Israël, je vous ferai entrer dans une terre ruisselante de lait et de miel.* (VLP.120)

Dans le passage ci-dessus, « le mince filet d'eau » qui suinte « d'un mamelon de terre » évoquerait certainement le lait, en outre, Robinson est assimilé à un nouveau-né collant « ses lèvres avides au trou pour sucer ». Arlette Bouloumié souligne que « ce Robinson né de la terre renoue avec des mythes très anciens évoquant la naissance tellurique des êtres humains¹ ». Mais cette exploration dans les profondeurs et ce rapport de mère-enfant ne durent pas très longtemps. En effet, la dernière fois où Robinson va dans l'alvéole, dans son demi-sommeil, sa semence s'échappe. Il se rappelle la parole de l'évangéliste dont le sens lui paraît menaçant. En tant qu'homme majeur et mûr, Robinson constate :

Les forces que je puisais au sein de Speranza étaient le dangereux salaire d'une régression vers les sources de moi-même. [...] mais j'écrasais de mon poids d'homme ma terre nourricière. Enceinte de moi-même, Speranza ne pouvait plus produire, comme le flux menstruel se tarit chez la future mère. Plus gravement encore, j'allais la souiller de ma semence. Levain vivant, quel horrible mûrissement n'aurait-il pas provoqué dans ce four gigantesque, la grotte ! Je vois Speranza tout entière gonfler comme une brioche, boursoufler ses formes à la surface de la mer, crever enfin pour vomir quelque monstre incestueux ! (VLP.121-122)

Maintenant, l'initié a peur de commettre un péché impardonnable : une relation incestueuse avec l'île-mère. Renonçant à explorer la grotte, le héros de la solitude tourne le dos aux profondeurs de l'île et se penche vers la surface de Speranza. Ainsi, reconnaissant son erreur, Robinson met fin à cette relation pour en trouver une autre : l'île-épouse.

Lorsque Robinson voit *l'autre île* pour la deuxième fois, il découvre la combe rose qui ressemble au corps d'une femme : « Il sentait, comme jamais encore, qu'il était couché sur l'île, comme sur quelqu'un, qu'il avait le corps de l'île sous lui. C'était un sentiment qu'il n'avait jamais éprouvé avec cette intensité, même en marchant pieds nus sur la grève, si vivante pourtant. La présence charnelle de l'île contre lui le réchauffait, l'émouvait » (VLP.133). Sous son aspect humain, l'autre île se présente nue à Robinson qui à son tour se met nu lui-même. Robinson

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 72.

« [embrasse] de toutes ses forces ce grand corps tellurique, brûlé toute la journée par le soleil » (VLP.133) et épouse Speranza. Il aperçoit qu'il se trouve dans une prairie dont les herbes ont une couleur rosâtre. Robinson l'appelle « une combe rose », ce qui lui évoque un autre mot dont il n'arrive pas facilement à se souvenir, un mot qui va donner toute une nouvelle signification à cet endroit et au rapport de Robinson avec cette terre féconde et fertile. La description de la combe l'aide finalement à trouver le mot parent, « lombes » :

Il voyait un dos de femme un peu gras, mais d'un port majestueux. Une houle musculeuse entourait les omoplates. Plus bas, cette belle plaine de chair tourmentée se resserrait et s'aplanissait en une plage étroite, cambrée, très ferme, divisée par une cluse médiane que couvrait un pâle duvet orienté en lignes de force divergentes. Les LOMBES ! Ce beau mot grave et sonore avait brusquement retenti dans sa mémoire, et Robinson se souvenait en effet que ses mains s'étaient jadis rejointes et reposées dans ce creux où dorment les énergies secrètes de la détente et du spasme, râble de la bête et centre de gravité de l'animal humain. Les lombes... (VLP.134-135)

Mais avant que Robinson puisse « apaiser en [Speranza] son angoisse et son désir » (VLP.144), il faut qu'il l'épouse. Étant donné que les parents de Robinson, notamment sa mère, appartiennent à la secte des Quakers, la morale religieuse de Robinson ne lui permet pas d'avoir une simple relation sexuelle avec la terre. Il décide donc d'épouser officiellement Speranza en lui adressant des versets de la Sainte Bible. Il se place devant le lutrin et se rappelle le jour où il avait baptisé cette terre l'île de la *Désolation*. Mais « ce matin-là avait une splendeur nuptiale, et Speranza était prosterné à ses pieds dans la douceur des premiers rayons du levant » (VLP.141-142). Toute la nature insulaire participe au mariage de Robinson et Speranza : « le pelage doré d'un champ de blé mûr ondulait sous la caresse d'un vent tiède. Un bouquet de palmiers masquait à moitié l'éclat argenté de la rizière hérissée d'épis adolescents. Le cèdre géant de la grotte ronfla comme un orgue » (VLP.142). Robinson lit d'autres pages du Livre des livres qui ne sont que des chants d'amour pour la mariée Speranza et son époux Robinson. La réponse de Speranza par le biais du cantique rassure Robinson sur son rôle d'époux, car il trouve dans la Bible de nombreuses images associant la terre à une femme. C'est ainsi que « désormais, avec la bénédiction de la Bible, un lien plus fort et plus intime l' [attache] à Speranza » (VLP.145). Robinson se rend la nuit à la combe rose, il oublie tous ses ennuis de la journée, par contre il sent « une douceur nuptiale l'envahir » (VLP.175).

Un an plus tard, Robinson remarque que la végétation de la combe rose a subi un changement radical. Des herbes et des graminées ayant disparu, une nouvelle plante que Robinson n'a jamais vue dans son île a poussé partout dans la combe rose : « c'étaient de grandes feuilles dentelées qui poussaient en touffes au ras du sol sur une tige très courte. Elles donnaient de belles fleurs blanches aux pétales lancéolés, à l'odeur sauvagine, et des baies brunes volumineuses qui débordaient largement de leur calice » (VLP.144). Comme le souligne Philippe le Guillou, « la solitude raisonneuse de Robinson et ses rites érotiques dans la combe de Speranza¹ » ont une conséquence incroyable. Le héros solitaire se rend compte maintenant que nul autre endroit de l'île que la combe rose n'est capable de produire cette plante étrange. Il ne réussit pas à déchiffrer ce mystère jusqu'à ce que lui revienne ce verset du

¹ Philippe le Guillou, « Philippe le Guillou Lecteur de Michel Tournier », in *Modernité de Michel Tournier*, dir. Arlette Bouloumié, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 15.

*Cantique des cantiques*¹ pour éclairer la chose : « ‘‘Les mandragores feront sentir leur parfum’’, promettait la jeune épousée » (VLP.145). Robinson se demande si Speranza, comme il est promis dans la Bible, lui a donné des enfants ? Il n’est pas étonnant que Speranza reproduise des êtres humains, car l’île, par son aspect singulier et « par sa mobilité consubstantielle, [...] s’intégrerait dans un jeu de relations qui la conduirait toujours un peu plus loin que son ancrage géographique² » et comme le souligne Arlette Bouloumié, « l’île garde les pouvoirs qu’avait la terre, à l’origine des temps, de créer directement des êtres humains³ ». En vérifiant la racine d’une de ces plantes, Robinson constate avec émotion et tendresse qu’elle ressemble bien à une fille : « Ses amours avec Speranza n’étaient pas demeurées stériles : la racine charnue et blanche, curieusement bifurquée, figurait indiscutablement le corps d’une petite fille » (VLP.145), « inclinant [sa] jup[e] dentelé[e] dans l’herbe noire » dont « les jambes blanches et grasses » (VLP.177) apparaîtront après le déracinement. Désormais, Robinson entretient un nouveau rapport plus harmonieux avec l’espace îlien. Lorsqu’il se rend à l’extrémité de la forêt, il constate déjà « la grandeur et la douceur du paysage » et « la robe soyeuse » de la prairie (VLP.176). Même s’il ne passe pas tout son temps à la combe rose pour surveiller les nouvelles plantes, dès qu’il les voit quelques semaines plus tard, il a l’impression que les mandragores, ses véritables filles, devaient bien grandir. Il remarque que le paysage change d’apparence à la suite de la prolifération de « ses filles [...] bénédiction de son union avec Speranza » (VLP.177).

La relation de Robinson avec la terre-épouse ne dure pas non plus très longtemps. Elle s’achève la nuit où Robinson découvre Vendredi dans la combe rose. Pour ne pas le tuer de colère, il se dirige vite au temple de sa résidence afin de « se lave[r] l’esprit dans la source de toute sagesse... » (VLP.188). Devant le lutrin, « [Robinson] s’adresse à ses filles, les mandragores, et les prévient contre leur mère, la terre adultère » (VLP.189). Au lieu de condamner Vendredi, chaque fois qu’il ouvre la Bible au hasard, c’est Speranza qui est condamnée. Finalement Robinson conclut que son histoire prend un autre tournant et que « l’ère de l’île épouse – qui succédait à l’île mère, elle-même postérieure à l’île administrée – vient à son tour de prendre fin, et que le temps est proche de l’avènement de choses absolument nouvelles, inouïes et imprévisibles » (VLP.192). Notons que le texte prépare déjà le doute qui préoccupe l’esprit de Robinson hanté par « la mandragore zébrée » (VLP.185). Il avait déjà trouvé une fleur de couleur différente dans la combe rose. Si les mandragores ont toutes des « calices bleus, violets, blancs ou purpurins », celle-là est « rayée », « blanche avec des zébrures marron » (VLP.177). Étant donné « qu’il ne s’est jamais étendu à l’emplacement où fleurit la mandragore zébrée » (VLP.177), il ne peut pas s’empêcher de penser à Vendredi : « Sa vie secrète, les saules plantés à l’envers, l’homme-plante, et même auparavant les cactées parées, la danse de Tenn dans les plaies de Speranza, n’étaient-ce pas là autant d’indices qui éclairaient le mystère des nouvelles mandragores ? » (VLP.178).

¹ Nous parlerons de la mandragore dans la troisième partie de notre travail et aborderons l’actualisation du mythe à travers les différentes vertus et représentations de la plante au cours des siècles. Voir Luc Menapace, « La mandragore : naissance et persistance d’un mythe » in *L’Histoire à la BnF*, 17/02/2019, <https://histoirebnf.hypotheses.org/6950>, [consulté le 06/11/2020].

² Bertrand Westphal, « Géocritique et insularité », in *Fert’iles, Temps et espaces insulaires en littérature*, dir. Jacques Isolery, Stamperia Sammarcelli – Université di Corsica, 2013, p.21.

³ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 73.

Il apparaît que la solitude a quelque fois des effets communs sur les protagonistes lecléziens et tourniériers mais parfois ils s'expriment aussi différemment. Par exemple, si le manque d'affection hante les personnages des premiers romans de Le Clézio, la même thématique devient l'un des thèmes principaux dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, le premier roman de l'écrivain, et Robinson ne s'en rend compte que lorsqu'il retrouve le chien du capitaine. Le thème de l'emprisonnement dans *La Quarantaine* et dans les deux *Vendredi* est abordé métaphoriquement de deux manières différentes. Dans le roman de Le Clézio, les passagers inventent des interdits et dressent des murs autour d'eux pour se protéger de l'épidémie de variole, mais le jeune protagoniste trouve à ces bâtiments de la Quarantaine l'aspect de prisons. Sous cet angle, Robinson fait la même chose en administrant son île : il rétablit des lois, des interdits, des frontières en écrivant la Charte de l'île. Il n'ose pas dépasser les limites qu'il a inventées et devient prisonnier de lui-même, dans le modèle de civilisation occidentale qu'il a tenté d'instaurer dans l'espace insulaire. Ce n'est qu'après l'épisode de l'explosion de la grotte que Robinson, grâce à son initiateur Vendredi, réussit à s'affranchir des lois et des interdits de la Charte de l'île, comme Léon, qui, initié par la jeune Indienne, franchit toutes les limites. Mais cette transgression n'est possible qu'à condition que les protagonistes renoncent au monde profane : Léon s'éloigne de son frère pour entrer dans le monde de Suryavati et renonce à une partie de lui-même et à son passé. Quant à Robinson, il ne parvient pas à accepter sa situation solitaire et insulaire qu'au moment où il tourne le dos à la mer (symbole de son passé) et regarde l'île, après l'épisode de l'illusion de sa sœur morte.

La pulsion des protagonistes du cycle mauricien pour retrouver le lien brisé qui remonte au temps lointain de leur enfance renoue également avec le temps des origines et s'exprime avec une tendance à retourner au ventre maternel, au lieu clos de l'espace insulaire. De ce point de vue, l'univers solitaire des protagonistes lecléziens rejoint celui du Robinson de Michel Tournier qui explore les profondeurs de l'île et de la grotte et s'unit avec l'île-mère. En ce sens, le but de la solitude est de retrouver une sorte de la sécurité dans un monde perdu. Le cycle mauricien et les deux *Vendredi* abordent la solitude dans un espace insulaire, un espace accueillant qui possède une valeur protectrice comme le giron maternel. Nous pouvons donc remarquer l'influence que l'espace insulaire peut exercer sur la solitude des protagonistes chez les deux écrivains. Il reste quand même une différence entre les représentations de l'espace îlien chez Le Clézio et Tournier. Si Robinson s'est échoué sur une île déserte et dépourvue de toute trace de civilisation, les personnages lecléziens, bien que solitaires, évoluent dans des îles où se trouvent déjà de différentes populations et toute la technologie de l'époque. Les personnages ont donc des relations avec les autres mais se sentent solitaires étant donné qu'ils ont un regard différent des autres individus et de la société dans laquelle ils vivent. En outre, les protagonistes du cycle mauriciens choisissent eux-mêmes leur solitude, au contraire de Robinson qui est condamné à subir une solitude absolue jusqu'à l'arrivée de Vendredi. Michel Tournier, après avoir examiné la solitude de Robinson constate : « Pourtant les années de solitude de Robinson – le seul aspect de l'aventure que connut Alexandre Selkirk – le cèdent en importance à l'autre grand thème du roman dont elles ne sont finalement que la préparation nécessaire, je veux parler de la survenue de Vendredi » (VP.226-227). Chez Le Clézio, il s'agira de la

survenue des figures féminines qui guideront les protagonistes. Dans le chapitre suivant, nous analyserons le rôle de ces figures initiatrices chez les deux écrivains.

Chapitre II

L'apparition des initiateurs

1. L'apparition de Suryavati et la présence des figures féminines dans l'univers insulaires de Le Clézio

L'univers insulaire des deux romans de Le Clézio, *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine*, témoigne de la présence des figures féminines qui accompagnent les protagonistes dans leurs parcours initiatiques. Dans le roman de 1985 existent déjà deux figures féminines dans la maison familiale, la mère et la sœur qui occupent une place prépondérante dans les deux premières parties du roman. Après le départ du protagoniste vers Rodrigues, ces deux figures apparaissent régulièrement au cours du récit à travers les souvenirs d'Alexis et la lettre que sa sœur lui écrit. C'est pendant son séjour insulaire dans la vallée de l'Anse aux Anglais qu'Alexis découvre son guide spirituel, une jeune manaf d'origine indienne qui s'appelle Ouma. Dans *La Quarantaine*, des figures féminines jouent également un rôle important dans le parcours initiatique du jeune héros. Premièrement, c'est Suzanne, la belle-sœur du protagoniste qui est tout le temps présente dans le séjour forcé à Rodrigues ainsi que dans les souvenirs de Léon. Il y a aussi Sarah, la femme du botaniste Metcalfe que Léon apprécie beaucoup. La jeune fille qui devient le guide spirituel de Léon est également d'origine indienne et s'appelle Suryavati. Kumari Issur écrit à propos de ces jeunes fille indiennes : « Elles possèdent par ailleurs leurs génies tutélaires : des femmes indo-mauriciennes ou métisses dont la composante hindoue est très marquée¹ ». Nous allons examiner dans ce chapitre les différentes représentations de ces figures féminines et tout ce qu'elles ont à apprendre aux jeunes aventuriers à travers les leçons de l'hindouisme dont elles portent le souvenir. Ce sont des figures qui offrent aux initiés leur amour et leur âme pour les faire découvrir la richesse de ce monde insulaire. Leur tenue vestimentaire en parfaite harmonie avec la nature élémentaire de l'île ainsi que leur mode de vie proche de l'état primordial, notamment dans le cas de Suryavati, marquent la trace des légendes millénaires des différents dieux et déesses de l'Inde qui envoient leurs messagers sur la Terre. Ainsi, par la manifestation du sacré qu'Eliade appelle « une hiérophanie² », il existe des lieux sacrés où la communauté indienne de l'île Plate peut réaliser leurs cérémonies religieuses. Nous nous donnons donc à examiner leurs caractéristiques spatiales et leurs liens avec le monde de l'au-delà pour comprendre les leçons de Suryavati qui éveillent Léon aux révélations du monde spirituel.

¹ Kumari Issur, « Les îles indianocéaniques de Le Clézio », art. cité, p. 230.

² Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 29.

1.1. Force du soleil et déesse de la mer

Dans *Le Chercheur d'or* la figure initiatrice apparaît assez tardivement, étant absente dans les trois premiers chapitres. Dès le quatrième chapitre, quand le protagoniste débarque sur l'île Rodrigues, il se voit capable de consacrer tout son temps à la recherche du trésor caché du corsaire. Comme le souligne Bruno Thibault, « à l'initiation du marin succède donc l'initiation du chercheur d'or¹ ». Dans cette nouvelle initiation émergent deux éléments : l'exploration méthodique de la terre îlienne que nous avons déjà étudiée et la rencontre de la jeune fille indigène dont la première apparition est assez discrète. Alexis ne voit aucun être vivant pendant longtemps depuis son installation à l'Anse aux Anglais, à part des oiseaux de mer et quelques crabes de terre. Cependant, il a l'impression de voir parfois des « ombres » et des « silhouettes fugitives en haut des collines » qui « s'effacent » et « retournent dans leurs cachettes » (CO.199). Ce sont éventuellement des manafs, les descendants d'esclaves marrons, les noirs errants qui séjournent dans des lieux éloignés des hommes blancs. Mais Alexis ne voit véritablement la jeune fille que dans les jours qui suivent la découverte du Comble du Commandeur. Le jeune chercheur d'or est alors victime d'une insolation en parcourant le fond de la vallée jusqu'à ce qu'« une nuit de lune noire » (CO.205), il se réveille au centre de la vallée, en proie à la folie et au délire, à la faim et à la solitude. Alexis se dirige vers le grand tamarinier et s'assoit sur la terre, délirant de soif et de fatigue. Quand il rouvre les yeux, il ne sait pas combien de temps est passé, mais il se trouve « couché entre les racines » du tamarinier et voit à côté de lui « un enfant et une jeune fille » en train de le soigner, versant des gouttes d'eau sur ses lèvres en tordant « un chiffon imbibé d'eau de la rivière » (CO.205). Ouma apparaît donc la première fois comme une sauveteuse qui donne à Alexis à boire et à manger. La première description d'Ouma du point de vue du jeune protagoniste qui se réveille après une nuit de fièvre est révélatrice d'une jeune fille avec un visage « sombre » et habillée de « haillon[s] » à la manière des « manafs » (CO.205). Alexis remarque qu'elle parle « créole » (CO.205) avec l'enfant qui l'accompagne. Après avoir repris la force de parler, il demande à la jeune fille où elle habite, et devine qu'elle a compris sa question étant donné qu'elle lui répond « là-haut », en lui montrant « les hautes montagnes, au fond de la vallée » (CO.206). Alexis constate alors : « C'est une véritable manaf, silencieuse, sur ses gardes. Depuis que je suis assis et que je parle, elle s'est reculée, elle est prête à partir. L'enfant s'est éloigné aussi, il me regarde à la dérobée » (CO.206).

Un autre jour, Alexis revoit la jeune fille pour la deuxième fois, mais cette fois-ci, Ouma ne le voit pas tout de suite. Le jeune protagoniste la trouve ainsi, se dirigeant vers l'arbre du tamarinier : « Elle a un visage d'enfant, mais elle est grande et svelte, vêtue d'une jupe courte à la manière des femmes manafs et d'une chemise en haillon. Ses cheveux sont longs et bouclés comme ceux des Indiennes » (CO.211). Quand la jeune fille s'arrête, elle tourne la tête vers le tamarinier et voit Alexis qui trouve « de l'inquiétude » dans « son beau visage lisse » (CO.211). À part cette description du physique et de la tenue, la deuxième rencontre nous apporte plus de détails sur Ouma. Si lors de

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 141.

la première rencontre, Alexis a cru que la jeune fille a compris sa question et même l'a entendue prononcer quelques mots en français, lors de cette deuxième rencontre, il comprend que la manaf parle dans un français correct presque sans accent. On apprend également qu'elle en sait beaucoup sur le jeune chercheur d'or et sur le but de sa quête. La jeune fille lui demande s'il est vrai qu'il cherche de l'or, et s'il croit vraiment qu'il existe de l'or dans cette vallée. Alexis lui demande si elle ne croit pas à l'existence de l'or caché dans la vallée, et remarque tout de suite une sorte d'audace dans le visage de la fille avant qu'elle lui dise que tous les gens sont pauvres dans ce domaine : « Elle me regarde. Son visage est lisse, sans crainte comme celui d'un enfant » (CO.212). Dès cette deuxième rencontre, Ouma révèle ainsi à Alexis la vanité de sa recherche.

Pendant ces deux premières rencontres, « cette jeune fille sauvage et belle » (CO.212-213) apparaît comme un être primitif proche de la nature. Inspiré par les études de Gustave Jung concernant la figure de l'anima, Bruno Thibault constate qu'Ouma représente cette même anima chez le jeune aventurier. L'anima est un personnage féminin qui existe dans le rêve de chaque homme et il existe quatre étapes de symbolisation de cette figure féminine. La représentation d'Ouma correspond à l'image de trois animas : primitive, romanesque et divine¹. Avant d'examiner ces différentes images de l'anima, citons la définition de l'anima par Jung dans *Dialectique du Moi et de l'inconscient* :

[...] la *persona*, l'image idéale de l'homme tel qu'il devrait et voudrait être, se trouve intérieurement de plus en plus compensée par une faiblesse toute féminine ; et, dans la mesure où extérieurement il joue l'homme fort, intérieurement il se métamorphose en une manière d'être féminin, que j'ai appelé *anima*².

Dès son apparition dans le récit, la jeune fille reflète donc « l'image de l'anima primitive³ », vivant parmi les manafs, des bergers qui sont cachés dans les montagnes de l'île. La vie d'Ouma évoque celle des créatures libres. Son travail est de surveiller des chèvres et sa nourriture provient de la pêche dans l'estuaire de la rivière Roseau. En outre, elle a une vie secrète et mystérieuse. Le texte nous dit que la fille ne laisse pas de traces – « Puis elle efface les traces au bord de la rivière avec de l'eau » (CO.223) – qu'elle cache les feux qu'elle allume pour ses besoins – « Elle éteint avec soin le feu, en le recouvrant de sable noir » (CO.224).

L'apparence d'Ouma est décrite d'une manière qui explique son harmonie avec le monde minéral qui l'entoure, un espace élémentaire se trouvant à proximité de la mer. Sa peau noire brille de reflets métalliques. Alexis la voit sous la pluie, les vêtements collés à son corps, et « ses longs cheveux noirs font paraître plus lumineuse la couleur cuivrée de sa peau » (CO.211). Un autre jour, le jeune protagoniste la voit à l'endroit où il espérait souvent la rencontrer, « sur la plage, à la marée basse, quand elle revient de la pêche », et la trouve ainsi : « Dans la lumière du jour qui commence, près de l'eau, elle est encore plus belle, sa robe de toile et sa chemise trempées d'eau de mer, son visage couleur de cuivre, couleur de lave, brillant de sel » (CO.219). Après la première baignade, Alexis trouve que « sa peau couleur de cuivre brille au soleil, et les ruisseaux d'eau coulent de ses cheveux alourdis, le long de ses joues, sur sa nuque » (CO.222). En courant « sur le sable blanc », le corps d'Ouma « étincelle au soleil comme le

¹ Nous trouverons les mêmes images chez Suryavati que nous étudierons plus tard et aux quelles on ajoutera un quatrième niveau.

² Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, op. cit., p. 158.

³ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 141.

basalte » (CO.230). Toutes ces descriptions représentent la figure féminine en parfaite affinité avec l'espace minéral et insulaire de la vallée de l'Anse aux Anglais : le mot « cuivre » qualifie la couleur de son visage et de sa peau et ses cheveux mouillés ainsi que sa robe et sa chemise renvoient à l'élément aquatique de la mer. Bruno Thibault précise : « Ouma, par son charme sensuel et farouche, ainsi que par son mystère, incarne la responsabilité de l'instinct et l'aspect insaisissable de la psyché inconsciente¹ ».

Cet aspect d'Ouma fait d'elle l'image de l'Ève naturelle qui éveille chez le héros la force de l'instinct. Par exemple, farouche, elle disparaît brusquement dans la montagne (CO.212), et Alexis lui pose des questions malgré lui, tout simplement pour la retenir un peu plus. Lorsque Alexis rencontre la jeune fille par hasard en rentrant de la pêche, il lui demande d'attendre en criant, et essaye de lui parler. Après avoir échangé quelques mots avec elle, et quand il comprend que l'Indienne ne rentre pas tout de suite chez elle « dans la montagne » (CO.220), il lui demande s'il peut l'accompagner pour continuer la pêche. Ouma accepte et son allure exprime son caractère farouche : « Elle part sans m'attendre. Elle marche vite dans le sable, avec cette démarche animale, le long harpon sur l'épaule » (CO.220). Par la suite, la description de la pêche montre l'état naturel de la jeune fille :

Dans les rochers au bout de la plage, la jeune fille bondit avec agilité, sans effort, pieds nus sur les arêtes tranchantes. Elle va jusqu'à la pointe, devant l'eau profonde, bleu d'acier. Quand j'arrive près d'elle, elle me fait signe de m'arrêter. Sa longue silhouette penchée sur la mer, le harpon levé, elle guette dans les profondeurs, près des bancs de coraux. Elle reste un long moment comme cela, parfaitement immobile, puis, d'un coup, elle s'élance en avant et disparaît dans l'eau. (CO.221)

Ce passage montrant la scène de la pêche à laquelle assiste le protagoniste pour la première fois, exprime le caractère primitif de la figure initiatrice : agile, pieds nus, tenant un harpon à la main, la jeune Indienne disparaît subitement dans l'eau.

Une autre caractéristique de l'anima primitive chez Ouma s'explique par son caractère mystérieux, son silence et sa discrétion. Elle parle peu et reste silencieuse pendant longtemps. Elle fait son travail en silence. Alexis la regarde préparer les poissons d'une façon extravagante qu'il n'a jamais vue avant, « vite, et en silence » (CO.223). Après qu'ils ont mangé ensemble, Ouma quitte Alexis « sans dire un mot, sans [le] regarder, elle s'en va » (CO.224). Et quand elle disparaît dans la montagne pour rentrer chez elle avançant vers le mont Lubin, « elle ne se retourne pas, ne s'arrête pas » (CO.224). Quand elle vient à l'Anse aux Anglais pour voir Alexis, mesurant « les distances » et creusant « les trous de sonde », Ouma « attend à l'ombre d'un arbre, en haut de la vallée [...] parce qu'elle a peur que le bruit n'attire des gens du voisinage » (CO.226). Elle ne se montre même pas les jours où Fritz Castel et le fermier Begué viennent aider Alexis, mais le jeune protagoniste est sûr « qu'elle est quelque part aux alentours, cachée derrière les arbres, dans un recoin où la couleur de sa peau passe inaperçue » (CO.226). Quand Alexis s'approche du village des manafs guidés par Sri, il voit soudainement Ouma qui vient vers lui « et sans prononcer un mot, elle [le] prend par la main » pour aller « vers le haut de la falaise » (CO.256). Vers la nuit, ils sont assis quelque part sur une falaise dans le versant nord de la montagne, fixant le regard à la mer :

¹ *Ibid.*

Ouma ne me parle pas, mais il me semble que je ressens tout ce qu'il y a en elle, son désir, son désespoir. Elle ne dit jamais cela, mais c'est pour cela qu'elle aime tant aller jusqu'au rivage, plonger dans la mer, nager vers les brisants armée de son long harpon, et regarder les hommes de la côte, cachée derrière les rochers. (CO.257)

Comme l'attestent les passages ci-dessus, Ouma évite toujours de se montrer aux hommes. L'abondance du terme « cacher » l'explique explicitement. Elle préfère garder une sorte de distance à l'égard d'Alexis et au lieu de s'exprimer par les mots, elle choisit le culte du silence.

Ouma connaît très bien la pêche, de quoi elle se nourrit par ailleurs. Sa manière particulière l'associe également à un état sauvage. Par exemple, elle sait très bien que les hourites se trouvent à l'endroit où l'eau est plus chaude. Alexis la voit avancer dans la mer, marchant sur les rochers. Le jeune homme la perd de vue lorsqu'elle disparaît soudainement dans l'eau :

Son bras surnage un instant, armé du long harpon, puis il n'y a plus que la surface de la mer, les vagues courtes. Après quelques instants, l'eau s'ouvre et Ouma sort comme elle est entrée, en glissant. Elle vient jusqu'à moi, sur la plage, elle décroche l'hourite dégouttante d'encre, et elle la retourne. Elle me regarde. Il n'y a pas de gêne en elle, simplement la beauté sauvage. (CO.229)

Ce passage montre bien l'état primitif de la jeune manaf à « la beauté sauvage » qui commence à initier le novice à travers cet élément aquatique. En plus de la façon de sa pêche avec harpon et la préparation de liane pour enfilet les poissons qui la rapprochent de l'image de l'anima primitive, même sa préparation du feu est originelle. Alexis veut donner son « briquet d'amadou » à Ouma pour allumer du feu et préparer le poisson, mais la jeune fille refuse et prépare du feu d'une manière naturelle :

Elle ramasse à la hâte des brindilles sèches. Avec quelques roseaux verts, elle fabrique une sorte de claie qu'elle installe au-dessus des branches. Je lui offre mon briquet d'amadou, mais elle secoue la tête. Elle prépare du lichen sec, et accroupie, le dos au vent, elle frappe des silex l'un contre l'autre, très vite, sans s'arrêter, jusqu'à ce que les pierres échauffées laissent pleuvoir des étincelles. Au creux du foyer, le lichen commence à fumer. Ouma le prend dans ses mains avec précaution, et elle souffle lentement. Quand la flamme jaillit, elle place le lichen sous les branches sèches, et bientôt le feu crépite. (CO.223-224)

La jeune fille farouche et agile est également comparée à plusieurs reprises à un animal. Cette animalisation des allures de la jeune métisse peut toujours l'associer à l'anima du premier niveau. Dès la première rencontre, la jeune fille et le petit garçon quittent Alexis brusquement et ce dernier, récupérant sa force grâce à leurs soins, tente de les appeler pour les retenir auprès de lui, ce qui lui semble anodin : « Mais à quoi bon les appeler ? Ils s'en vont sans hâte, mais sans se retourner, sautant de pierre en pierre, ils disparaissent dans les fourrés. Je les vois un instant après sur le flanc de la colline de l'ouest, pareils à des cabris. Ils disparaissent dans le fond de la vallée ». (CO.206). Quand Alexis voit la jeune fille pour la deuxième fois, il la voit « marche[r] sans bruit, avec des mouvements souples d'animal » (CO.211). Plus tard, Alexis décrit plus de détails animaux dans l'attitude de la jeune Indienne : « Souple et rapide comme un animal, elle glisse entre les buissons, elle saute de roche en roche au fond de la vallée. Debout à côté du vieux tamarinier, je la vois un moment encore, escaladant le flanc de la colline, pareille à un cabri sauvage » (CO.224). Cette animalisation de la jeune fille montre aussi sa dissolution dans le milieu naturel de l'espace insulaire : « Le silence m'enivre. La pluie a cessé tout à fait, et le soleil brille avec force dans le ciel bleu. À la lumière, les montagnes paraissent plus hautes, inaccessibles. En vain je scrute les pentes des montagnes, du côté du

mont Limon. La jeune fille a disparu, elle s'est confondue avec les murailles de pierre noire » (CO.213). Après avoir confié son nom à Alexis, Ouma se lève et s'en va d'un seul coup :

Elle se lève, elle prend la liane où sont accrochés les poissons, son harpon, et elle part, elle marche vite le long du ruisseau, dans la pluie qui faiblit. Je vois sa silhouette souple bondir de pierre en pierre, pareille à un cabri, puis elle s'efface au milieu des fourrés. Tout cela s'est passé si vite que j'ai du mal à croire que je n'ai pas imaginé cette apparition, cette jeune fille sauvage et belle qui m'a sauvé la vie. (CO.212-213)

Les mêmes termes se répètent pour exprimer l'état sauvage et primitif de la jeune fille. Mais en même temps, elle est « sauvage et belle », et cette beauté éveille le sentiment amoureux du jeune héros : « Elle n'a jamais été aussi belle, avec ses cheveux noirs qui encadrent son visage lisse, son corps svelte dans sa robe de *gunny* délavé et rapiécée » (CO.365), ce qui annonce la deuxième image de cette figure initiatrice ; l'image romanesque.

À partir de cet aspect mystérieux et caché, un portrait se révèle un peu : « [...] la jeune fille me parle d'elle, de son enfance. Elle parle en hésitant, de sa voix chantante, avec de longs silences, et le bruit du vent et de la pluie sur la tente se mêle à ses paroles » (CO.231). Nous allons apprendre qu'elle est métisse (manaf et indienne) d'un père d'origine rodriguaise et d'une mère d'origine hindoue (CO.232-233). Éduquée par les sœurs françaises de Maurice, Ouma possède une riche culture européenne. Elle est donc marginale aussi chez les manafs. Sous cet angle, « tant au niveau des descriptions physiques qu'au niveau des notations psychologiques, Ouma apparaît comme l'anima du second niveau : la jeune fille romanesque¹ », constate Bruno Thibault. Maintenant, elle est comme la « douce sœur » qui peut éveiller le sentiment amoureux du héros. Ils commencent tous les deux une aventure idyllique. Leur rapprochement est progressif. D'abord, ils s'habituent à manger ensemble. Parfois ils prennent le poisson qu'ils viennent de pêcher (CO.224) et parfois la fille apporte à manger, « des mets étranges enveloppés dans des feuilles de margozes, des gâteaux de riz et des hourites séchées, du manioc, des gâteaux-piments » (CO.225). Ouma vient presque tous les jours à l'Anse, elle aide Alexis, le nourrit, et le soigne. La jeune fille commence peu à peu à aimer Alexis, mais ce dernier ne comprend pas ses messages discrets : « [...] elle marche le long de la rivière jusqu'à l'estuaire, sur la plage où bat la mer. Debout devant l'eau transparente, elle regarde vers l'horizon, au-delà de la barrière de corail. Je m'approche d'elle, je regarde aussi la mer. Son visage est tendu, presque triste » (CO.228). Lorsque Alexis lui demande à quoi elle pense, la jeune fille sursaute, tourne son visage vers lui et, les yeux « pleins de tristesse », répond : « je ne pense à rien, je ne pense qu'à des choses impossibles » (CO.228). Son amour est donc dès le début sans espoir et Ouma en a conscience. Mais Alexis ne s'aperçoit pas que la jeune fille l'aime, et lui demande ce qui est impossible. Évidemment, une manaf ne se montre pas aux habitants de l'île. Mais Ouma reste silencieuse sans lui répondre, prend sa main et l'attire vers la mer pour pêcher des hourites. Quand Ouma lui raconte son enfance dans un couvent en France et le moment où elle a rejoint sa mère pour vivre avec les manafs, sa voix est « tranquille et chantante », et le jeune homme aime comme elle lui parle et l'imagine « le jour où elle a débarqué du grand paquebot, vêtue de son uniforme noir, les yeux éblouis par la lumière » (CO.238).

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 142.

Plus tard, après avoir reçu la lettre de Laure qui annonce l'état inquiétant de leur mère (CO.248), et après avoir pris connaissance du temps qu'il a passé dans la vallée de l'Anse aux Anglais pour sa quête, Alexis continue à creuser la terre frénétiquement, mais il ne trouve toujours pas de trace de l'or. Il se blesse dans le ravin en tombant « violemment contre la paroi rocheuse », et il « reste un long moment à moitié assommé » (CO.251). Son sang chaud coule dans ses cheveux et sur sa joue. N'ayant plus la force de se relever, il reste allongé au fond du ravin, jusqu'à ce que Sri et Ouma arrivent et que leur bruit le tire de sa torpeur. Ouma le soigne comme lors de leur première rencontre en lui apportant de l'eau et un repas à manger. Dans ce passage, Ouma joue le rôle de l'anima romanesque pour Alexis qui se souvient des premiers moments de leur relations : « Ouma appuie sa tête contre mon épaule, comme aux premiers temps que nous nous sommes connus. Je sens l'odeur de son corps, de ses cheveux » (CO.252). Cette fois, c'est Alexis qui parle à Ouma de son enfance et de ce qu'il aime, des différents lieux du domaine du Boucan et de Mananava dont « la vallée sombre et dangereuse » (CO.252) attire les pailles-en-queue. Malgré le rapprochement des deux personnages, l'image romanesque de la jeune fille révèle une sorte de distance entre les deux amants par son comportement : « Elle écoute sans bouger, elle pense à autre chose. Je sens que son corps ne s'abandonne plus. Quand je veux la rassurer, la caresser, elle s'écarte, elle met ses bras autour de ses longues jambes, comme elle fait quand elle est seule » (CO.252). Ils marchent tous les deux jusqu'aux dunes, dans l'air « doux » et « léger » (CO.252) de la nuit d'été, et Ouma lui demande de raconter son enfance :

Je parle lentement, en fumant une cigarette, sentant l'odeur de miel du tabac anglais. Je parle de tout cela, de notre maison, de Mam qui lisait les leçons sous la varangue, de Laure qui allait se cacher dans son arbre du bien et du mal, de notre ravin. Ouma m'interrompt pour me poser des questions, sur Mam, sur Laure surtout. Elle m'interroge sur elle, sur ses toilettes, sur ce qu'elle aimait, et je la crois jalouse. Tant d'attention de cette fille sauvage pour une jeune fille de la bourgeoisie m'amuse. Je crois que, pas à un seul moment, je n'ai compris alors ce qui se passait en elle, ce qui la tourmentait, la rendait vulnérable. (CO.253)

Alexis confie à la jeune fille les petits secrets de sa vie familiale, et lui parle des deux figures féminines qui lui sont chères, sa mère et sa sœur, sans comprendre pourquoi la « fille sauvage » est jalouse de sa sœur et devient « vulnérable ». Cette distance est marquée aussi par l'emploi de « vous » quand Ouma lui pose des questions sur l'or : « C'est vrai que vous cherchez de l'or » (CO.212), « Avez-vous trouvé enfin de l'or ? » (CO.220), « Vous aimez vraiment l'or ? » (CO.252). Cette fêlure atteint son apogée la nuit où Alexis demande à Ouma de partir avec lui. Elle se met en colère et refuse. Elle parle de sa famille chassée et écrasée par les autres. La douceur de la jeune fille se transforme en une sorte de « violence » qui s'aperçoit dans sa voix :

Mon grand-père était marron, avec tous les Noirs marrons du Morne. Il est mort quand on a écrasé ses jambes dans le moulin à cannes, parce qu'il avait rejoint les gens de Sacalavou dans la forêt. Alors mon père est venu vivre ici, à Rodrigues, et il s'est fait marin pour voyager. Ma mère est née au Bengale, et sa mère était musicienne, elle chantait pour Govinda. Moi, où pourrais-je aller ? En France, dans un couvent ? Ou bien à Port Louis, pour servir ceux qui ont fait mourir mon grand-père, ceux qui nous ont achetés et vendus comme des esclaves ? (CO.257)

Ouma se lève tout d'un coup pour conduire Alexis à l'endroit où elle l'avait attendu tout à l'heure : « elle marche vers la pente, à l'ouest, là où les chemins se séparent » et dit à Alexis de partir tout de suite : « Tu ne dois pas rester ici » (CO.257). Le verbe « se séparer » mettra fin bientôt à l'image romanesque de la jeune fille. Alexis n'a même pas le temps de lui demander où se trouve sa maison dans le village, car Ouma « s'en va déjà, sans se retourner » (CO.258). Cette fêlure ouvrira une grande parenthèse dans la suite du récit, car Alexis décide dès cette nuit de s'engager et partir

à la guerre sans l'annoncer à Ouma. Quand Alexis revient de la guerre, il retrouve Ouma et ils vivent quelque temps heureux dans le domaine de Mananava, mais la jeune initiatrice devra quitter Alexis à jamais : « Le beau visage d'Ouma, couleur de cuivre sombre, a une expression vide, comme si rien n'était réel autour de nous » (CO.366). C'est la troisième image d'Ouma qui est cachée derrière la beauté de l'image romanesque et le mystère de sa couleur minérale.

Le portrait de la jeune fille se transforme en celui d'une sorte de divinité qui constitue sa troisième image. La fascination qu'éprouve le héros pour Ouma dépasse le stade d'un sentiment amoureux et « il s'agit [maintenant] d'un état d'obsession et de "possession" qui traduit le dédoublement psychique qui s'opère chez le jeune homme¹ ». Cet aspect se traduit par la force du regard d'Ouma. Alexis éprouve tout le temps le regard de la jeune fille qui croise son regard et qui pèse sur lui. L'aspect céleste d'Ouma est évoqué à maintes reprises dans le texte :

Le soir, quand la lumière décline et que la vallée est silencieuse et calme, je sais qu'Ouma n'est pas loin. Je sens son regard qui m'observe du haut des collines. [...] son regard est à la fois proche et lointain comme celui d'un oiseau qui vole et dont on n'aperçoit l'ombre que lorsqu'elle fait cligner le soleil. Même si je reste longtemps sans la voir [...], j'aime sentir son regard sur moi, sur la vallée. (CO.227)

C'est ainsi qu'Alexis croit que tout le domaine appartient à Ouma car elle est « la véritable maîtresse de la vallée » (CO.228). En outre, le jeune chercheur d'or a l'impression que ses pensées sont affectées par Ouma et qu'elle le guide partout comme une divinité omnisciente et omniprésente. Le regard de la jeune fille confère ainsi « un sens mystérieux » aux « pensées conscientes² » d'Alexis. Bruno Thibault constate : « Tout comme Atala chez Chateaubriand et Fayaway chez Melville, Ouma manifeste chez Le Clézio l'altérité ambiguë de l'anima, mi-exotique mi-inconsciente. Ouma incarne enfin le lien secret qui unit la pensée primitive (l'instinct) à la sagesse (l'intuition du sacré)³ ». Selon Bruno Thibault, l'auteur peut évoquer la différenciation de son héros grâce à la description qu'il donne de l'anima, mais cela n'empêche pas que la personnalité de l'héroïne reste invraisemblable. Nous allons maintenant examiner les indices et les signes de la divinité d'Ouma au cours du récit.

La deuxième rencontre des deux personnages a lieu le jour où Alexis décide de continuer sa quête vers le sud, en montant la vallée. Lorsqu'il s'approche des « contreforts des montagnes », en remontant « le cours de la rivière Roseaux », il s'aperçoit que « la végétation est encore plus clairsemée, buisson d'épines, acacias, et toujours les vacoas aux feuilles en lames de sabre » (CO.210). Avant qu'il ne voie Ouma, il constate un changement soudain de météo, et nous avons l'impression que l'apparition d'Ouma, en tant que futur guide spirituel du jeune Alexis, influence sur le temps et l'espace :

Le silence est dense ici, et je marche en faisant le moins de bruit possible. Au pied des montagnes, le ruisseau se divise en plusieurs sources, dans des ravins de schistes et de lave. Tout à coup, le ciel se couvre, la pluie arrive. Les gouttes sont larges et froides. Au loin, tout en bas de la vallée, j'aperçois la mer voilée par l'orage. À l'abri d'un tamarinier, je regarde la pluie avancer sur la vallée étroite. (CO.210-211)

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Cette influence nous rappelle dès cette deuxième rencontre la figure divine d'Ouma qui, en voyant Alexis, « reste immobile, en équilibre sur une jambe, appuyé sur son long harpon » (CO.211). Cette image pourrait évoquer la statue d'une divinité. Notons qu'Ouma est comparée plusieurs fois à une statue évoquant l'aspect divin de la jeune fille :

Elle est ainsi, debout, une jambe tendue et son corps incliné sur sa hanche gauche, tenant dans sa main droite le harpon de roseau à la pointe de bois d'ébène, la main gauche appuyée sur son épaule droite, drapée dans ses vêtements mouillés, telle une statue antique. (CO.219)

Au fil du texte, la jeune fille révèle à Alexis l'autre versant de sa recherche et évite qu'il s'effondre dans sa solitude et son désespoir, surtout après que le protagoniste découvre que son travail n'aboutit pas à son but. C'est ainsi qu'Ouma se manifeste à Alexis comme une déesse omnisciente le surveillant là où il est :

Parfois, entre les blocs de basalte, à mi-chemin du glaciaire, sur les rives de la rivière Roseaux, j'aperçois une ombre furtive, si rapide que je ne suis jamais sûr de l'avoir réellement vue. Ouma, descendue de sa montagne, m'observe, cachée derrière un rocher, ou dans les bosquets de vacoas. (CO.225)

En outre, elle vient quelquefois avec son demi-frère, Sri, « un surnom que lui a donné sa mère parce qu'il est comme un envoyé de Dieu » (CO.225), ce qui renforce l'aspect céleste de la jeune Indienne. Sri joue presque le même rôle que le jeune joueur de la flûte dans *La Quarantaine* qui est comparé à la divinité Krishna, l'incarnation humaine du dieu souverain Vishnu, que nous évoquerons plus tard en examinant les enseignements de l'hindouisme.

À l'instar d'Ouma dans *Le Chercheur d'or*, Suryavati, dans *La Quarantaine*, réunit les trois images de l'anima primitive, romanesque et divine. Son apparition, son travail, sa physique, sa vie et ses caractéristiques partagent des traits communs avec Ouma : métisse indienne vivant avec sa mère dans l'île, elle se nourrit de la pêche. Sa première apparition dans le roman de *La Quarantaine* est impressionnante et constitue une scène centrale et symbolique, image initiale reprise maintes fois dans le texte. Le jeune héros se promenant sur la plage voit une jeune fille tenant un harpon à la main, en train de pêcher ou ramasser des coquilles et des oursins, vêtue d'un sari, un vêtement traditionnel indien (Q.88). Cette première rencontre est « limitée à une perception visuelle à distance¹ ». Elle date du 8 juin et se passe vers la fin de l'après-midi, mais, pendant tout ce temps, on ne voit aucune interaction entre les deux personnages. Léon est sûr que la jeune fille l'a vu, mais elle ne tourne pas sa tête. Elle présente, dès cette première apparition, un aspect distrait et mystérieux. Léon la regarde à demi caché se dirigeant « au milieu de l'eau [...] vers la haute mer » (Q.88), jusqu'à ce qu'il entende le bruit des enfants et des animaux. La réaction de Suryavati nous fait penser à celle d'Ouma, exprimant son agilité et son caractère mystérieux : « La jeune fille s'est arrêtée au milieu du lagon, elle a hésité, puis elle a marché vers le rivage, sur les plaques du récif, contre les vagues qui déferlaient. En un instant elle était à la côte, elle a disparu de l'autre côté de la pointe » (Q.88). Dès cette première apparition, Suryavati est présentée comme un être proche de la nature qui peut constituer l'image de l'anima primitive, en parfaite harmonie avec l'espace environnant de l'île sur laquelle les passagers d'*Ava* ont débarqué pour être mis en quarantaine.

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 196.

L'aspect mystérieux de Suryavati s'explique encore mieux lors de la deuxième apparition pendant laquelle elle soigne Léon et disparaît d'un seul coup avant qu'il puisse lui poser les questions qu'il avait en tête : « [...] elle s'est relevée, elle a ramassé ses affaires, et elle est partie à la hâte, en courant à travers les broussailles » (Q.92). Son apparition est également assez distante à l'égard de Léon : « Sans que je l'aie entendue arriver, Suryavati est là [...] Elle marche tranquillement, comme si je n'étais pas là » (Q.110). Quand elle quitte Léon devant sa maison pour entrer dans la hutte, « elle s'en va vite, sans se retourner » (Q.152). Son comportement et son agilité nous font penser à Ouma qui disparaît rapidement sans tourner la tête. Même lorsqu'il fait nuit, Surya disparaît dans les rochers assez vite pour que Léon ne puisse la suivre : « Elle appuie la paume de ses mains sur mon visage, lentement. Ensuite elle est debout, elle s'éloigne. Je l'appelle : "Suryavati !" Je marche derrière elle, mais elle va si vite que je la perds. Elle connaît chaque rocher, chaque buisson » (Q.183). Ou encore : « Suryavati marche à longues enjambées devant moi. Elle entre dans sa maison sans se retourner » (Q.191). La fréquence de locution « sans se retourner » dans le récit de *La Quarantaine* insiste sur le caractère farouche de la jeune Indienne.

Parfois, le caractère mystérieux de Suryavati s'explique par sa présence inattendue et cachée. Léon et Jacques escaladent le ravin avec les seaux qu'ils avaient remplis à la source pour Suzanne brûlante de la fièvre lorsque Suryavati apparaît : « C'est à ce moment-là que j'ai aperçu la silhouette de Suryavati, en bas du torrent, à l'ombre des veloutiers. Elle était immobile, le visage caché par son grand foulard rouge. Elle attendait, comme si elle voulait me demander quelque chose » (Q.244). Elle est à la fois agile et silencieuse. Quand Léon passe la nuit à Palissade, en se réveillant le matin, il est surpris de voir « Suryavati [qui] revient déjà de la source [...] portant sur l'épaule droite la cruche pleine d'eau fraîche » ; en effet Suryavati « est sortie sans bruit » (Q.265) pendant que Léon s'endormait « engourdi par le froid, enveloppé dans [son] drap » (Q.265). Ainsi, avec son caractère mystérieux, accompagné de silence et d'agilité, Suryavati incarne l'image de l'anima primitive qui s'exprime encore mieux dans les passages où elle fait de la pêche. La jeune Indienne exprime un caractère assez sauvage et farouche dès sa deuxième apparition :

Sans hésiter, elle s'est engagée sur le récif, bien que la mer ne se soit pas encore complètement retirée. À l'aide de son harpon elle fouille dans les crevasses, elle ramasse des coquilles qu'elle met dans un sac accroché autour de son cou. Pour marcher plus facilement dans les flaques, elle a relevé sa robe et l'a nouée entre ses jambes, à la manière d'une culotte turque. (Q.90)

Avec un geste naturel, Suryavati marche sur les flaques, « enfonce le harpon dans les trous du récif, puis [...] décroche les poulpes et les fourre dans son panier » (Q.112), ou encore, « elle scrute les creux du récif, à la recherche d'oursins et d'ourites » (Q.110).

À l'instar d'Ouma, Suryavati est comparée parfois à un animal, ce qui renforce l'image de l'anima primitive de la jeune métisse indienne : « Elle marche facilement, comme si elle glissait sans effort » (Q.90). Le verbe « glisser » connote l'animalisation de la fille qui marche aisément sur le récif dont l'eau est opaque et Léon n'arrive pas à la suivre, ne trouvant pas le passage. Dans le passage suivant, Surya est comparée à un chat : « Suryavati continue à s'approcher des terriers, en rampant, appuyée sur les coudes. Son regard est fixé vers les tunnels, elle ressemble à un chat aux aguets » (Q.362). Si Ouma est assimilée à plusieurs reprises à un cabri sauvage, Suryavati est

pareille à félin. Léon voit dans ses rêves nocturnes que « les yeux de Suryavati [brillent], jaunes comme des iris de chat » (Q.94). Une fois, la nuit tombant, le jeune protagoniste attend Suryavati et l'appelle en criant. Il entend du bruit et pense que c'est elle qui arrive :

Comme l'autre jour, je crie : « Surya ! Suryavaaati ! » [...] Je vais crier encore, c'est ma dernière chance avant la nuit et tout d'un coup je sais qu'elle est là, j'entends son pas léger, le tintement bref de ses bracelets. Elle vient par le ravin, elle monte à travers l'éboulis. Mais ce n'est pas elle que j'ai entendue. Ce sont des cabris qui sautent de rocher en rocher, et qui bêlent de leur voix aigre. Puis elle apparaît. Elle est avec un jeune garçon, un berger qui guide les cabris à coups de cailloux, le long du ravin. (Q.179)

La jeune fille « s'assoit sur une pierre » et comme le jeune garçon « jette des cailloux aux cabris qui détalent vers le bas du ravin » (Q.179). L'assimilation du bruit des pas de Suryavati et du tintement de ses accessoires à ceux des cabris la rapproche de l'état naturel de l'espace insulaire. Son mouvement aussi nous rappelle celui des cabris, le jour où elle entraîne Léon vers le piton pour aller chercher une plante pour un baume. Ils escaladent tous les deux les rochers au vent violent qui les fait tituber : « Surya avance vite. Elle est agile, elle saute d'un rocher à l'autre, elle cherche du regard » (Q.360), à l'instar d'Ouma qui saute sur les rochers comme un cabri. Son allure agile et farouche exprime parfois son caractère enfantin quand elle veut jouer avec Léon : « Surya court entre les tombes, elle saute par-dessus les buissons d'épines. Elle est plus vive que moi. Mais c'est un jeu, elle me laisse me rapprocher, et au moment où je vais la saisir, elle pousse un cri et bondit plus loin » (Q.463). Le jeu et le cri l'associent à l'état enfantin témoignent de son contact immédiat et direct avec la nature, comme les êtres primitifs.

Outre son comportement, l'apparence de Suryavati révèle aussi son image primitive, qui est en parfait accord avec l'espace minéral. Rien ne l'exprime mieux que « son visage [qui] brille d'un éclat de métal » (Q.151). Pendant l'union sexuelle des deux personnages dans la grotte, le jeune initié découvre sur le visage de l'Indienne « l'arc noir des sourcils, pareils aux ailes d'une hirondelle, ses iris couleur de cuivre, où [sont] mêlés des fils bleus et verts » (Q.322). Lorsque Suryavati vient dans les bâtiments de la quarantaine chez Léon et Jacques pour soigner Suzanne, « son visage de cuivre sombre est fermé », ayant « mis sur ses cheveux un pan de sa robe verte » (Q.369). Dans le passage suivant, le contraste entre la lumière et le visage de Surya, montre le reflet métallique de ses cheveux : « Quand la jeune fille arrive sur la plage, elle me regarde brièvement sans rien dire. Contre la lumière, son visage est presque noir, sans expression, ses cheveux ont un reflet de cuivre » (Q.112). Ajoutons aussi que ses accessoires ont également un reflet de métal comme les « anneaux de cuivre » (Q.111) qui cerclent ses bras. La mère de Surya porte aussi « des bracelets de cuivre » (Q.152). Nous pensons évidemment à Ouma et à son association aux éléments minéraux. Les deux figures féminines sont ainsi en parfaite harmonie avec l'espace environnant. Aussi comme Ouma, Suryavati ne se limite pas à cette première anima primitive, mais dès les premiers moments de son apparition, elle incarne l'image de l'anima romanesque ; de plus, son apparition n'est pas tardive dans *La Quarantaine* par rapport au *Chercheur d'or*, ce qui montre la présence prépondérante de Suryavati avec qui Léon s'unira corps et âme au point de tourner le dos à son frère et sa belle-sœur.

La rencontre au sens propre du mot se réalise lors de la deuxième apparition de Suryavati. Dès le lendemain matin de la première rencontre, Léon retourne vers la pointe du Diamant, espérant revoir la jeune fille qu'il avait

attendue longtemps la veille inutilement après sa disparition. Il est sûr qu'elle y reviendra à marée basse. Il se place « à demi caché derrière les touffes de batatran, dans un creux des rochers » (Q.89), à l'endroit où il l'a vue la veille. Le texte annonce déjà le rêve enfantin du protagoniste qui s'est attaché dès la première rencontre à la jeune fille. Cette fois, Léon la poursuit en imitant ses gestes. Mais quand il marche sur le récif, le ressac le pousse en arrière, les pointes aiguës des coraux griffent ses genoux et ses mains et il sort du lagon. Le jeune héros se blesse ainsi la plante du pied en marchant sur un oursin qui provoque une grande douleur. En même temps, il voit un coup de vent violent et appelle la jeune fille qui sort à son tour du lagon en voyant arriver la tempête. L'Indienne le voit boiter sur la plage et s'approche de lui pour soigner sa blessure. Rappelons-nous que dans *Le Chercheur d'or*, dès la première rencontre, c'est Ouma et son demi-frère Sri qui soignent Alexis et lui sauvent la vie. Surya extrait un petit morceau de corail enfoncé dans l'orteil de son pied droit avec un couteau qu'elle sort de son sac. Ainsi, la première interaction se réalise entre les deux personnages : « Tu as de la chance, c'est juste un morceau de corail » ; et en indiquant le récif sur lequel le jeune héros s'aventurerait, elle ajoute : « Ici, c'est plein de laffes-la-boue » (Q.91). Elle lui traduit également le mot pour qu'il comprenne la dangerosité de l'animal : « Vous appelez ça des poissons-scorpions. Ça peut te faire mourir » (Q.92). En entendant ces mots prononcés par la bouche de la fille indienne, Léon se rend compte avec étonnement qu'elle parle dans un français sans accent. Léon a des questions en tête sans avoir le temps de les poser à la jeune fille qui part très vite, mais ces questions font preuve déjà de l'attachement du jeune héros à la jeune métisse avec qui il va commencer une histoire idyllique : « Je voulais lui poser des questions, lui demander son nom, pourquoi elle était ici, depuis combien de temps [...] » (Q.92).

Dès ces deux premières rencontres, l'image de la jeune fille envahit l'inconscient et les rêves de Léon qui s'installe dans les ruines du phare au sommet du volcan, affamé et tremblant, espérant revoir la jeune fille indienne :

Je voulais voir jusqu'à l'autre bout de la rue, là où commençaient les cabanes des pauvres, là où vivait Suryavati. J'attendais de voir sa silhouette mince, marchant vers les citernes pour puiser de l'eau, au milieu des autres femmes et des enfants. Mais elle n'est pas apparue. Peut-être qu'elle savait que je l'épiais. (Q.93-94)

Désormais, Léon prend l'habitude d'attendre Suryavati et de la voir revenir de sa pêche : « J'allais entre les broussailles, je cherchais le chemin par lequel elle venait, sa trace dans le sable. Puis je retournais vers la plage, comme si tout d'un coup elle allait apparaître le long de la courbe du récif, au milieu du lagon » (Q.115-116). Il lui est tellement attaché que l'idée de partir avec tous les autres passagers et quitter l'île Plate l'inquiète énormément et lui serre la gorge. Une mauvaise impression le tourmente de crainte que cette histoire finisse avant même son commencement. Il aimerait que la même image initiale de Suryavati dure éternellement :

J'ai même crié, de toutes mes forces, comme les enfants l'autre jour : Suryavati ! C'était un nom magique qui pouvait tout arrêter, qui pouvait faire durer éternellement l'instant où j'avais vu la jeune fille debout sur le récif comme si elle marchait sur l'eau. (Q.116)

Comme nous le constatons, dès les premiers moments de l'apparition de la jeune métisse, le protagoniste est conscient de l'image de l'anima romanesque que Surya constitue dans son inconscient, au contraire d'Alexis qui, aveuglé par l'or, ne voyait pas la vraie image d'Ouma. Toutefois, Suryavati garde ses distances avec Léon et ne se révèle que progressivement. Lors de la troisième rencontre, Surya apparaît autrement aux yeux du jeune héros : « Elle me paraît plus jeune que l'autre jour, presque une enfant, avec son corps mince et souple, ses bras très longs [...]. Ses

cheveux noirs sont peignés avec soin, divisés sur le front par une raie bien droite » (Q.111). Au contraire du jeune protagoniste qui hésite à chaque fois à prononcer des mots, la fille a l'air rassurante, c'est elle qui ouvre la communication avec « une voix bien claire » (Q.111). On apprend alors qu'elle habite ici avec sa mère depuis un an et qu'elle pêche pour gagner leur vie, sa mère étant malade. Elle explique plus tard à Léon que sa mère « est une Dom, c'était son travail de s'occuper des bûchers » (Q.190) et que maintenant elle n'en est plus capable. Quand Suryavati comprend que Léon vient sur la plage pour l'attendre et la voir, les deux personnages échangent plus de paroles. Elle explique à Léon que le français est sa langue, et qu'elle a été élevée par les sœurs à Maurice. On apprend également que sa vraie langue est l'anglais car sa mère est anglaise. Lorsque Léon lui dit qu'il aimerait voir sa mère, bien que sa proposition paraisse idiote à Suryavati, elle lui dit que sa mère n'aime pas rencontrer les Blancs. Elle explique à Léon l'histoire de sa mère, sans le connaître bien, mais elle lui raconte « tout cela comme si c'était naturel » (Q.135).

Par son charme et sa beauté naturelle, Suryavati a la faculté de séduire le jeune garçon pour qu'il se fasse « des idées d'enfant », étant donné que « l'anima est un archétype médiateur de l'inconscient¹ » :

Malgré la blessure de mon pied, j'ai essayé de suivre sa trace. Comme si c'était un jeu qu'elle avait joué avec moi, qu'elle s'était cachée derrière un buisson pour me surprendre. Ou peut-être que j'imaginai qu'elle était venue sur le récif pour me rencontrer, pour me trouver. Je crois que c'est moi qui avais des idées d'enfant. Je sentais mon sang battre dans mes artères, le vent et la lumière m'étourdissaient. Je boitillais pieds nus à travers les broussailles, les genoux et les mains en feu. (Q.92)

Suryavati lui fait découvrir le monde du rêve, car « l'anima est la personnification des composantes féminines inconscientes chez l'homme² » :

Maintenant je ferme les yeux, je n'ai plus d'inquiétude. Je n'ai plus peur du temps. Demain, après-demain, plus tard, je serai encore ici, au bout du monde, loin des vengeances. Surya sera contre moi, je saurai la retenir, je lui parlerai de l'Angleterre, de Paris, des pays qui n'existent pas. J'écouterai sans me lasser, elle me racontera ce qu'elle a lu dans l'*Illustrated London News*, ou bien l'histoire de sa mère. Elle me parlera dans sa langue si douce et fluide, comme si elle chantait. (Q.168)

Les rêves de Léon traduisent ainsi l'image de ce second niveau de l'anima. En outre, le texte insiste maintes fois sur la beauté de Suryavati qui fait d'elle l'image de la femme rêvée de Léon qui pense tout simplement : « Elle est très belle » (Q.151, 359). Le jeune garçon, tout au contraire de son prédécesseur, Alexis, n'hésite pas à avouer son amour : « Je n'ai jamais vu une fille aussi belle, je suis amoureux » (Q.136), ou encore : « j'ai voulu lui parler, peut-être lui dire que je l'aimais, avec ces trémolos des jeunes gens de mon âge infatué de poésie, mais elle m'a fait signe de me taire » (Q.319). La répétition de l'adjectif « belle » dans le texte de *La Quarantaine* peut renforcer l'image de l'anima du second niveau. Suryavati donne une telle joie à Léon en l'emmenant dans son village et marcher avec lui que le jeune amoureux oublie tous ses propres défauts en passant devant tous les gens qui les regardent passer devant leurs maisons :

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 141.

² *Ibid.*

Moi, j'étais dans son ombre, juste derrière elle, jamais je n'avais marché avec une fille aussi belle, c'était comme une fête. J'avais oublié mon aspect physique, mes habits déchirés et salis, mes cheveux trop longs et emmêlés par le sel, la moustache qui commençait à pousser sur ma lèvre, mon visage et mon bras brûlés par le soleil. (Q.258)

C'est le moment où Léon entre pour la première fois dans la maison de Suryavati et rencontre sa mère. En effet, il l'attend comme d'habitude sur la plage, mais cette fois, Suryavati le conduit chez elle. Ainsi, les deux personnages se rapprochent de plus en plus.

Au cours du récit, on rencontre d'autres caractéristiques chez la jeune fille qui témoignent de son image d'anima romanesque. Suryavati « parle doucement, d'une voix qui chante, comme on berce un enfant » (Q.152), ou encore, « elle dit long-temps, en faisant traîner la première syllabe, comme en chantant » (Q.179). Léon trouve que Surya « a une voix douce » et qu' « elle est plus indulgente » (Q.451) que lui. Quand Léon la tient contre lui, elle lui donne un sentiment « étrange, et nouveau, inespéré » qui peut emporter le jeune protagoniste, pris de « vertige » et de « désir », « dans un voyage avec Surya, à bord d'un radeau de pierre, devant la montagne pareille à une vague » (Q.183). Même l'odeur de son corps et la tendresse de sa peau peuvent enivrer le protagoniste : « Je sens l'odeur de son corps, de ses cheveux. Il me semble que je l'ai toujours connue [...] À présent elle a posé sa tête contre mon épaule, comme si elle était très fatiguée. L'odeur de sa peau m'envahit, me fait frissonner. Elle a pris ma main, je sens ses paumes douces et usées, très chaudes » (Q.182).

Comme nous l'avons souligné, la première rencontre des deux personnages constitue une scène centrale de *La Quarantaine*. Dès que Léon voit la jeune fille, il se rappelle ses lectures pendant l'été car elle incarne à ses yeux la divinité orientale, « la reine légendaire du Cachemire à qui fut racontée l'histoire de Urvashi et Pururavas, dans le livre de Somadeva » (Q.87). Léon voit la jeune fille comme elle la voit dans un rêve. Il a l'impression que la fille marche sur la surface de l'eau, que ses gestes traduisent une attitude mesurée et lente. Au coucher du soleil, Suryavati apparaît au jeune héros comme « un drôle d'oiseau dégingandé » (Q.88), ce qui traduit au mieux « le trouble que provoque l'apparition de l'anima, accompagnée d'une aura étrange et quasi divine¹ ». La première apparition de Suryavati marchant sur les flots constitue « un symbole central et obsédant » dans le récit évoquant « une image numineuse² » pour Léon. Il comprend après quelques secondes d'étonnement que la fille marche « sur l'arc des récifs qui unit Plate à Gabriel à marée basse » (Q.87). Suryavati apparaît successivement dans la suite du texte qui indique « la prise de conscience qui se produit pas à pas dans l'esprit du protagoniste³ ». Quand Léon se rend à la pointe du Diamant pour attendre Suryavati, la description de l'espace et du temps météorologique, exprime l'influence divine de la fille sur eux. C'est le moment où « la marée commence à descendre » (Q.89) :

Le lagon se vide vers l'ouest, comme un réservoir dont on aurait retiré la bonde. Après quelques instants apparaît la frange noire des récifs, et la demi-lune de sable qui rejoint Gabriel. La base du Diamant se dégage, une plate-forme usée en forme d'étrave. Les vagues ont perdu leur force. Le vent même est devenu moins violent. Il y a une sorte de silence, une paix. Je pense qu'en ce moment même la fièvre de Suzanne doit tomber. (Q.89-90)

¹ *Ibid.*, p. 147.

² *Ibid.*

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 196.

Suryavati est dès maintenant comme prometteuse du « silence » et de la « paix » ainsi que guérisseuse de Suzanne. Notons que plus tard, c'est elle qui soigne Suzanne souffrant de la fièvre en venant dans les bâtiments de la quarantaine. Finalement, Suryavati arrive et Léon la découvre comme une créature « irréaliste » : « Au loin, au milieu du lagon, la silhouette de la jeune fille paraissait irréaliste, légère » (Q.90).

Suryavati réunit en elle plusieurs éléments dont le feu et l'eau sont les plus importants. Ces deux éléments confèrent à la jeune fille une image divine. Voyons tout d'abord la représentation de l'élément igné, car le nom de l'Indienne signifie également la force du soleil. Souvenons-nous de cette première rencontre visuelle de la jeune Indienne : Léon, fasciné par le soleil, nomme la jeune fille Suryavati. Il explique ainsi cette nomination insolite : « En revenant vers le Diamant, à la fin de l'après-midi, j'ai vu pour la première fois celle que j'ai appelée ensuite Suryavati, force du soleil » (Q.87). Surya est le « fils d'Aditi¹ » selon la religion hindoue et dans les textes védiques « Sûrya apparaît comme l'une des divinités les plus importantes² ». Dans *La Quarantaine*, les descriptions physiques de Suryavati renvoient à son caractère solaire à travers la couleur jaune, la lumière, l'or et le cuivre ayant tous une connotation solaire. Notons que dans la mythologie indienne, Surya, étant l'incarnation du « dieu solaire³ », « porte une couronne d'or⁴ ». En regardant le visage de Suryavati, Léon découvre « sa peau de cuivre » (Q.135). La luminosité du regard de Suryavati évoque celle du soleil, car ses yeux sont de « couleur d'ambre, couleur du crépuscule » (Q.135-136). Elle a aussi des « iris jaunes [qui] brillent de colère, d'impatience » (Q.150) en regardant Léon. Dans le passage suivant, le narrateur compare directement son regard au soleil couchant : « Suryavati est revenue du récif, portant les ourites attachées à sa ceinture. Son regard est étrange, de la même couleur que le disque du soleil quand il disparaît à l'horizon entre les îles » (Q.422). Dans un autre passage, Léon voit la jeune fille sur la plage, en plein jour. C'est le regard de Suryavati qui met en relief le teint foncé de sa peau et qui attire, dès la première rencontre face à face, toute l'attention de Léon : « Ce que j'ai remarqué surtout, ce sont ses yeux, d'une couleur que je n'avais encore jamais vue, jaune d'ambre, de topaze, transparents, lumineux dans son visage très sombre » (Q.91). Sous le ciel clair du crépuscule, Léon peut voir « la lumière dans ses yeux » (Q.180). Il remarque aussi que Surya a souvent « les yeux brillants » (Q.261). Lorsque la jeune fille écarte son foulard, quand elle arrive devant Léon sur le rivage, « le soleil éclaire son visage lisse, fait briller ses iris jaunes » (Q.110-111). Dans la description que donne le narrateur du visage de Suryavati pendant la nuit, tout s'inverse, mais le même contraste se traduit dans ses yeux et son visage : « À la lumière de la lampe, son visage était un masque d'or, ses yeux deux puits d'ombre » (Q.319). Il en va de même : « Ici, la nuit est déjà tombée, mais quand Surya me regarde, je vois la lumière de ses yeux, cette lueur d'ambre qui m'avait fasciné la première fois, au bord du lagon » (Q.462). Les yeux de Surya et le soleil se croisent dans la grotte : « Le regard de Surya était irrésistible, il brillait de la vérité pure, il restituait

¹ Patrick Jean-Baptiste (dir.), *Dictionnaire universel dieux déesses démons*, Seuil, octobre 2016, p. 747.

² *Ibid.*, p. 748.

³ *Ibid.*, p. 747.

⁴ *Ibid.*, p. 748.

l'éclat du soleil jusque dans la nuit » (Q.321). Variance paradoxale de la nuit et de la lumière des yeux de Surya est à noter.

D'autres éléments à connotation solaire apparaissent littéralement. Après sa première transgression, le jeune novice constate : « C'est son regard qui me réveille. Suryavati est assise devant moi, dans le sable. Les yeux fermés, je voyais son visage, l'arc de ses sourcils noirs, la tache rouge sombre entre ses yeux, et le point d'or qui brille sur sa narine » (Q.149). En descendant vers la plage, le cœur battant, il peut voir distinctement le visage de Surya : « la tresse lourde qu'elle porte sur l'épaule gauche, la goutte rouge sur son front, le clou d'or dans sa narine. Ses yeux sont entourés d'un liseré noir. » (Q.359). À l'opposé de l'« or qui brille » se trouve « la tache rouge sombre » dans le visage de Surya ; ils évoquent, l'un le soleil et l'autre le feu. Ces deux éléments, igné et solaire, qualifiant les déesses indiennes, confèrent à la jeune fille l'image de l'anima divine. N'oublions pas que le « clou d'or » est un accessoire auquel le récit de *La Quarantaine* renvoie à plusieurs reprises. La première fois où le regard de Léon est attiré par ce bijou, il voit la jeune Indienne sur la plage assise dans le sable, exposée au soleil, regardant le lagon : « Le soleil éclaire par intermittence, brille son visage. Elle a les dents très blanches. Pour la première fois je remarque qu'elle a un petit clou d'or dans la narine gauche » (Q.134). Quand Surya est assise « sur une roche plate, devant la mer sombre », Léon découvre « le clou d'or [qui] brille dans sa narine comme une goutte » (Q.180). Le contraste entre « la mer sombre » et « le clou d'or » brillant est à noter. Le deuxième bijou métallique est un bracelet que la jeune Indienne porte au bras : « Elle écrit dans le sable avec un petit bout de bois, des dessins, des signes, des cercles. Elle a des bracelets de toutes les couleurs, en cuivre émaillé, libres aux poignets et serrés au-dessus des coudes » (Q.135). Le troisième bijou se trouve sur « ses chevilles fines cerclées d'anneaux de cuivre » (Q.257). Il s'agit « de ses bracelets qui tintent à ses chevilles » (Q.364).

Si la couleur de métal, comme nous l'avons remarqué, révèle l'harmonie de la jeune fille avec le paysage minéral de l'île, « le même métal à la teinte dorée qualifie le reflet de ses cheveux, ou de sa peau, ainsi que la couleur de ses iris¹ » : « Ses cheveux ont un reflet de cuivre » (Q.112), « Je regarde son visage, sa peau de cuivre » (Q.135), « Je regardais [...] ses iris couleur de cuivre » (Q.322). Le reflet de cuivre est aussi indiqué à travers les personnages secondaires, dans le texte de « la Yamuna » qui raconte le voyage d'Ananta et sa mère Giribala. Attendant le départ du navire, « le soleil éclate, fait briller les robes des femmes, leurs bijoux de cuivre » (Q.185). Le reflet du métal renvoie ici à la force du soleil. Comme nous le remarquons, le récit de *La Quarantaine* insiste fortement sur l'élément solaire, à travers plusieurs éléments. N'oublions pas que « les textes hindous font du soleil l'origine de *tout ce qui existe*, le principe et la fin de toute manifestation² ».

Suryavati valorise également les deux éléments igné et aquatique à travers la description de ses deux vêtements principaux : le foulard renvoyant à l'élément du feu par sa couleur rouge et le sari connotant l'élément aquatique par sa couleur bleue et verte. Notons que ces deux éléments, l'eau et le feu, sont de nature opposée et que

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 200.

² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 891.

la jeune Suryavati a la faculté de les réunir en elle. Le foulard est indiqué avec une insistance remarquable dans tout le roman. Le vêtement est décrit alors comme un « châle flamboyant » (Q.427), ou un « grand foulard rouge flottant sur ses cheveux et ses épaules » (Q.257) ; et quand Surya travaille aux champs, elle met « son foulard rouge autour de sa tête, jusqu'aux yeux » (Q.267), ce qui fait de cet accessoire un symbole solaire : « Son grand châle rouge cache son visage et ses cheveux » (Q.190), « Surya porte son grand châle rouge qui recouvre ses cheveux » (Q.179), « Suryavati était loin, son châle rouge faisait une ombre sur son visage, mais il m'a semblé qu'elle riait » (Q.90), « Surya s'est enveloppée dans son grand châle rouge » (Q.474), « Surya s'est enveloppée dans son grand foulard rouge qui couvre ses cheveux et son visage » (Q.425). Le châle apparaît le plus souvent comme un vêtement qui cache le visage ou les cheveux de Surya. Cet aspect de l'accessoire est évoqué par les verbes « cacher », « recouvrir » et « envelopper » dans les passages ci-dessus. Isa Van Acker constate qu'« attribut de la déesse Isis, le châle (adaptation du nœud primitif) s'inscrit en outre dans la thématique du secret et du dévoilement, et renvoie aux archétypes de la quête et de l'initiation¹ », ce qui qualifie le rôle du guide spirituel de la jeune fille.

Quant au vêtement principal, le sari, nous remarquons dans ses diverses descriptions qu'il a la couleur de la mer et qu'il est maintes fois trempé par l'eau : « Sa robe couleur de mer était trempée par les vagues » (Q.91), « Sa robe couleur de mer est trempée, tachée par le sable et la cendre » (Q.425), « Elle est vêtue du beau sari couleur de mer » (Q.461), « Sa longue robe [est de] couleur d'eau » (Q.110) ; Ou encore : « Elle a revêtu le sari vert d'eau qu'elle portait le soir où nous sommes allés dans la grotte, au-dessus de Palissades, et qui se confond avec la couleur du lagon » (Q.359). C'est ainsi que ces deux pièces principales des habits de Suryavati font converger en elle les deux éléments igné et aquatique. Comme le souligne Isa Van Acker, « revêtue de ces habits aux couleurs de la mer et du feu, la jeune fille s'amalgame avec le paysage où elle se meut² ».

Dans certains passages les deux vêtements sont décrits de manière à témoigner de l'amalgame des deux éléments igné et aquatique. Léon, ne pouvant pas imaginer de retourner en Angleterre sans Suryavati, se réjouit de rêver qu'ils marchent tous les deux dans les rues de Londres. La description de Suryavati exprime explicitement la convergence des différents éléments en elle :

J'ai rêvé pourtant que je l'emmenais, que nous marchions dans les rues de la Cité, comme Mrs Aouda au bras de Phileas Fogg, elle vêtue de sa longue robe couleur de mer, la tête couverte du châle flamboyant, portant sa goutte d'or à la narine et ses bracelets de cuivre autour des bras. Elle marchait au milieu de la foule, comme une princesse, parmi ces gens tous identiques courbés sous leurs parapluies noirs, dans le bruit des voitures, la fumée des bains publics, des usines, le long des rues neigeuses, à Shepherd's Bush, à Bayswater, à Elephant & Castle. (Q.427-428)

En plus des deux éléments, aquatique « robe couleur de mer » et igné « la goutte d'or et les bracelets de cuivre » dans l'habit de Suryavati, le châle flamboyant nous fait penser également à un autre élément important, l'élément éolien, qui est nécessaire dans tout parcours initiatique. On le voit encore dans le passage suivant :

Sans que je l'aie entendue venir, elle est là, sur la plage, devant moi. Elle a un air étrange, elle regarde avec inquiétude, comme si elle craignait la présence de quelqu'un. Elle porte le même sari vert d'eau, et son châle rouge délavé par le soleil la couvre entièrement. Elle a une tache ocre dessinée sur le front. (Q.133)

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 201.

² *Ibid.*

La couleur vert d'eau du sari et le rouge du châle valorisent parfaitement cette union, et la tache ocre sur le front pourrait-elle aussi évoquer la fusion de la lumière du soleil et du reflet du sable sur la plage, renvoyant à l'élément tellurique. Dans d'autres passages, Surya « est vêtue du beau sari couleur de mer, elle porte sur sa tête le grand foulard rouge qui la fait ressembler à Ananta » (Q.461) et « debout au milieu du lagon, avec sa longue robe couleur d'eau nouée entre ses jambes, son visage caché par le grand foulard rouge » (Q.110), elle recherche les oursins et les ourites dans les creux du récif. À part la coloration marine et solaire de ces deux pièces des habits de Suryavati, d'autres accessoires témoignent de la réunion de ces deux éléments opposés, tel le petit clou d'or ornant le nez de la jeune femme qui « brille dans sa narine comme une goutte » (Q.180). Dans cette courte description nous voyons déjà la « liquéfaction de l'or qui amalgame les éléments igné et aquatique¹ ». Même son amour peut faire converger les différents éléments de la nature comme le feu, l'eau et le vent dans ce passage : « l'amour de Suryavati est ardent comme le soleil, lent et fort comme la mer, vrai comme le vent » (Q.438). Suryavati réunit en elle « la force » et « la douceur » : « La main de Suryavati est forte et douce, je sens sa chaleur qui passe par ma main et entre dans tout mon corps » (Q.255). Ici, la chaleur de sa main l'associe à l'élément igné qui peut être fort et doux. À marée basse, Suryavati « est contre le soleil, le sable éblouissant, sa robe est couleur de l'eau, son visage est de cuivre sombre » (Q.364). La couleur de l'eau est ici à l'opposé de la couleur de cuivre sombre. Cette convergence des éléments de nature opposée confère à la jeune fille une image parfaite de la divinité. Dans le passage ci-dessous, elle incarne pour le protagoniste une sorte de « déesse » lorsqu'elle revient de la pêche de l'ourite :

Le grondement des vagues résonne dans le socle de l'île, l'eau du lagon devient sombre, traversée de veines noires. C'est le signal qu'il faut retourner en arrière. La jeune fille suit le récif vers la rive, elle marche au milieu des vagues. Sa robe dessine son corps, ses cheveux flottent dans le vent. Je crois que je n'ai jamais vu personne comme elle, elle ressemble à une déesse. (Q.112)

Plus tard, quand Léon souffre d'une plaie ouverte sur son dos, soit à cause de la heurte avec le basalte, soit à cause de la montée de fièvre qui lui donne des frissons dans les veines, il murmure le nom de Suryavati et voit sa silhouette comme une divinité : « Je murmure le nom de Suryavati, son nom magique, qui peut faire apparaître sa silhouette le long du récif, entourée d'embruns comme une déesse » (Q.177). À la marée basse, Léon voit Suryavati en train de « pêcher[r] le long du récif » avec les oiseaux qui « viennent du Diamant » (Q.420). Léon trouve Suryavati comme la première fois, évoquant l'image de la « déesse de la mer [...] mince et longue, glissant à la surface de l'eau », marchant parmi « les goélands, les macoas, les oiseaux-bœufs » et « entourée de leurs cris » (Q.420). Le soir où Léon décide d'aller jusqu'au domaine de Suryavati, se rendant compte que Jacques et Suzanne appartiennent à un autre monde que lui, il se compare à l'homme d'Aden² et Suryavati à la déesse :

Et moi, je suis comme l'homme d'Aden, que j'ai vu couché dans son lit, le regard durci par la souffrance. Je n'ai que les souvenirs et les rêves. Je sais que je ne peux rien attendre en dehors de cette île. Tout ce que j'ai est ici, dans la ligne courbe du récif, la silhouette magique de Suryavati qui marche sur l'eau, la lumière de ses yeux, la fraîcheur de sa voix quand elle m'interroge sur la ville de Londres et sur Paris, son rire quand ce que je lui dis l'étonne. J'ai besoin d'elle plus que de n'importe qui au monde. Elle est semblable à moi, elle est d'ici et de nulle part, elle

¹ *Ibid.*

² L'homme d'Aden renvoie ici à Arthur Rimbaud.

appartient à cette île qui n'appartient à personne. Elle est de la Quarantaine, du rocher noir du volcan et du lagon à la mer étale. Et maintenant, je suis moi aussi entré dans son domaine. (Q.144-145)

Suryavati est la maîtresse de l'île tout comme Ouma qui l'est dans la vallée de l'anse aux Anglais. La quête de soi du héros se réalise donc grâce à l'image symbolique de l'anima de la jeune fille, comme celle qu'on a vu chez Ouma dans *Le Chercheur d'or*. Ses gestes représentent alors des codes que le jeune initié doit apprendre à déchiffrer. Suryavati partage avec Ouma la convergence des différents éléments de l'anima : « l'Ève primitive, la jeune fille romanesque et la divinité initiatrice », mais elle dispose d'un autre trait original qui la distingue d'Ouma : « elle institue une série d'épreuves – de rites de passage – pour Léon¹ ». Maintenant, nous nous proposons d'analyser les leçons que cette jeune métisse apporte au protagoniste : elle lui fait découvrir les lieux sacrés de l'île.

1.2. Suryavati et les enseignements de l'hindouisme

Dans l'île Plate existent plusieurs endroits qualifiés de sacrés par Suryavati et la communauté indienne de l'île. Ces endroits disposent d'un pouvoir surnaturel. Nous allons analyser trois lieux qui sont plus abordés dans le texte et que Léon découvre sous l'égide de Suryavati pendant son séjour insulaire : il s'agit de la source, de la grotte et de la zone sur la plage réservée aux bûchers. Ces lieux sont très importants pour préparer le novice à l'initiation. Simone Vierne écrit à ce propos :

Le lieu sacré, hors de l'espace courant, et la purification ont ceci de commun qu'elles impliquent, pour le futur initié, une rupture avec le monde profane – qu'il s'agisse de l'univers maternel ou du passé personnel du myste. Et cette séparation est bien plutôt un arrachement².

Nous allons donc examiner la représentation de ces lieux sacralisés, leur rôle dans la vie quotidienne des habitants de l'île et leurs caractéristiques symboliques que le protagoniste découvre au cours du récit de *La Quarantaine*. Le premier lieu qui attire notre attention est la source qui renvoie à la pureté et à l'état originel.

La source se trouve au pied du volcan. Tout d'abord, elle dispose une eau purificatrice et deuxièmement, elle a un aspect secret et mystérieux par sa situation spatiale. Les femmes indiennes s'y rendent soit pour se laver, soit pour chercher de l'eau fraîche vers le coucher du soleil. La situation spatiale de la source correspond à ce que les légendes racontent. Pour y accéder il faut « continuer à flanc du volcan, vers le ruisseau des Palissades » au lieu de descendre « le sentier qui franchit l'escarpement », « vers la droite, dans la direction du camp des coolies » (Q.177). Au crépuscule, quand on « passe l'arête du volcan » (Q.177) on peut voir « la mer à l'ouest, étincelante dans le couchant, et la baie des palissades, encore éclairée par le soleil, avec ses dalles de basalte disposées comme les écailles d'un serpent » (Q.177-178). Nombreuses sont les légendes qui disent que « la source jaillit, à flanc ou au pied

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 148.

² Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 21.

d'une montagne¹ ». Quand Léon s'y rend, il voit les femmes indiennes pour la première fois en train de se laver, « nues jusqu'à la ceinture, accroupies au bord de l'eau » (Q.178). Il se rend compte qu'« elles n'ont aucune pudeur, comme si elles étaient dans un autre monde, au bord d'une rivière en Inde ou au Cachemire » (Q.178). Cela montre que la source est à leurs yeux un lieu sacralisé qui n'appartient qu'à elles. L'évocation d'« une rivière en Inde » exprime l'état sacralisé de la source pour les Indiennes. La source constitue ainsi un lieu sacré qui purifie ceux et celles qui s'y baignent et les lie à leur origine : « La source est un symbole de pureté. Y retourner, c'est retrouver sa pureté originelle, redécouvrir l'organe sensoriel de l'âme. La source est d'une grande richesse symbolique et mystique² ». N'oublions pas qu'il existe des rivières saintes dans l'hindouisme dans lesquelles les fidèles se baignent afin de se purifier. Les deux rivières les plus sacrées sont le Gange et la Yamuna, cette dernière constituant un thème récurrent dans *La Quarantaine*.

Un jour, Léon va chercher Véran dans son poste de vigie, d'où il peut regarder la source. On apprend ici plus de détails sur son importance pour la communauté indienne de l'île, car les femmes y puisent de l'eau, se lavent et lavent aussi leur vêtements :

Je cours à travers les rochers, jusqu'à la baie des tombes, et je monte la pente du volcan sans reprendre mon souffle. Je veux atteindre le cratère avant la nuit, le chaos de basalte où Véran s'installe chaque soir, pour regarder du côté de Palissades. L'homme est assis sur un rocher plat, à l'aplomb de la source. Au-dessous, déjà dans l'ombre, les femmes indiennes puisent l'eau, certaines sont nues jusqu'à la ceinture et lavent leurs longues chevelures. J'ai vu les taches rouges et jaunes de leurs vêtements qui sèchent sur les rochers noirs. La colère me prend. Je ne puis accepter son regard vicieux posé sur ce lieu secret, sur cette eau vierge. (Q.311)

Nous remarquons que Léon ne tolère pas qu'un étranger regarde cet endroit, comme si la source n'appartenait qu'aux habitants de l'île, à ceux et celles qui se purifient dans son « eau vierge ». En outre, l'adjectif vierge a une connotation sacralisée en renvoyant à l'état primordial, dans lequel vivent les Indiens de l'île. La source est aussi un « lieu secret » aux yeux de Léon, aspect qui est explicitement révélé le jour où il emmène Jacques à la source afin de préparer de l'eau fraîche pour Suzanne qui est tombée malade et qui brûle de fièvre. La malade refusant de prendre de « cette eau horrible de la citerne » de la Quarantaine, Léon lui dit qu'il sait « où se trouve la source » (Q.242) afin de lui chercher de l'eau fraîche. Le jeune frère dit que la source se trouve « de l'autre côté du volcan » (Q.242), ce qui veut dire que pour y accéder il faut transgresser les frontières installées par les autorités afin d'éviter la propagation de l'épidémie. Nous avons déjà remarqué l'importance de l'expression de « l'autre côté » tout au long du récit qui insiste sur la division spatiale de l'île. Léon veut donc souligner que la source appartient aux habitants de l'autre côté, mais pas aux passagers installés dans les bâtiments de la Quarantaine. Finalement, les deux frères s'apprentent à y aller ensemble. Nous pouvons suivre le chemin de la source depuis la Quarantaine : « Nous avons marché rapidement à travers les broussailles, jusqu'au cimetière. Puis escaladé le versant nord du cratère » (Q.242). Par la suite, la description de la lèvre et le silence qui y règne montrent à quel point le lieu est mystérieux aux yeux du protagoniste : « Le soleil brûlait, la lèvre noire du volcan dressait sa paroi au-dessus de nous. Il n'y avait aucun bruit, seulement le

¹ « Dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes », Didier Colin, Hachette, 2000, p. 502.

² *Ibid.*, p. 501.

froissement du vent dans les laves » (Q.243). Par contre, Léon a l'impression qu'il connaît très bien ce lieu, comme s'il le connaissait depuis des années, ce qui indique que l'initié s'identifie déjà au lieu sacré : « Il me semblait que je connaissais chaque rocher, chaque crevasse, chaque buisson d'épines. Comme si j'avais marché dans ce paysage depuis des années et des années, sans jamais m'arrêter » (Q.243). Mais il se compare également à un voleur, comme si le jeune aventurier ne pouvait pas s'approprier l'eau sacralisée de la source : « Silencieusement nous nous glissons entre les roches. Comme des voleurs, je n'ai pu m'empêcher d'y penser, comme si nous allions dérober l'eau interdite, à Palissade » (Q.243). Il éprouve également une culpabilité d'être venu avec son frère et de lui avoir montré « le secret de l'eau » qui ne lui appartient pas. La description de la source dont l'eau surgit « entre les basaltes » renvoie au monde minéral dont la beauté met un doute dans le cœur des deux frères :

J'ai montré à Jacques le secret de l'eau qui jaillit entre les basaltes, sous le couvert des plantes margozes, des lianes, des hibiscus. Un grand datura aux cloches roses pousse au-dessus du ravin, remplit l'eau de son ombre. L'endroit est si beau que nous nous sommes arrêtés un moment, sans oser approcher. Au fond du ravin – plutôt une crevasse dans la lave du volcan – on ne voit pas la mer, ni la ville de Palissades, rien que le ciel d'un bleu sombre. Un instant il me semble que je suis à Anna, ce que me racontait Jacques, cette ravine noire où les enfants se baignaient dans l'eau froide, le matin. (Q.243-244)

Les deux frères se penchent sur la source pour boire de l'eau avant de remplir les seaux pour rejoindre la Quarantaine. Léon n'hésite pas à se comparer à des animaux buvant de cette « eau vierge de la source » (Q.321) : « Ensuite nous avons bu ensemble, penchés sur l'eau comme des animaux. L'eau était douce et froide, très calme dans notre gorge » (Q.244). Cette identification animale nous fait penser aux enseignements de Suryavati en tant qu'anima primitive qui apprend à Léon de s'intégrer dans le monde minéral.

Le deuxième endroit est une sorte de caverne située dans le domaine de Suryavati. Notons que « sous le terme générique de caverne, nous comprenons également les grottes et les antres, bien qu'il n'y ait pas synonymie parfaite entre ces mots¹ ». Un jour, Léon, ayant « un sentiment de solitude, de détresse », ne peut plus rester à la Quarantaine et décide « d'aller jusqu'à la grotte » (Q.252). Tout d'abord on apprend que la caverne se trouve « un peu en retrait du sentier, au sud de l'escarpement du volcan » (Q.254). Il s'agit d'une cachette qui échappe la surveillance du sirdar et de Véran. L'entrée de la caverne est également cachée par les buissons : « Au-dessus de moi, la lune étincelait sur les buissons qui cachent l'entrée de la grotte » (Q.316). On apprend aussi que la grotte constitue un espace sacré par sa magie : « C'est une caverne magique. C'est Surya qui me l'a dit, la première fois qu'elle m'en a parlé. Une crevasse ouverte dans les basaltes, défendue par une muraille de lantanas et de buissons épineux » (Q.254). La grotte est considérée par Suryavati et ses compatriotes comme le lieu de la résidence des dieux, le lieu où les créatures peuvent se mettre en contact avec les puissances divines. À l'entrée de la grotte, Suryavati dépose des offrandes pour le Seigneur Yama :

Avant d'y pénétrer, Surya dépose des offrandes pour le Seigneur Yama, le maître de l'île, et pour sa sœur, la Yamuna. Dans une feuille, elle pose des gâteaux de riz et des galettes de dol, ou bien des morceaux de noix de coco qu'elle a frottés de piment, parce qu'elle dit qu'il faut toujours mêler le froid et le chaud, le doux et le piquant, pour que l'offrande soit bonne. Le Seigneur Yama vient de l'autre monde par la bouche du volcan. Chaque nuit, sa

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 180.

messagère légère passe comme un souffle, qui fait frissonner notre peau. Je l'ai sentie, la première fois, quand j'étais assis sous le bûcher, la nuit où Surya a peint mon visage avec la cendre des morts. Maintenant, je n'en ai plus peur. (Q.254-255)

Le fait qu'on dépose des offrandes à l'entrée de la grotte pour que le Seigneur Yama les récupère en envoyant sa messagère montre qu'il s'agit d'un lieu sacré à l'aide duquel on peut communiquer avec le monde de l'au-delà, car « la caverne est de diverses manières, lieu de passage de la terre vers le ciel¹ ». Le passage ci-dessus précise également que le Seigneur Yama descend sur la terre « par la bouche du volcan », ce qui peut signifier que cette grotte, à l'instar des « traditions d'Extrême-Orient [...] est une image du cosmos : son sol plat correspond à la Terre, sa voûte au Ciel² », étant donné qu'elle est située au pied du volcan. On apprend aussi que dans la grotte habitent des chauves-souris mais Léon a l'impression qu'il n'a plus peur d'elles, même il est très heureux de les voir. Léon s'y sent bien à l'aise surtout au crépuscule : « J'aime le crépuscule ici, dans cette crevasse, à l'abri de la baie des Palissades » (Q.255). Ainsi, la grotte constitue un espace protecteur pour lui.

À l'entrée de la grotte se trouve une « petite lampe à kérosène » qui brille « comme une étoile » (Q.317), à l'intérieur de la grotte se dresse un « autel » où Suryavati peut effectuer la cérémonie religieuse et brûler des morceaux de résine : « Elle a posé des morceaux de résine sur le brûleur, à côté de l'autel, et la flamme est devenue très jaune » (Q.319). Selon certaines croyances primitives, la grotte est le lieu idéal pour recevoir l'énergie tellurique et renvoie « aux puissances chthoniennes de la germination³ », constate Isa Van Acker. La grotte constitue ainsi un parfait lieu sacré pour les Indiens de l'île ainsi que pour Léon et Suryavati qui s'y cachent souvent loin de la surveillance de Véran et du Sirdar, et c'est là que se réalisera l'initiation sexuelle du novice. Eliade souligne dans *Le sacré et le profane* que l'endroit sacré est un lieu par où les dieux peuvent descendre sur la Terre et où le fidèle peut également transcender symboliquement. Il y a donc une porte, une ouverture pour qu'on puisse communiquer avec les dieux. Le critique écrit :

À l'intérieur de l'enceinte sacrée, le monde profane est transcendé. Aux niveaux plus archaïques de culture, cette possibilité de transcendance s'exprime par les différentes images d'une ouverture : là, dans l'enceinte sacrée, la communication avec les dieux est rendue possible ; par conséquent, il doit exister une "porte" vers l'en-haut, par où les dieux peuvent descendre sur la Terre et l'homme peut monter symboliquement au Ciel. [...] le temple constitue à proprement parler une "ouverture" vers le haut et assure la communication avec le monde des dieux⁴.

En outre, il existe certains temples en Inde dont l'architecture est pareille à une grotte : « Le temple rupestre, creusé sous la montagne, contient à son tour un stupa. Le stupa-montagne est percé d'une grotte contenant les reliques. La cella du temple-montagne est expressément considérée comme une caverne⁵ ». La grotte constitue ainsi un temple pour les Indiens de l'île Plate dans lequel est installé un autel. Remarquons que dans la maison de Suryavati est réservée une place pour dresser un autel. Quand Léon entre pour la première fois dans la maison de Suryavati, il la trouve ainsi :

¹ *Ibid.*, p. 183.

² *Ibid.*, p. 182.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 197.

⁴ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 29.

⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 182.

C'était juste une pièce étroite aux murs de lave et au toit de palmes, très propre et rangée. À droite de la porte, sur une caisse, il y avait un petit autel avec des images coloriées, bleues et rouges, qui représentaient la Trimourti. Devant les images, une petite lampe de terre était allumée. Sur le sol il y avait une natte de vacoa, et le fond de la pièce était occupé par une grande moustiquaire blanche accrochée au toit, le seul luxe de la maison. (Q.258)

Remarquons que sur l'autel de la maison est placée l'image de « la Trimourti » qui représente la manifestation des trois Êtres suprêmes hindous par Brahma, Vishnou et Shiva. L'installation de l'autel dans lequel brûle le feu sacré montre l'importance du rituel chez les immigrants indiens. Ce rituel fait partie d'une leçon importante de Suryavati pour initier Léon au monde élémentaire. Eliade attire notre attention « sur la conception traditionnelle du « Monde »¹ » pour comprendre pourquoi le rituel est important et indispensable pour la construction du lieu sacré. Le critique constate que « les sociétés traditionnelles » opposent « leur territoire habité et l'espace inconnu et indéterminé qui l'entoure² ». Le premier, notre monde connu, s'appelle « cosmos » et l'« autre monde », inconnu et habité par les démons, est « un espace étranger » et s'appelle « Chaos » ; ainsi, le monde où l'on habite est « un univers à l'intérieur duquel le sacré s'est déjà manifesté, où, par conséquent, la rupture des niveaux est rendue possible et répétable³ ». Par la suite le critique explique comment l'autel peut être un espace sacré. Eliade souligne que « tout ceci ressort très clairement du rituel védique de la prise de possession d'un territoire : la possession devient légalement valide par l'érection d'un autel du feu consacré à Agni⁴ ». Agni est « l'un des dieux les importants du panthéon hindou⁵ » et son nom signifie le feu. Ainsi, l'érection de l'autel du feu assure la présence d'Agni et que la communication avec le royaume céleste où séjourne le dieu. Quand Léon et Suryavati sont dans la grotte, ils peuvent aussi regarder depuis l'entrée « les fumées des bûchers qui montent contre le soleil » (Q.255), ce qui montre la transcendance des âmes mortes après l'incinération et qui coïncide avec le culte de la caverne. La zone où on brûle les corps des défunts constitue le troisième lieu sacré.

La valeur sacrale de cet endroit est due à l'incinération et aux rites funéraires des immigrants indiens. Tout d'abord, voyons la situation spatiale de cet endroit. Léon, s'approchant du village des parias sent « la fumée, et les plantes à parfum qui poussent près des maisons collectives » (Q.188), mais il ne reconnaît pas une autre odeur qui se répand dans les parages. Il s'agit des « cendres et parfums mêlés, qui est immobile » (Q.188). Par la suite, il suit la direction de la plage jusqu'à l'endroit où les huttes des parias et les bâtiments des immigrants se séparent. On apprend que l'emplacement des bûchers dans cette zone est « une sorte de plate-forme de pierres noires qui brille étrangement à la lueur de la lune », et qui est située « sur la pointe, près de la ligne de déferlement des vagues » (Q.189). L'endroit apparaît aux yeux de Léon comme « un monument ancien, silencieux, abandonné des hommes, seul devant la mer » (Q.189). Léon est tenté de voir de près ces monuments pour apaiser son inquiétude avant même qu'il se rende compte qu'il se trouve juste dans la zone du bûcher : « Avec difficulté, en écorchant mes mains et mes pieds, je suis monté

¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 32.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 32-33.

⁴ *Ibid.* p. 33.

⁵ Jean Varenne, *Dictionnaire de l'hindouisme, Introduction à la signification des symboles et des mythes hindous*, op. cit., p. 44.

sur la plate-forme. Je touche les murs de pierre. Ce sont des blocs de basalte usés par la mer, qui forment une muraille sans mortier. Ils sont doux et lisses, encore tièdes d'une chaleur intérieure » (Q.189).

Cet endroit est entretenu par les « serviteurs des bûchers » (Q.227). Ils s'occupent des feux et réalisent des cérémonies rituelles. Dans cette zone, les servants et les parias sont « vêtus seulement d'un pagne noir, la tête enveloppée de haillons » (Q.226-227). De loin, depuis le sommet de l'escarpement, les Indiens de la ville des coolies apparaissent aux yeux de Léon comme « des silhouettes [qui] circulent entre les bûchers, le long des allées de la ville [...] vêtues de goni, portant les flacons d'huile, ou bien repoussant les tisons avec leurs longs bâtons » (Q.225). La mentalité de ces gens-là est différente de celle des passagers car ils n'appartiennent pas à ce monde où à cause de la Quarantaine, les gens sont tous « devenus fous, tremblant pour un peu d'eau fraîche, pour un peu de riz, guettant sur autrui les symptômes mortifères, les taches sur les joues et les ecchymoses, les lèvres qui saignent, les yeux éclairés par la fièvre » (Q.243). Par contre, les parias et les serviteurs du bûcher ont gardé leur mentalité et sont restés « normaux », et ils sont toujours « vêtus de leurs haillons noirs [et] rôdent la nuit, pareils à des apparitions fantomatiques n'appartenant à aucun monde » (Q.243).

Cette zone a beaucoup d'importance pour les immigrants indiens, notamment pour réaliser la cérémonie de l'incinération dont la plus importante dans *La Quarantaine* est celle d'Ananta, la mère de Suryavati. On apprend qu'Ananta voulait que sa fille « retourne chez les sœurs, à Mahébourg, là où [elle a] grandi », mais Suryavati a voulu l'accompagner ici à Plate, car il n'a pas de fils pour allumer son bûcher, et c'est elle qui « [allumera] son bûcher quand elle mourra » (Q.256). Elle effectue de temps en temps le travail des serviteurs même avant la mort de sa mère. Léon voit qu'elle nettoie « la plate-forme du bûcher » avec « un balai de palmes » (Q.190). Après avoir balayé le bûcher, « elle prend un sceau qu'elle a posé sur le bord du bûcher, et avec unealebasse elle jette des gouttes d'eau sur les pierres noires » (Q.190). Pendant la cérémonie de l'incinération d'Ananta, tout se passe en silence, et on entend « seulement le ronflement des flammes dans les bourrasques et le crépitement des étincelles » (Q.386). Léon voit « un homme [...] debout près de Surya » qui jette « de temps en temps de l'huile sur les flammes » (Q.386) et un enfant assis sur une marche, « aussi immobile qu'une statue », c'est « le joueur de flûte qu'Ananta aimait bien » (Q.387). Lors d'une autre cérémonie d'incinération, Surya, Léon et Pothala ramassent les bois morts. Surya porte le même châle rouge qu'elle avait sur la tête la nuit où elle était servante des bûchers. Remarquons que la couleur rouge du châle est en accord avec la couleur du feu pour la cérémonie de l'incinération. Avant que Pothala bote le feu avec la lampe, Suryavati verse de l'huile sur le corps de la défunte. Une vieille femme bouge un éventail afin d'attiser le feu qui va brûler et consumer le corps de sa fille. Léon observe : « J'ai entendu le battement énérvé d'un éventail, un simple carré de paille tressée que Murriamah agitait. C'était un bruit familier, comme quand elle allume le feu sous la marmite de riz. Puis la flamme a jailli, très rouge, dans la fumée tourbillonnante » (Q.392). Léon est tellement ébloui par l'effet du feu qu'il n'arrive pas à « quitter des yeux la flamme » et voit « des chauves-souris [voletant] autour du brasier, à la poursuite des insectes » (Q.392). C'est à Surya d'entretenir le feu en jetant des branches et repoussant les tisons. En plus du corps de la fille, le feu consume toutes ses affaires, « ses bijoux » ainsi que « ses fards », car Murriamah « avait décidé qu'il ne resterait rien d'elle sur la terre » (Q.393). Nous remarquons à travers ces deux

cérémonies d'incinération la présence prépondérante du feu consumant le corps des défunts qui sert aussi comme médiateur dans l'autel de la grotte et de la maison. Le feu a aussi une valeur alimentaire quand le bruit de l'éventail de la vieille femme lui paraît si « familier » qu'il se rappelle du moment où « elle allume le feu » pour faire la cuisine.

Il existe un autre élément lié au feu tout au long du récit de *La Quarantaine* : la fumée. Selon les traditions hindoues, la fumée qui monte au ciel répand « l'odeur douce du santal et de l'huile » (Q.226). Cette fumée « symbolise les relations qui s'établissent entre la terre et le ciel ; le corps se volatilise et les cendres s'éparpillent, mais l'âme des défunts perdure. Le feu fonctionne ainsi comme un véhicule ou un messager entre le monde des vivants et celui des morts¹ », constate Isa Van Acker. En entendant « le crépitement des flammes », le jeune aventurier se trouve emmené « dans un autre monde, où la peur est absente, où brille la lumière chaude des brasiers, l'odeur douce du santal et de l'huile » (Q.226). Léon s'approche des flammes dansantes qui lui rappellent un souvenir lointain, une nuit où Jacques allumait des bougies sur la plage. Le feu lui donnant un sentiment de sécurité, Léon a envie de se rendre à la Quarantaine pour réveiller son frère et Suzanne et les faire venir ici pour oublier leur crainte devant les bûchers. Le feu et la fumée ont une « double valeur alimentaire et funéraire² » dans le roman de *La Quarantaine*, comme dans la tradition hindoue. D'un côté, le feu se sert pour préparer la nourriture et renvoie ainsi à la vie, d'un autre côté, il renvoie à la mort quand il s'agit de la fumée des bûchers lors de l'incinération :

On dit en effet que la digestion est une combustion des aliments par le « le feu intérieur ». C'est pourquoi chaque repas est en soi un sacrifice (un *agnihorta*) dédié à Agni en tant que souffle vital (*prâna*). La vie, enfin, se clôt, pour l'homme, par des rites funéraires dont le moment essentiel est la crémation du cadavre. Le défunt s'offre alors en oblation à Agni pour qu'il le conduise, comme il le fait de toute offrande, au monde des dieux³.

Dans *La Quarantaine*, parfois ces deux fumées fusionnent. Le « parfum du santal sur les bûchers » se mêle avec « l'odeur du basilic et de la coriandre » (Q.254). Quand Léon entre dans le domaine de Suryavati, il sent ces odeurs qui se mêlent : « Il y a d'abord les fumées, les braseros où cuisent les galettes de dol et les marmites de riz, l'odeur du basilic et de la coriandre, et aussi le parfum du santal sur les bûchers » (Q.254). Le narrateur explique cet entremêlement : autour du village des Indiens flotte « une odeur lente de nourriture, mêlée à la fumée des bûchers » (Q.385). Léon se trouve au-dessus de l'escarpement, devant le village des parias d'où il peut voir la baie des Palissades. Dans ce passage l'odeur de la nourriture se mêle avec la fumée des bûchers et montent jusqu'à l'escarpement où Léon peut les sentir : « Les lumières brillent partout, dans les maisons, devant les portes, et le long du rivage les bûchers rougeoyaient. Je respirais une odeur lente de nourriture, mêlée à la fumée des bûchers, je la flairais comme un chien, du haut de l'escarpement » (Q.385). Quand Léon est sur la crête de la pente, regardant vers Palissades, il voit les braises qui brûlent dans toute la baie. C'est en ce moment que Léon sent « l'odeur des bûchers », c'est « une odeur âcre et douce à la fois, mêlée au goût acide de l'huile que les servants jettent sur les flammes pour les ranimer » (Q.224-225). Léon assiste à la consommation du corps humain par le feu et constate : « Je voudrais qu'ils viennent tous [...] pour triturer les braises et jeter de l'huile sur le feu, qu'ils respirent la fumée, qu'ils

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 197-198.

² *Ibid.*, p. 214.

³ Jean Varenne, *Dictionnaire de l'hindouisme, Introduction à la signification des symboles et des mythes hindous*, op. cit., p. 47.

entendent le ronflement des flammes qui consomment les corps » (Q.227). L'utilisation du « ronflement » peut exprimer à la personnification du feu qui est un élément sacré dans l'hindouisme : « [Agni] est présent dans chaque maison et dans les sanctuaires où les “grands dieux” sont honorés¹ ».

Un autre élément lié au feu qui attire notre attention est la cendre. Elle porte en elle « la force » et « la souplesse » : « Je me suis baigné dans l'eau tiède du lagon, sans laver les marques de cendres que Suryavati a dessinées sur mon visage. Tant que je les porterai, je garderai ma force et la souplesse de mes jointures, j'aurai le toucher léger des doigts de Surya sur mon front, sur mes joues et mes paupières » (Q.194). La cendre peut aussi donner le sentiment de calme au jeune novice lorsque dans la zone de bûcher Suryavati réalise un geste rituel en faisant des traces avec la cendre sur le visage de Léon :

Elle prend un peu de cendre mêlée au sable noir, et lentement elle passe ses doigts sur ma figure, sur mes joues, sur mes paupières. Elle dessine des traits et des cercles, et je sens un grand calme qui entre en moi. Elle dit des mots dans sa langue, comme une prière, ou une chanson : *Lalli lug gaya, Chhuram, kala lug gaya...* (Q.191)

Surya sait dessiner « à la poudre sur le sol les deux étoiles à six branches et le Subramania qui éloigne les mauvais esprits, qui annule la loi des Patriarches, qui aveugle l'orgueil des Archambau » (Q.321).

Dans le texte de *La Quarantaine*, la présence de la déesse froide est récurrente. C'est une déesse qui symbolise la mort et peut être comparée à la rivière de la Yamuna : « La mort n'était rien. Juste le souffle de la déesse froide qui passe sur l'île. À un moment, Surya a dit : “C'est comme la rivière où ma mère est née.” » (Q.326). On apprend également que la déesse froide n'appartient pas à ce monde : « La déesse froide s'est installée à Palissade. C'est une vague, qui vient de l'autre bout du monde, et que rien n'arrêtera » (Q.224). Elle vient d'un ailleurs pour prendre l'âme de la personne qui doit quitter ce monde et dont le corps reste ici pour être brûlé : « Il y a une vieille femme qui est morte hier, la déesse froide l'a prise. [...] On l'a brûlée hier soir, près de la digue » (Q.151). Le jeune Léon reconnaît la déesse froide quand il a éprouvé du vertige et de la nausée, les yeux remplis de larmes par la faim : « La fièvre me brise les membres et fait entrer un souffle froid au centre de mon corps. Je sais que c'est Shitala, la Froide, celle qui règne sur ces îles, qui annonce le Seigneur Yama » (Q.342-343). Ce dernier, le Yama et sa sœur la Yamuna apparaissent maintes fois dans le récit de *La Quarantaine*. Ils représentent la rivière sainte et la mort. Remarquons également que *La Quarantaine* est composée de plusieurs narrations dont « La Yamuna » qui raconte l'histoire de Giribala et Ananta qui fuient l'Inde en embarquant sur le navire Ava à destination de Maurice. Maintenant, nous allons examiner les différentes représentations de ces deux figures hindoues, Yama et Yamuna, et leurs influences sur le protagoniste et sur son rapport avec Suryavati.

Dans la zone de bûcher Suryavati raconte à Léon que sa grand-mère Giribala a été brûlée dans le même endroit lorsqu'elle est revenue de l'Inde : « Quelqu'un a mis le feu à son bûcher, quelqu'un a balayé ses cendres dans la mer, pour qu'elle retourne à la Yamuna » (Q.190). La Yamuna est la sœur du Yama et elle se transforme en rivière

¹ *Ibid.*

après sa mort. La Yamuna est la rivière la plus sacrée après le Gange et se trouve souvent sur les montants des portes des temples. Suryavati raconte à Léon que sa mère a été lavée dans la Yamuna :

Alors elle me raconte la naissance de sa mère, quand sa grand-mère l'a plongée dans l'eau de la rivière Yamuna pour la laver du sang des victimes de Cawnpore. Ce jours-là elle lui a donné son nom, elle l'a répété plusieurs fois, Ananta, Ananta, ô éternité ! C'est un nom qu'elle dit sans se lasser, et elle raconte chaque fois cette histoire, comme sa mère la lui racontait, et auparavant, sa grand-mère, l'histoire la plus vraie et la plus belle du monde. (Q.255)

Selon la tradition hindoue, quiconque se baigne dans les eaux saintes du fleuve n'aura plus peur de la mort. Quand Léon ressent « de l'inquiétude et de la haine », il se rend « à la pointe des oiseaux, celle qui regarde au-delà du rocher du Diamant, vers l'Inde, vers l'estuaire des grands fleuves » (Q.282). Il compare cet endroit à « la proue de l'Avā, qui franchit l'Océan jusqu'au rocher d'Aden, jusqu'aux terres fabuleuses » (Q.282).

Suryavati parle à plusieurs reprises des morts et du monde après la mort à Léon. Elle lui dit de ne pas avoir peur des morts car ils ne quittent pas les vivants et restent toujours avec eux. En parlant de la mort de sa grand-mère, Suryavati explique qu'elle est toujours ici, sur la plage, l'endroit où elle a été brûlée. La mère de Suryavati lui dit que « les morts ne s'en vont pas, ils habitent avec nous, là où on les a brûlés c'est leur maison » (Q.182-183). Elle explique aussi que sa mère est capable de voir les morts : « Ma mère dit qu'elle les voit, la nuit, quand elle ne peut pas dormir, ils marchent sur la plage, ils cherchent un endroit où habiter. Ils sont dans les oiseaux, dans les plantes, même au fond de la mer dans les poissons » (Q.190-191). Plus tard, Suryavati dit à Léon que sa mère va bientôt mourir et elle est venue ici pour rester auprès de sa grand-mère : « Ma grand-mère habite Giri toujours ici, quand on l'a brûlée, son âme est restée ici, sur cette île. Alors ma mère a voulu venir, comme elle, maintenant qu'elle va mourir » (Q.255). Le texte insiste sur cet aspect de l'éternité de l'âme et son retour dans le royaume de la Yamuna après que le corps est consumé par le feu :

Ainsi, Surya parlait de sa grand-mère, disparue dans le feu du bûcher, quelque part sur la plage de Palissades, et dont l'âme libérée continue de bouger entre les pierres noires et les buissons d'épines, se mêle au souffle du vent, fait tournoyer les pailles-en-queue au dessus du lagon de Gabriel, en veilleurs éternels. Puis, quand Ananta mourra, ensemble elles retourneront jusqu'à la rivière Yamuna. (Q.300)

Ainsi, on apprend que selon la religion hindoue, on ne meurt pas, mais on retourne dans le domaine de « Vrindavan » : « Chez nous, on ne dit pas mourir. On dit qu'on va à Vrindavan, le pays de la rivière Yamuna. » (Q.317). Surya dit à Léon que bientôt « [sa] mère s'en va à la Yamuna » (Q.317). Ce domaine nous fait penser au texte du *Chercheur d'or* et au domaine de Mananava : « [Ouma] parle aussi de Soukha et Sari, le couple d'oiseaux de lumière qui savent parler, et qui chantent pour le seigneur dans le pays de Vrindavan, elle dit que ce sont eux que j'ai vus autrefois, devant l'entrée de Mananava » (CO.253-254). Le seigneur est évidemment le Yama et les deux oiseaux chantent pour lui plaire.

En examinant la grotte, on a souligné que le Seigneur Yama a des messagers qui viennent sur la Terre pour chercher les âmes. Léon ressent dans la grotte « le frisson, le souffle froid de Shitala qui annonce la mort, le vent avant la pluie » (Q.323). Le texte de *La Quarantaine* n'en dit pas plus sur les messagers de Yama. Selon la tradition hindoue « les messagers de Yama qui viennent chercher les hommes pour les emmener dans son royaume sont munis

de liens (*pâsha*) ou lacets¹ ». Dans un autre passage nous pouvons voir le messager de Yamuna qui est pareil à un vent froid ou à la déesse froide :

Le piton vibre tout le temps. Au commencement, on ne s'en rend pas bien compte. On croit entendre la rumeur de la mer, le fracas des vagues sur les écueils noirs, à la pointe de l'îlot. Mais la vibration est pareille au vent. Elle vient du plus profond, du ventre de la terre, et elle remonte jusqu'au rocher sur lequel nous sommes accrochés. Même lorsque nous nous couchons sur la terre, au fond de la faille, nous l'entendons. [...] Peut-être est-ce la fièvre qui vibre comme cela, de la terre jusqu'à notre corps. La déesse froide, sur qui nous demeurons. (Q.405)

Si le texte de *La Quarantaine* souligne plusieurs fois que Yama est le vrai maître de l'île, c'est parce que dans la tradition hindoue, il est aussi considéré comme la divinité de Justice qui préside le tribunal des défunts. Le texte de *La Quarantaine* n'aborde pas la représentation de Yama, et nous allons l'examiner très brièvement ici. Nous pouvons lire dans le *Dictionnaire de l'hindouisme* : « Yama est sur un buffle noir. Il est muni de lacets et d'une gourde. Son rôle est de vérifier de façon impartiale si les hommes se sont bien acquittés des trois dettes envers les rishis, les ancêtres et les dieux² ». Selon les textes du *Rigveda*, les hommes qui font du bien dans leur vie terrestre seront récompensés par les dieux et autorisés donc de séjourner après avoir quitté la terre dans leur royaume, sous la houlette du Seigneur Yama qui chevauche son buffle. Le Seigneur Yama est partout présent chez la communauté indienne de l'île, ce qui relie ces gens à leurs ancêtres et au territoire saint d'où ils viennent. Dans *La Quarantaine* on peut voir « les femmes drapées dans leurs foulards rouges, frêles et dures, visages couleur de terre cuite, portant un grand anneau dans la narine et sur le front la marque du Seigneur Yama » (Q.457). Cette marque sur le front exprime à quel point Yama est présent dans la vie quotidienne des immigrants indiens de l'île.

Dans la religion hindoue, le Seigneur Yama est également appelé « Mrityu, la mort³ ». Sa responsabilité est de s'occuper des morts en allant chercher les âmes qui ont terminé leur temps de vie dans le monde terrestre. Son messager est la colombe. Dans *La Quarantaine* on apprend que Yama séjourne dans la direction du sud, c'est le moment où Léon, après avoir compris qu'il y a beaucoup de morts du côté des Palissades, se rend compte qu'il n'a plus peur de la mort : « Je n'ai plus peur de la mort. Suryavati m'a montré la direction du sud, où réside Yama, le seigneur des morts » (Q.225). Dans le *Dictionnaire de l'hindouisme* on peut lire à propos de Yama : « Il a été aussi, toujours selon le Rig-Véda, le premier homme à mourir, et donc à entrer dans le royaume de la mort. Il est roi des morts et dieu de la mort, et son royaume se peuple des vivants, qui meurent et deviennent ou *pitri*, pères ou mânes bienfaisants, ou *preta*, décédés malfaisants. Ce royaume est situé sous terre, dans la région sud⁴ ». Notons que dans le passage ci-dessus, Suryavati montre à Léon que Yama habite dans « la direction du sud ».

L'apparition récurrente du Seigneur Yama et de sa sœur Yamuna dans *La Quarantaine* n'est pas une simple désignation de la religion et des légendes hindoues. D'une part, le texte insiste sur l'image sororale de Suryavati et d'un autre côté l'union de Suryavati et de Léon évoque l'union de Yama et Yamuna qui sont considérés comme le

¹ *Ibid.*, p. 331.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

premier couple humain. Léon se rappelle du moment où Suryavati a prononcé le nom du seigneur Yama pendant la cérémonie de l'incinération :

Elle a pris sur le bûcher un peu de cendre qu'elle a mélangée avec sa salive et la poussière noire, et lentement elle a marqué mon visage, et j'ai senti comme un feu à l'intérieur de mon corps. Sa voix était très douce, pareille à la caresse de ses doigts sur mon front, sur mes joues, sur mes paupières. "Yama est le fils du soleil, il attend sa sœur, la rivière Yamuna. Quand elle vient, elle allume un grand feu, et avec la cendre elle marque le front de son frère, comme j'ai fait, pour que leur amour ne finisse jamais." (Q.225)

Ce passage exprime cette influence de l'histoire des deux figures divines de la tradition hindoue sur le rapport des deux personnages. En outre, Suryavati appelle Léon *Bhai* qui veut dire frère : « Nous resterons toujours ensemble, n'est-ce pas ? *Bhai*... » (Q.405). L'image sororale de Suryavati s'explique maintenant par cette relation entre Yama et sa sœur Yamuna : « Yama, dont le nom d'origine indo-européenne signifie "jumeau" (mot de même racine), est le premier homme, frère de Yamī¹, une femme, avec laquelle il s'est unie par l'inceste pour donner naissance à l'humanité² ». Dans un passage concernant la pêche de Suryavati, son geste est comparé à un rituel religieux et évoque de nouveau le couple de Yama et Yamuna quand elle appelle Léon comme son frère : « Surya a dépecé les ourites, puis elle est entrée dans l'eau pour se laver, comme pour une prière. Elle se tourne vers moi, elle dit mon nom : *Bhaii, Mera bhaii*... » (Q.422). On apprend aussi que dans la grotte « Surya allume la lampe chaque nuit pour Yama et sa sœur, la Yamuna, les vrais maîtres de notre île » (Q.282). C'est l'endroit dont Léon n'ose jamais s'approcher tout seul mais c'est Suryavati qui a le droit de l'y conduire.

L'image sororale de Suryavati est évoquée maintes fois dans le texte de *La Quarantaine* ; la première indication est donnée par le nom que la jeune fille attribue à Léon pour la première fois : « Puis elle joint ses mains derrière ma nuque, et elle attire ma tête vers elle, elle l'appuie contre sa poitrine, pour que j'entende les battements de son cœur. Elle m'appelle pour la première fois par mon nom, le nom qu'elle m'a donné, pour toujours : "*Bhiiii*... Veux-tu être mon frère ?" » (Q.191). Si la jeune Indienne appelle Léon *Bhai* qui veut dire frère, le jeune héros n'hésite pas à l'appeler « bahen » qui veut dire « sœur » : « J'ai vu qu'elle pleurait en silence, sans bouger. J'ai mis mon bras autour de ses épaules, je l'ai serrée contre moi. Je ne savais pas ce qu'il fallait dire pour la consoler. J'ai dit un des mots de la langue indienne que je connais, "*bahen*", "sœur", et ça l'a fait rire. Elle s'est éloignée du bord, elle m'a pris par la main » (Q.257). Le soir où Léon se rend pour la première fois à la maison de Suryavati, Ananta lui prépare de la nourriture. Suryavati lui donne à manger en lui posant des questions sur l'Angleterre. S'agenouillant à l'entrée de leur habitation, la jeune fille écoute Léon parler des femmes en Angleterre, et le jeune protagoniste la trouve comme une sœur :

Suryavati ouvrait de grands yeux. C'est comme ça que je la préférais, avec cette expression de petite fille, sa lèvre laissant paraître les deux incisives très blanches. Il me semblait qu'elle était la petite sœur que je n'avais jamais eue, qui attendait que je lui raconte des histoires, rien que pour elle, des contes de fées et de princesses anglaises, pour lui faire oublier la nuit au-dehors. Alors je l'appelais « bahen », ce nom qui la faisait rire, et elle me disait mon nom très doux, en prolongeant la syllabe : « *Bhiiii*... » (Q.260).

¹ Il s'agit du même personnage que Yamuna

² Jean Varenne, *Dictionnaire de l'hindouisme, Introduction à la signification des symboles et des mythes hindous*, op. cit., p. 331.

Suryavati lui demande d'énumérer les noms des parcs et des rues de Londres pour qu'Ananta se souvienne de l'endroit où elle jouait. Suryavati se fâche lorsque Léon ne peut pas l'aider à retrouver le nom de sa famille, et quand elle se calme, elle n'hésite pas à l'appeler frère : « Elle m'a serré la main. Il n'y avait plus de colère dans ses yeux. "Tu es vraiment *bhai*, tu es vraiment Dauji, mon grand frère." » (Q.263). Même lors de l'union sexuelle, l'image sororale est prépondérante, ce qui nous rappelle de nouveau la légende de Yama et Yamuna :

Les yeux fermés, elle a joint ses mains sur ma nuque et elle m'a attiré, comme quelqu'un qui se hisse. Elle a murmuré mon nom, le nom qu'elle m'a donné dans sa langue, *bhaii*, frère, le nom qu'elle disait quand nous marchions ensemble à travers les broussailles, et Choto qui gambadait devant nous en chassant ses cabris à coups de pierre. J'aimais comme elle prononçait mon nom. (Q.323)

La présence récurrente de Choto, nous amène à découvrir une autre divinité hindoue, le Seigneur Krishna qui apparaît dans *La Quarantaine* d'une façon moins directe que le Seigneur Yama. Suryavati, parlant de l'Inde et de ses villes à Léon, souligne que le Seigneur Krishna est né dans la rivière Yamuna : « Elle parle de l'Inde aussi, de la grande rivière où sa grand-mère a baigné Ananta, après qu'elle l'a trouvée. [...] Elle dit qu'un jour elle emmènera sa mère là-bas, elle ira jusqu'à Cawnpore, pour voir l'endroit où elle a été sauvée, et la grande rivière, la Yamuna, où est né le Seigneur Krishna » (Q.182). Étant donné que *La Quarantaine* n'aborde pas directement la légende de Krishna, nous allons la voir très brièvement pour mieux comprendre sa présence dans le texte.

Dans la mythologie hindoue, de nombreuses légendes racontent l'incarnation humaine des dieux et des déesses. Vishnu est l'un des dieux qui apparaît aux êtres humains en descendant sur la Terre pour protéger l'univers de « l'influence des forces malignes¹ » qui tentent de dissoudre le monde avant la fin des temps. L'une des plus importantes des descentes de Vishnu a lieu au moment où le monde entre dans « l'âge sombre² » qui date du IV^e millénaire avant notre ère, le dernier des quatre âges de la théorie brahmanique. C'est lors de cette descente que « le dieu de bonté (*vasu-déva*) s'incarna dans notre humanité en la personne de Krishna » dont le but était de sauvegarder « la Terre sainte brahmanique (hautes vallées du Gange et de l'Indus) et l'instauration en ce lieu d'un Royaume de Justice (*Dharma-Râjya*)³ ». Dans *La Quarantaine* on ne remarque pas de trace de cette légende, mais des passages soulignent un autre aspect de cette divinité. Krishna, étant l'incarnation humaine de la divinité, possède aussi un aspect humain abordé dans différents textes hindous. Si le poème épique de Mahâbhârata raconte le rôle important de Krishna dans le combat entre le mal et le bien, d'autres textes et en particulier les Purânas abordent la naissance et l'adolescence de Krishna avant qu'il intervienne dans la guerre. C'est notamment cette partie de sa vie qui est évoquée métaphoriquement dans *La Quarantaine* à travers le visage du jeune garçon Choto : « Le long de la plage de corail quelques enfants marchent. Un peu à l'écart, j'aperçois celui qui est le préféré de Surya, Choto, le joueur de flûte, qu'elle appelle le Seigneur Krishna » (Q.420). Le fait qu'il joue de la flûte et qu'il soit le préféré de Surya est révélateur des caractères particuliers du Seigneur Krishna pendant qu'il était adolescent. En effet, la flûte de Krishna a un aspect divin et son chant miraculeux séduit les femmes :

¹ *Ibid.*, p. 177.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Adolescent, il garde les vaches de son père adoptif (d'où son surnom de Govinda). Sa beauté est éclatante, bien qu'il ait la peau très sombre (d'où son nom de Krishna, "le Noir") ; il s'habille d'étoffes aux couleurs vives, se pare de colliers et de fleurs et joue divinement de la flûte traversière, dont le chant charme les fermières (*gopî*, "bouvières")¹.

Un jour, Suryavati apporte de l'eau pour laver sa mère, Choto joue de sa flûte et Léon a l'impression que « le son de sa flûte [glisse] dans la nuit, sans qu'on puisse savoir d'où il [vient], quelque part le long de la plage » (Q.286), ce qui exprime son caractère divin. Le texte souligne à plusieurs reprises que Choto, le joueur de la flûte, est le préféré de Surya et de sa mère, ce qui nous rappelle l'aspect mystique du son de la flûte de Krishna qui est un appel à la mort :

L'iconographie populaire et la littérature affectionnent particulièrement la mise en scène des amours de Krishna-Govinda interprétées dans un sens mystique. Les *gopîs* symbolisent les âmes dévotes séduites par l'amour divin. La musique de la flûte résonne comme un appel spirituel ; si l'on y cède, il faut tout quitter pour rejoindre le Seigneur et se donner à lui².

Notons que *Le Chercheur d'or* évoque aussi la légende de Govinda à travers les histoires qu'Ouma raconte à Alexis et le rôle de son demi-frère Sri, qui est selon sa mère, l'envoyé du dieu. Dans le passage suivant, Ouma parle de son petit frère et des oiseaux qui parlent :

Elle me parle de Hari, et de Govinda qui grandit au milieu des troupeaux, là-bas, dans le pays de sa mère. Un jour, Sri a fabriqué une flûte avec un roseau, et il s'est mis à jouer, tout seul dans la montagne, et c'est ainsi que sa mère a compris qu'il était l'envoyé du Seigneur. C'est lui, quand elle est venue vivre chez les manafs, qui lui a enseigné à rattraper les cabris à la course, c'est lui qui l'a guidée la première fois jusqu'à la mer, pour pêcher les crabes et les hourites. (CO.253)

On apprend aussi que la mère d'Ouma était musicienne et qu'elle chantait pour Govinda (CO.257). Dans la mythologie hindoue, Govinda est un autre nom de Krishna qui signifie « celui qui trouve les vaches » ou selon les textes anciens du Vêda il s'agit du « chef des gardiens de vaches³ ». L'histoire de « Hari » nous rappelle aussi une autre légende hindoue, celle de « Haré Krishna⁴ ».

Un autre élément qu'on peut retirer de la leçon hindoue est le culte de danse lié à l'élément igné. Avant le départ des passagers vers l'île Maurice, Léon constate le « désir » et l'« impatience » qui résonnent tout autour de lui et Suryavati. Il règne une sorte de fête un peu partout. C'est une grande soirée où tous dansent, mais sa particularité réside en la comparaison de la musique à « une musique de flûte » et l'« ivresse qui grandit » avec la danse autour des feux, ce qui peut assimiler ces fêtes et ces danses à une cérémonie de remerciement aux dieux car les immigrants peuvent commencer leur travail dès le lendemain :

Des groupes se sont formés, des familles, des amis. Certains fument, ou bien racontent des choses du passé, des histoires. De temps à autre, une chanson s'élève plus haut que les paroles, une voix claire qui monte et descend comme une musique de flûte. Ou bien une longue plainte. Même à la lueur des flammes, je vois une silhouette qui danse sur la plage, le corps flexible d'un jeune garçon, et j'entends le bruit des mains qui battent en cadence, de plus en plus vite. C'est une ivresse qui grandit, qui passe sur la baie comme un souffle, qui s'enfle, retombe, renaît. La longue attente est en train de s'achever, demain, ou après demain, les immigrants vont commencer leur travail [...]. (Q.467)

¹ *Ibid.*, p. 178.

² *Ibid.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 144.

⁴ *Ibid.*, p. 153.

L'entremêlement de la flamme et de la silhouette du jeune garçon qui danse montre l'aspect vivifiant du feu qui sert pour les cérémonies de l'incinération. En ce moment, Léon ressent une vibration qu'il entend monter de la terre et qu'il croit reconnaître maintenant :

Quelque chose de vivant, d'éternel, tout près de la surface du monde, juste au bord de la lèvre du volcan, sur la frange de la mer. C'est cela, c'est le désir qui vibre dans le corps des gens, cette nuit, qui les tient en éveil. Comme la nuit où les bûchers brûlaient tous ensemble, pour plaire au Seigneur Yama. C'est cela qui vibre aussi dans le corps des oiseaux, au fond de leurs terriers, dans leur regard qui ne baisse pas, qui ne cille pas. (Q.467-468)

Si les bûchers brûlent parfois tout simplement « pour plaire au Seigneur Yama », les gens aussi dansent pour plaire au Seigneur, car la danse est dans l'hindouisme un rituel de remerciement des dieux. Cette nuit, Surya aussi danse pour Léon, « pour la nuit » et pour « le Seigneur Shukra » :

Surya appuie son oreille contre la dalle de basalte. Elle ne dit rien mais je suis sûr qu'elle entend comme moi la vibration. Elle a enlevé son foulard. Ses yeux brillent à la lumière des braises, je vois l'éclat de ses dents. Elle sourit, elle danse pour moi, pour la nuit, lentement d'abord, puis de plus en plus vite, en tournant sur elle-même, les bras étendus, tenant chaque extrémité de son châle. Le feu danse derrière elle, la fumée l'enveloppe, dépose des cendres dans ses cheveux, sur ses épaules. Au-dessus d'elle, je vois le diamant du ciel, le Seigneur Shukra glisse lentement vers l'ouest. Pour lui aussi elle danse, et les feux brûlent dans la baie des Palissades. L'ivresse grandit, une vague venue du fond de la mer, qui glisse jusqu'à notre île, qui nous porte de l'autre côté, vers la terre qui nous attend. (Q.468)

Dans un autre passage, Suryavati danse à côté du bûcher prononçant son nom, « la main droite levée, pouce et index joints, la main gauche ouverte, doigts éployés comme les plumes de l'aigrette » (Q.320). Lorsque Léon se rappelle sa danse pendant la nuit devant le feu, il revoit « la lumière de ses yeux, et le geste du dieu qu'elle arrêta devant [lui], sa main droite fermée, pouce dressé, assise sur la paume de sa main gauche » (Q.322).

Le texte de *La Quarantaine* n'aborde pas directement les leçons de l'hindouisme, même Suryavati ne semble pas être une prédicatrice, mais le narrateur insiste parfois sur ses connaissances. Dans le passage suivant, Léon et Surya marchent ensemble sur la plage en direction de la pointe, alors que le couvre-feu a déjà sonné dans la nuit noire. La lune est absente, par contre les étoiles ont bien peuplé le ciel. Suryavati montre les étoiles à Léon et lui raconte l'histoire des légendes hindoues qu'elle connaît très bien :

Surya m'a montré tous les points brillants du ciel, et, au centre, le beau Shukra, le soldat du roi Rama. Elle m'a montré les Trishanku de la ceinture d'Orion, les Trois Péchés, debout à l'ouest de l'Océan, et l'endroit du ciel où, à chaque saison des pluies, reparait Rohini, la mère de Balarama, celle que les marins appellent Aldébaran. Elle savait des choses surprenantes, elle les disait simplement, avec sa voix d'enfant, comme si je les connaissais aussi, et que je devais m'en souvenir : Jahnu, le sage qui avait bu l'eau du Gange, et Dhata et Vidhata, les deux vierges qui tressent la corde du destin, et l'oiseau Chatak, qui parle quelquefois dans la nuit sans qu'on puisse le voir, et qui ne boit que l'eau de la rosée. (Q.263)

Mais la connaissance de Suryavati ne suffit pas pour qu'elle puisse initier le novice. Rappelons-nous maintenant le passage dans lequel Surya berce sa mère et où les différents éléments igné, aquatique, éolien et solaire se mêlent : « Du côté de Palissade, les bûchers commençaient à brûler, pour personne, juste pour que le Seigneur Yama soit content de l'odeur. L'odeur du santal et de l'huile se mêlait au parfum de la mer, à la musique de la flûte, à la voix de Surya qui berçait sa mère » (Q.286-287). Cet entremêlement des éléments n'est pas anodin, car Suryavati en tant que guide spirituel de Léon doit réunir les différents éléments antagonistes en elle. Cet amalgame se traduit aussi dans l'image de Suryavati : elle est pour Léon « pareille à une flamme » et « pareille à un mirage sur l'eau lisse du lagon » (Q.115). Ici, la silhouette de Suryavati est associée à la fois au flottement du feu et aux reflets tremblants de la surface

de l'eau. L'union d'éléments antagonistes se réalise ainsi après l'apparition de la jeune fille indienne. Non seulement son physique incarne une image antagoniste de feu et de mer, ses actes aussi témoignent de cette union insolite. Par exemple, Suryavati a l'habitude de réaliser un rituel hindou auquel Léon assiste de temps en temps. Elle dépose des offrandes devant la caverne qui se trouve proche du volcan. Ces offrandes sont composées d'éléments de nature différente. Par exemple, une fois l'offrande se compose des morceaux de coco frottés de piments. Suryavati dit à Léon « qu'il faut toujours mêler le froid et le chaud, le doux et le piquant, pour que l'offrande soit bonne » (Q.254). Ainsi, Suryavati est force du soleil et déesse de la mer et « elle indique la voie de la fusion entre les hommes et leur monde¹ ». Léon aspire donc à cette fusion et essaye de suivre les démarches de Suryavati qui « appartient à cette île qui n'appartient à personne » : « Elle est du rocher noir du volcan et du lagon à la mer étale. Et maintenant, je suis moi aussi entré dans son domaine » (Q.145). Léon constate alors que Suryavati appartient à deux mondes différents et opposés et les réunit en elle par ses gestes mystérieux et symboliques, si bien qu'il n'hésite pas maintenant à entrer entièrement dans son univers. D'un côté elle appartient à la montagne volcanique et d'un autre à la lagune de la mer. Elle assemble ainsi le minéral, le feu et l'eau pour pouvoir fasciner le jeune initié et l'inviter à la suivre corps et âme.

2. Vendredi : le bon sauvage

Le personnage de Vendredi fait son apparition dès le titre du roman qui porte son nom. Cela indique son importance dans le texte tournierien par rapport à son modèle, l'écriture de Daniel Defoe. Vendredi représente avant tout la figure du primitif et se place contre le personnage de Robinson, l'image de l'homme civilisé. Son apparition dans le récit est assez tardive mais elle constitue un moment clé car à la suite de cette apparition non désirée par Robinson, le texte de notre écrivain rompt avec son modèle pour suivre un nouveau chemin. Nous allons donc examiner l'arrivée de cet autre dans le monde désert de l'île et son influence sur la vie et la pensée du protagoniste solitaire. Lynn Sbiroli écrit à propos de Vendredi :

Vendredi de Tournier se propose comme modèle libérateur des potentialités de l'homme et de la nature que la société productrice subordonne aux forces répressives du travail. Il incarne les valeurs ludiques d'un monde "esthétique" voué à la conquête de la musique aérienne, du vol imaginaire, du théâtre des masques, de la poésie ; formes qui permettent à l'homme de se réaliser en s'intégrant avec "l'autre" dans une symbiose créative sans devoir renoncer à soi-même ou réduire l'autre à l'esclavage de l'identité².

Par sa nature proche du monde élémentaire, Vendredi met en question les valeurs de la société occidentale dont l'influence conditionne Robinson. Il révèle ainsi le racisme de Robinson dans son rapport avec autrui. Vendredi doit sa vie à Robinson et devient son esclave. Il se montre alors d'une docilité suprême, mais à la suite de l'explosion de la grotte, tout change, et il devient le maître et puis le frère de Robinson. Il est donc le héros du livre autant que Robinson par son rôle d'initiateur et des leçons qu'il apprend à son maître. Le rapport de l'Araucan avec le monde

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 202.

² Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 57.

animal ainsi qu'avec le monde végétal montre à Robinson que sa nature est différente de celle de l'Indien. Sa relation très intime avec la nature se manifeste par le rapport familial qu'il entretient avec le monde animal et végétal. Les animaux réagissent contre le primitif comme s'il appartenait lui-même au monde bestial, et les plantes se montrent obéissantes à l'Araucan qui sait se transformer en homme-plante à l'instar d'une divinité de la végétation. Ainsi, Vendredi montre un nouvel horizon à Robinson et lui fait découvrir le plaisir dans l'instant, la joie improductive et le bonheur de rire. Nous allons donc analyser les différentes caractéristiques de Vendredi telles sa force physique, son indépendance et sa beauté, qui font de lui un personnage mythologique et qui l'opposent également à Robinson tellurique tant qu'il est gouverneur de l'île administrée.

2.1. L'arrivée de Vendredi

Dans les deux textes tourniériers, rien ne prouve que Robinson désire l'apparition de Vendredi. Tout d'abord, rappelons-nous la première apparition des Indiens. Dès l'ouverture du quatrième chapitre, Robinson commence à rédiger la Charte de l'île. Il est en train de réfléchir sur le Code pénal pour punir ceux qui présentent un danger pour son royaume lorsqu'il découvre pour la première fois la présence des sauvages sur la grande plage de l'île. Le récit prépare ainsi l'arrivée de celui qui deviendra le compagnon du protagoniste solitaire. C'est la première fois que Robinson remarque la présence humaine sur son île¹. Il s'agit d'une quarantaine de personnes qui se réunissent en rond autour d'un feu dont la fumée apparaît étrange aux yeux de Robinson. Il voit trois pirogues sur le sable, ce sont des embarcations qu'on peut trouver partout dans le Pacifique. Avec sa longue-vue, Robinson examine les hommes et les reconnaît par leur apparence physique :

[...] des Indiens *costinos* de la redoutable peuplade des Araucaniens, habitants d'une partie du Chili moyen et méridional qui, après avoir tenu en échec les envahisseurs incas, avaient infligé de sanglantes défaites aux conquistadores espagnols. Petits, trapus, ces hommes étaient vêtus d'un grossier tablier de cuir. Leur visage large, aux yeux extraordinairement écartés, était rendu plus étrange encore par l'habitude qu'ils avaient de s'épiler complètement les sourcils, et par la chevelure abondante, noire, moirée, superbement entretenue qu'ils secouaient fièrement à toute occasion. (VLP.79)

Toutes ces précisions aideront Robinson à distinguer les Indiens lors de la deuxième apparition. Il les connaît bien parce qu'il fait de nombreux voyages dans leur capitale chilienne. Robinson se demande si ces hommes ont effectué cette longue traversée des côtes chiliennes jusqu'à cette île déserte ou bien s'ils ont colonisé l'une des îles Juan Fernández. La deuxième hypothèse lui semble plus raisonnable et plus effrayante car à sa connaissance, s'il était attrapé par eux, on le massacrerait ou au mieux on le prendrait comme esclave. Mais le récit de Tournier a adopté un autre destin pour Robinson : plus tard, un de ces hommes deviendra son esclave. Robinson suit leur cérémonie pendant laquelle une sorcière choisit l'un des hommes « comme responsable d'un mal quelconque dont la

¹ Notons que Robinson a déjà redouté la présence humaine dans *Speranza* au moment où il a découvert une empreinte sur la plage qui n'était en fait que sa propre empreinte.

communauté devait souffrir » (VLP.80), et un autre Indien détache sa tête, ses bras et ses jambes avec sa machette, et à la fin on met les morceaux de son corps dans le feu. Les Indiens rejoignent leurs embarcations et attendent les six hommes qui sont partis chercher de l'eau. Robinson craint maintenant que ces envahisseurs de « son domaine » (VLP.81) trouvent la moindre trace de ses installations dans l'île, mais heureusement, sans aller plus loin, ils trouvent le premier point d'eau situé à la lisière de la forêt et quittent Speranza assez vite. Robinson sait maintenant que désormais le danger le menace. Par conséquent, l'Article VII de la Charte de l'île est rédigé ainsi : « l'île de Speranza est déclarée place fortifiée. Elle est placée sous le commandement du Gouverneur qui prend grade de général. Le couvre-feu est obligatoire une heure après le coucher du soleil » (VLP.82). Par la suite, Robinson commence à fortifier l'île de manière que les assaillants croient qu'il y a plusieurs défenseurs sur ce territoire.

Plus tard, Robinson voit les Indiens au même endroit sur la Baie du Salut pour la deuxième fois et remarque la « même consistance lourde et laiteuse » (VLP.149) de la fumée. Robinson craint cette fois que ses installations, « les inscriptions répandues sur les roches et écrites en bâtons sur la grève » (VLP.149) n'attirent l'attention des intrus. Il se rend vers la forteresse avec son chien, espérant que les Araucans ne trouvent pas ses traces et qu'ils soient « pour l'heure tout absorbés dans leurs jeux meurtriers » (VLP.150). Robinson remarque avec sa longue-vue qu'il y a trois pirogues à balancier posées sur le sable et distingue que ce n'est pas le même groupe et que leur cercle autour du feu semble plus vaste que la fois précédente. Mais cette fois-ci, après que le pagne de cuir du coupable saute en l'air avec le premier coup de la machette, le corps nu du malheureux n'attend pas le deuxième coup, il se relève sur place et s'élançe tout droit vers la forêt. Robinson voit dans sa longue-vue que la victime vient droit vers lui, suivie par deux autres Indiens. Dès cette première apparition, le texte de Tournier présente Vendredi comme un être primitif qui court « avec une rapidité extraordinaire » (VLP.151), mais, physiquement, il est différent de ceux que Robinson avait vus pour la première fois :

Pas plus grand que les autres, il était beaucoup plus svelte et comme taillé pour la course. Il paraissait de peau plus sombre, de type un peu négroïde, sensiblement différent de ses congénères – et peut-être cela avait-il contribué à le faire désigner comme victime. (VLP.151)

Des années plus tard, Robinson remarque que les pieds de Vendredi et ses mollets sont différents de ceux d'Indiens. Il écrit dans son *log-book* :

Assis sur un rocher, [Vendredi] trempe patiemment un fil dans le remous des vagues pour tenter de capturer des trigles. Ses pieds nus qui ne reposent sur la roche que par les talons pendent vers le flot dans le prolongement de ses jambes. On songe à des nageoires palmées, longues et fines qui s'accorderaient bien avec son corps de triton brun. Je m'avise qu'à l'opposé des Indiens qui ont le pied petit et le mollet proéminent, Vendredi présente le pied long et le mollet effacé, caractéristique de la race noire. (VLP.231)

Robinson surveille toujours les trois Indiens s'approchant de plus en plus et qui, dans quelques instants, se trouveront juste devant lui. Ils peuvent le prendre comme nouvelle victime et se réconcilier entre eux. Robinson se dit alors que s'il abat « l'un des poursuivants », toute la tribu viendra le chercher pour la vengeance, mais s'il tue « le fuyard », il a plus de chance d'être sauvé en restituant « l'ordre du sacrifice rituel » ; en outre, les Araucans croiraient qu'« une divinité outragée » est intervenue avec un « acte surnaturel » (VLP.151). Une fois sa décision prise, Robinson, se faisant « l'allié des plus forts », vise « au milieu de la poitrine le fugitif qui n'[est] plus qu'à trente pas de lui et

[presse] la détente » (VLP.151). Mais le récit de Tournier ne veut pas que la victime soit tuée par le solitaire de Speranza. C'est en ce moment-là que Tenn « [fait] un brusque effort pour se libérer » (VLP.152) de Robinson qui lui avait serré le museau, juste avant que le coup parte, ce qui provoque le meurtre de l'un des poursuivants en déviant le mousquet. Heureusement, le deuxième poursuivant s'arrête et après avoir examiné le corps immuable et figé de l'autre, s'enfuit à toute vitesse pour rejoindre le cercle de ses compatriotes. Robinson sauve ainsi la vie de la victime malgré lui, et se trouve « forcé de protéger Vendredi [...] lié à ce sauvage à cause d'un dessein qui dépasse sa volonté individuelle¹ ».

Dès son arrivée, l'Indien révèle par sa nature le racisme que Robinson-maître entretient dans sa relation avec Vendredi-esclave. La scène de reconnaissance de Vendredi, décrite dans un paragraphe suivant immédiatement la fuite des Indiens, révèle la supériorité de Robinson en tant qu'homme civilisé et blanc face à l'Indien « noir et nu » :

À quelques mètres de là, dans un massif de fougères arborescentes, un homme noir et nu, l'esprit dévasté par la panique, inclinait son front jusqu'au sol, et sa main cherchait pour le poser sur sa nuque le pied d'un homme blanc et barbu, hérissé d'armes, vêtu de peaux de biques, la tête couverte d'un bonnet de fourrure et farcie par trois millénaires de civilisation occidentale. (VLP.152)

Désormais, Vendredi devient l'esclave de Robinson. Comme le souligne notre écrivain dans *Le vent Paraclet*, « l'attitude de Robinson à l'égard de Vendredi [manifeste] le racisme le plus ingénu et une méconnaissance de son propre intérêt » (VP.227). Vendredi obéira son maître car son âme a déjà été tuée par la sorcière et c'est seulement son corps qui s'est échappé à la mort, « un corps sans âme » et « aveugle » (VLP.157). Vendredi révèle ainsi le racisme latent de Robinson :

Mais ce corps inanimé n'a pas fui au hasard. Il a couru rejoindre son âme, et son âme se trouvait entre les mains de l'homme blanc. Depuis, Vendredi appartient corps et âme à l'homme blanc. Tout ce que son maître lui ordonne est bien, tout ce qu'il défend est mal. Il est bien de travailler nuit et jour au fonctionnement d'une organisation délicate et dépourvue de sens. Il est mal de manger plus que la portion mesurée par le maître. Il est bien d'être soldat quand le maître est général, enfant de chœur quand il prie, maçon quand il construit, valet de ferme quand il se consacre à ses terres, bergers quand il se préoccupe de ses troupeaux, rabatteur quand il chasse, payeur quand il vogue, porteur quand il voyage, guérisseur quand il souffre, et d'actionner pour lui l'éventail et le chasse-mouches. Il est mal de fumer la pipe, de se promener tout nu et de se cacher pour dormir quand il y a à faire. (VLP.157-158)

Si la couleur de sa peau explique pourquoi il a été choisi comme victime, pour Robinson, l'homme blanc et raciste, par son apparence, l'Indien est « au plus bas degré de l'échelle humaine » (VLP.155). En outre, par son âge, il est toujours considéré comme un enfant, ce qui montre le double mépris de Robinson pour le jeune Indien. Le nom que choisit Robinson pour le jeune Indien exprime aussi son racisme, car il le choisit selon le jour où il l'a sauvé. Ce choix du nom explique l'insignifiance de l'Indien pour Robinson :

Il fallait trouver un nom au nouveau venu. Je ne voulais pas lui donner un nom de chrétien avant qu'il ait mérité cette dignité. Un sauvage n'est pas un être à part entière. Je ne pouvais pas non plus déceimment lui imposer un nom de chose, encore que c'eût été peut-être la solution du bon sens. Je crois avoir résolu assez élégamment ce dilemme en lui donnant le nom du jour où je l'ai sauvé : *Vendredi*. Ce n'est ni un nom de personne, ni un nom commun, c'est à mi-chemin entre les deux, celui d'une entité à demi vivante, à demi abstraite, fortement marquée par son caractère temporel, fortuit et comme épisodique...» (VLP.156).

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu, op. cit.*, p. 42.

Lynn Sbiroli écrit que pour Robinson, « le nom de Vendredi n'est plus lié ni à un temps, ni à la mémoire d'un événement digne de mérite, mais plutôt à la négation au sauvage de la valeur humaine contenue dans un "nom de personne"¹ ». La naïveté de la pensée de Robinson s'explique au mieux quand il veut apprendre les vertus du travail à Vendredi. Robinson fabrique un produit qu'il n'arrive pas à utiliser étant donné que les objets sont rares sur l'île. Il se fait une idée qui lui paraîtra finalement idiote :

En dissolvant de la cire d'abeille dans de l'essence de térébenthine colorée au quercitron, Robinson est parvenu à produire une belle encaustique dont l'emploi a posé quelques problèmes, les meubles étant rares et les parquets inexistant dans l'île. Finalement il a eu l'idée de faire cirer par Vendredi les galets et les cailloux de la voie principale, celle qui dévale de la grotte vers la Baie du Salut dont Robinson emprunta le tracé le jour même de son arrivée dans l'île. La valeur historique de cette voie lui parut à la réflexion justifier ce travail énorme que la moindre averse réduisait à néant et dont il s'était demandé au début s'il était bien raisonnable de l'imposer à Vendredi. (VLP.160)

Robinson constate dans son *log-book* qu'il impose le travail à Vendredi « pour son bien », même s'il ne s'en rend pas compte, car le travail « est le bien suprême » (VLP.163). Mais en même temps, le maître ressent de la pitié pour son esclave en se mettant à sa place : « [...] je suis saisi de pitié devant cet enfant livré sans défense sur une île déserte à toutes les fantaisies d'un dément » (VLP.164). Robinson en tant que gouverneur de Speranza conclut finalement que le travail qu'il impose à l'Araucan n'a pas de sens : « Je lui ai imposé le travail absurde considéré dans tous les bagnes du monde comme la plus avilissante des vexations : creuser un trou, puis en faire un deuxième pour mettre ses déblais, un troisième pour enfouir les déblais du deuxième, etc. » (VLP.164). À la fin du roman, Robinson trouve le même racisme chez l'équipage du *Whitebird* qui lui paraît totalement absurde : « Robinson savait qu'il avait été semblable à eux, mû par les mêmes ressorts – la cupidité, l'orgueil, la violence –, qu'il était encore des leurs par toute une part de lui-même » (VLP.254). Ce sont les mêmes caractères qui se trouvaient en Robinson, orgueilleux de sa supériorité par rapport au bon sauvage Vendredi. C'est en même temps qu'une autre leçon de Vendredi s'explique à Robinson : la vanité de l'argent.

Robinson en tant qu'homme civilisé et occidental envisage de maîtriser la nature, mais Vendredi en tant que personnage primitif évoque l'échec de cette entreprise. Dans les deux Vendredi, la mise en question de la civilisation occidentale est montrée par plusieurs éléments. Vendredi apprend à Robinson que l'argent et la richesse ne sont précieux. Il préfère « aux bijoux qu'il avait abandonnés sur les cactées cette pierre fruste, mais rigoureuse » (VLP.171) qu'il a ramassée par terre. Au lieu de thésauriser, « Vendredi achète de la nourriture en supplément, des menus objets d'usage ou de pacotille hérités de la *Virginie*, ou tout simplement une demi-journée de repos » (VLP.159), avec les pièces d'or que Robinson lui donne comme son salaire. Mais le gouverneur de l'île considère que thésauriser est bon et toute consommation est mauvaise. Aux yeux de Robinson avare, l'argent est « une institution divine » et calomnier l'argent est de « la folie et [de] la méchanceté » :

L'argent spiritualise tout ce qu'il touche en lui apportant une dimension à la fois rationnelle – mesurable – et universelle – puisqu'un bien monnayé devient virtuellement accessible à tous les hommes. La vénalité est une vertu cardinale. L'homme vénal sait faire taire ses instincts meurtriers et asociaux – sentiment d'honneur, amour-propre,

¹ *Ibid.*, p. 43.

patriotisme, ambition politique, fanatisme religieux, racisme – pour ne laisser parler que sa propension à la coopération, son goût des échanges fructueux, son sens de la solidarité humaine. Il faut prendre à la lettre l'expression *l'âge d'or*, et je vois bien que l'humanité y parviendrait vite si elle n'était menée que par des hommes vénaux. (VLP.65-66)

Si Robinson fait l'éloge de la richesse au début du roman, vers la fin du récit, à l'arrivée du *Whitebird*, il met en question la société capitaliste occidentale. Lors du déjeuner avec le commandant et son second, Robinson constate « la brutalité, la haine, la rapacité de ces hommes civilisés et hautement honorables » et « l'irréversible *relativité* des fins qu'il les voyait tous poursuivre fiévreusement » (VLP.259). Robinson sait très bien que leur but commun est « telle acquisition, telle richesse, telle satisfaction, mais pourquoi cette acquisition, cette richesse ? Cette satisfaction ? Certes aucun n'aurait su le dire » (VLP.259). Lorsque l'un des matelots trouve « deux pièces d'or » (VLP.253) dans la prairie, Robinson n'a même pas le désir de possession de cet or. Par contre, il est fasciné par les bagarres provoquées par chaque nouvelle pièce que l'équipage trouve sous les herbes.

Les méthodes d'enseignement de Robinson à Vendredi paraissent aussi absurdes que l'apprentissage du travail. La relation de Robinson et Vendredi est en quelque sorte une relation d'adulte à enfant. Michel Tournier essaye de montrer le côté répressif de l'éducation donnée par Robinson (civilisé) à Vendredi (sauvage). Notre romancier écrit dans son article *Quand Michel Tournier réécrit ses livres pour les enfants* : « Le couple enfant-adulte se retrouve dans le couple Robinson (barbe et peau de bique) et Vendredi (nudité et fous rires)¹ ». Mais la méthode d'enseignement de Robinson ne porte aucun respect à Vendredi. L'enfant apprend seulement pour pouvoir comprendre les ordres du maître :

Vendredi a appris assez d'anglais pour comprendre les ordres de Robinson. Il sait défricher, labourer, semer, herser, repiquer, sarcler, faucher, moissonner, battre, moudre, bluter, pétrir et cuire. [...] Le soir, il endosse une livrée de laquais et assure le service du dîner du Gouverneur. Puis il bassine son lit et l'aide à se dévêtir avant de s'aller lui-même étendre sur une litière qu'il tire contre la porte de la résidence et qu'il partage avec Tenn. (VLP.157)

Étant donné que l'enfant et le sauvage sont considérés comme des êtres instinctifs, ils se rapprochent plutôt de la bête et ils disposent moins de caractères humains. Selon cette conception, en même temps que Vendredi est un métis d'Indien et de nègre, il est aussi un enfant aux yeux de son maître : « Robinson nie à Vendredi la qualité d'être humain à part entière² ». La méthode d'apprentissage de Robinson peut être interprétée comme dans un système de dictature, car Robinson oblige Vendredi « à répéter les “vérités” dont il a besoin d'être convaincu lui-même³ ». Étant donné que le travail frénétique de Robinson est absurde, et qu'il est conscient lui-même de l'extravagance des ordres qu'il impose pour administrer *Speranza*, il craint que Vendredi, son élève, lui révèle cette absurdité :

Vendredi devait répéter après lui les définitions, principes, dogmes et mystères qu'il prononçait. Robinson disait : Dieu est un maître tout-puissant, omniscient, infiniment bon, aimable et juste, créateur de l'homme et de toutes choses. Le rire de Vendredi fusa, lyrique, irrépressible, blasphématoire, aussitôt éteint, écrasé comme une flamme folle par une gifle retentissante. C'est que cette évocation d'un Dieu à la fois si bon et si puissant lui avait paru amusante en face de sa petite expérience de la vie. (VLP.158)

¹ « Quand Michel Tournier réécrit ses livres pour les enfants », *Le Monde*, 24 décembre 1971, cité par Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 52.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 52.

³ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu, op. cit.*, p. 45.

Le rire de Vendredi peut dévoiler le vide et la fausseté des leçons de Robinson, ce qui provoque l'intolérance de son maître. Vendredi est obligé à la fin d'accepter tout ce que Robinson lui dicte car son maître recourt à la force pour le convaincre : « Qu'importe, il répète maintenant d'une voix entrecoupée de sanglots les mots que lui mâche son maître » (VLP.158).

Pour éduquer Vendredi, Robinson lutte non seulement avec l'Indien, mais également avec lui-même pour se rassurer et convaincre ses doutes. Robinson ne parvient pas à accepter le mode de vie de Vendredi tant qu'il est administrateur de l'île. Il confie en ces termes ses doutes à son *log-book* : « Que d'épreuves nouvelles depuis trois jours et que d'échecs mortifiants pour mon amour-propre. Dieu m'a envoyé un compagnon. Mais il l'a choisi au plus bas degré de l'échelle humaine [...]. Et s'il était encore d'âge rassis, capable de mesurer calmement sa nullité en face de la civilisation que j'incarne ! » (VLP.155). Vendredi, qui doit sa vie à Robinson, lui « obéit au doigt et à l'œil » (VLP.163), mais par sa nature, il ne s'intègre pas dans le monde que son maître a créé pour lui. Après la catastrophe dans la rizière, Robinson se rend compte que les actes de Vendredi, sa disparition, le déguisement des cactées avec l'étoffe et les bijoux du coffre de Robinson, l'assèchement de la rizière prouvent « unanimement la fragilité et peut-être l'échec de la domestication de l'Araucan » (VLP.173). Robinson comprend maintenant que « Vendredi sous sa docilité empressée [a] une personnalité » (VLP.173). En plus, Robinson découvre que Vendredi a une vie secrète dans une autre partie de l'île où il a disparu après la catastrophe de la rizière :

Bientôt Robinson dut même se rendre à l'évidence : à son insu, Vendredi devait séjourner régulièrement dans cette partie de l'île, y mener une vie en marge de l'ordre et s'y adonner à des jeux mystérieux dont le sens lui échappait. Des masques de bois, une sarbacane, un hamac de lianes où reposait un mannequin de raphia, des coiffes de plus, des peaux de reptile, des cadavres desséchés d'oiseaux étaient indices d'un univers secret dont Robinson n'avait pas la clef. (VLP.173-174)

Le comportement et la nature de Vendredi peuvent finalement révéler à Robinson les doutes latents de son esprit :

Je me suis demandé pour la première fois si je n'avais pas gravement péché contre la charité en cherchant par tous les moyens à soumettre Vendredi à la loi de l'île administrée, marquant par là qu'à mon petit frère de couleur je préférerais la terre modelée par mes mains. Vieille alternative en vérité, origine de plus d'un déchirement et de crimes innombrables. (VLP.179-180)

Le texte insiste par la suite sur le fait que c'est l'enfant qui doit apprendre à l'adulte. Le récit prépare ainsi le protagoniste à une évolution capitale qui surgira plus tard. Robinson devient donc l'élève de Vendredi qui réagit naturellement comme les enfants. Arlette Bouloumié écrit à propos de Vendredi que « ce sauvage résout avec une égale aisance tous les problèmes de Robinson¹ ». Il invente des « initiatives heureuses » (VLP.161) qui attirent la bienveillance du gouverneur. La première initiative de Vendredi résout l'un des problèmes les plus inquiétants de Robinson : « se débarrasser des ordures et détruits de la cuisine et de l'atelier d'une façon qui n'attirât ni les vautours ni les rats » (VLP.161). Robinson n'avait trouvé aucune solution efficace, mais « Vendredi [a] l'idée de mettre à profit la voracité d'une colonie de fourmis rouges qu'il avait découverte à un jet de pierre de la résidence » (VLP.161). Ainsi, les fourmis rouges nettoient les rebuts qui sont déposés au milieu de la fourmilière. La deuxième

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 84.

initiative de Vendredi est la fabrication de bolas, trois galets ronds qui tournoient en étoiles si on les lance adroitement. Vendredi se montre un lanceur agile de cet instrument qu'il utilise « pour immobiliser les chèvres ou les boucs qu'il voulait traire, soigner ou sacrifier » (VLP.161). Il s'en sert aussi « pour capturer des chevreuils et même des oiseaux échassiers » (VLP.161). Il montre à Robinson « qu'en augmentant la grosseur des galets on [peut] faire des bolas une arme redoutable capable de défoncer la poitrine d'un ennemi » (VLP.161-162). Ainsi, Vendredi fournit à Robinson une arme silencieuse et meurtrière qu'il ajoutera à sa panoplie. Au cours du récit, Vendredi surprend Robinson à plusieurs reprises en fabriquant des instruments hors du commun comme le bouclier fait avec la carapace de tortue ou le cerf-volant et la harpe éolienne sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir en parlant de l'aspect éolien de Vendredi.

Ainsi, l'homme blanc apprend beaucoup de l'Indien tout en découvrant l'état naturel des choses. Cette inversion des signes aboutit à l'opposition de l'Indien primitif à l'homme blanc et civilisé. L'esclave devient alors maître et initiateur. Pour reprendre les mots d'Arlette Bouloumié, « l'adolescent chevelu et imberbe s'oppose à l'adulte rasé et barbu, comme le noir s'oppose au blanc, l'être éolien à l'être tellurique¹ ». Vendredi détruit tout ce que Robinson a instauré sur l'île, ce qui montre métaphoriquement la destruction de toute œuvre occidentale. Après l'explosion de la grotte provoquée inconsciemment par Vendredi, « une ère nouvelle » (VLP.200) commencera dans la vie de Robinson. À la suite de cette catastrophe, le gouverneur de Speranza remarque qu'il n'a aucune influence sur Vendredi. Robinson sait maintenant que pour déchiffrer la nature de ce changement capital de sa vie, il faut en chercher l'annonce « dans la nature même de Vendredi » (VLP.200) :

[...] ce qui les opposait l'un à l'autre dépassait – et englobait en même temps – l'antagonisme souvent décrit entre l'Anglais méthodique, avare et mélancolique, et le “natif” primesautier, prodigue et rieur. Vendredi répugnait par nature à cet ordre terrestre que Robinson en paysan et en administrateur avait instauré sur l'île, et auquel il avait dû de survivre. Il semblait que l'Araucan appartint à un autre règne, en opposition avec le règne tellurique de son maître sur lequel il avait des effets dévastateurs pour peu qu'on tentât de l'y emprisonner. (VLP.200-201)

L'Araucan inverse par plusieurs éléments tout ordre que le Robinson « tellurique » a instauré sur l'île : le saule est planté à l'envers (VLP.174) et sa sève inverse son cours, cela souligne symboliquement l'inversion imposée par Vendredi. Il assèche l'« ultime victoire » (VLP.131) de Robinson sur Speranza, la rizière. Il élève des rats et soigne un vautour délaissé par sa mère. Il pénètre dans la combe rose, trahit Robinson et donne naissance aux mandragores zébrées. Fumer la pipe de son maître qui provoque l'explosion et la destruction de toute l'œuvre de l'île administrée met fin à son rôle d'esclave. Comme le souligne Lynn Sbiroli, « Vendredi [...] est l'Autre qui “déconstruit” l'ordre “administratif”, paternel et utile de Robinson [...] ; il est celui qui vient d'un “autre monde” et qui enseigne une autre manière de “voir”² ». Il devient alors initiateur et frère de Robinson. Michel Tournier, en relisant le roman de Daniel Defoe, se souvient de ses études au musée de l'Homme, et écrit ces remarques dans *Le Vent paraclét* :

Là j'avais appris qu'il n'y a pas de “sauvage”, mais seulement des hommes relevant d'une civilisation différente de la nôtre et que nous avons grand intérêt à étudier [...]. Car pour vivre sur une île du Pacifique ne vaut-il pas mieux

¹ *Ibid.*, p. 86.

² Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 53.

se mettre à l'école d'un indigène rompu à toutes les techniques adaptées à ce milieu particulier que de s'acharner à plaquer sur elle un mode de vie purement anglais ? (VP.227-228)

L'un des particularités de Vendredi en tant qu'« indigène » face à Robinson « anglais » réside évidemment dans ses relations avec le monde environnant de cette « île du Pacifique ».

Vendredi entretient un lien harmonieux avec le monde animal. Comme nous l'avons remarqué, dès son apparition, il est présenté comme un être proche de la nature primitive, et son rapport avec les animaux le rapproche encore plus de cet état élémentaire. Il connaît très bien le monde animal et entretient un rapport très familier avec lui, illustré dès les premiers temps de son apparition :

Un peu avant les premières lueurs de l'aube, il s'endormit sur un tas de feuilles sèches, curieusement enlacé à Tenn qui s'était lui aussi assoupi. Robinson connaissait l'habitude de certains Indiens chiliens d'utiliser un animal domestique comme une vivante couverture pour se protéger du froid des nuits tropicales, mais il fut cependant surpris de la tolérance du chien – pourtant d'un naturel assez farouche – qui paraissait s'accommoder de ce procédé. (VLP.153)

Le lendemain, Robinson voit l'Indien en train de jouer « tout nu avec Tenn » (VLP.154). L'amitié naissante entre le chien et l'Araucan et la nudité de ce dernier mettent en colère le maître de l'île. Robinson lui ordonne donc de « se reculotter » (VLP.154).

Parfois, la relation de Vendredi avec les animaux témoigne de sa nature sauvage comme « dans l'affaire du bouclier d'écaille » (VLP.180) qui amène Robinson à interpréter ainsi la relation de Vendredi et les animaux : « Rien ne m'a plus éloigné de Vendredi que l'horrible torture que je l'ai vu infliger à une tortue » (VLP.181). En effet, un jour, le jeune Indien allume du feu sans prévenir son maître. Bien qu'il ne soit pas interdit de faire du feu selon la loi de l'île instaurée par le gouverneur, il faut préciser l'heure et l'endroit pour que ça ne soit pas confondu avec la présence des Indiens et le feu qu'ils ont allumé précédemment pour réaliser leur cérémonie rituelle. Robinson se demande pour quelle raison Vendredi a négligé cette précaution. Quand il arrive à la plage pour voir ce qui se passe, il est choqué de voir la cruauté de Vendredi occupé à « faire crier une tortue » (VLP.181), posée sur le dos « sur un tapis de cendres brûlantes » (VLP.180), pour fabriquer un bouclier avec sa carapace. Robinson est profondément ému de constater que Vendredi, ayant « le diable à l'âme », dit avec calme que le pauvre animal se fera manger le lendemain par les crabes, quand il la voit « [galoper] vers la mer et [s'enfoncer] dans le déferlement des vagues » (VLP.181). C'est maintenant que Robinson réfléchit sur la relation de Vendredi avec les animaux et conclut qu'elle ne ressemble en aucun cas à celle qu'il entretient lui-même avec les animaux :

J'avais cru d'abord qu'il aimait mes bêtes. Mais l'entente immédiate et comme instinctive qui s'établit entre elles et lui – qu'il s'agisse de Tenn, des chevreaux, ou même des rats et des vautours – est sans rapport avec l'élan sentimental qui me porte vers mes frères inférieurs. En vérité ses relations avec les animaux sont elles-mêmes plus animales qu'humaines. (VLP.182)

Et puis j'ai compris qu'il ne faut comparer que ce qui est comparable, et que l'affinité de Vendredi avec les bêtes est substantiellement différente des relations que j'ai instaurées avec mes animaux. Il est reçu et accepté par les bêtes comme l'une d'elles. (Q.182)

C'est pour cela que selon Robinson, Vendredi ne doit rien aux animaux et qu'il peut même égorger Tenn pour manger en cas de besoin. Robinson conclut finalement : « J'essaie de me convaincre qu'il manifeste ainsi la bestialité de sa nature » (Q.183). Mais tout de suite après cette conclusion, on apprend que Vendredi s'occupera pendant les jours suivants, d'un petit vautour chassé de son nid. Vendredi consacre tout son temps à soigner le vautour. L'Araucan

impressionne Robinson par son dévouement. Son opération étrange pour nourrir l’oiseau laisse un souvenir inoubliable dans la mémoire de l’homme civilisé : Vendredi mâche une « poignée d’asticots » (VLP.184) et se penche sur le vautour, laissant couler les larves dans le bec de l’oiseau. Se mettant de nouveau à recueillir des vers, il dit à Robinson que l’oiseau est malade et il a besoin de « vers vivants trop frais » et qu’il faut « toujours mâcher pour les petits oiseaux » (VLP.184). Robinson ne peut pas supporter cette scène et s’en va. L’influence de Vendredi est très importante, car Robinson qui avait trouvé une sorte de violence et de sauvagerie dans le rapport de l’Indien avec les animaux le trouve maintenant d’une autre nature et met en question son propre comportement :

Pour la première fois, il se demanda si ses exigences de délicatesse, ses dégoûts, ses nausées, toute cette nervosité d’homme blanc étaient un ultime et précieux gage de civilisation ou au contraire un ballast mort qu’il faudrait qu’il se résolve à rejeter un jour pour entrer dans une vie nouvelle. (VLP.184)

La nature bestiale de Vendredi se manifeste encore plus après l’explosion de la grotte. Plongé dans son oisiveté, depuis son hamac, l’Araucan abat « parfois à la sarbacane les oiseaux qui [viennent] se poser sur les branches, trompés par son immobilité » (VLP.203). Le soir, il jette la chasse sous les pieds de Robinson. De la même manière que Vendredi et le monde animal s’entendent naturellement, le jeune Indien partage des intérêts communs avec le monde végétal. C’est notamment cela qui fait de Vendredi un guide spirituel pour Robinson : « Ses relations particulières avec la nature font d’emblée de Vendredi un personnage mythologique¹ ». Cet autre aspect de la nature de Vendredi exprime tout ce que notre écrivain doit à la pensée nietzschéenne.

2.2. L’héritage religieux de Vendredi : les leçons du zoroastrisme inspirées par Nietzsche

Quant à la relation de Vendredi avec le monde végétal, n’oublions pas que l’Araucan préfère vivre dans les arbres et passer « des jours entiers dans un hamac de lianes tressées qu’il avait tendu entre deux poivriers » (VLP.203). Souvenons-nous de sa première nuit sur l’île après son sauvetage. Cette nuit-là, Robinson prépare « la galette de gruau » mais l’Indien, la laissant intacte, « [se contente] de mâcher sans cesse des fèves sauvages » (VLP.153) dont Robinson ne comprend pas où il les a trouvées. Ainsi, Vendredi se montre dès sa première apparition très proche du monde végétal. Vendredi affectionne surtout les araucarias de Speranza qui sont caractéristiques de son pays. Ils ne sont pas nombreux dans l’île mais ont des « silhouettes pyramidales et noires [dressées] superbement au milieu de taillis », contre lesquels Vendredi passe « des journées entières tapi dans le berceau de leurs branches maîtresses » (VLP.215).

Un jour, en l’absence de Robinson, Vendredi ne sachant que faire, se dirige vers le nord-ouest de l’île et voit « les silhouettes bizarres, vaguement humaines du *jardin de cactées* » (Q.168) de son maître. Robinson l’a établi pour rendre hommage à son père qui entretenait par passion un petit jardin à la maison. Vendredi ouvre le coffre qu’il a pris dans la résidence de Robinson et y trouve des tissus et des bijoux qui lui donnent l’idée de déguiser les plantes

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 84.

dont les noms latins sont écrits sur un morceau de bois. En tournant autour des cactus, il mesure leur silhouette et les voit comme « une étrange société de mannequins végétaux composés de candélabres, de boules, de raquettes, de membres contournés, de queues velues, de têtes crépues, d'étoiles piquantes, de mains aux mille doigts venimeux » (VLP.169). Il reste longtemps à travailler sur les plantes. Il habille et déshabille, drape et ajuste les cactées et en fabrique une sorte d'œuvre fantastique qu'il couronne à la fin avec toute une collection de bijoux et d'accessoires : un « cortège hallucinant de prélats, de grandes dames et de monstres opulents » (VLP.170). Une fois son travail accompli, il quitte le jardin avec Tenn et traverse « la zone des dunes » (VLP.170) ; ils marchent longtemps vers l'est, contournent les dunes et se dirigent vers le sud jusqu'à ce qu'ils arrivent tous les deux à la rizière. Robinson visite régulièrement la rizière pour surveiller « le bassin collecteur » et « la lagune ensemencée » (VLP.171) dont le niveau d'eau doit rester à un point précis étant donné que les épis ne sont pas encore mures. Quand Vendredi arrive à la rizière, ignorant toute précaution, il lance le galet mauve qu'il tient à la main dans la rizière. Le disque de pierre ne fait que neuf ricoches. Tenn poursuit le galet mais il ne peut pas nager dans l'eau de la rizière qui n'est pas assez profonde, comme il l'avait fait tout à l'heure dans la mer. Pataugeant dans la boue il est sur le point de périr lorsque Vendredi le sauve mais en asséchant la rizière par la vanne d'évacuation (VLP.172). Par la suite, Vendredi disparaît. Robinson est très inquiet de cette disparition inattendue. Avec Tenn, il se met à sa recherche en trouvant les traces de son passage dans la forêt. Robinson découvre avec un grand étonnement le bord d'un marigot avec quelques petits arbres qui ressemblent à des saules :

En effet, ces arbustes avaient tous été visiblement déracinés et replantés *à l'envers*, les branches enfouies dans la terre et les racines dressées vers le ciel. Et ce qui achevait de donner un aspect fantastique à cette plantation monstrueuse, c'est qu'ils paraissaient tous s'être accommodés de ce traitement barbare. Des pousses vertes et même des touffes de feuilles apparaissaient à la pointe des racines, ce qui supposait que les branches enterrées avaient su se métamorphoser elles-mêmes en racines, et que la sève avait inversé le sens de sa circulation. (VLP.174)

Robinson trouve ainsi que la nature végétale de l'île se montre obéissante à l'exercice de Vendredi. Robinson est toujours en train de réfléchir sur ce phénomène lorsque Tenn découvre « un massif de magnolias » dont l'un des troncs l'immobilise :

Alors le tronc s'agita, et le rire de Vendredi éclata. L'Araucan avait dissimulé sa tête sous un casque de fleurs. Sur tout son corps nu, il avait dessiné avec du jus de génipapo des feuilles de lierre dont les rameaux montaient le long de ses cuisses et s'enroulaient autour de son torse. Ainsi métamorphosé en homme plante, secoué d'un rire démentiel, il entoura Robinson d'une chorégraphie éperdue. (VLP.174-175)

L'Indien incarne ainsi la divinité de la nature en se métamorphosant symboliquement en homme-plante. De nombreux critiques associent Vendredi à Dionysos, « Dieu de la végétation, de la vigne, du vin, des fruits, du renouveau saisonnier¹ ». Ainsi, l'Araucan incarne le « personnage de Dionysos, le jeune garçon divin, ou le dieu deux fois né² ». C'est sous cet aspect que l'esclave-enfant apparaîtra plus tard comme un maître à Robinson qui ne voyait pas son aspect divin par son aveuglement : « Il ne se demandait plus si ce geste était celui du chien fidèle qui rapporte, ou au contraire celui d'un maître si impérieux qu'il ne daigne même plus exprimer ses ordres. En vérité il

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 357.

² *Ibid.*

avait dépassé dans ses relations avec Vendredi le stade de ces mesquines alternatives » (VLP.203). Ajoutons que la « double naissance » de Dionysos signifie la « double gestation » et « renvoie au schéma classique de l'initiation : naissance, mort et renaissance¹ ».

Arlette Bouloumié souligne que Vendredi, en tant qu'il est « le dieu de la végétation, le dieu du défoulement libérateur », possède une beauté qui exprime « son harmonie avec la nature² ». Robinson voit Vendredi « sur le miroir mouillé de la lagune », qui en sort et s'approche de lui d'un pas « calme et réguliers » (VLP.236). Il le trouve d'une beauté évidente : « Le voici. Saurai-je jamais marcher avec une aussi naturelle majesté ? Puis-je écrire sans ridicule qu'il semble drapé dans sa nudité ? Il va, portant sa chair avec une ostentation souveraine, se portant en avant comme un ostensor de chair. Beauté évidente, brutale, qui paraît faire le néant autour d'elle » (VLP.236). Ainsi, le physique de Vendredi correspond parfaitement à son aspect surnaturel : il a à la fois un physique fort, agile et gracieux. Il sait marcher sur les mains, grimper aux arbres et lancer des flèches. Au cours du roman, Vendredi garde toujours les mêmes caractéristiques sans évoluer, ce qui montre son indépendance et son aspect divin. Arlette Bouloumié note : « [Vendredi] n'a besoin de rien ni de personne. Son indépendance est absolue, divine. Au carrefour des natures animales, humaines et divines, Vendredi illustre donc bien le caractère mythologique des héros de Michel Tournier³ ».

Dans un autre passage les yeux de Vendredi font de lui une figure divine. Robinson entre dans la résidence, irrité de la trahison de Vendredi qui s'est couché sur le sol de la combe rose, et voit « Vendredi accroupi sur ses talons, dans une immobilité complète, le visage tourné vers l'horizon, le regard perdu » (VLP.192). Robinson est en train de méditer sur le règne solaire de Speranza qui succèdera peut-être au règne tellurique, lorsqu'il tourne sa tête vers le gauche et voit le côté droit du visage de l'Araucan :

Son visage est labouré d'ecchymoses et de coupures, et sur sa pommette proéminente s'écartent les lèvres violacées d'une vilaine plaie. Robinson observe comme sous une loupe ce masque prognathe, un peu bestial, que sa tristesse rend plus buté et plus boudeur qu'à l'ordinaire. (VLP.192-193)

C'est en ce moment que Robinson découvre une sorte de beauté pure et admirable dans les yeux de l'Indien alors qu'il ne s'en était pas déjà rendu compte par son aveuglement :

[Robinson] remarque dans ce paysage de chair souffrante et laide quelque chose de brillant, de pur et de délicat : l'œil de Vendredi. Sous ces cils longs et recourbés, le globe oculaire parfaitement lisse et limpide est incessamment balayé, rafraîchi et lavé par le battement de la paupière. La pupille palpite sous l'action variable de la lumière, mesurant exactement son diamètre à la luminosité ambiante, afin que la rétine soit toujours également impressionnée. Dans la masse transparente de l'iris est noyée une infime corolle de plumes de verre, une rosace ténue, infiniment précieuse et délicate. Robinson est fasciné par cet organe si finement composé, si parfaitement neuf et brillant aussi. Comment une pareille merveille peut-elle être incorporée à un être aussi grossier, ingrat et vulgaire ? Et si en cet instant précis il découvre par hasard la beauté anatomique stupéfiante de l'œil de Vendredi, ne doit-il pas honnêtement se demander si l'Araucan n'est pas tout entier une addition de choses également admirable qu'il n'ignore que par aveuglement ? (VLP.193).

¹ *Ibid.*

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 85.

³ *Ibid.*, p. 86.

C'est maintenant qu'*un autre Vendredi* se manifeste d'une façon éphémère à Robinson : « Pour la première fois il entrevoit nettement, sous le métis grossier et stupide qui l'irrite, l'existence possible d'un *autre Vendredi* – comme il a soupçonné jadis, bien avant de découvrir la grotte et la combe, une *autre île*, cachée sous l'île administrée » (VLP.193). Cet *autre Vendredi* est celui qui devient initiateur et frère jumeau de Robinson. C'est lui qui initie Robinson à s'intégrer à la nature en lui révélant l'absurdité de son éducation en tant que d'homme civilisé. C'est lui qui a provoqué la colère de Robinson pour qu'il tourne le dos à la tentation de la combe rose et de l'île administrée.

Vendredi porte un message important à Robinson : l'innocence du rire. Au début, Robinson estime que le rire de l'Indien est « dévastateur » ; qu'il « ressemble à la manifestation soudaine d'un diable qui serait en lui » et que « ses éclats de rire [sont] diaboliques » (VLP.163). Mais plus tard, souhaitant avoir « le visage de Vendredi, épanoui par le rire, taillé tout entier pour le rire » (VLP.232), Robinson découvre un autre aspect dans la physiologie de l'Indien qui exprime le bonheur et la joie :

Ce front très haut, mais fuyant en arrière et couronné d'une guirlande de bouches noires. Cet œil toujours allumé par la dérision, fendu par l'ironie, chaviré par la drôlerie de tout ce qu'il voit. Cette bouche sinieuse aux coins relevés, gourmande et animale. Ce balancement de la tête sur l'épaule pour mieux rire, pour mieux frapper de risibilité toutes choses qui sont au monde, pour mieux dénoncer et dénouer ces deux crampes, la bêtise et la méchanceté... (VLP.232).

C'est ainsi que Vendredi apprend à Robinson à se réconcilier avec son corps, à en faire « un corps accepté, voulu, vaguement désiré aussi – par une manière de narcissisme naissant – peut être non seulement un meilleur instrument d'insertion dans la trame des choses extérieures, mais aussi un compagnon fidèle et fort » (VLP.204-205).

Au lieu de considérer la nature comme source du mal, Vendredi lui fait découvrir le culte du soleil et lui apprend à fusionner avec tout ce qui l'entoure. Cela n'est possible qu'avec l'adoption d'une nouvelle vision du temps, oubliant le passé et l'avenir, basée sur le présent. Lynn Sbiroli constate que « les actions de Vendredi [...] propos[ent] implicitement l'ordre du plaisir comme fin en soi et non pas comme subordonné à l'ordre “réel” de la performance productive¹ ». Vendredi incarne une sorte de vie dans l'instant présent et s'amuse « de la rumeur sonore qu' [éveillent] ses pas » quand il traverse les dunes. Son bonheur est immédiat en l'absence de Robinson et pendant que la clepsydre est en suspension, ce qui signifie pour l'Araucan la suspension de tout ordre : « Vendredi redressé, cambré dans la lumière glorieuse du matin, marchait avec bonheur sur l'arène immense et impeccable. Il était ivre de jeunesse et de disponibilité dans ce milieu sans limites où tous les mouvements étaient possibles, où rien n'arrêtait le regard » (VLP.170). Même après avoir détruit la rizière, Vendredi se dirige « en dansant vers la forêt » (VLP.172), car rien ne peut l'empêcher de célébrer la vie. Robinson regarde Vendredi « s'enfoncer toujours dansant dans l'ombre verte des palétuviers » (VLP.175). La danse de l'Araucan est une leçon importante que le novice n'arrive pas à comprendre tant qu'il ne s'est pas détaché de l'ordre tellurique.

Après l'explosion, Vendredi vit dans une liberté qui est le résultat de « la négation de l'ordre effacé de la surface de l'île » (VLP.203) : « Vendredi ne travaillait à proprement parler jamais. Ignorant toute notion de passé et

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 53.

de futur, il vivait enfermé dans l'instant présent. » (VLP.203). C'est l'aspect libérateur de Dionysos qu'incarne Vendredi en transgressant toutes les limites : « On pourrait dire, à considérer les conséquences sociales et même les formes de son culte, qu'il était le dieu de l'affranchissement, de la suppression des interdits et des tabous, le dieu des défoulements et de l'exubérance¹ ». Avant l'explosion, Vendredi est obligé de suivre une sorte de logique et d'obéir à tout ce que Robinson lui dicte pendant le règne de l'île administrée mais sa nature est complètement opposée à la nature de son maître. C'est après l'explosion de la grotte que la vraie nature de Vendredi peut se manifester. Le jeune Indien vit maintenant dans l'instant et ne se préoccupe plus ni du passé ni de l'avenir :

La plupart du temps, Vendredi ne faisait rien – et l'ennui ne venait troubler le ciel de son immense et naïve paresse. Puis, tel un lépidoptère invité par un souffle printanier à s'engager dans le processus complexe de la reproduction, il se levait tout à coup, visité par une idée, et s'absorbait sans désespérer dans des occupations dont le sens demeurait longtemps caché, mais avait presque toujours quelque rapport aux choses aériennes. Dès lors sa peine et son temps ne comptaient plus, sa patience et ses soins n'avaient plus de limite. (VLP.222)

Pour mieux comprendre la nature de Vendredi et le sens du présent dans sa vie, il faut distinguer deux conceptions différentes du temps dans les sociétés modernes et traditionnelles. Notre écrivain exprime dans *Le Vent paraquet* que pour écrire *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, il s'est inspiré de ses connaissances ethnologiques durant ses années d'études au Musée de l'Homme (VP.227), ce qui montre que le roman de Tournier essaye d'opposer ces deux sociétés. Michel Tournier écrit :

On ne saurait dire cependant que *Vendredi ou les limbes du Pacifique* soit un roman véritablement ethnographique. Ce roman ethnographique reste à écrire. Son véritable sujet – passionnant et enrichissant n'en doutons pas – serait la confrontation et la fusion de deux civilisations observées comme en bocal – l'île déserte – grâce à deux porteurs témoins. Robinson est un Anglais du début du XVIII^e siècle issu d'une certaine classe sociale. Vendredi est un Araucanien – un Indien du Chili – de la même époque. Ces deux civilisations étant données d'entrée de jeu dans tous leurs détails – économie, justice, littérature, peinture, religion, etc. – il s'agirait d'observer leur rencontre, leur lutte, leur fusion et l'ébauche d'une civilisation nouvelle qui sortirait de cette synthèse. (VP.228-229)

La conception du temps dans les sociétés modernes est linéaire mais dans les sociétés traditionnelles elle se manifeste autrement : « le temps n'est pas une avancée sans repères fixes vers l'avenir et, individuellement, vers la mort ; il maintient un passé actualisable ; il accentue la régularité des cycles naturels et l'allie à celle des cycles cérémoniels, qui réactualise le Grand Temps mythique² ». Si le passage du temps dans les sociétés modernes tend vers l'avenir, par contre dans les sociétés traditionnelles, le temps social ne se montre que dans les cérémonies religieuses. Mathilde Bataillé précise qu'« en dehors de ces temps rituels et en l'absence d'un temps social intensif, les sociétés traditionnelles se caractérisent par une certaine insouciance et par une vie au jour le jour³ ». C'est la même conception du temps que le texte de notre romancier essaye d'illustrer dans le personnage de Vendredi à travers ses cultes dionysiaques, car Dionysos « est une des figures nietzschéennes de la vie, opposée au sage visage apollinien⁴ ».

À part cet aspect culturel, la célébration du temps présent dans les deux *Vendredi* montre l'influence sur Tournier des pensées de Nietzsche. La trace de la philosophie nietzschéenne est partout présente dans les deux

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 357.

² François Chenet, *Le temps. Temps cosmique, Temps vécu*, Armand Colin, 2000, p. 146.

³ Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps*, op. cit., p. 71.

⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 358.

Vendredi de Michel Tournier. Vendredi, en tant que personnage primitif et appartenant à une société traditionnelle, exerce différents cultes qui ne sont pas compréhensibles pour l'homme civilisé qu'est Robinson. Parmi ces cultes, la fabrication de la harpe éolienne est de première importance dans son rôle d'initiateur, car elle montre l'insouciance de Vendredi à l'égard de l'écoulement du temps. En effet, Vendredi est un être aérien, préférant vivre en hauteurs dans les arbres, et l'instrument de musique qu'il fabrique atteste également de son caractère éolien. L'instrument de l'Araucan n'est pas un instrument comme une lyre ou une cithare : il est en effet « un instrument *élémentaire*, [...] dont le vent serait le seul exécutant » (VLP.222). Vendredi place la harpe éolienne « dans les branches d'un cyprès mort qui [dresse] sa maigre silhouette au milieu du chaos, en un endroit exposé à toute la rose des vents » (VLP.222). Plus tard, Robinson constate qu'on peut composer « une symphonie instantanée [...] dès que le vent attaque l'instrument » (VLP.243). Robinson constate dans son *log-book* que cet instrument éolien correspond parfaitement à la « nature » de Vendredi qui célèbre « l'instant » présent au lieu de se laisser emporter par la course du « temps » :

La harpe éolienne. Toujours enfermé dans l'instant présent, absolument réfractaire aux patientes élaborations qui procèdent par agencement de pièces successives, Vendredi avec une intuition infaillible a trouvé le seul instrument de musique qui répondît à sa nature. Car la harpe éolienne n'est pas seulement un instrument *élémentaire* qui fait chanter la rose des vents. C'est aussi le seul instrument dont la musique au lieu de se développer dans le temps s'inscrit tout entière dans l'instant. (VLP.242-243)

D'ailleurs, la harpe éolienne, étant construit pour « faire voler et chanter Andoar » (VLP.242), le bouc sacrifié, est un instrument qui incarne le culte dionysiaque. Le texte de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* indique que la harpe de l'Araucan est une « musique véritablement *élémentaire*, inhumaine, qui était à la fois la voix ténébreuse de la terre, l'harmonie des sphères célestes et la plainte rauque du grand bouc sacrifié » (VLP.224). Nous pouvons observer à propos de Dionysos que « les espèces prolifiques du bouc et du taureau interviennent fréquemment dans sa légende et dans son culte¹ ». La lutte de Vendredi et du bouc Andoar, constituant un passage important dans le parcours initiatique de Robinson, nous rappelle également le culte de Dionysos, car « bouc et taureau étaient ses victimes de choix pour les sacrifices et, plus anciennement, dans la pratique de la mise en pièces qui s'achevait en communion sanglante² ». Arlette Bouloumié compare le chant d'Andoar au « chant de douleur et de joie du cosmos divinisé³ », que Nietzsche illustre dans *La Naissance de la tragédie*. Vendredi invente la musique, le théâtre, le jeu et l'art, ce qui le rapproche de Dionysos et de la pensée nietzschéenne selon laquelle le « champ affectif est nécessaire [...] à la naissance de l'œuvre d'art⁴ ». Arlette Bouloumié écrit :

Ainsi Vendredi commémore le passé en répétant la scène du sacrifice avec les Araucans ou celle de la pipe et de l'explosion. Il joue à être Robinson avec son ombrelle tandis que Robinson joue le rôle de Vendredi. Il découvre la purgation des passions lorsqu'il fait exploser sa colère, sur le mannequin qui est un double de Robinson. Il invente la musique avec la harpe éolienne. La tragédie signifie étymologiquement « le chant du bouc ». C'était à l'origine le chant dont on accompagnait rituellement le sacrifice d'un bouc aux fêtes de Dionysos⁵.

¹ *Ibid.*, p. 357.

² *Ibid.*

³ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 148.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Vendredi fait donc l'éloge du plaisir improductif et préconise le retour à la nature et la réconciliation avec le corps, comme le prouve notamment la dernière partie de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Le roman de Michel Tournier, étant une célébration à la vie et à la jouissance rejoint la philosophie de Nietzsche qui souhaite le retour de Dionysos dans *La Naissance de la tragédie*. C'est Vendredi qui assume ce rôle de la réhabilitation de la primitivité refoulée dans la civilisation, à l'image de Dionysos qui, sous ses aspects primitifs, « symbolise la rupture des inhibitions, des répressions, des refoulements¹ ». Ainsi, Vendredi apprend à Robinson de réconcilier avec tout ce que la civilisation a banni comme le rire tellement reproché par Robinson et les jeux méprisés par le gouverneur ; ou encore le repos et l'oisiveté auxquels Robinson ne comprenait rien, « comme il aurait observé le comportement d'un insecte aux mœurs compliquées et inintelligibles à un cerveau humain » (VLP.221-222). Vendredi en tant qu'initiateur n'ordonne jamais. Il donne ses leçons en montrant ses actes à Robinson, et ce dernier n'a qu'à imiter son maître. Comme le souligne Arlette Bouloumié « c'est le sens de la gémellité de Robinson et Vendredi² » qui accorde aux protagonistes la jeunesse éternelle.

Le cycle mauricien et les deux *Vendredi* présentent des figures initiatrices qui partagent des traits communs autant que des divergences, étant donné qu'elles sont de nature différente. Alexis se dit qu'il ne voyait pas le vrai visage d'Ouma parce qu'il était aveuglé par la quête d'or et Robinson avoue également qu'il était aveuglé par l'administration de l'île, ce qui l'empêchait de voir l'aspect divin de Vendredi. Par contre, Léon, attaché par le charme et la beauté de Suryavati, se met dès sa première rencontre à poursuivre ses leçons. Physiquement, les guides spirituels des protagonistes sont tous les trois jeunes, agiles, minces et sveltes. Ils ont tous des corps brillants et la peau d'une teinte sombre. Vendredi lance la flèche avec habilité et les deux métisses indiennes apparaissent souvent avec un harpon qu'elles utilisent habilement pour la pêche. Ils ont tous l'habitude de marcher pieds nus. Vendredi apprend à Robinson à marcher sur les mains, danser, lancer des flèches et grimper aux arbres, tout comme Surya et Ouma qui apprennent à Léon à pêcher, à sauter sur les roches et à marcher pied nus.

Les deux filles nagent très bien et sont représentées en harmonie avec l'élément solaire et aquatique et l'Araucan se montre plutôt proche de l'élément aérien. Ils adhèrent tous les trois au culte du silence. Par contre, l'Araucan n'a aucune éducation religieuse, alors que les deux filles sont toutes les deux éduquées par les sœurs françaises, et possèdent une culture riche occidentale. Sous cet angle, Vendredi vit dans un état primitif pur. Des deux initiatrices, Ouma semble plus proche de Vendredi, en ce sens qu'elle est un être naturel vivant en parfaite adéquation avec la nature, elle méprise l'or, tout comme Vendredi qui méprise l'argent et la richesse. En plus, la solitude d'Alexis à la fin du *Chercheur d'or* et le départ d'Ouma sont comparables à la fin des deux *Vendredi*. Mais Léon et Suryavati disparaissent ensemble et personne n'aura plus de nouvelle d'eux. Si les protagonistes lecléziens et les initiatrices commencent un lien idyllique, Robinson et Vendredi constituent la gémellité. Toutefois, l'image sororale

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 358.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 88.

de Suryavati est comparable avec l'image fraternelle de Vendredi. En tous cas, ce sont les couples Vendredi-Robinson et Suryavati-Léon qui atteignent le royaume solaire où réside l'éternité.

Chapitre III

Deux voyages initiatiques

1. Initiation au monde élémentaire dans la trilogie mauricienne de Le Clézio

Dans son ouvrage, *Le Clézio témoin du monde*, Claude Cavallero souligne que « dans les récits de Le Clézio, la découverte des grands espaces élémentaires mythiques se double souvent d'une aventure initiatique¹ ». Dans les deux romans principaux de notre étude, il s'agit notamment d'un voyage maritime aboutissant à un séjour insulaire. Notons que dans *Le Chercheur d'or*, on rencontre également de multiples voyages en mer. Le critique constate que « le périple maritime ou désertique, tout en positionnant le voyageur face à lui-même, le prédispose quasi naturellement à la rencontre de l'altérité, de sorte que *l'image de soi* qu'exprime le texte suggère aussi celle d'une métaphorique *voyage vers l'autre*² ». L'importance de la pérégrination et de la présence de la mer dans l'univers romanesque de notre écrivain réside surtout dans la purification des protagonistes par l'élément aquatique qui est à l'origine de leur parcours initiatique. Michelle Labbé, dans *Le Clézio l'écart romanesque* constate que « les personnages de Le Clézio ont surtout une mémoire et une hérédité marines et solaires³ » et « le terme de leur quête se matérialise par le rite d'une baignade ou d'une ablution purificatrice⁴ ». La critique note que les protagonistes lecléziens envisagent de rejoindre un monde mythique et primordial car ils ne sont pas préoccupés par la société, et leur objectif se résume en « un désir de retourner à la mer primitive mais également désir de s'assimiler au soleil⁵ ». Quant au cycle mauricien, le lieu du déroulement du récit, ayant une valeur spirituelle par son intemporalité, constitue le lieu par excellence pour initier les protagonistes à ce stade. Ils s'y trouveront dans un état spiritualisé après s'être purifiés par l'élément aquatique sous l'égide des figures initiatrices. Selon Bruno Thibault, l'île est le décor commun illustré dans les deux romans mauriciens de Le Clézio et il s'agit dans les deux cas d' « une île volcanique battue par la mer, brûlée par le soleil, balayée par le vent⁶ ». Ces trois éléments aquatique, solaire et éolien de l'île volcanique élaborent « un milieu primitif et authentique [...] un sol intact, jailli du fond des eaux matricielles⁷ » où les protagonistes peuvent poursuivre leur quête. Sous cet angle, ces deux ouvrages insulaires « ne décrivent pas des voyages d'exploration ou de colonisation, ils décrivent des voyages initiatiques qui mènent de "l'autre côté", c'est-à-

¹ Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op. cit., p. 251.

² *Ibid.*

³ Michelle Labbé, *Le Clézio, L'écart romanesque*, op. cit. p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ *Ibid.*

⁶ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p.135.

⁷ *Ibid.*

dire à la découverte de la pensée primitive¹ ». Mais les destins des deux héros du *Chercheur d'or* et de *La Quarantaine* se différencient car Alexis plonge à la fin du roman dans une solitude en perdant sa famille et son amour ; en revanche, Léon choisit consciemment de rompre avec son frère et sa belle-sœur et disparaît avec la jeune fille indienne. La fin du *Chercheur d'or* peut ainsi inaugurer le roman de 1995 racontant la recherche des liens brisés du jeune Léon. Dans ce chapitre, nous allons analyser, dans un premier temps, la pérégrination d'Alexis sur le *Zeta* dans *Le Chercheur d'or* et tout ce que cette détérioration lui apprend pour que le novice se prépare à l'initiation pendant son long séjour insulaire dans la vallée de l'Anse aux Anglais. Nous aborderons également la grande parenthèse du roman, le départ d'Alexis à la Grande Guerre et sa nouvelle vision du monde élémentaire du site îlien et d'Ouma, la jeune manaf qui a essayé de lui apprendre que l'or n'est qu'un piège. Par la suite, nous examinerons de plus près, l'aventure amoureuse et initiatique du jeune Léon dans *La Quarantaine* pendant son séjour forcé sur l'île Plate. Le novice se purifie à plusieurs reprises dans l'eau primordiale de l'île, apprend à nager et s'expose au soleil comme son initiatrice Suryavati. Le jeune garçon rejoint le monde de la jeune fille indienne en transgressant la loi et les limites imposées par les autorités de l'île ainsi que par son frère et sa femme, avec lesquels il rompt tous ses liens pour trouver de nouvelles racines avec Suryavati, son anima.

1.1. Les effets des éléments insulaires sur la vie et le corps d'Alexis et de Léon

Dans le premier chapitre du *Chercheur d'or*, lorsque Alexis est encore un jeune enfant, il fait son premier voyage en mer en compagnie de son ami Denis. Ce même voyage peut être considéré comme une catharsis, sa première initiation. Mais son vrai voyage aura lieu des années plus tard, lorsqu'Alexis est un jeune aventurier rêvant de trouver le trésor du Corsaire inconnu. Il se détache alors du passé et se prépare pour l'avenir au moment où il monte à bord du *Zeta*. La détérioration d'Alexis est une étape nécessaire pour le préparer à son parcours initiatique. Au long de cette traversée, il ne perd jamais de vue les objectifs de son voyage malgré toutes les inquiétudes qui surviennent, comme celle de la tempête qui risque d'altérer l'itinéraire du *Zeta*. Alexis est la seule personne sur le navire qui s'inquiète « de l'itinéraire », il ressent la même « inquiétude sourde, irraisonnée » qu'il a ressentie « la nuit du départ », tout au contraire des autres hommes présents sur le navire qui « [appartiennent] à une autre existence, à un autre temps » (CO.160). Même la place préférée du jeune aventurier, à l'arrière du navire, exprime son attachement au passé. Le fait qu'il n'accepte pas la proposition du capitaine de devenir son second explique aussi « son inaptitude à se détacher de son passé et à s'aventurer vraiment dans l'inconnu² ». Alexis aime bien s'installer sur la poupe du navire et contempler le sillage. La prédilection pour cet endroit et la fascination du jeune chercheur d'or pour le sillage témoignent de son regard porté vers l'arrière et de son attachement pour la terre et pour sa

¹ *Ibid.*

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 121.

famille : « Chaque après-midi, quand le jour décline, je suis à la poupe du navire, et je regarde le sillage qui brille. [...] Alors je pense à la terre, à Mam et à Laure si lointaines dans leur solitude de Forest Side » (CO.137). Ce lien qui l'attache fortement à son passé et à sa famille empêche le jeune Alexis de devenir un vrai marin comme le souhaite le capitaine Bradmer. Ainsi, après cette longue pérégrination arrive une longue période tellurique dans la vallée de l'Anse aux Anglais. Nous le savons déjà que le protagoniste est à la recherche de l'or, ce qui construit sa quête matérielle dans l'espace circonscrit de la vallée. Il envisage de réhabiliter le passé en reconquérant la maison familiale. Sa quête d'or nécessite une sorte de savoir. Il s'agit de déchiffrer les cartes du trésor et de faire une pure démarche géométrique en arpenter la terre. Alexis exerce un effort fabuleux pendant quatre ans dans le domaine de l'Anse aux Anglais durant son premier séjour. Sa tâche comprend deux versants, physique et moral. Ses efforts physiques visent à arpenter, sonder et creuser toute la vallée de l'Anse selon les indications des cartes du Corsaire et ses efforts moraux sont conduits par Ouma qui l'initie à un mode de vie sauvage. Alexis pêche avec Ouma dans l'estuaire de la rivière Roseau, il apprend à faire des feux improvisés, et fait la découverte des chemins cachés traversant les collines, ainsi que beaucoup d'autres expériences basées sur l'intuition et non sur la raison. Mais au cours du récit le protagoniste parvient à un autre savoir qui correspond à une quête plus profonde que l'or. Isa Van Acker écrit :

Il s'agit alors non plus de l'acquisition d'un *savoir* objectivable et fonctionnel, mais davantage de l'accès à une sorte de *sagesse*. En d'autres mots, la recherche évolue dans le sens d'une quête spirituelle, dont l'objet dépasse les pouvoirs de l'individu et où il s'agit moins de faire siennes des connaissances rationnelles précises, que de s'ouvrir à un enseignement universel. Les différences entre les deux versants de la recherche concernent donc tant le matériau susceptible d'enrichir le sujet que l'attitude que celui-ci doit adopter pour y parvenir¹.

C'est dans cet espace insulaire que le protagoniste vit les véritables épreuves initiatiques sous l'égide de la jeune fille Ouma. Alexis subit une vraie évolution de sa quête qui ouvre un nouveau chemin dans sa vie. En une première étape, l'être tellurique doit être purifié pour concevoir le versant substantiel de sa quête. La purification est évoquée à plusieurs reprises par la scène de baignade et de pêche ainsi qu'à travers un voyage en mer accompagné par le guide spirituel.

Un jour, Alexis sort du ravin et voit Ouma assise à côté du campement. Quand il s'approche de la jeune fille et s'assoit à côté d'elle, cette dernière lui dit avec calme : « Il n'y a plus d'eau dans le ravin. La fontaine a séché » (CO.238). Cette phrase paraît étonnante au jeune protagoniste car la jeune fille lui parle comme s'il était en train de chercher de l'eau dans le ravin et non de l'or. Par la suite, ils se parlent de leur enfance et Alexis lui raconte son expérience de voyage en mer avec Denis lorsqu'ils sont allés ensemble au Morne. À ce moment-là, la jeune fille a les yeux qui brillent et lui dit qu'elle aimerait bien aller, elle aussi, à la mer. Elle demande à Alexis de l'emmenner aux îles qui se trouvent de l'autre côté du lagon pour pêcher, « des îles où vivent les oiseaux de mer » (CO.239). Alexis se rend alors au port Mathurin et loue une pirogue. Trois jours plus tard, après une tempête inattendue, Alexis et Ouma commencent leur excursion en pirogue qui reconstruit son premier voyage avec son ami Denis lorsqu'il n'était encore

¹ *Ibid.*, p. 126.

qu'un jeune garçon. Ils arrivent d'abord à l'île aux fous qui paraît devant la proue. Quand ils s'en approchent, des milliers d'oiseaux viennent voler, tourner et poussent des cris stridents au-dessus de la pirogue pour chasser « les étrangers qu'ils haïssent » et certains même les attaquent et « piquent vers la poupe de la pirogue » (CO.240). De peur, ils fuient sous le vent et à un mille plus loin ils trouvent un autre îlot presque dépeuplé d'oiseaux. C'est ici que les deux personnages se baignent spontanément :

Dès que nous avons abordé, Ouma ôte ses habits, et elle plonge. Je vois briller son corps sombre entre deux eaux, puis elle disparaît. Plusieurs fois elle refait surface pour respirer, son harpon dressé vers le ciel.

À mon tour, je me déshabille et je plonge. Je nage les yeux ouverts près du fond. Dans les coraux, il y a des milliers de poissons dont je ne connais même pas les noms, couleur d'argent, zébrés de jaune, de rouge. L'eau est très douce et je glisse près des coraux, sans efforts. En vain je cherche Ouma. (CO.241)

Après la baignade, Alexis retourne sur la rive, s'étend sur le sable et écoute la mer et le bruit des vagues. Dans ce paysage aquatique, l'abondance des poissons de différentes couleurs et le bruit de la mer évoquent le paradis et lient la mémoire du protagoniste au temps heureux du Boucan. Il attend longtemps le retour de pêche d'Ouma. L'apparition d'Ouma à l'image de la déesse de la mer témoigne de l'importance de cette initiation aquatique du novice :

Longtemps après, alors que le sable blanc a séché sur mon corps, Ouma sort de l'eau devant moi. Son corps brille dans la lumière comme du métal noir. Autour de sa taille, elle porte une liane tressée où elle a accroché ses proies [...]. Puis elle s'assoit sur la plage et elle saupoudre son corps de sable. (CO.241)

Sans se parler, ils regardent tous les deux « l'eau du lagon » (CO.241-242) et écoutent « le bruit puissant de la mer » (CO.242). Alexis a l'impression qu'ils sont dans cet endroit depuis « des jours et des jours, ayant tout oublié du monde » (CO.242). Cette suspension de l'écoulement du temps exprime l'évolution de point de vue du protagoniste qui s'est imposé un travail frénétique pour chercher de l'or depuis son arrivée sur l'île Rodrigues. En outre, il remarque que sur la peau sombre d'Ouma « le sable brille comme de la poudre d'or » (CO.241), ce qui pourrait lui révéler inconsciemment l'autre versant de sa recherche qu'il ne peut pas encore voir, aveuglé par l'appât de l'or. D'un autre côté, la poudre d'or évoque la présence dominante de l'élément solaire. Dans cet endroit règne maintenant l'amitié avec les oiseaux qui viennent manger les déchets de la nourriture sans avoir peur. Alexis oublie ainsi le passage du temps : « Je crois que ce jour est sans fin, comme la mer » (CO.243). Mais le temps passe quand même et sans que les deux personnages en rendent compte, la nuit tombe ; ils sont obligés de rester la nuit dans cet îlot désert de peur d'échouer sous le vent s'ils reprennent la mer en pirogue. Ils s'enroulent dans leurs vêtements et se couchent sur la couche de varechs qu'Ouma a préparée :

Après cette journée si longue, pleine de lumière, nous sommes dans une nuit profonde et lente qui nous pénètre et nous transforme. C'est pour cela que nous sommes ici, pour vivre ce jour et cette nuit, loin des autres hommes, à l'entrée de la haute mer, parmi les oiseaux. (CO.244)

Ce voyage, malgré sa durée très courte, a une importance particulière dans la vie insulaire du protagoniste, car ils se trouvent tous les deux seuls, plongés dans une nuit qui les « transforme ». Cette transformation est peut-être la première révélation de l'aspect spirituel de la quête du jeune chercheur d'or.

Cette expérience capitale de baignade est précédée d'une autre expérience pendant laquelle les deux personnages se purifient dans l'eau douce, après la première expérience de pêche avec Ouma : « Maintenant nous

marchons ensemble vers le lit de la rivière Roseaux. À l'endroit où la rivière fait un étang profond, couleur de ciel, elle pose les poissons sur la berge et elle plonge dans l'eau douce, elle s'asperge la tête et le corps comme un animal qui se baigne » (CO.222). Par la suite, on apprend que les deux personnages se rapprochent pour la première fois dans cette baignade après la pêche : « Je me jette dans l'eau à mon tour, en soulevant de grandes gerbes, et nous passons un long moment à nous éclabousser en riant » (CO.222). Après être sorti de l'eau de la rivière, Alexis ne sent plus « le froid » et « le soleil est déjà haut, et les dunes près de l'estuaire sont brûlantes » (CO.222). Ils s'assoient tous les deux pour que leurs vêtements sèchent. Comme le jour où ils se mettent après la baignade et la pêche sous le soleil dans le sable blanc de l'îlot sans nom, ils ne parlent plus. Dans le silence, Alexis a l'impression qu'ils sont tout seuls sur cette « terre » en présence des autres éléments igné, éolien et aquatique, évoqués par « la lumière dure du soleil », « le bruit triste du vent » et « la rumeur de la mer » :

Ici, devant cette rivière, sous la lumière dure du soleil, écoutant le bruit triste du vent dans les roseaux et la rumeur de la mer, nous sommes seuls sur la terre, les derniers habitants peut-être, venus de nulle part, réunis par le hasard d'un naufrage. Jamais je n'ai imaginé que cela pourrait m'arriver, que je pourrais ressentir une chose pareille. C'est une force qui naît en moi, qui se répand dans tout mon corps, un désir, une brûlure. Nous restons assis longtemps dans le sable, attendant que nos habits soient secs. Ouma ne bouge pas non plus, assise sur ses talons comme elle sait le faire, à la manière des manafs, ses longs bras noués autour de ses jambes, son visage tourné vers la mer. La lumière brille sur ses cheveux emmêlés, je vois son profil pur, son front droit, l'arête de son nez, ses lèvres. Ses habits flottent dans le vent. Il me semble que maintenant plus rien d'autre n'a d'importance. (CO.222-223)

La purification donne une « force » à Alexis et lui révèle le vrai visage d'Ouma qui a le regard « vers la mer » et les cheveux brillants dans « la lumière ». Le fait qu'il sache maintenant que toutes les choses, sauf cet instant, perdent de l'importance, témoigne que le novice se prépare pour sa future transformation et va concevoir le versant spirituel de sa quête, bien que cela soit évanescence. Le mot « naufrage » suggère aussi un séjour insulaire à la manière de Robinson. Le texte renvoie plusieurs fois au mythe de Robinson¹, notamment au moment où Alexis se rend compte de la vanité de son travail. Bruno Thibault constate que les deux entreprises d'Alexis, l'une motivée par l'attraction de l'or constituant le versant physique de la recherche, et l'autre par « le désir », qui forme l'aspect psychologique de la quête, « provoquent [...] un conflit chez le héros qui se traduit au niveau de l'intrigue par une “crise”² ». Cette crise est montrée par la découverte des cachettes vides du trésor qui finira mal à la fin. Nous allons maintenant examiner la scène de cette découverte décevante.

Un jour Alexis se compare à une fourmi dérisoire explorant la terre, ce qui nous rappelle Robinson lorsqu'il se réduit à l'état de la bestialité dans l'épisode de la boue. Il se compare quelques lignes plus hautes à Robinson Crusoé qui avait un calendrier pour marquer la trace du temps. Il se sent maintenant très solitaire à Rodrigues, dans cette vallée dépeuplée, car depuis qu'il est arrivé, les seuls êtres vivants qu'il voit sont des oiseaux de mer et des crabes : « Quand les oiseaux repassent au-dessus de la vallée, je sais que c'est la fin du jour. Il me semble que je connais chacun d'eux, et qu'eux aussi me connaissent, cette ridicule fourmi noire qui rampe au fond de la vallée » (CO.199). La vanité de son travail est accentuée par l'adjectif « ridicule » et par le verbe « ramper » qui insiste sur

¹ Voir les pages 71, 157, 191, 198-199, 245-246, 365.

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p.142.

son aspect laborieux. Quelques pages plus loin, après la première rencontre avec Ouma et après son départ, la fourmi apparaît au sens littéral pour connoter de nouveau l'aspect dérisoire et laborieux de sa tâche inachevable. Alexis est assis à l'ombre du tamarinier et voit que « [d]e grosses fourmis noires courent le long des racines, inlassablement, en vain » (CO.206) ». L'adverbe qui clôt cette phrase nous indique déjà la vanité de son activité, plus intensément cette fois-ci. Alexis se critique à plusieurs reprises et nous avons l'impression qu'il va jusqu'à une autodestruction, mais le récit du *Chercheur d'or* suggère au lecteur que son protagoniste va emprunter une voie différente. Il s'agit d'une sagesse nouvelle qui se révèle progressivement à Alexis. L'émergence de cette sagesse est assurée par la présence d'Ouma, mise en scène comme le guide spirituel du jeune chercheur d'or. Nicolas Pien écrit :

Ouma est un Être de l' "anima", Ouma est le secret. La seule journée de repos que connaît Alexis est celle où Ouma l'emmène sur l'eau. Elle intervient après la découverte de la première cachette. Ouma plonge dans la mer et Alexis, regardant la jeune fille, comprend que le corps de la mer et celui d'Ouma ne font qu'un. Dès lors, lorsqu'Alexis contemple la mer, il est envahi par une rêverie en "anima" qui le ramène au Boucan dont Ouma est devenue l'emblème et le cœur. Ce qui est recherché par Alexis durant ces moments, ce sont les conditions d'une renaissance : Ouma devient celle qui peut ouvrir son corps et le rendre à son Moi profond, cet *autre*. Ouma devient alors l'incarnation du féminin qui a coloré l'enfance¹.

Le lendemain de cette première rencontre pendant laquelle Ouma, accompagnée d'un jeune garçon, a soigné Alexis mourant de la fièvre, le protagoniste se rend au Port Mathurin pour attendre le premier bateau en partance. Après avoir passé quelques jours à l'hôpital, malgré l'avertissement du médecin, il décide finalement de retourner à l'Anse aux Anglais pour reprendre sa recherche. Il ne peut pas accepter l'échec et se résout à embarquer pour partir de peur de perdre la maison familiale du Boucan. Quand il arrive devant l'Anse, une nouvelle impression s'empare de lui :

Dans la fraîcheur du matin, avec l'odeur de la mer, tout me semble nouveau, transformé. Le ciel au-dessus des collines de l'est est d'un rose très doux, la mer brille comme l'émeraude. Dans la lumière de l'aurore, les arbres et les vacoas ont des formes inconnues. (CO.208-209)

Il a l'intuition soudaine que le but de son voyage à Rodrigues est de découvrir autre chose que l'or. En effet, après cette première rencontre avec Ouma, le regard du jeune protagoniste change radicalement :

Comment ai-je pu oublier si vite cette beauté ? L'exaltation que je ressens aujourd'hui ne ressemble plus à la fièvre qui m'a rendu fou et m'a fait courir à travers la vallée. Maintenant je comprends ce que je suis venu chercher : c'est une force plus grande que la mienne, un souvenir qui a commencé avant ma naissance. Pour la première fois depuis des mois, il me semble que Laure est devenue proche, que la distance qui nous sépare ne compte plus. (CO.209)

Le fait que la nouvelle force renvoie à un temps très lointain, comme un souvenir avant la « naissance », montre que le protagoniste est prêt, comme tous les novices, à commencer son parcours initiatique. Car toute initiation implique une renaissance. Ici, Alexis, sur le point de mourir, sauvé par Ouma, réussit cette première expérience de mort. Il a l'impression que sa sœur, malgré la distance, est tout près de lui. Il a envie de partager avec elle le sentiment du bonheur qui se révèle à son esprit :

Je pense à elle, prisonnière de la maison de Forest Side, et je regarde le paysage de l'aurore pour lui envoyer cette beauté et cette paix. Je me souviens du jeu que nous faisons parfois, dans les combles de la maison du Boucan ; chacun à un bout du grenier sombre, un numéro ancien de l'*Illustrated London News* ouvert devant nous, nous nous

¹ Nicolas Pien, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, L'Harmattan, 2004, p. 238

efforcions de nous envoyer des images ou des mots par la pensée. Laure va-t-elle encore gagner à ce jeu, comme elle savait gagner autrefois ? Je lui envoie tout cela : la ligne pure des collines, découpées contre le ciel rose, la mer d'émeraude, le vent, les vols lents des oiseaux de mer qui viennent de la baie Lascars et se dirigent vers le soleil levant. (CO.209)

Désormais, Alexis devient sceptique à l'égard de l'existence du trésor du Corsaire, un scepticisme qui s'explique encore mieux plus tard. Le jeune héros se demande si Ouma « croit [...] seulement au trésor que [il] cherche » (CO.228). Quand il lui parlera de la cachette qu'il a « trouvée sous les pierres de basalte, des signes qui indiquent ces pierres et ce ravin », il le sait déjà qu'il apparaît comme un fou à Ouma car « pour elle, le trésor ne compte pas, elle méprise l'or comme tous les manafs » (CO.252). C'est ainsi que l'influence d'Ouma inaugure un vrai changement de comportement chez le jeune chercheur d'or durant son séjour solitaire dans l'île Rodrigues. Alexis devient certain que le trésor n'existe pas, et cette prise de conscience définitive lui parvient au moment où la Grande Guerre éclate. C'est le moment où il s'approche le plus de la jeune fille mais son engagement dans la guerre l'éloigne d'elle : « À l'instant où le protagoniste se montre enfin prêt à assumer les échecs répétés de la poursuite de l'or et à emprunter une nouvelle voie, il est rattrapé par l'histoire et s'engage dans une folie collective dont les répercussions dépassent de loin les effets de sa chimère¹ ». La quête de l'or d'Alexis est mise en question très sérieusement avant l'avènement de la guerre. Le caractère illusoire de ses tâches est mis en relief par les termes que le narrateur utilise pour qualifier sa quête. En parlant du jeune Fritz Castel qui reste avec lui après que tout le monde a quitté l'endroit où Alexis croyait trouver le trésor, le protagoniste constate : « Peut-être qu'il s'est laissé prendre par la même fièvre que moi, celle qui fait tout oublier, le monde et les hommes, à la recherche d'un mirage, d'un éclat de lumière » (CO.261). Le jeune aventurier se rend compte maintenant de l'absurdité de son effort pour trouver le trésor caché : « Dans ma folie des jours passés au fond du ravin, pour trouver la deuxième cachette du Corsaire, je n'ai plus pensé vraiment à la gravité de la situation en Europe » (CO.263). La scène de la découverte de cette deuxième cachette donne à voir un groupe d'hommes qui sont venus voir le sondage d'Alexis. Ils sont comparés à des gens déguisés qui « confère[ent] à la poursuite du trésor des apparences carnavalesques au risque de ternir la splendeur mythique assignée au Corsaire² » :

Quiconque nous aurait vus traverser ainsi la vallée de l'Anse aux Anglais, eux avec leurs pelles et leurs grands chapeaux de vacas, et moi à leur tête, avec ma barbe et mes cheveux longs et mes habits déchirés, la tête encore bandée d'un mouchoir, aurait pu croire à une mascarade imitant le retour des hommes du Corsaire, venus reprendre leur trésor ! (CO.259)

À la différence de l'épisode des excursions nocturnes où Alexis découvre la première cachette vide et où il attribue un regard critique à sa sœur Laure, cette fois-ci, le jeune chercheur procède à une démarche autocritique « par le détour d'un regard externe posé sur la scène³ ». Le fait que la deuxième cachette est vide désespère définitivement le jeune chercheur. Il s'adresse à Fritz Castel qui est toujours à côté de lui, « debout devant la cachette béante », et lui parle à voix basse, comme s'il s'adressait à lui-même : « Il n'y a plus rien à faire ici [...] toutes les cachettes sont vides » (CO.261). Alexis ne croit même plus à l'authenticité des instruments et des documents qui lui ont servi pour ses

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 137.

² *Ibid.*, p. 138.

³ *Ibid.*

explorations pendant toutes ces années : « Il me semble maintenant que toutes les lignes de mes plans s’effacent, et que les signes inscrits sur les pierres ne sont que des traces d’orage, la morsure des éclairs, le glissement du vent. Le désespoir m’envahit et me rend faible » (CO.262). La découverte de cette deuxième cachette vide révèle à Alexis la vanité du versant physique de sa recherche, « guidée par le calcul¹ ». C’est ainsi qu’il s’en éloigne au fur et mesure en faveur du versant spirituel de sa quête, « guidée par l’intuition² ». Il décide de reboucher les cachettes avant de partir en guerre. Isa Van Acker se demande si cette décision est « une tentative de réparer l’espèce de profanation commise en ce lieu³ ». Elle constate que l’acte du protagoniste est un signe de sa perception de la sagesse que son guide lui a révélé. Les deux personnages se rapprochent et partagent en ce moment-là des traits communs comme celui du rire et de la gaieté inédite. Ouma est sceptique et éclate de rire chaque fois qu’Alexis lui parle de la présence du trésor mais le jeune chercheur d’or jusque-là n’était pas complice avec la jeune fille et restait imperméable à sa réaction : « “Avez-vous trouvé enfin de l’or ?”. Je secoue la tête, et elle rit » (CO.220). Ou encore : « Je lui parle de mes découvertes, et cela la fait rire » (CO.225). Mais cette fois-ci, quand Ouma apprend que la deuxième cachette est vide comme la première, et ne peut s’empêcher de rire, Alexis se fâche au départ mais il rit finalement avec la jeune fille : « Je suis d’abord irrité [...] mais son rire est communicatif et bientôt je ris avec elle » (CO.268). Isa Van Acker écrit à ce propos : « Cette adhésion d’Alexis au rire de la jeune fille révèle la transformation subie par le protagoniste. Leur rire partagé est l’indice de la connivence qui, momentanément, s’établit entre les deux personnages⁴ ». Ils se sentent plus gais depuis qu’ils ont trouvé la deuxième cachette vide. C’est le sentiment d’une béatitude qui libère l’initié, même si d’une manière éphémère, de toutes ses préoccupations. Ainsi, peu avant de quitter l’île pour aller à la guerre, les deux éléments tellurique et aquatique fusionnent au moment de la nage, et Alexis n’arrive pas à les distinguer quand il plonge dans le lagon :

Quand nous nous sommes aperçus que le puits était vide, notre tête devait être comique ! Ouma et moi nous courons vers les dunes, nous traversons les roseaux, et les nuées d’oiseaux d’argent s’envolent devant nous en piaillant. Nous enlevons nos vêtements à la hâte, et nous plongeons ensemble dans l’eau claire du lagon, si douce qu’on sent à peine lorsque notre corps entre dans l’autre élément. Nous glissons sous l’eau près des coraux, longtemps, sans reprendre notre souffle. [...] Jamais nous n’avons été aussi gais, depuis que nous savons que les cachettes du trésor sont vides ! (CO.268)

La purification du novice prend ici un nouvel aspect, mais ne dure pas longtemps, car il ne peut pas communiquer avec Ouma et lui parler de son vrai but. L’impossibilité de communication avec Ouma montre qu’il y a une distance entre les deux personnages et que leur relation est troublée. Alexis est préoccupé par d’autres soucis qu’il n’arrive pas à confier à Ouma :

Je voudrais lui parler de notre maison au Boucan, de notre jardin sans limites, de tout ce que nous avons perdu, puisque c’est cela que je cherche. Mais je ne sais pas le lui dire. (CO.268-269)

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 142.

² *Ibid.*

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 139.

⁴ *Ibid.*

Dans les jours qui suivent, Alexis continue sa quête et les deux personnages se rencontrent un peu comme avant, mais Alexis n'ose pas à annoncer sa décision à Ouma qui méprise l'or et condamne le grand monde qui fait la guerre : « L'or ne vaut rien, il ne faut pas avoir peur de lui, il est comme les scorpions qui ne piquent que celui qui a peur. [...] Vous autres, le grand monde, vous croyez que l'or est la chose la plus forte et la plus désirable, et c'est pour cela que vous faites la guerre. Les gens vont mourir partout pour posséder l'or » (CO.269). En entendant les paroles d'Ouma, Alexis pense à son engagement pour la guerre et il est tenté un instant à tout dire à la jeune fille, mais il n'y parvient pas : « Il ne me reste plus que quelques jours à vivre ici, près d'elle, dans cette vallée, si loin du monde. Comment parler de la guerre à Ouma ? Pour elle c'est le mal, je crois qu'elle ne me le pardonnerait pas, et qu'elle s'enfuirait aussitôt » (CO.269). Chaque fois qu'il veut tout avouer à Ouma, « son rire, son souffle, l'odeur de son corps, le goût du sel sur sa peau » (CO.269) l'empêchent de le lui dire. Qu'est-ce qu'il attend ? Un « miracle » (CO.269) qui n'arrivera jamais. Vers la fin de cette partie, la présence d'Ouma se fait sentir de moins en moins jusqu'à sa disparition, par contre, le bruit de la guerre se fait entendre de plus en plus. La disparition de la fille est en rapport avec ses valeurs, incompatibles avec celles de la guerre. Bruno Thibault écrit que la disparition soudaine d'Ouma fait comprendre à Alexis « que l'entreprise de la conscience débouche fatalement sur le vide si elle n'est accompagnée et complétée par la logique de l'inconscient¹ ». L'initiation d'Alexis reste incomplète après la disparition de son guide spirituel, car « en voulant saisir l'or, Alexis a perdu Ouma : il a laissé échapper la proie pour l'ombre² ». Par conséquent, le paysage est également affecté par l'absence d'Ouma et les éléments aquatiques et aériens cèdent aux éléments telluriques. Isa Van Acker écrit :

La teneur dysphorique du changement est mise en relief à travers une symbolique des éléments. L'aspect marin mis en valeur depuis l'excursion en la compagnie d'Ouma fait place à une prépondérance de l'élément tellurique. Les oiseaux de mer, figures à la fois de l'aérien et de l'aquatique, s'effacent et sont remplacés par une espèce qui vit au ras du sol, les crabes renvoyant ici moins à la mer qu'à une symbolique chtonienne³.

Tous les éléments qu'Alexis admirait auparavant restent invisibles, comme si le paysage aussi se préparait pour la guerre. Le dernier après-midi qu'il passe à l'Anse aux Anglais, le jeune protagoniste se rend au lagon pour nager dans la chaleur de l'été. Il se déshabille « dans les roseaux, devant la plage déserte », au même endroit où il allait auparavant avec Ouma :

Aujourd'hui, tout me semble encore plus silencieux, lointain, abandonné. Il n'y a plus les nuées d'oiseaux couleur d'argent qui jaillissaient en poussant des cris aigus. Il n'y a plus d'oiseaux de mer dans le ciel. Il n'y a que les crabes soldats qui fuient vers la vase du marécage, leurs pinces dressées vers le ciel. Je nage longuement dans l'eau très douce, frôlant les coraux que la mer est en train de découvrir. (CO.272)

Les adjectifs « silencieux, lointain, abandonné » expriment explicitement cette tonalité dysphorique de l'espace à laquelle vient s'ajouter l'absence des oiseaux et de leurs cris, rattrapés par « les crabes soldats » avec des « pinces dressées vers le ciel » qui symbolisent les armes de la guerre. Bien que cette partie apparaisse selon certains critiques comme une grande parenthèse anodine dans *Le Chercheur d'or*, l'épisode de la guerre, qui signifie « un brusque

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 142.

² *Ibid.*

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 140.

retour à la réalité¹ », a une importance capitale dans la continuité de l'initiation du protagoniste. L'aventure du jeune chercheur d'or dans la vallée de l'Anse est ainsi interrompue par la guerre, mais avant de partir, il s'occupe d'une affaire curieuse « qui ressemble à un testament » (CO.270) :

Muni de mon théodolite, j'ai calculé pour la dernière fois la droite est-ouest qui passe exactement par les deux signes de l'organeau, sur les rives de la vallée, et j'ai déterminé l'endroit où cette droite rencontre l'axe nord-sud tel l'indique la boussole, avec la différence légère donnée par la direction du nord stellaire. Au point de rencontre de ces deux droites, c'est-à-dire au centre de la vallée de la rivière Roseaux, aux limites du terrain marécageux qui forme une langue de terre entre les deux bras de la rivière, j'ai apporté une lourde pierre de basalte, ayant la forme d'une borne. Pour faire venir cette pierre, j'ai dû la faire glisser avec l'aide du jeune Noir sur un chemin de roseaux et de branches rondes, disposé sur le lit de la rivière. J'ai attaché une corde à la borne et, tirant et poussant à tour de rôle, nous l'avons amenée de l'autre bout de la vallée, sur une distance de plus d'un mille, jusqu'au point que j'ai marqué B sur mes plans, un peu en hauteur sur une butte de terre qui avance dans l'estuaire et se trouve entourée d'eau à marée haute. (CO.270-271)

Alexis continue son travail toute la journée en repérant différents points. Le jeune Fritz Castel ne lui pose pas de questions. Après être retourné chez lui, Alexis continue :

Le soleil est bas dans le ciel quand, muni d'un ciseau à froid et d'un grand caillou en guise de maillet, je commence à tracer mon message pour le futur. Sur le sommet de la borne, j'ai tracé une rainure longue de trois pouces, qui correspond à la droite qui relie les organeaux est-ouest. Sur le flanc de la borne, du côté sud, j'ai marqué les principaux points de repère correspondant aux jalons du Corsaire. Il y a le M majuscule qui représente les pointes du Comble du Commandeur, les :: poinçonnés sur la roche, la gouttière désignant le ravin, et le point indiquant la pierre la plus au nord, à l'entrée de l'estuaire. Sur la face nord de la borne, j'ai marqué au moyen de cinq poinçons les cinq principaux jalons du Corsaire : le Charlot, le Bilactère, le mont des Quatre Vents, qui forment le premier alignement sud-sud-est, et le Commandeur et le Piton qui forment un deuxième alignement légèrement divergent. (CO.271)

En apparence, Alexis établit le bilan de ses recherches afin de les reprendre prochainement après son retour de la Guerre, mais en vérité, le jeune protagoniste « trace sur la borne l'ébauche d'une figure magique : le mandala² ». Bruno Thibault, s'appuyant sur les études de Jung, explique que « la pensée religieuse orientale, contrairement à la pensée occidentale, représente l'archétype du Soi non sous une forme humaine mais sous la forme du mandala, mot hindou qui signifie “cercle magique”³ ». Le mandala est l'une des figures symboliques que les différentes religions indiennes utilisent dans leur rituel. Il a su attiré l'attention des historiens des religions et des psychanalystes comme Carl Gustave Jung et il est devenu très connu en Occident. Si le mot mandala a une signification simple, le cercle, « dans la pratique, il désigne une image non exclusive⁴ ». Le cercle du mandala symbolise la totalité et il est entouré le plus souvent par un carré qui montre les quatre coins du monde ou les quatre éléments symbolisant la prise de conscience de la totalité :

La structure classique du mandala, tant dans l'hindouisme que dans le bouddhisme, est celle d'un carré à l'intérieur duquel s'inscrit un cercle. Celui-ci englobe à son tour un lotus à huit ou seize pétales dans lequel sont placés un ou plusieurs triangles. Le plus souvent des segments de droite émanant du cœur du lotus rejoignent la circonférence du cercle comme les rayons d'une roue (chakra). Les hindous placent un point au centre géométrique du mandala : c'est l'image du principe de toutes choses (le brahman, l'absolu, Dieu)⁵.

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 143.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Jean Varenne, *Dictionnaire de l'hindouisme, Introduction à la signification des symboles et des mythes hindous*, op. cit., p. 193.

⁵ *Ibid.*

Alexis se rend compte soudainement qu'il a dessiné un cercle sur la pierre qui montre en effet son mandala. Ce cercle exprime la tentative du protagoniste pour instaurer l'équilibre de son intérieur : « J'aurais voulu graver les triangles de la grille du Corsaire, inscrits dans le cercle qui passe par les organeaux et par la pierre la plus au nord, et dont cette borne, je m'en aperçois, est le centre » (CO.271). Bruno Thibault constate finalement que ce « centre » marque le moi psychique et l'archétype du Soi du protagoniste :

D'une part le mandala d'Alexis a pour but de recentrer le moi psychiquement, de le consolider, d'atténuer la dépression qui accompagne la disparition d'Ouma. D'autre part le mandala marque le déplacement du centre de gravité de l'esprit d'Alexis vers l'archétype du Soi, dont le jeune homme commence à entrevoir la nature. Au fond, le mandala d'Alexis fonctionne comme une mise en abyme de l'écriture de *Le Clézio* car la trame symbolique du *Chercheur d'or* a pour but, elle aussi, de définir le centre intérieur et supérieur de la psyché¹.

À l'instar d'Ouma, Alexis condamne la guerre mais il part quand même à la guerre. Il ressent paix et confort en passant les derniers jours à l'Anse avec Ouma. Le novice est sur le point d'accomplir son initiation : « Pour la première fois, je crois, je goûte le temps qui passe sans impatience ni désir, mais avec tristesse, en pensant que plus rien de tout cela ne peut revenir, que cela va être détruit » (CO.269). D'autre part, il compare la guerre au cyclone qui a détruit la maison familiale. C'est ainsi que l'épisode de la guerre devient problématique dans ce sens qu'il ravage le monde et rompt aussi le lien entre le protagoniste et la jeune fille. Nicolas Pien constate : « Durant le premier voyage, la relation entre Ouma et Alexis s'inscrit entre dialogue et incompréhension. En effet, Ouma ne comprend pas les motivations d'Alexis, obsédé par l'or. La dernière nuit, Alexis recherche la jeune manaf qui est déjà partie et, symboliquement, il ne peut dépasser la frontière de son village pour la rejoindre² ». Il crie le nom d'Ouma, mais il ne la trouve plus. Cette partie s'achève donc dans une nuit profonde où Alexis « reste à demi couché contre la pente du glacis » en attendant « que le silence revienne dans la vallée » (CO.274). Alexis ne pense plus à rien et veut rester sans mémoire. Le silence de cette nuit et la mémoire vide d'Alexis font écho au bruit de la guerre à laquelle il participe dès le lendemain dans le chapitre suivant.

En 1918 Alexis retourne à Rodrigues pour y rester pendant deux ans et reprend ses excavations tout seul. Son deuxième séjour dans la vallée de l'Anse aux Anglais le conduit finalement à connaître le secret du trésor inconnu. Le deuxième séjour d'Alexis à l'Anse se situe dans le prolongement de son premier séjour mais il peut prendre un autre tournant à son rapport à l'espace. Dès qu'il arrive à l'Anse aux Anglais, il ne cherche plus à dominer l'espace de la vallée comme lors de son premier séjour. Par contre, son regard lancé vers l'étendue de l'île change car avant de la quitter pour partir en guerre, Alexis était déjà sur le point de percevoir une double sagesse : la première consiste en une sagesse extérieure qu'il avait acquise avec toutes les méthodes d'exploration géométriques et cartographiques du vallon de l'Anse et la deuxièmement est « une sagesse intrinsèque » grâce à Ouma, « femme fugitive et farouche vivant en symbiose avec l'île basaltique³ ». Donc, si lors de son premier séjour à l'Anse, Alexis promenait « des regards panoramiques du haut de quelque poste d'observation » et considérait « le terrain de l'Anse comme un objet

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 143.

² Nicolas Pien, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, op. cit., p. 238

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 155.

cognitif », dès son deuxième séjour « il l’appréhende en tant qu’espace sacralisé¹ ». Bruno Thibault constate à propos de cette sacralisation de l’espace que le héros leclézien ne tente pas « d’explorer ni d’exploiter l’île, mais d’y définir un centre et un espace sacré² » et « il consacre l’île comme centre sacré par une série d’expériences et de rituels magiques³ ». Après son retour au Boucan après la guerre, le désir du retour à Rodrigues grandit chaque jour en lui, le désir « de retrouver le silence et la paix de cette vallée, le ciel, les nuages, la mer qui n’appartiennent à personne » (CO.315). Après avoir débarqué du *Zeta*, Alexis retrouve son domaine qui n’a pas changé en apparence :

À l’aube, j’arrive dans mon domaine, à la Vigie du Commandeur, là où j’ai aperçu pour la première fois, il y a bien longtemps, l’Anse aux Anglais. Ici, en apparence, rien n’a changé. La grande vallée est toujours noire et solitaire devant la mer. Tandis que je descends la pente, entre les lames des vacoas, en faisant ébouler la terre sous mes pieds, je cherche à reconnaître tous ces endroits où j’ai vécu, qui m’étaient familiers : la tache sombre du ravins, sur la rive droite, avec le grand tamarinier, les blocs de basalte où sont gravés les signes, le mince cours d’eau de la rivière Roseaux qui serpente entre les buissons jusqu’au marécage, et au loin, les sommets des montagnes qui servaient de points de repère. Il y a des arbres que je ne connais pas, des badamiers, des cocotiers, des hyophorbes. (CO.323-324)

Alexis, après son retour de la guerre et lors de son deuxième séjour à l’Anse aux Anglais, détourne son intérêt de la recherche de l’or vers d’autres valeurs qu’il ne voyait pas auparavant. Il se demande alors pourquoi il est revenu sur cette terre après la grande guerre « qui a détruit le monde » (CO.325). Maintenant, ce n’est plus l’argent mais c’est le temps qui lui manque :

Ce sont les jours, les nuits qui se sont retirés de moi, qui m’ont affaibli. Je sais cela tout de suite, dès que je suis à nouveau dans l’Anse, dans ce silence, entouré de la puissance des murailles de basalte, entendant le bruit continu de la mer. Est-ce que je peux vraiment espérer encore quelque chose de ce lieu, après tout ce qui a détruit le monde ? Pourquoi suis-je revenu ? (CO.325)

Alexis reste tout le temps immobile comme les blocs de basalte du fond de la vallée. C’est « ce silence » et « cette rupture » (CO.325) qui le soulagent. Il passe son temps à s’asseoir sur la plage et se souvenir du temps qu’il passait jadis au même endroit avec Ouma, à penser aux nuits qui étaient si belles et douces auparavant avec la jeune fille et les étoiles qui dessinaient « leurs figures éternelles » (CO.326) ; par contre maintenant la nuit le trouble : il reste « recroquevillé au fond de la hutte », qu’il a installée avec l’aide du jeune Fritz Castel devant le vieux tamarinier, grelotant « sans pouvoir dormir » (CO.326), il est parfois tellement inquiet qu’il se rend à la ville pour dormir dans la chambre de l’hôtel chinois. Les journées lui paraissent très longues et il passe des heures à parler avec le jeune homme en fumant et parlant de la guerre. Pour ne pas décourager le jeune Fritz Castel, Alexis « l’envoie creuser des trous de sonde » mais l’intérêt ardent qu’il portait aux cartes s’estompe et ses anciennes fiévreuses excavations ne sont plus pertinentes :

Les anciens plans que j’ai dessinés n’ont plus de sens pour moi. Les lignes se brouillent devant mes yeux, les angles s’ouvrent, les repères se confondent. (CO.326)

Alexis n’arrive pas à comprendre ce qu’il cherche maintenant dans la vallée de l’Anse aux Anglais. Il entre dans le ravin qui est resté intact depuis qu’il l’a laissé. C’est « le vide » et « l’abandon » qui règnent partout mais il aime la

¹ *Ibid.*

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 135.

³ *Ibid.*, p. 136.

lumière brûlante du ravin et « cette solitude » (CO.327). Au lieu de se préoccuper d'arpenter et de sonder la terre pour tracer des cartes, en rêvant au « corps de métal » d'Ouma, il dessine « son corps sur un bloc de basalte » (CO.327). Le temps non plus ne le préoccupe plus. Quand il veut écrire la date, il se rend compte qu'il ne sait pas quel est le jour, ni le mois. Il veut aller demander la date au bureau du télégraphe mais il s'aperçoit qu'elle n'a plus d'importance pour lui. Alexis comprend maintenant qu'il ne voyait pas la vérité pendant son premier séjour, il ne pouvait pas entendre, ni voir la jeune fille car il était « aveuglé par ce paysage de pierre », guettant « le mouvement des ombres qui [lui] révélerait un nouveau secret » (CO.330). Bientôt, il se rendra compte qu'il était pris dans le « leurre » (CO.336) de l'or qui « l'éloignait d'Ouma, comme il s'éloignait de lui-même¹ ».

Ainsi, Alexis passe des saisons dans l'Anse aux Anglais en rêvant de trouver le secret du Corsaire inconnu et reprend peu à peu sa quête, « mesurant l'écart entre les roches, traçant de nouvelles lignes dans le réseau invisible qui recouvre la vallée » (CO.330). Il se sent sur le point de découvrir le secret sans ressentir « l'impatience fébrile du commencement » de toutes les années où il trouvait « chaque jour un signe, un symbole », brûlant « d'impatience, de violence » (CO.330). Mais, maintenant, Alexis « regarde *réellement* l'anse jusqu'à ce qu'il comprenne qu'elle est inscrite en lui² ». Il se sent capable de déchiffrer la foi qui était en lui mais qu'il ne pouvait pas reconnaître pendant son premier séjour, la foi dont la source lui est toujours inconnue. :

Foi dans ces blocs de basalte, dans cette terre ravinée, foi dans l'eau mince de la rivière, dans le sable des dunes. Cela vient de la mer peut-être, la mer qui enserre l'île et fait son bruit profond, son bruit qui respire. Tout cela est dans mon corps, je l'ai compris enfin en revenant à l'Anse aux Anglais. C'est un pouvoir que je croyais perdu. Alors, à présent, je n'ai plus de hâte. Je reste parfois immobile pendant des heures, assis dans les dunes, près de l'estuaire, à regarder la mer sur les brisants, à guetter le passage des gasses et des mouettes. (CO.330-331)

La révélation du secret se fait progressivement et l'initié perçoit que le passage du temps linéaire perd sa crédibilité. À l'instar de Robinson, Alexis s'abandonne avec insouciance à l'écoulement du temps en découvrant une sorte de foi dans tous les éléments qui l'entourent. Il se donne aussi à écrire des lettres à Ouma et à Laure, tout en ayant conscience qu'elles ne les liront jamais, mais toujours comme Robinson qui confie ses réflexions à son log-book, le solitaire de la vallée de l'Anse aux Anglais, « à l'abri de [sa] hutte, quand le soleil est à sa place de midi » (CO.331), confie ses réflexions et ses contemplations aux cahiers d'écolier qu'il a achetés chez le Chinois, à Port Mathurin : « [...] des choses sans importance, le ciel, la forme des nuages, la couleur de la mer, les idées qui me viennent ici, au fond de l'Anse aux Anglais » (CO.331). Pendant ses insomnies nocturnes, sous la lumière de la lampe tempête, en fumant, il dessine « des plans de recherche sur d'autres cahiers, pour noter [sa] progression dans le secret » (CO.331).

Alexis et le jeune Fritz Castel sondent le sable dans les coins de l'Anse, jusqu'à ce qu'un matin, en creusant « à l'endroit où la rivière Roseaux forme un coude vers l'ouest, suivant le tracé de son ancienne embouchure sur la mer », ils dégagent « une grosse pierre de basalte, d'un noir fuligineux, qui porte au sommet une série d'encoques faites au ciseau » (CO.331). Le jeune Castel demande curieusement et avec peur : « Quel est ce dieu que nous avons fait émerger du sable de la rivière ? » (CO.332). Désormais, Fritz Castel ne vient plus aider Alexis, craignant

¹ Nicolas Pien, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, op. cit., p. 239.

² *Ibid.*

l'homme qui a marqué cette pierre, il y a deux cents ans. Alexis pense que dans cette solitude, il va mieux comprendre pourquoi il est ici, « dans cette vallée stérile » (CO.332). Le protagoniste se rend compte maintenant que toutes ses recherches sur le versant physique, creuser la terre, arpenter le terrain, n'étaient qu'« une profanation » (CO.332). Il comprend que l'île possède un autre versant et qu'Ouma, dès la première rencontre, voulait le lui signaler :

Maintenant, dans la solitude et l'abandon, je comprends, je vois. Cette vallée tout entière est comme un tombeau. Elle est mystérieuse, farouche, elle est un lieu d'exil. Je me souviens des paroles d'Ouma, lorsqu'elle s'est adressée à moi pour la première fois, son ton à la fois ironique et blessé lorsqu'elle soignait ma plaie à la tête : « Vous aimez vraiment l'or ? » Alors, je n'avais pas compris, j'avais été amusé par ce que je croyais être de la naïveté. Je ne pensais pas qu'il y avait autre chose à prendre, dans cette vallée âpre, je n'imaginais pas que cette fille sauvage et étrange connaissait le secret. Maintenant, n'est-il pas trop tard ? (CO.332-333)

Lors de son premier séjour, le regard d'Alexis ne portait que la terre. Maintenant, dans cette solitude, Alexis pense à son enfance et à la manière dont il découvrait le monde. Son regard est donc attiré par le ciel et par les étoiles. Comme le souligne Nicolas Pien, « c'est à cet instant où Alexis se confond avec l'anse que se révèle le secret du corsaire, très simplement, la nuit, en regardant le dessin du ciel¹ » : « Enfin, j'ai retrouvé la liberté des nuits, quand, allongé sur la terre, les yeux ouverts, je communiquais avec le centre du ciel » (CO.333). L'élément tellurique rejoint le ciel, ce qui prépare le novice à découvrir le secret. Il s'allonge sur la terre, regardant « les dessins des constellations » dont il connaît les formes, « la lumière douce des astres » vient se poser sur son visage et en même temps il sent « le mouvement de la terre » (CO.334). Il comprend au fur et à mesure que « les lignes gravées par le Corsaire sur cette stèle correspondent à des calculs astronomiques² ». Alexis se demande alors pourquoi il n'avait pas pensé jusqu'à maintenant à la configuration du firmament de l'Anse. Il retrouve finalement le chemin vers le centre du ciel et le secret du trésor du Corsaire inconnu peut se résumer en une seule phrase : « la configuration de l'Anse aux Anglais est celle de l'univers » (CO.334). La stèle du Corsaire montre ainsi un point de repère qui est le « centre du monde » et trace également une carte du ciel qui est l'équivalent « d'un gigantesque mandala cosmique³ ». La stèle du Corsaire est ainsi « un axe sacré⁴ », ou le lieu de la manifestation du sacré qui peut réaliser la communication entre la terre et le ciel ; et qu'Eliade appelle « une hiérophanie » : « Tout espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent⁵ ».

En abordant « le symbolisme du Centre du Monde » qui « nous rend intelligible le comportement traditionnel à l'égard de “l'espace dans lequel on vit”⁶ », Eliade donne comme exemple « la Montagne cosmique » qui « figure parmi les images exprimant le lien entre le Ciel et la Terre⁷ ». La montagne est un exemple du Centre du Monde que

¹ *Ibid.*

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 144.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, op. cit., p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷ *Ibid.*

nous retrouvons dans beaucoup de cultures et de traditions à travers le monde. Dans *Le Chercheur d'or*, située dans un site insulaire et sur « une terre ravinée » (CO.330), cette stèle peut être la configuration du lieu sacré le plus proche du ciel. Alexis sort ses papiers et « compare [ses] plans avec les dessins de la voûte céleste » (CO.334), il vérifie tous les points cardinaux, les différents axes et découvre finalement que le secret réside dans le ciel et non dans la terre et qu'il le voit chaque fois qu'il regarde le ciel sans en avoir conscience : « Est-ce que je suis en proie à une nouvelle hallucination ? Mais ces étoiles sont vivantes, éternelles, et la terre au-dessous d'elles suit leur dessin » (CO.335). Claude Cavallero constate que « toute la richesse que découvre Alexis se résume à quelques mots¹ » : « Ainsi, dans le firmament, où nulle erreur n'est possible, est inscrit depuis toujours le secret que je cherchais. Sans le savoir, je le voyais depuis que je regardais le ciel, autrefois, dans l'Allée des Étoiles » (CO.335). Ainsi, à l'aide de cet axe sacré, Alexis entre en communication avec le ciel. Maintenant, il comprend que ses incessantes excavations dans la vallée de l'Anse « symbolisaient le travail de l'esprit sur les couches inconscientes de la psyché » et que « l'or » n'était pas l'objet de sa quête mais c'était une autre chose plus précieuse, « l'orient », « l'autre versant » ou « l'autre pôle² » de son esprit. Il s'identifie au Corsaire dont l'image le hante et le possède :

J'ai franchi le temps, dans un vertige, en regardant le ciel étoilé. Le Corsaire inconnu est ici même, il respire en moi, et c'est avec son regard que je contemple le ciel. (CO.334)

Alexis comprend maintenant qu'il faut chercher les signes dans le ciel d'où vient la révélation. La découverte de la stèle déclenche chez le protagoniste une sorte de libération qui s'explique ainsi dans la pensée du héros :

Depuis que j'ai compris le secret du plan du Corsaire inconnu, je ne ressens en moi plus aucune hâte. Pour la première fois depuis que je suis revenu de la guerre, il me semble que ma quête n'a plus le même sens. (CO.336)

Cette fascination pour le Corsaire montre « le dédoublement de la psyché du héros » et « traduit la présence puissante d'un archétype³ » :

Autrefois, je ne savais pas ce que je cherchais, *qui* je cherchais. (CO.336)

Dans cette partie du roman, le Corsaire inconnu préoccupe Alexis à tel point que sa « conscience » est « saisie par l'archétype du soi⁴ ». À l'image du Corsaire, Alexis poursuit une métamorphose spirituelle. D'abord, il apparaît comme un aventurier qui part à la recherche du trésor. Il poursuit son aventure héroïque pour réaliser son rêve du chercheur d'or, ce qui exprime l'idéal du moi supérieur et puissant. Mais cet idéal ne persiste pas car « le moi se dédouble » et « l'esprit se tourne alors vers l'inconscient – vers l'ombre, puis vers l'anima, puis vers le Soi – pour atteindre à un plus grand développement de la personnalité⁵ ». Maintenant, il est « libéré d'un poids » et il peut « vivre libre, respirer » (CO.336). Comme dans le temps qu'il passait avec Ouma, il se sent capable de « marcher, nager, plonger dans l'eau du lagon pour pêcher les oursins » (CO.336). Dans *Le Chercheur d'or*, Le Clézio ébauche

¹ Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op. cit., p. 199.

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 144.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 145.

un cycle initiatique assez particulier, mais la fin du roman laisse penser que le héros ne peut pas accomplir son initiation. Bruno Thibault écrit :

C.G. Jung a noté que les images oniriques associées au mythe du héros, souvent caractérisées par la volonté de puissance, sont remplacées dans la seconde moitié de la vie par la figure du Vieux Sage qui correspond à l'archétype du Soi. Cette transformation du héros en sage (ou en initié) constitue l'un des pivots du roman de Le Clézio et l'une des étapes essentielles du processus d'individuation. Cependant l'apparition du sage n'est pas liée mécaniquement à la faillite du héros. Cette métamorphose nécessite une ascèse supplémentaire. Dans *Le Chercheur d'or*, le retour d'Alexis à Rodrigues marque une première rencontre avec l'archétype du Soi, une ébauche de cette figure sous l'aspect du mandala puis sous l'aspect du Corsaire. Nous sommes ainsi parvenus au seuil d'un nouveau cycle initiatique¹.

Ce nouveau cycle initiatique est présenté dans *Le Chercheur d'or* sans aller trop loin, car la partie conclusive du roman n'est pas explicite selon le critique. Claude Cavallero constate aussi à propos d'Alexis que « son destin se fonde métaphoriquement à l'errance ininterrompue des anciens navigateurs² ». Le protagoniste n'est pas capable d'achever son cheminement et décide soudainement de quitter Rodrigues et de retourner à Maurice. Il travaille alors comme contremaître dans les champs de son cousin et retrouve un jour Ouma parmi les ouvriers qui s'occupent de couper les cannes. Mais le destin du protagoniste est toujours ambigu car la jeune manaf est déportée de cette terre coloniale avec les autres travailleurs immigrés. Le héros du roman se trouve à la fin du roman dans la solitude et l'incertitude. Malgré la fin compliquée du destin du protagoniste, comme le souligne Isa Van Acker, le deuxième séjour d'Alexis dans l'île Rodrigues accomplit son premier séjour et développe son apprentissage initiatique. La critique constate :

Si le dévoilement du secret ne donne pas lieu à une issue triomphale et à une définitive clôture du parcours, cela tient moins à un véritable blocage de l'initiation qu'à son dénouement sous la forme particulière d'une révélation : tout phénomène de ce genre relève de l'instantané ; la précarité lui est inhérente. La révélation procure certes un apaisement des angoisses du protagoniste, mais dans le fond, elle n'est pas en mesure d'annuler la perte de l'univers du Boucan ou la mort de ses parents, ni d'infléchir le cours de l'Histoire dans ce qu'il a de plus meurtrier³.

La fin du *Chercheur d'or* montre le héros dans une solitude absolue, ayant perdu sa mère et son père, ainsi qu'Ouma et sa sœur qui « prépare sa petite valise pour aller vivre chez les religieuses de Lorette » (CO.360). La disparition d'Ouma met fin au parcours du héros. Il retourne dans les paysages et les souvenirs de son enfance et son seul compagnon est la mer comme pendant son enfance. La dernière phrase du roman fait écho à l'ouverture du récit⁴ : « Il fait nuit à présent, j'entends jusqu'au fond de moi le bruit vivant de la mer qui arrive » (CO.375). La fin du *Chercheur d'or* est constituée ainsi de la succession de plusieurs événements dont les valeurs sont variées et nous oriente vers un nouveau cycle initiatique : « J'irai sur le port pour choisir mon navire. Voici le mien : il est fin et léger, il est pareil à une frégate aux ailes immenses. Son nom est *Argo*. Il glisse lentement vers le large, sur la mer noire du crépuscule, entouré d'oiseaux » (CO.374). Ainsi, l'initiation inachevée du héros se poursuit et atteint sa fin dans un autre roman, *La Quarantaine*, qui raconte le destin de Léon et d'autres passagers de l'*Ava* qui débarquent sur l'île Plate.

¹ *Ibid.*

² Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, op. cit., p. 199.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 154.

⁴ Le récit du *Chercheur d'or* commence par cette phrase : « Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer » (CO.11).

Dans le roman de 1995, la figure initiatrice apparaît plutôt par rapport à celle du *Chercheur d'or*, et dès l'apparition de la jeune fille indienne, avançant sur le récif de corail, le récit indique la contradiction qui existe entre « le chaos du monde extérieur et le calme intérieur auquel aspire le héros¹ ». Dès que Léon se rend compte que Suryavati « [marche] sur l'arc des récifs qui unit Plate à Gabriel à marée basse », « [tâtant] du bout du pied, comme en équilibre au sommet d'un mur invisible » (Q.87), son regard est attiré par le lagon et la mer qui se trouvent de chaque côté de l'Indienne : « Devant elle, il y avait la profondeur sombre du lagon, et de l'autre côté, la mer ouverte qui déferlait jetant des nuages d'embruns dans le ciel » (Q.87). La symbolique de l'espace insulaire change dans le récit à mesure que le temps passe et que Léon s'habitue à la situation et à la topologie de l'île. Le lagon constitue ainsi « l'image du moi conscient, étroit et limité, entouré de toutes parts par l'océan de l'inconscient² » : « Avec la nuit, la marée envahit le lagon » (Q.422). Le rôle de Suryavati est très important dans cette transformation, car elle symbolise l'esprit qui progresse et avance lentement entre « les deux mondes du rêve et de la réalité³ ». Représentant ainsi « l'instinct d'équilibre de la psyché [Suryavati] suggère par sa danse magique l'union qui doit s'établir entre le conscient et l'inconscient⁴ ».

Après les premières rencontres et l'échange de quelques dialogues, le rapprochement entre Léon et Suryavati va évoluer progressivement. À la suite d'une série de transgression, la distance entre les deux personnages diminue progressivement. Cette évolution montre l'importance particulière que Léon donne au monde de Suryavati qu'il est en train de découvrir. Chaque rencontre porte une importance singulière, accentuée par le protagoniste la première fois qu'une nouvelle expérience se produit. Ainsi, la première fois qu'il entre dans la ville avec la jeune fille est mise en relief (Q.257). À la première fois que Léon reste toute la nuit hors des bâtiments de la quarantaine et passe tout ce temps devant le seuil de la maison de Suryavati, sont consacrées des pages importantes dans le récit du roman (Q.258)⁵. À la suite de cette transgression, Suryavati lui demande pour la première fois de l'accompagner jusqu'aux champs où les parias travaillent et cultivent des légumes (Q.266). Petit à petit, Léon s'adapte à un nouveau rythme : vers la fin de la journée, il ne retourne plus aux bâtiments de la quarantaine et passe les nuits dans le domaine de Suryavati, ce qui le rapproche encore plus à la jeune fille. La distance spatiale entre les deux personnages diminue encore plus, les endroits que Léon choisit pour dormir expliquant cette diminution progressive. Au départ, il se couche « sur la plage, non loin de la maison de Suryavati » (Q.187). Ensuite, il s'installe « devant la porte, enroulé dans un drap et la tête sur une pierre » (Q.265). Finalement, il dort à l'intérieur de la maison, s'allongeant par terre (Q.270). Ce rapprochement témoigne des épreuves initiatiques du protagoniste sous l'égide de son guide spirituel qui fera connaître un nouveau monde à son initié. Pour reprendre l'expression d'Eliade, il s'agit de trois « rites de passage⁶ » qui expriment un changement radical de l'individu sur le plan social et existentiel dans les sociétés

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 147.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Nous évitons d'aller plus loin étant donné que nous avons déjà abordé la transgression dans le premier chapitre de cette partie.

⁶ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 156.

primitives. Ce changement est manifesté à travers la mort et la renaissance symbolique au cours des cérémonies de la naissance, du mariage et du décès. Eliade souligne dans *Le Sacré et le Profane* :

Certes, le rite de passage par excellence est représenté par l'initiation de puberté, le passage d'une classe d'âge à une autre (de l'enfance ou de l'adolescence à la jeunesse). Mais il y [a] également rite de passage à la naissance, au mariage et à la mort, et on pourrait dire que, dans chacun de ces cas, il s'agit toujours d'une initiation, car partout intervient un changement radical de régime ontologique et de statut social¹.

Le critique examine par la suite les trois étapes de la naissance, du mariage et de la mort dans les sociétés primitives. Nous apprenons que l'enfant n'est reconnu par sa famille ni par la communauté qu'après la réalisation des « rites observés immédiatement après l'accouchement qui confèrent au nouveau-né le statut de “vivant” proprement dit² ». Quant au mariage, Eliade constate qu'il s'agit d'un événement qui permet le « passage d'un groupe socio-religieux à un autre³ ». En effet, le jeune marié se sépare du groupe des célibataires et entre en contact direct avec un autre groupe : les chefs de tribus ou de famille. Généralement, le mariage est à l'origine d'une crise et le danger lui est inhérent, ce qui nécessite un rite de passage pour la réalisation de tout mariage. La dernière étape s'avère encore plus compliquée car « il s'agit non seulement d'un “phénomène naturel” (la vie, ou l'âme, quittant le corps), mais d'un changement de régime à la fois ontologique et social : le trépassé doit affronter certaines épreuves qui intéressent sa propre destinée d'outre-tombe, mais il doit aussi être reconnu par la communauté des morts et accepté parmi eux⁴ ». Nous connaissons de nombreux peuples pour qui un seul rituel suffira pour que le trépassé soit reconnu par la communauté comme mort : il s'agira de la cérémonie funéraire de l'enterrement qui conduit l'âme du défunt dans son nouveau foyer. Par la suite, le critique attire notre attention sur l'initiation de l'homme dans la société primitive et souligne que selon la conception primitive, l'individu doit faire forcément des expériences afin de pouvoir tuer l'homme « naturel » et devenir un « homme complet⁵ » :

[...] l'homme des sociétés primitives ne se considère pas “achevé” tel qu'il se trouve “donné” au niveau naturel de l'existence : pour devenir homme proprement dit, il doit mourir à cette vie première (naturelle) et renaître à une vie supérieure, qui est à la fois religieuse et culturelle⁶.

Dans *La Quarantaine*, ces trois étapes rituelles de la naissance, du mariage et de la mort sont abordées tout au long du séjour insulaire du protagoniste du roman. Ce sont des rites qui constituent les trois initiations du héros. Le rite de la naissance s'effectue sous une forme métaphorique. Au lieu du baptême, nous assistons maintes fois à la séquence de la nage purificatrice de Léon dans l'eau du lagon. Le deuxième rite est présenté par l'union de Léon et de Suryavati qui introduit le protagoniste dans la communauté indienne et dans le village des parias. Léon fait ainsi la connaissance de la mère de Suryavati, Ananta qui symbolise le chef de la communauté indienne. Vers la fin du roman, les deux personnages s'isolent dans l'îlot Gabriel, vivant dans un camp, ce qui forme leur épisode nuptial. Le rite de la mort est évoqué avec la présence perpétuelle des bûchers sur l'île Plate entretenue par la communauté indienne. Ce

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 157.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁶ *Ibid.*, p. 158-159.

troisième rite prend plus d'ampleur avec les différentes cérémonies de l'incinération, notamment celle d'Ananta qui a autorisé Suryavati à s'unir avec Léon avant sa disparition. Nous allons examiner brièvement le rite de la naissance (l'initiation aquatique du protagoniste qui signifie sa renaissance et sa purification par l'eau) et de la mort¹ avant d'aborder le rite du mariage qui a, à notre sens, une importance considérable dans le roman de *La Quarantaine*, permettant au protagoniste de s'unir physiquement et spirituellement avec Suryavati ainsi qu'avec le monde élémentaire de l'île et de rejoindre ainsi à la mémoire primordiale de la naissance.

Suryavati, par son comportement et par ses réflexions, change la vision de Léon sur l'espace de l'île où il a débarqué obligatoirement avec tous les autres voyageurs. C'est cette nouvelle attitude qui différencie le protagoniste des autres personnages secondaires du roman : « Alors que la plupart des passagers de la quarantaine ne voient en l'île que la négation d'un lieu, considérant Plate comme une sorte d'antichambre de Maurice, le protagoniste développe une affinité avec le paysage qui l'entoure² ». Sous cet angle, le rapport du protagoniste avec l'espace de l'île, notamment les lieux qu'il considère comme sacralisés, est différent de celui des autres personnages. Suryavati apprend à Léon à se rapprocher de l'espace et des éléments de la nature, tandis que les autres personnages entretiennent un rapport de force avec le même paysage. C'est notamment le cas des deux mauvais compagnons, Julius Véran et Bartoli, qui surveillent les frontières afin de contrôler la géographie de l'île. En revanche, « Léon aspire à une intégration de son être au sein de l'univers insulaire repensé en termes cosmiques³ ». Comme son guide, le jeune protagoniste entre en communication avec l'univers insulaire en percevant son état élémentaire. Plus le temps passe, plus il s'identifie à des secrets de l'île Plate, tout au contraire des autres passagers qui perdent le moral jour après jour en attendant que le schooner vienne les chercher pour les transférer à Maurice. Mais Léon se rapproche de plus en plus du paysage insulaire, et communique avec les éléments de la nature physiquement ainsi que mentalement. L'incorporation de Léon dans les éléments se fait en premier lieu par l'élément aquatique, et viennent ensuite les autres éléments tels le vent, le sel, la poussière et le soleil qui ont tous des effets sur le corps et sur l'intériorité du protagoniste. Ainsi, les éléments de la nature altèrent le corps du protagoniste. Grâce à l'incorporation dans tous ces éléments, « le jeune homme finit par identifier sa propre constitution à celle de l'univers insulaire⁴ ». Mais considérons que l'expérience de cette fusion n'est pas tout simplement une harmonisation avec la nature insulaire ; c'est une expérience plus compliquée : « il s'agit pour le protagoniste de *La Quarantaine* de retrouver un sentiment fondamental de cohésion et de complétude⁵ », et pour arriver à ce stade, le novice doit renaître avant tout. Dans *La Quarantaine*, il y a de nombreuses scènes où le protagoniste et Suryavati se baignent et nagent dans l'eau de la mer ou du lagon. Dans la plupart de ces passages, l'eau est plus qu'un simple élément de la nature et montre plusieurs valeurs symboliques. Brunon Thibault écrit à ce propos :

¹ En ce qui concerne la purification par la nage et la cérémonie de l'incinération, nous nous rappelons évidemment de notre analyse dans le chapitre précédent en ce qui concernait les deux figures féminines Ouma et Suryavati.

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 198.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁵ *Ibid.*

En marge de l'univers concentrationnaire de l'île coloniale se dessine donc une autre île, fabuleuse et primitive, l'île initiatique de Suryavati. Sous la conduite de la jeune femme, Léon se familiarise avec les secrets de l'île et du lagon. Il apprend à nager nu au fond de l'eau, les bras étendus comme un oiseau de mer, au ras des coraux. Ces jeux marquent une initiation à la vie trouble de l'inconscient. Le jeune homme se laisse "flotter" et "dériver" au fond de l'eau, attentif aux seuls remous des profondeurs, aux frôlements des algues et des rochers plongés dans la vase¹.

Léon plonge ainsi dans un temps primitif et élémentaire et mesure le passage du temps avec le va-et-vient des oiseaux : « Le soir, le matin, le vol des oiseaux de la mer à travers la baie, marquent les limites du jour » (CO.326). Dans ce temps primitif, Léon apprend à vivre aussi comme les êtres primitifs. Sous la conduite de Suryavati, il apprend pêcher et lancer le harpon. Vers le coucher du soleil, le novice et le guide pêchent tous les deux dans le lagon, une scène qui se répète à plusieurs reprises dans le récit de *La Quarantaine*. Léon est fasciné par l'image « violente et ordinaire » (Q.422) de Suryavati qui « perce ses proies d'un geste brusque et précis », « un geste numineux² » aux yeux de Léon : « [Suryavati] fait cette chose horrible de retourner la pieuvre comme une poche » (Q.420). Bruno Thibault constate que la pêche des deux personnages dans *La Quarantaine* a deux valeurs différentes, anthropologique et psychologique :

Sur le plan anthropologique, cette pêche au harpon correspond à un rite fondateur. Elle évoque le combat des héros et des dieux d'autrefois contre le monstre du chaos : le Dragon primitif. Sur le plan psychologique, en revanche, la pêche symbolise la confrontation nécessaire avec les manifestations monstrueuses de l'inconscient. C'est pourquoi cette scène de pêche miraculeuse se répète à plusieurs reprises dans le roman³.

L'immersion du novice dans l'eau exprime avant tout sa purification par l'élément aquatique et symbolise ainsi son baptême. Ce symbolisme est à remarquer à la fin de la scène de l'union sexuelle de Léon et de Suryavati qui se baignent dans la lagune. Leur baignade ressemble à un geste rituel exprimant la nouvelle naissance des deux personnages : « Nous étions redevenus des enfants. Nés à nouveau, dans l'eau courante du lagon, sans passé et sans avenir » (Q.326). Rappelons-nous que dans les sociétés primitives, l'enfant doit forcément accomplir le rite pour être reconnu par la famille et par la communauté. Léon est pareil à l'enfant dans le monde primitif de l'île et sa renaissance s'effectue ainsi dans le lagon : il n'a maintenant ni passé ni avenir et vit dans un présent éternel. C'est en à moment-là que Léon a l'impression d'être revêtu d'un nouveau corps : « La fraîcheur du lagon m'avait lavé, avait dénoué mes nerfs. Je sentais une paix, une sorte d'innocence » (Q.326).

D'une façon métaphorique, certains passages de baignade apparentent l'élément aquatique à l'élément aérien à travers les descriptions de l'eau du lagon : « Comme chaque matin, j'ai ôté mes vêtements à l'abri d'un rocher et j'ai plongé dans l'eau du lagon, nageant les yeux ouverts au ras des coraux. L'eau était légère, à peine plus fraîche que l'air » (Q.108-109). Lorsque Léon traverse le lagon, sa nage s'apparente au vol : « J'avais l'impression d'être un oiseau, moi aussi. Non loin de la barrière des récifs, il y a un banc de sable. C'est là que je me suis arrêté, n'ayant rien à craindre des oursins ni des poissons-scorpions » (Q.109). Plus tard, il se rappelle sa première rencontre avec Suryavati et sa blessure. Léon s'installe près du récif, enlève ses vêtements et les cache dans les rochers. C'est au même endroit que Suryavati a soigné sa blessure, lorsqu'il avait marché sur les coraux, à leur première rencontre. Le

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 147.

² *Ibid.*, p. 148.

³ *Ibid.*

texte nous dit que le jeune protagoniste, sous l'égide de Suryavati, a fait beaucoup de progrès dans sa démarche aquatique :

Maintenant, j'ai appris à marcher sur le récif, en posant les pieds très lentement, sans chercher à voir, comme si je savais par cœur la place de chaque aiguille, de chaque trou. L'eau fraîche du lagon éteint ma brûlure, je nage lentement, les yeux ouverts dans l'eau transparente. Je sens le fond qui effleure mon ventre et mes genoux, j'entends le bruit cristallin des vagues sur le sable. Je glisse longuement au ras de la surface, voyant les éclairs du soleil qui éclatent de tous côtés, je vais le long de l'étroite passe que je connais bien, qui descend vers le centre du lagon, s'agrandit en une vallée profonde d'un bleu très sombre. Quand l'eau devient presque froide, je sais que je suis devant l'entrée de l'Océan, là où le lagon vide et se remplit à chaque marée. Les yeux grands ouverts, je bois le bleu sans limites, je plane comme un oiseau, les bras étendus, retenant mon souffle si longtemps que je suis pris de vertige. (Q.159)

Dans ce passage Léon est comparé à un oiseau, ce qui explique la fusion des deux éléments, aquatique et aérien. En plus, la présence des « éclairs du soleil » montre l'adhésion du novice à l'élément igné. Dans d'autres passages, lors de la baignade, les différents éléments de la nature insulaire fusionnent. L'air et l'eau deviennent identiques et l'élément igné s'y présente sous la forme de la « fumée », ce qui montre que « des éléments de nature différente se trouvent rapprochés pour suggérer la cohésion interne de l'univers insulaire¹ ». Dans le passage ci-dessous, les trois éléments aquatique, aérien et igné apparaissent au protagoniste sous différentes formes lors de sa baignade avec Suryavati :

Comme je reste indécis, elle me prend par la main et elle m'entraîne dans l'eau. L'air et l'eau sont identiques, légers, incolores, très doux. Ensemble nous glissons dans le lagon, l'eau impalpable nous recouvre de la fumée des rêves. (Q.422)

La présence de l'élément aérien devient encore plus forte au moment de la marée quand arrive la nuit : « C'est comme une respiration. Jamais je n'avais senti cela aussi fortement. Il y a un mouvement qui ouvre les vannes, une pulsion » (Q.422). Les deux personnages s'entraînent l'un l'autre vers le fond de l'eau et « le souffle de la marée [les] pousse doucement le long du banc de sable, dans le courant d'une grande rivière qui [les] enveloppe » (Q.423) La comparaison de la marée à une « respiration » et à un « souffle » lorsqu'elle vide et remplit la lagune évoque la présence plus sensible de l'élément aérien vers cette fin du roman. Ce paragraphe clôt par l'évocation de la « grande rivière », ce qui entraîne une allusion à la rivière Yamuna dès le paragraphe suivant :

Dans le crépuscule, j'ai imaginé que j'étais dans la Yamuna, là où Giribala a plongé Ananta après l'avoir arrachée à la mort. Surya m'entraîne à mon tour dans la rivière, cette eau légère et douce qui coule entre les ruines du monde. [...] Nous sommes au milieu de l'eau, au centre du lagon, sur la langue de sable, et les îles sont lointaines, des ombres noires, à la dérive. [...] comme si nous étions avec [les oiseaux] les derniers habitants de la terre. (Q.423)

Le troisième élément, le feu, se trouve également d'une façon métaphorique lié à ces deux éléments dans les passages de la baignade. Quand Léon et Suryavati glissent dans l'eau du lagon, Léon déclare que « l'eau impalpable [les] couvre de la fumée des rêves » (Q.422). Plus tard, durant la dernière baignade dans la lagune, Léon sent que l'eau de la lagune est douce et légère « comme une fumée, glissant comme un torrent » (Q.464). En même temps que l'initié fusionne avec les éléments de l'univers insulaire en s'immergeant dans l'eau, ces mêmes éléments s'introduisent en lui et affectent aussi son corps. Léon passe tout son temps « avec la vibration perpétuelle des vagues au centre de son

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 204.

corps (Q.382) ». Isa Van Acker souligne que « l'initiation au monde élémentaire se vit d'une manière intensément physique, comme une expérience *viscérale*, dans le plein sens du terme¹ ». L'élément aquatique agit ainsi sur la surface du corps du protagoniste et qu'il a des effets profonds sur lui :

Je sentais le nuage des embruns sur ma peau, sur mes lèvres, jusqu'au fond de mon corps les coups des vagues sur le mur de corail. (Q.112)

Comme l'élément aquatique, l'élément igné affecte au départ la surface du corps du jeune homme qui est « brûlant de soleil » (Q.113) au bout de quelques jours sur l'île : « Le soleil a cuit ma peau, le sel imprègne mes cheveux » (Q.110). L'élément igné pénètre au fur et à mesure dans les profondeurs de son corps : « L'odeur du feu est en moi, elle me remplit entièrement » (Q.189). Ainsi, l'intériorisation du feu lui offre « une grande paix » (Q.189). Assis, « dans les rochers, le dos contre la muraille tiède » (Q.189-190), Léon est enivré de voir « les cendres soulevées par les passages du vent [...] comme la fumée des rêves » (Q.190). Il aime bien sentir l'odeur de la fumée quand il marche la nuit dans la direction du cimetière : « Je voulais arriver en haut de l'escarpement, juste pour sentir l'odeur de la fumée, l'odeur du santal dans les bûchers, pour entendre clabauder les chiens » (Q.316).

Redoublant la présence de la fumée et de l'élément igné lors des séquences de baignade, comme nous le savons déjà, le rite de la mort est figuré dans *La Quarantaine* à travers la présence des bûchers et les cérémonies de l'incinération. Notons que le rite de la mort est abordé de deux manières différentes dans *Le Chercheur d'or* et dans *La Quarantaine*. Alexis assiste à la mort de son père, de sa mère et du timonier du navire *Zeta*. Ses compagnons de guerre meurent brutalement. Mais le protagoniste ne s'implique dans aucun rite funéraire. Par contre Léon assiste à plusieurs rites d'ensevelissements pendant son séjour forcé sur Plate. La mort est ainsi « omniprésente et chargée d'un dynamisme puissant² ». À cause de l'épidémie de variole qui touche les hommes, les femmes et les enfants, nous assistons à une agonie douloureuse, lente et progressive des habitants de l'île ainsi que des passagers mis en quarantaine. Le récit de *La Quarantaine* fait aussi allusion à une autre histoire dans laquelle de nombreux immigrants indiens du brick *Hydaree* ont été abandonnés et sont morts sur l'île Plate en 1856, car les autorités de Maurice leur avait interdit l'accès à l'île. La mort est partout présente, surtout dans la communauté indienne qui, pendant la nuit, selon sa tradition et sa religion, incendie les corps des défunts dans les bûchers.

Léon assiste plusieurs fois à ces cérémonies rituelles organisées par les immigrants indiens qui marquent un des trois rites de passage de l'initié. Une fois, le protagoniste, passe une longue nuit d'angoisse devant le feu des bûchers et comme les serviteurs, lui aussi, il ratisse et tisonne les braises. Cet épisode constitue un moment important de l'initiation de Léon. Quand arrive le matin, Suryavati mélange la cendre des bûchers avec du sable noir de l'île. Elle passe sa main sur le visage de Léon pour dessiner quelque chose : « Elle dessine des traits et des cercles, et je sens un grand calme qui entre en moi » (Q.191). Le dessin que Suryavati trace avec de la poudre rappelle en quelque sorte les « signes extérieurs [qui] marquent la mort et la résurrection : tatouage, scarifications³ », qu'on pratique lors

¹ *Ibid.*, p. 205.

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 149.

³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 161.

des cérémonies d'initiation dans les sociétés primitives. Eliade explique que ces tatouages sont liés symboliquement à la renaissance et à la mort du néophyte dans la pensée de ces sociétés. Suryavati, en tant que guide spirituel de Léon, essaye de montrer à travers ces dessins que l'initié a dépassé symboliquement et avec succès le rite de passage de la mort et qu'il détient maintenant un nouveau corps et un nouveau nom. Bruno Thibault souligne également qu'on peut rapprocher le dessin à la cendre de Suryavati de la peinture magique que les Indiens d'Amérique centrale pratiquent sur l'épiderme :

En termes jungiens, nous dirions que la peinture magique correspond à la prise de conscience des archétypes de la psyché par l'individu. Les signes tracés par Suryavati sur le visage de Léon montrent en outre comment l'anima place le moi en contact avec les archétypes de l'inconscient : l'anima s'exprime non par le truchement des mots ou des concepts mais par le biais des gestes, des signes et des symboles¹.

Remarquons que c'est ici que Suryavati donne un nom à Léon « pour toujours : *Bhai* » (Q.191). Comme certains novices des sociétés primitives, Léon porte désormais un nouveau nom. Eliade écrit à propos de la renaissance mystique que « les candidats reçoivent d'autres noms, qui seront dorénavant leurs vrais noms² ». Plus tard, Léon devient lui-même un serviteur des bûchers. Il se place devant le bûcher et réalise le rite indien comme les vrais serviteurs. Il se convertit maintenant en Dom : « Personne ne prend garde à moi. Je suis pareil à eux, avec mes habits déchirés et les pieds nus, mes cheveux gris de cendre, ma figure et mes bras noircis par la suie. Je suis pareil à un Dom, je suis un serviteur des bûchers » (Q.227). Le feu lui offre finalement une nouvelle conception du temps : « Je n'ai aucun besoin de partir, il me semble que ce matin devrait durer toujours. Je suis couché dans le sable noir, j'écoute les bruits des bûchers qui se refroidissent » (Q.229). Léon s'intègre dans la communauté indienne de l'île et devient comme eux en réalisant ce rite de passage de mort.

Mais la vraie renaissance du protagoniste réside dans son union physique et spirituelle avec son guide Suryavati. L'intégration au monde minéral rend Léon plus fort et fait de lui une figure de l'animus. C'est surtout le paysage minéral de l'île qui donne un aspect plus viril au corps de Léon, « comme si à l'image tout en flammes et en vagues de la figure féminine devait correspondre un personnage masculin à la constitution plus solide³ ». En se souvenant de l'histoire de sa famille, Léon constate : « Mais moi je continue à porter la flamme. Je ne veux pas qu'elle s'éteigne. Les murs noirs des bâtiments de la Quarantaine, l'éclat du soleil et la mer, comme une prison entourée par la mort, tout me renvoie l'étincelle de la vengeance, j'ai au fond de moi un cœur fait du basalte de l'île » (Q.216). L'intégration de l'élément minéral au corps du protagoniste le prépare pour se rapprocher de plus en plus de la figure féminine et pour devenir un homme complet.

1.2. La dynamique cosmique de l'initiation sexuelle

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 149.

² Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 162.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 205.

Dans le roman de *La Quarantaine*, l'île est associée à un état élémentaire par le regard du protagoniste. Le site insulaire est donc plus proche du monde dans son état originel et donc loin du monde artificiel construit par l'homme. Nous allons analyser un élément qui se développe dans tout le texte et qui oriente la perception du protagoniste au cours de son expérience initiatique. Dans ce roman se lisent de nombreux passages dans lesquels le protagoniste ressent une sorte de « vibration ». Cette vibration prend une valeur de plus en plus importante au fur et à mesure que le récit progresse et que le séjour insulaire de Léon se prolonge. Ces passages suggèrent la cohésion des éléments ainsi que la liaison du novice avec le site insulaire. Aux premiers moments de son séjour sur Plate, Léon ne connaît pas du tout cette vibration qui lui paraît nouvelle et pleine de mystères : « Tandis que je marche vers la pointe, j'entends la marée. Il y a cette vibration qui vient du fond de l'Océan, du socle de la terre » (Q.89). Le passage renvoie ainsi au « socle » de l'île et au « fond de l'Océan », ce qui signifie que la vibration n'est pas ordinaire mais qu'elle vient des profondeurs et du noyau de l'univers. Dans un autre passage, Léon raconte des histoires à Suryavati et tout à coup il se rend compte que le soleil se couche déjà dans l'autre côté du volcan : « J'entends le bruit de la mer qui vient, et cette vibration sourde qui semble sortir du socle de l'île. Il me semble que j'ai en moi une électricité, une force nouvelle. Pour la première fois depuis des jours, je ne sens plus la menace qui pèse sur l'île, j'ai même oublié l'émeute » (Q.138). La fusion avec l'élément insulaire donne ainsi une « force » à Léon et lui fait oublier la situation problématique du séjour forcé sur l'île Plate. Un autre jour, Léon se rappelle les immigrants venus de Calcutta qui étaient abandonnés sur Plate à cause de la variole et de choléra bien des années auparavant. Ils sont restés sans secours pendant trois mois et presque tous sont morts. Léon constate alors :

Personne ne vient dans le cimetière. Il y a quelque chose de surnaturel dans ce chaos de roches et de tombes renversées par les cyclones. Quelque chose qui trouble et fait battre mon cœur, comme si le regard des immigrants abandonnés était encore vivant, tendu vers l'horizon, une longue vibration qui résonne dans le socle de l'île. C'est cette vibration que j'ai entendue, lorsque je me suis couché l'oreille contre la terre, la première nuit que nous avons passée à Palissades. (Q.175)

Si, au début, Léon essaye en vain de reconnaître cette vibration, au fil du texte, la vibration lui devient de plus en plus familière. Comme le souligne Isa Van Acker « au fur et à mesure que le jeune homme adopte le rythme de la vie insulaire, il semble que la vibration soit l'expression de son entrée dans un nouvel ordre¹ ».

Vers la fin du roman, Léon et Surya s'installent « sous le glacis des pailles-en-queue » où le bruit de la vibration est encore plus net : « Avec des aiguilles de filaos, j'ai fabriqué une sorte de matelas. Sous la tente de toile cirée, cela fait un creux bien tiède, tout à fait comme un nid d'oiseaux. D'ici, j'entends très bien la vibration qui monte du socle de l'île. Un bruit de forge, ou plutôt, un bruit de sang » (Q.426). La comparaison de la vibration au « bruit du sang » lui donne un aspect corporel qui se fait entendre de plus en plus à mesure que l'union de Léon et la figure féminine se renforce tout comme son union avec l'espace insulaire. Le bruit de la vibration se mêle aussi au battement du cœur de Suryavati : « Je me suis endormi, ma joue appuyée contre sa poitrine, en entendant les coups de son cœur, mêlés à la vibration des vagues sur le socle de l'île » (Q.327). Léon comprend que cette vibration provoque

¹ *Ibid.*, p. 206.

une sensation en lui qui peut être le signe de son intégration à la géographie de l'île et qu'il n'arrivait pas à comprendre au début. La vibration ressemble ici au mouvement des membres du corps :

Dans mon corps j'ai reconnu la vibration. C'est elle que j'ai sentie dès la première nuit, quand j'étais couché à côté de Jacques et de Suzanne dans la hutte de Palissades, sans pouvoir dormir. Ce n'est pas un bruit. C'est bas et lent comme la pulsion d'un cœur, comme le murmure du sang dans mes artères. Comme la rumeur de la mer ou le grondement des ailes des oiseaux autour de Pigeon House Rock. Cela n'a pas de nom. (Q.439)

Léon pose son oreille sur la poitrine de Surya pour mieux comprendre :

Cela vient, puis s'arrête, recommence. Cela monte le long des veines de la terre, jusqu'à la lèvre émergée de l'Océan, jusqu'au corps de Surya. Sur ses lèvres, je bois la vie, je respire son souffle, je prends la chaleur de ses mains. Elle me serre au centre de son ventre, et les pierres, et les courants du lagon nous serrent. (Q.439)

Léon ne se préoccupe plus de l'avenir. Il est plongé dans l'intemporalité du paysage élémentaire. Les deux personnages se sont unis qu'on ne peut plus distinguer leurs corps ni le site insulaire. Ils se fondent dans tous les éléments de la nature :

J'ai le goût de la cendre des bûchers sur mes lèvres, le goût du sel éternel. Je ne suis plus seul, je suis aussi en Surya, elle est moi et je suis elle, nous sommes unis dans un mouvement très fort et très doux. Et nous sommes aussi la peau noire de l'île et le vent, et la mer, et l'esprit des oiseaux qui guettent le premier rayon du soleil. La nuit nous enserme, appuie sur la montagne, sur les broussailles, la nuit mêlée au vent. Les gouttes de pluie crépitent sur la toile cirée au-dessus de nous, par rafales, le vent s'engouffre dans la crevasse et passe sur nous sa main froide. Je sens dans ma gorge les battements de son cœur, je suis dans la peau de Surya, j'ai en moi le bruit de sa vie, une vibration lointaine et vraie. (Q.439-440)

Ainsi, dans certaines descriptions, Le Clézio utilise un terme anthropomorphe pour montrer une partie de l'espace insulaire, comme « la peau » de l'île dans le passage ci-dessus. L'homme est alors identifié à l'île et l'île est identifiée à un corps humain. À la fin de ce passage, la « vibration lointaine et vraie » est associée au battement du cœur de Surya et au « bruit de sa vie ». Dans un autre passage, lorsque Léon n'arrive pas à dormir sous le ciel resplendissant de la nuit, il sent la vibration pénétrer en lui :

Il y a trop de clarté, et cette vibration, dans le socle de l'île, une onde qui traverse le basalte et qui vient jusqu'à moi, me fait trembler sur mes jambes. Comme si cette île tout entière était mémoire, surgie au milieu de l'Océan, portant en elle l'étincelle enfouie de la naissance. (Q.299)

L'île est comparée à un corps féminin qui donne « naissance », et renvoie à la mère des origines en évoquant la « mémoire », comme dans certaines croyances et traditions primitives où l'île est une terre fertile et symbolise la féminité. Ou encore, dans le passage ci-dessous, l'île est identifiée à un corps gigantesque dont le ventre est en perpétuelle vibration :

Le piton vibre tout le temps. Au commencement, on ne s'en rend pas bien compte. On croit entendre la rumeur de la mer, le fracas des vagues sur les écueils noirs, à la pointe de l'îlot. Mais la vibration est pareille au vent. Elle vient du plus profond, du ventre de la terre, et elle remonte jusqu'au rocher sur lequel nous sommes accrochés. Même lorsque nous nous couchons sur la terre, au fond de la faille, nous l'entendons. (Q.405)

Le fait que la vibration peut venir « du ventre de la terre », exprime qu'il est « le siège de la gestation¹ ». Léon retrouve aussi le corps de Surya dans les éléments du paysage insulaire :

¹ *Ibid.*, p. 207.

Je me suis allongé sur la terre noire et brûlante, dans une anfractuosité, où chaque vague lance une langue d'écume. Je suis comme un aveugle, je passe mes mains sur la pierre usée, douce comme la peau. Je sens dans la pierre le corps de Surya, mince et souple, qui se dérobe et se donne. Elle me recouvre de son ombre, de son eau. Je suis dans la couleur d'ambre clair de ses iris et le flot de ses cheveux noirs qu'elle a dénoués pour moi m'enveloppe, doux comme la nuit. Je sens contre ma poitrine ses seins si jeunes, légers, que je voyais à travers sa robe mouillée, quand elle revenait du récif, et j'entends la musique de ses bracelets autour de ses poignets, la musique du vent, quand elle m'enlace de ses bras très longs et que ses jambes se mêlent aux miennes, comme si nous dansions. (Q.167)

L'expérience de l'harmonisation avec l'univers insulaire de Léon est donc une expérience aussi physique que spirituelle. Son cœur bat fort et « brille de la flamme du brasier qui dévore le corps des défunts sur la plage », et soudainement, en ouvrant les yeux à la lumière du soleil, sa semence jaillit « contre la pierre noire » (Q.168). Cette expérience annonce l'union future du protagoniste avec son guide. Le bruit du battement de son cœur fusionne alors avec celui du socle de l' le et de la lumière du soleil : « J'écoute les coups de mon cœur et les coups de la mer sur le socle de l' le, la longue vibration qui est unie à la lumière » (Q.168). Cette expérience unificatrice libère le novice de l'inquiétude en suspendant l'écoulement du temps. Désormais, ni le temps compte pour lui ni la vengeance. Il ne pense qu'à Suryavati qui lui « parlera dans sa langue si douce et fluide » (Q.168). Cette cohésion et cette vibration qui vient d'un temps primordial lui fait sentir une sensation de bonheur : « Je suis entré dans la vague, au bout de la dalle de basalte, je me suis laissé recouvrir par l'écume. J'ai renoué le langouti autour de mes reins, j'ai lissé mes cheveux en arrière. C'est étrange, je ne ressens en cet instant aucune honte. Seulement la plénitude, après l'ivresse, une espèce d'extraordinaire lucidité » (Q.169). Isa Van Acker constate que cette expérience « comble le vide provoqué par l'absence de la mère, et elle restitue les liens du protagoniste avec le lieu de sa naissance¹ ».

La fusion avec cet univers insulaire atteint son apogée sublime pendant et après l'union sexuelle de Léon et de Suryavati. Cet épisode constitue une étape importante du rite de mariage du protagoniste. Nicolas Pien souligne que la fin de ce séjour insulaire sur Plate indique deux événements capitaux liés l'un   l'autre : « D'une part, Ananta meurt, et, d'autre part, Surya devient femme et mère. En effet, c'est Ananta qui donne l'autorisation à sa fille de se lier plus étroitement à Léon et cette parole a une valeur plus fondatrice encore que le mariage² ». Ici, Ananta joue le rôle du chef de famille, et en quelque sorte, chef de communauté indienne. De ce point de vue, sa bénédiction occupe un moment important dans le récit de *La Quarantaine* : « Maman m'a donné sa bénédiction. Elle m'a dit que je pouvais être ta femme. Elle va aller à Vrindavan maintenant » (Q.326). Les pages qui relatent cette union expriment d'un côté l'union de deux êtres humains de sexe féminin et masculin et évoquent d'un autre côté une union purement symbolique. Léon est alors assimilé à l'élément igné et Suryavati à l'élément aquatique. Cette assimilation à ces deux éléments de nature antagoniste donne un aspect symbolique à cette union : « Je sentais son corps frais comme l'eau qui coule, j'étais devenu le feu, la fièvre, le sang » (Q.321), ou encore : « Je n'étais plus seul, j'étais un avec elle, elle était la mer, fraîche, lente, mouvante autour de moi » (Q.322). Lors de cette union, le protagoniste entre en contact avec les ancêtres de Suryavati, notamment avec sa grand-mère indienne : « Je n'étais plus le même. J'étais un autre,

¹ *Ibid.*

² Nicolas Pien, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, op. cit., p. 263

j'étais elle, et avant elle, j'étais Giribala qui fuyait le long du fleuve, emportant l'enfant Ananta à travers la campagne incendiée, se cachant le jour dans les roseaux, et qui l'avait plongée dans l'eau boueuse de la Yamuna, lui avait soufflé son nom au visage » (Q.322). L'évocation de la Yamuna insiste de nouveau sur l'élément aquatique auquel est comparée la jeune figure indienne tandis qu'elle évoque la célèbre légende du Seigneur Yama et de sa sœur Yamuna. Nicolas Pien note : « C'est le moment du glissement définitif, où Léon retrouve sa famille. L'union est placée sous le signe de la confluence et du sang, comme si c'était le fleuve et son histoire qui entraient en Léon¹ ». C'est ainsi que cette union corporelle relie le temps actuel au temps des ancêtres. Comme dans le cas de la vibration du socle de l'île qui renvoie à la mémoire de la naissance, lors de cette union est évoquée une autre sorte de vibration qui renvoie à une mémoire lointaine :

Le vent avait nettoyé le ciel, la lueur de la lune avait changé les rochers en lames de métal, les broussailles, les vacoas. J'imaginai les tombes autour de nous, debout, droites comme des êtres. J'écoutais le vent, j'écoutais le bruit de mon sang, le froissement léger de la mer. Et cette vibration, comme au fond de l'océan, qui grandissait en moi, le tremblement de la mémoire. (Q.318)

La vibration renvoie au temps des origines évoquées par « le tremblement de la mémoire ». Le texte renvoie aussi à la mémoire atavique en indiquant « les tombes » qui entourent Léon et Suryavati et qui sont comparées aux « êtres ». C'est ici et maintenant que l'initié renaît, « engendré comme fils de toutes les femmes qui se sont succédé pour donner naissance à Surya² ». Léon devient un autre. Par la métaphore fluviale de Yama qui passe en lui, Léon renaît en goûtant le sang et la sueur de Suryavati : « Je voulais sentir toujours le goût du sang, de la salive et de la sueur, parce que c'était le goût de Surya, de sa vie » (Q.324).

L'initiation sexuelle du protagoniste suggère également l'existence d'un temps cyclique en ce qu'elle se passe dans la grotte à proximité d'un cimetière. Ainsi, la naissance et la mort se côtoient dans ce contexte. Cette temporalité cyclique est nécessaire pour que le novice accomplisse son parcours initiatique, car elle lui permettra de sortir du temps ordinaire et de renouer avec le monde des origines. Eliade note :

Dans les scénarios initiatiques, le symbolisme de la naissance côtoie presque toujours celui de la Mort. Dans les contextes initiatiques, la mort signifie le dépassement de la condition profane, non-sanctifiée, la condition de l'« homme naturel », ignorant du sacré, aveugle à l'esprit. Le mystère de l'initiation découvre peu à peu au néophyte les vraies dimensions de l'existence : en l'introduisant au sacré, l'initiation l'oblige d'assumer la responsabilité d'homme. Retenons ce fait, qui est important : l'accès à la spiritualité se traduit, pour les sociétés archaïques, par un symbolisme de la Mort et d'une nouvelle naissance³.

Spatialement, l'union sexuelle permet à l'initié de se sentir un avec le paysage îlien en même temps qu'il se sent un avec la figure féminine. Les éléments de l'espace et les propriétés des hommes fusionnent dans la perception de Léon pour qui le bruit du vent se confond avec celui de son sang et le « froissement léger de la mer » (Q.318). Léon, en embrassant Suryavati, trouve les traces des éléments de l'île sur son corps, ce qui la rend de plus en plus séduisante. Léon respire ainsi « l'odeur de la cendre dans le creux de son cou, à la naissance de ses cheveux » (Q.318). La main de Suryavati, posée sur la peau de Léon, est « poudrée de poussière et de kurkum » et dessine « des cercles » (Q.320)

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 264

³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 162-163.

sur lui. Les éléments minéraux sont aussi présents lorsque Léon caresse amoureusement sa bien-aimée. Le jeune novice perçoit alors « sous sa peau les éclats durcis du basalte, et la poussière, comme de la cendre » et sent « le goût du sel sur ses paupières » (Q.321). Isa Van Acker constate : « Entre le corps du protagoniste et l'espace, la liaison se fait plus intense encore. Au point culminant de l'expérience sexuelle, tout se passe pour Léon comme si c'était des couches profondes de l'univers même que provenait l'orgasme¹ » : « Surya a poussé un cri, j'ai senti son corps trembler comme si une même vague passait de moi en elle, j'ai senti le flux de ma semence qui montait, qui jaillissait du monde, des roches noires du volcan, des récifs où cogne la mer » (Q.322).

L'initiation sexuelle est une expérience constructive pour le protagoniste car elle est vécue comme une sorte d'union avec le cosmos qui lui révèle de nombreux liens variés autres qu'une simple union charnelle entre deux personnes. Il s'agit d'une union entre l'homme et l'univers et tous les éléments qu'il contient. Sur le plan temporel, il s'agit de l'union entre le présent et le passé, car c'est une liaison entre les vivants et les morts. Cette union est à l'origine de la naissance de l'homme et la zone des bûchers, située juste au-dessous de la grotte, est consacrée à la cérémonie de l'incinération. C'est un moment capital du récit, car il change totalement le cheminement et le destin du protagoniste. Léon affirme :

C'était le moment le plus important de ma vie, sans le savoir c'était pour cet instant que j'avais embarqué à bord de l'*Ava*, que le commandant Boileau avait touché à Zanzibar malgré l'interdiction, et que nous avions été abandonnés sur l'île Plate. Rien n'était au hasard, je le comprenais enfin. J'étais retourné à la Quarantaine, j'avais cru que tout était fini, que je ne reverrais plus Suryavati. Bientôt je retournerais dans mon monde, à Maurice, ou en France. Ces jours et ces nuits, la fumée des bûchers à Palissades, l'eau vierge de la source, les cris des enfants dans le village, la musique de Choto, la maison d'Ananta, j'aurais pu tout oublier. J'aurais pu devenir un Archambau, avoir un bureau d'affaires à la rue du Rempart, aller aux courses au Champ-de-Mars... » (Q.320-321).

Les deux personnes sortent de la grotte, se rendent sur la plage et entrent dans l'eau « douce et tiède » (Q.325) de la mer haute. Léon entend de nouveau la vibration des vagues qui déferlent. Il a l'impression d'être né de nouveau : « Jamais je n'avais ressenti un tel désir, un tel bonheur. Il n'y avait plus de peur en moi. J'étais quelqu'un d'autre, quelqu'un de nouveau » (Q.325). Les deux personnes jouent ensemble dans l'eau « grise et miroitante » (Q.325) du jour levant : « Nous nous redressions, le temps de reprendre notre souffle. Nous étions redevenus des enfants. Nés à nouveau, dans l'eau courante du lagon, sans passé et sans avenir » (Q.326). Les deux personnages sont plongés maintenant dans l'instant présent, libérés du passé et du monde des vivants. Nicolas Pien, en comparant l'union sexuelle dans *La Quarantaine* avec celle du *Livre des fuites*, constate qu'il s'agit ici d'« un instant de *fusion*, non seulement entre les deux amants, mais aussi avec la matière, la pierre de la grotte et l'eau du lagon, toute proche² ». En effet, la scène de cette union charnelle de Léon et Suryavati ne se limite pas à un acte purement sexuel et la baignade des deux amants affirme l'aspect mythique de l'acte. Le critique souligne que « c'est un vertige dans le texte, un voyage dans la profondeur de la matière et de l'Être qui appelle à une renaissance, ce qui est lisible quand, l'acte consommé, Léon et Surya se baignent³ ». Toutefois, les paragraphes conclusifs de cette scène sont pleins de

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 208.

² Nicolas Pien, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, op. cit., p. 264

³ *Ibid.*

désenchantement, et ils affaiblissent le sentiment de plénitude du protagoniste qui ne dure pas très longtemps. À la fin de la scène, les deux personnages s'assoient sur la plage et y passent toute la nuit. Leurs conversations et leurs gestes témoignent d'une sorte d'incertitude de leur avenir. Ce qui évoque l'histoire d'Alexis et d'Ouma dans *Le Chercheur d'or*, où les deux personnes ne parviennent pas à s'unir et où chacun suit son propre destin. Léon demande à Suryavati : « Tu m'emmèneras ? [...] Nous resterons toujours ensemble ? » (Q.327). Suryavati, au lieu de lui répondre avec des mots, touche le visage du jeune garçon avec ses mains chaudes, ce qui amène Léon à interpréter ainsi son comportement : « Peut-être qu'elle voulait me dire que tout cela n'était que des mots, des contes sans vérité » (Q.327). Isa Van Acker écrit :

Phrase bien dégrisante malgré son mode hypothétique : la formule indéfinie “*tout cela*” mesure l'étendue de ce qui se trouve mis en doute. La suggestion que ce qu'ils sont en train de vivre serait totalement dépourvu de “vérité” est d'autant plus frappante qu'elle va à l'encontre d'une description laudative des yeux de Suryavati, quelques pages auparavant – description qui affirme précisément que son regard irrésistible “brillait de la *vérité pure*” et “restituait l'éclat du soleil jusque dans la nuit” (Q.321)¹.

La dernière phrase de l'épisode révèle aussi cette incertitude, car Suryavati part un peu avant le lever du soleil sans réveiller Léon : « Elle a tenu un instant ma main, dans mon demi-sommeil j'essayais de la retenir, elle a dû défaire mes doigts un à un » (Q.327). Elle dénoue les doigts de Léon qui essaye de la retenir dans un sommeil doux, mais le texte annonce la rupture précoce de l'union des deux personnages.

La relation amoureuse qu'entretient Léon avec Suryavati fait partie de son épreuve initiatique à l'instar de la pêche qu'ils font dans le lagon et l'entretien des bûchers lors de l'incinération. Bien avant qu'il s'unisse avec Suryavati, Léon avoue son amour en ces termes : « Je la désirais, je voulais la toucher, me plonger dans son odeur, goûter à ses lèvres, à sa peau, n'être qu'un avec elle. Et au même moment, j'avais peur d'elle, j'éprouvais comme de la haine » (Q.319). En effet, l'union sexuelle provoque chez le protagoniste une haine qui révèle deux vérités : « une angoisse sexuelle, liée à un tabou racial » et « la crainte suscitée par un contact trop direct avec l'archétype de l'anima² ». Bruno Thibault, en analysant la réflexion de John Layard dans *The Virgin Archetype*, constate qu'il existe dans la pensée primitive une sorte de relation « entre la prohibition de l'inceste et le développement de l'anima³ ». Si la loi interdit l'inceste dans les sociétés primitives et punit rigoureusement toute relation incestueuse, par contre on le célèbre dans les mythologies. Mais comment peut-on expliquer ce fait contradictoire ? Le critique note : « L'inceste divin – le “*hierogamos*” ou mariage sacré – symbolise l'union de l'esprit conscient et de l'anima, union qui “divinise” l'individu en donnant naissance à la surconscience du Soi⁴ ». Dans *La Quarantaine* notre romancier aborde la sexualité de la même manière en se référant à la mythologie hindoue. D'un côté, Suryavati raconte maintes fois l'histoire de l'amour sacré entre Yama et sa sœur Yamuna, deux divinités hindoues et d'un autre côté elle donne

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 209.

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 150.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

un nom à Léon pour toujours qui signifie frère¹. Cette légende explique une vérité très importante du processus d'individuation : l'individu se détache de la société et suit un autre chemin pour atteindre son anima. L'union de Yama et sa sœur-épouse, Yamuna, évoque le parcours unificateur de l'esprit et de l'anima. L'esprit suit un chemin pendant son développement qui le conduit à s'unir à son anima. Bruno Thibault constate que dans *La Quarantaine* « la sexualité correspond [...] à un rituel sacrificiel » et « implique mort et renaissance, abolition du moi superficiel (la persona) et intégration du moi spirituel (le Soi)² ». Ainsi, Léon s'unit à l'anima qui est Suryavati. Il choisit finalement de vivre avec elle au lieu de partir avec les autres passagers. Mais pour atteindre à ce stade, Léon doit renoncer au but de son voyage qui est regagner Maurice, sa terre natale, de même qu'il se trouve obligé de rompre avec sa famille : son frère et sa belle-sœur.

Alors, à part la relation amoureuse entre Léon et Suryavati, nous constatons l'établissement de cet autre lien entre les deux personnages : le lien d'un frère et d'une sœur que le protagoniste n'a jamais eue. C'est peut-être pour remplir cette lacune que Léon disparaît à la fin du roman avec Suryavati. Il adhère au nouveau nom que Suryavati lui donne pour toujours, *bhai* qui signifie frère, et de son côté, il appelle Suryavati de la même manière, « bahen, sœur ! » (Q.324). Isa Van Acker écrit à propos de ce rapport entre Léon et Suryavati que « la désignation du couple en ces termes confère à leur union une dimension mythique³ ». En outre, en même temps que Suryavati prononce le nouveau nom de Léon, son comportement témoigne d'un geste rituel qui offre à cette appellation un aspect mythique. La jeune Indienne marque le visage de Léon avec la cendre des bûchers qu'elle a mélangée avec sa salive (Q.223). Isa Van Acker note à ce propos :

Le mélange de la cendre et de la salive réunit des éléments opposés : la cendre substance résiduelle rattachée au feu, relève par excellence de la sphère céleste et du royaume de la mort, alors que la salive, par sa nature humide (et dans son acception euphorisante), est davantage un symbole chtonien de fécondité. [...] Ce geste scelle un pacte entre les deux jeunes gens à l'image de l'alliance divine qui unit Yama à Yamuna⁴.

Suryavati dit à Léon que « Yama est fils du soleil, il attend sa sœur, la rivière Yamuna. Quand elle vient, elle allume un grand feu, et avec la cendre elle marque le front de son frère, [...] pour que leur amour ne finisse jamais » (Q.225). Dans cette relation à double valeur, Suryavati constitue l'image de la sœur de Léon au sens où il s'agira d'une alliance sacrée. L'aspect protecteur de Léon à l'égard de Suryavati s'explique par le fait qu'il se sent aussi comme son frère : « Il me semblait qu'elle était la petite sœur que je n'avais jamais eue, qui attendait que je lui raconte des histoires [...] pour lui fait oublier la nuit au-dehors » (Q.260).

Léon poursuit ainsi avec succès toutes les épreuves initiatiques sur l'île Plate pour devenir un « homme complet⁵ ». Il se sent intégré maintenant dans une nouvelle vie en parfaite harmonie avec le monde minéral de l'île. Son regard et son but ont changé ainsi que son ancien moi :

¹ Voir Bénédicte Mauguère, « La Philosophie orientale du cycle de vie et de mort dans *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio », art. cité, p. 105-118.

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 150.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 223.

⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 159.

Maintenant je porte sur moi les insignes de ma nouvelle vie, la cendre des bûchers, la poussière noire de l'îlot Gabriel et l'odeur des oiseaux. Mon regard est neuf. Je ne redeviendrai jamais celui que j'étais, celui qui montait la coupée de l'*Ava* dans l'idée vaine de retrouver son île, ses ancêtres. (Q.457-458)

Comme l'avoue Léon le but de son voyage jusqu'à son débarquement forcé sur l'île Plate se résumait en une quête d'identité et un renouement de la mémoire atavique : retrouver ses racines et ses origines. Mais maintenant qu'il est uni et qu'il fait un avec Suryavati, son anima, son voyage initiatique se termine et le jeune novice se trouve dans un dilemme. Bruno Thibault constate qu'« à présent que l'archétype du Soi a été identifié, cette problématique de l'enracinement perd subitement tout intérêt : la poursuite du voyage implique au contraire pour le héros une rupture définitive avec son passé¹ ». Eliade revient sur ce point et constate :

Chez certaines tribus, les jeunes initiés sont censés avoir tout oublié de leur vie antérieure ; immédiatement après l'initiation ils sont nourris comme de 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 aux seuls initiés. Comme on le voit, avec l'initiation tout recommence à nouveau².

Ces symbolismes sont bien présents dans le cycle initiatique de *La Quarantaine*. Léon porte un nouveau nom. Comme un enfant, il apprend de Suryavati à marcher pieds nus sur les récifs, à nager et lancer le harpon. Il apprend aussi des nouveaux mots de la bouche de Suryavati comme « *churm [...] chalo gul laiye* » (Q.407), et renonçant à son passé, il reste sans mémoire. Sur l'îlot Gabriel, il entend le grondement de la mer et le vent qui siffle dans les broussailles et fait claquer la tente de Sarah Metcalfe : « C'est un bruit qui porte la peur, efface en moi tout le passé et le futur, me laisse sans mémoire. Il me semble que je deviens endurci, sombre comme Gabriel » (Q.347).

La rupture avec le passé et avec la famille ainsi qu'avec le lieu d'origine amène le protagoniste de *La Quarantaine* à renouer avec une autre mémoire : celle de Suryavati. Nous avons vu que *Le Chercheur d'or* s'achève avec le voyage incessant et sans destin d'Alexis, incertain de son avenir et plus seul que jamais. Son histoire idyllique n'aboutit pas à une fin heureuse et sa quête de l'or reste inachevée. Alexis découvre une sorte de paix en détachant son regard de la terre et le tournant vers le ciel. Par contre, la conclusion de *La Quarantaine* nous dit que Léon en renonçant à ses liens passés et à son objectif de voyage, rejoindre sa terre natale, construit de nouveaux liens. En effet, nous apprenons à la fin du roman que Suryavati, au contraire d'Ouma, tombe enceinte. La promesse de cet enfant ouvre une nouvelle ère dans la vie du protagoniste : « Ainsi, maintenant j'ai un nom, une famille. Je peux entrer à Maurice » (Q.483).

2. Vendredi : le roman d'une métamorphose

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 151.

² Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 162.

Michel Tournier attire notre attention sur l'éducation de l'enfant et l'importance de l'initiation qui est en train de diminuer face à l'information qui envahit tout le terrain. Notre écrivain souligne dans *Le Vent Paraclet* que l'éducation prépare chaque enfant à trouver sa place dans la société et elle se constitue de deux composants, rationnel et affectif : « Il semble qu'elle revêt toujours et partout deux formes, l'une morale, affective, voire magique, l'autre purement intellectuelle et rationnelle. La première est initiation, la seconde information » (VP.57). Le héros de la solitude qu'est Robinson se métamorphose et accède à la sagesse suprême à l'instar d'un enfant qui parcourt des épreuves initiatiques en entrant dans la société. Lynn Sbiroli indique que « la métamorphose de Robinson [de Tournier] suit en grande mesure les étapes fondamentales de toute initiation vouée à la révélation des “secrets” du monde sacré¹ ». En parlant de l'initiation, nous pensons souvent à un temps archaïque, à des sociétés et des religions primitives dans lesquelles le néophyte parcourt différentes étapes rituelles pour devenir un homme complet. Mais l'initiation a beaucoup nourri la création de tous les arts jusqu'à nos jours. Simone Vierne écrit : « Le monde moderne n'a donc nullement exclu de ses préoccupations, conscientes ou non, les révélations initiatiques, et il est tout naturel que les arts, sous diverses formes, s'en fassent l'écho² ». La critique donne de nombreux exemples de la littérature mythologiques moderne et constate que *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier pourrait être la première grande œuvre d'une littérature naissante où « l'auteur a suivi fidèlement les impulsions de son imagination et les images archétypiques de l'initiation s'épanouissent librement tout en structurant solidement les aventures³ ». Le récit de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et de *Vendredi ou la Vie sauvage* de Michel Tournier suit la structure des romans initiatiques, car il ne raconte pas simplement la survie d'un héros solitaire échoué sur une île déserte. Les deux romans ne sont donc pas des romans réalistes mais en renouvelant le mythe de Robinson, ils mettent en scène les épreuves initiatiques du protagoniste qui font de Robinson, tellurique, avare et pieux, un être suprême et solaire. Robinson doit se libérer de ses attaches profanes et de son passé pour atteindre cette sagesse suprême. Comme le souligne Eliade, « le néophyte [...] meurt à l'enfance, c'est-à-dire à l'ignorance et à l'irresponsabilité » et « il renaît également à un mode d'être qui rend possibles la connaissance, la conscience, la sagesse⁴ ». Cela nécessite toute une série d'épreuves initiatiques se faisant en quatre étapes assimilées aux quatre éléments de la nature, chaque élément marquant l'évolution de Robinson au cours du roman : La période aquatique, la période tellurique, la période éolienne et la période solaire. Ces changements ne se réaliseront qu'à l'aide d'une métamorphose du protagoniste. Le naufrage et la solitude rendent possible la mort de l'ancien moi de l'initié, ce qui fait de lui un homme nouveau et surhumain en compagnie de l'initiateur Vendredi. Eliade note que « l'initié n'est pas seulement un nouveau-né : il est un homme qui *sait*, qui connaît les mystères, qui a eu des révélations d'ordre métaphysique⁵ ».

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 61.

² Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 151.

³ *Ibid.*, p. 152.

⁴ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 241.

⁵ *Ibid.*

Les trois premières phases, comme dans toutes les initiations, préparent le novice à recevoir les premières révélations dans son isolement. Après la mort symbolique de son ancien moi en retournant dans l'état embryonnaire, il voyage aux temps des origines et il renaît à la fin. C'est une renaissance qui lui permet de connaître les secrets de l'existence. Nous allons donc dans ce chapitre analyser une première étape initiatique de Robinson, la phase aquatique qui commence par le naufrage et par sa rupture avec son passé. Il échappe à la mort en échouant sur l'île où il vit une solitude absolue avant l'arrivée d'autrui et se laisse aller à la tentation de la souille. Par la suite, il rompt avec le monde profane et il est prêt pour la deuxième étape, le voyage dans l'au-delà. La deuxième initiation, la phase tellurique, est illustrée par un retour au ventre maternel, qui correspond à la descente de Robinson dans la grotte. Ce voyage symbolise la mort initiatique. L'initié connaît la mort en retrouvant « la vie embryonnaire, proche du néant mais pleine de promesse de vie nouvelle, ce qui implique l'abolition du temps, le retour aux origines, tantôt comme une terrifiante descente aux enfers ou dans le ventre d'un monstre, accompagnée de grandes souffrances¹ ». La période éolienne, la troisième épreuve initiatique, impose à Robinson de renoncer à sa religion de quaker qui le sépare de la nature pour pouvoir poursuivre les leçons de son guide spirituel Vendredi, de se libérer de toutes ses racines terrestres et s'unir à la nature élémentaire. Finalement arrive la renaissance spirituelle du novice, comme le souligne Eliade, « l'initiation équivaut à la maturation spirituelle² ». L'initié ne craint plus la mort et grâce à son ascension au ciel, il dispose des révélations et des connaissances secrètes. L'initié doit être purifié par l'épreuve du feu pour devenir un homme complet et éternel. Cette dernière initiation célèbre l'épreuve solaire du protagoniste qui permet la naissance de l'homme nouveau.

2.1. Les périodes initiatiques

Le récit de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* commence par un naufrage qui interrompt soudainement la conversation entre Robinson et le capitaine Van Deyssel dans sa cabine. Le naufrage marque dès ce début du roman la rupture essentielle avec le monde. L'initiation de Robinson commence ainsi avec son isolement : « sa séparation de la famille et du monde profane constitue un premier symbole de la mort, prémisses de toute régénération³ ». Pendant cette première phase de l'initiation, le novice se prépare à « accueillir les révélations sacrées⁴ » en se retirant dans un état de solitude et réalise quelques rites comme le jeûne, l'abstinence et la nudité afin de purifier son âme. Marthe Robert compare Robinson à Adam et souligne que « nu, dépossédé de son existence antérieure et par suite lavé de tout péché (son naufrage ayant évidemment valeur de baptême) il est dans la situation la plus proche de l'état adamique parfait, sauf que dans son cas le Paradis n'est pas la manifestation de l'unité, mais le produit d'une

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 125.

² Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 242.

³ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 61.

⁴ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 125.

séparation radicale d'avec l'ensemble de l'humanité¹ ». Robinson échappe ainsi à la première épreuve de la mort en échouant sur une île inconnue et déserte comme le seul rescapé du bateau. Par la suite, la solitude le plonge dans un désespoir envahissant. Il est dévasté par plusieurs échecs dont le plus important est celui de la préparation de l'évasion pour fuir l'île, car jusque-là, il ne trouve pas son salut dans l'île et ne voit que le côté de la mer. Avant de commencer la fabrication de l'*Évasion*, Robinson lit quelques pages de la Bible, bien qu'il ait été élevé comme quaker et qu'il n'ait pas eu l'habitude de lire le Livre Saint. Mais le hasard lui fait découvrir « un soutien moral au chapitre IV de la Genèse sur le Déluge et la construction de l'arche par Noé² ». Après l'échec de la mise à l'eau du bateau, il sera reconduit vers la souille pour oublier sa solitude. Il passe ses journées dans la souille et n'en sort que le soir. L'épisode de la souille et la plongée du corps de Robinson dans la boue « est un voyage dans la mort assimilée à une régression au stade embryonnaire³ » :

Il mangeait, le nez au sol, des choses innommables. Il faisait sous lui et manquait rarement de se rouler dans la molle tiédeur de ses propres déjections. Il se déplaçait de moins en moins, et ses brèves évolutions le ramenaient toujours à la souille. Là il perdait son corps et se délivrait de sa pesanteur dans l'enveloppement humide et chaud de la vase, tandis que les émanations délétères des eaux croupissantes lui obscurcissaient l'esprit. Seuls ses yeux, son nez et sa bouche affleuraient dans le tapis flottant des lentilles d'eau et des œufs de crapaud. Libéré de toutes ses attaches terrestres, il suivait dans une rêverie hébétée des bribes de souvenirs qui, remontant de son passé, dansaient au ciel dans l'entrelacs des feuilles immobiles. (VLP.40-41)

Dans le passage ci-dessus, la vase liquide évoque l'état embryonnaire et le giron maternel. Au contraire de l'embryon, Robinson n'attend pas la naissance, mais il attend la mort en se libérant du monde profane et se souvenant de son passé. Gaston Bachelard dans *La Terre et les rêveries de la volonté* au chapitre V intitulé « Les matières de la mollesse. La valorisation de la boue⁴ » analyse « l'étude existentialiste du visqueux, du visqueux dans *L'Être et le Néant*⁵ » de Jean-Paul Sartre. Il fait remarquer que « le visqueux n'est [alors] qu'une offense passagère, une escarmouche du réel contre le travailleur⁶ ». Le critique se référant à l'œuvre de Sartre constate qu'« il y a comme une fascination tactile du visqueux⁷ ». La souille est décrite en ces termes avant la scène capitale de l'hallucination de la sœur morte : « La vase liquide sur laquelle dansaient des nuages de moustiques était parcourue de remous visqueux lorsqu'un marcassin dont seul émergeait le groin moucheté venait se coller au flanc maternel » (VLP.39). Arlette Bouloumié observe que « les vapeurs méphitiques qui s'exhalent du marécage sont assimilables à la drogue dans laquelle l'homme fuit son malheur⁸ ». Robinson passe des heures dans la boue sans bouger pour oublier sa solitude et sa désespérance :

Dans ses longues heures de méditations brumeuses, il développait une philosophie qui aurait pu être celle de cet homme effacé. Seul le passé avait une existence et une valeur notables. Le présent ne valait que comme source de souvenirs, fabrique de passé. Il n'importait de vivre que pour augmenter ce précieux capital de passé. Venait enfin la mort : elle n'était elle-même que le moment attendu de jouir de cette mine d'or accumulée. L'éternité nous était

¹ Marthe Robert, *Romans des origines et origines du roman*, Éditions Bernard Grasset, 1972, p. 137-138.

² Inge Degn, *L'Encre du savant et le sang des martyrs, Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, op. cit., p. 61.

³ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 127.

⁴ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, 1992, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁶ *Ibid.*, p. 113.

⁷ *Ibid.*

⁸ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 127.

donnée afin de reprendre notre vie en profondeur, plus attentivement, plus intelligemment, plus sensuellement qu'il n'était possible de le faire dans la bousculade du présent. (VLP.41-42)

L'épisode de la souille désigne la figure de la chair d'une mère vers laquelle régresse Robinson. Inge Degn, écrit à propos de cette étape de régression que le protagoniste de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, en se tournant vers son passé, « retourne à ce que Freud appelle le stade anal et redécouvre son père¹ ». Par la suite, Robinson voit sa sœur morte dans une hallucination. Il se jette à la mer pour signaler sa présence au bateau sur lequel il croit voir sa sœur. Il est sur le point de se noyer, mais son destin change et il échappe encore une fois à la mort. Robinson accepte finalement sa solitude et son état insulaire. Il commence ainsi une nouvelle étape de sa vie en établissant des lois et en élevant des animaux.

Arlette Bouloumié souligne que « cette première initiation ressemble aux initiations de puberté qui, par la reconnaissance d'un ordre social, font passer à l'âge adulte² ». Les quatre premiers chapitres du roman correspondent à la naissance initiatique et aux rites de puberté qui débutent avec le naufrage de la *Virginie* et l'échouement de Robinson sur l'île dans un état inconscient. Le rite de puberté se termine avec l'avènement de l'ère tellurique au cinquième chapitre. Durant cette première phase, « la mort est partout présente³ », comme dans la souille et dans l'hallucination de la sœur morte dès son enfance. Selon Simone Vierende, « c'est [...] un retour à l'enfance, mais un retour morbide, car il attend la mort pour pouvoir jouir des souvenirs accumulés⁴ ». Mais en même temps, l'eau mortelle de la souille peut être aussi l'« eau de résurrection » :

Celui qui sort du marais – des enfers, du chaos primordial – est déjà un autre homme, encore qu'à un degré inférieur : il accepte sa condition, il accepte l'île c'est-à-dire l'univers qui est désormais le sien, et se fait accepter par lui : autrement dit, il vit en harmonie avec le monde, limité symboliquement à Speranza – rebaptisée pour la circonstance. Il apprend à connaître ses lois et il lui impose aussi un *ordre*, ce qui est le but en particulier des initiations du premier degré, où l'ordre social et l'ordre du monde sont, chez les primitifs, solidement liés⁵.

Par la suite, la critique constate que l'établissement maniaque de *la charte* que Robinson impose à Speranza est en quelque sorte la lutte que l'initié mène contre la tentation de la souille. C'est un premier pas dans le cheminement initiatique durant lequel il perd son humanité et régresse à l'état animal. Au fur et à mesure, Robinson découvre l'aspect spirituel de son aventure : « Je suis entré en solitude comme on entre tout naturellement en religion » (VLP.89). Il entrevoit aussi une « autre » île dans un moment d'extase, que son ancien moi ne pouvait pas percevoir. Michel Tournier place ainsi son protagoniste dans une situation qui est nécessaire pour toute initiation : il rompt avec le monde profane et prend conscience de son destin, de sa solitude et de son isolement en tournant le dos à la mer. Ainsi s'achève la période aquatique et Robinson commence la période tellurique en reprenant « son destin en main en travaillant⁶ ».

¹ Inge Degn, *L'Encre du savant et le sang des martyrs, Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, op. cit., p. 62.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 127-128.

³ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p.152.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Inge Degn, *L'Encre du savant et le sang des martyrs, Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, op. cit., p. 63.

Il se met à exploiter l'île et recense ses ressources. Il dépose les stocks et tout ce qu'il a récupéré de la *Virginie* dans la grotte qui se trouve dans le centre de l'île. Cette deuxième initiation « se déroule selon deux mouvements principaux : la descente aux enfers, la montée au ciel, ou les deux à la fois¹ ». La descente de Robinson dans les profondeurs de la terre symbolise le retour de l'initié au ventre maternel et la régression au stade embryonnaire. Jean-Bernard Vray souligne que « l'expérience de la grotte vaut pour Robinson comme retour à l'utérus² ». Ce *regressus ad uterum* est l'un des thèmes les plus fréquents dans le rite de puberté. Notons que cette régression est différente de celle que Robinson a vécue pendant la première phase de son initiation dans l'épisode de la souille, étant donné que cette régression était destinée à la mort alors que la nouvelle est destinée à la naissance. Selon Eliade, la grotte et les cavernes sont les figures de la vagina de la Terre-mère³. En effet, au fur et à mesure que la personnalité de Robinson subit des changements, sa relation avec l'île change aussi. L'île devient alors une personne féminine dont la grotte « exerce une attraction irrésistible sur lui et qui, grâce aux vocables choisis, rejoint les fantasmes éveillés par la pâte et le travail du mitron⁴ ». La vision de Robinson change et il se demande maintenant « si la grotte [est] la bouche, l'œil ou quelque autre orifice naturel de ce grand corps, et si son exploration poussée à son terme ne le conduirait pas dans quelque repli caché répondant à quelques-unes des questions qu'il se posait » (VLP.108). Robinson décide alors de descendre dans la grotte et de l'explorer, ce qui va inaugurer une nouvelle étape dans sa vie insulaire : « Au-delà de la poudrière le tunnel se poursuivait par un boyau en pente raide où il ne s'était jamais engagé avant ce qu'il appellerait plus tard sa *période tellurique* » (VLP.108). Robinson rencontre une difficulté très problématique pour descendre dans la grotte : comment éclairer l'obscurité de la profondeur ? L'idée d'avoir « une torche de bois résineux » (VLP.108) lui semble trop dangereuse à cause des tonneaux de poudre qu'il avait sauvegardés dans la grotte, en plus, la fumée rendra l'air de la grotte irrespirable. Finalement, il se rend compte qu'il n'a pas d'autre choix que d'« *assumer l'obscurité* » et de « se plier docilement aux exigences du milieu qu'il voulait conquérir » (VLP.108). Selon Jean-Bernard Vray, la résignation face à l'obscurité constitue « une phase préliminaire⁵ » du parcours initiatique de Robinson qui y reste durant deux jours. La descente s'annonce dangereuse au coucher du soleil, « assimilable à la descente dans le ventre du monstre engloutisseur⁶ » : « Le soleil déclinait lentement vers l'horizon. Au ras de l'amoncellement rocheux couronnant l'île, la grotte ouvrait sa gueule noire qui s'arrondissait comme un gros œil étonné, braqué sur le large » (VLP.110). Robinson subit alors une métamorphose. C'est l'inversion de l'obscurité et de la lumière qui la suggère : « Le tunnel devait être plus long ou moins rectiligne qu'il n'avait cru. Mais qu'importait ? Les deux regards s'étaient heurtés, le regard lumineux et le regard ténébreux. Une flèche solaire avait percé l'âme tellurique de Speranza » (VLP.111).

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 61.

² Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Presses Universitaires de Lyons, 1997, p. 308.

³ Voir Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 192-233.

⁴ Inge Degn, *L'Encre du savant et le sang des martyrs, Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, op. cit., p. 69.

⁵ Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 308.

⁶ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 128.

L'entreprise de Robinson apparaît également comme une épreuve religieuse. Apparemment, sans cet aspect religieux, Robinson ne peut pas atteindre son but : « Il était dans le ventre de Speranza comme un poisson dans l'eau, mais il n'accédait pas pour autant à cet au-delà de la lumière et de l'obscurité dans lequel il pressentait le premier seuil de l'au-delà absolu. Peut-être fallait-il se soumettre à un jeûne purificateur ? D'ailleurs il ne lui restait plus qu'un peu de lait » (VLP.111). Comme un néophyte, Robinson s'impose le « jeûne purificateur ». C'est grâce à ce caractère religieux que, vingt-quatre heures plus tard, il se lève « et sans hésitation ni peur, mais pénétré de la gravité solennelle de son entreprise, il se [dirige] vers le fond du boyau [...] pour trouver ce qu'il cherchait : l'orifice d'une cheminée verticale et fort étroite » (VLP.111). Mais il n'arrive pas à s'y glisser. Il enlève ses habits et enduit son corps avec le reste du lait : « Alors il plongea, tête la première, dans le goulot, et cette fois il y glissa lentement mais régulièrement, comme le bol alimentaire dans l'œsophage (VLP.111) ». Inconscient de l'écoulement du temps, il fait une chute douce qui le conduit à une crypte au fond de laquelle se trouve un alvéole. Il est comme un moule en creux destiné à informer le corps de Robinson transformé en fœtus. Ainsi, la descente de Robinson dans la grotte est vécue comme une nouvelle régression à l'état de l'embryon, car « le symbolisme de la pénétration dans le ventre d'un Monstre » peut aussi représenter « le ventre maternel¹ ». Il glisse dans un tunnel dont la description évoque le vagin. Il s'y trouve comme un fœtus et expérimente « le sommeil, la suspension du temps, le sentiment d'inexistence² », ce qui marque le voyage de l'initié dans l'au-delà, nécessaire à toute initiation :

Il finit par trouver en effet la position – recroquevillé sur lui-même, les genoux remontés au menton, les mollets croisés, les mains posées sur les pieds – qui lui assurait une insertion si exacte dans l'alvéole qu'il oublia les limites de son corps aussitôt qu'il l'eut adoptée. (VLP.112).

Quand Robinson descend dans la crypte, sa chute « [dure] quelques instants ou quelques siècles » (VLP.111). À présent, dans la profondeur de la grotte, Robinson trouve que le temps est « suspendu dans une éternité heureuse » et Speranza ressemble à « un fruit mûrissant au soleil dont l'amande nue et blanche, recouverte par mille épaisseurs d'écorce, d'écale et de pelures [s'appelle] Robinson » (VLP.112). C'est l'arrêt de la clepsydre qui permet à Robinson d'expérimenter cette nouvelle régression. Le solitaire sort « du temps profane » et s'initie à « l'accession au Grand Temps³ ». C'est ainsi qu'il se sent uni avec Speranza et se trouve dans un « état d'*inexistence* » dans laquelle est supprimée la frontière « entre la veille et le sommeil » (VLP.113). C'est dans une telle situation que Robinson n'arrive plus à calculer le temps écoulé depuis qu'il est descendu dans la grotte, car en se le demandant il ne voit que « l'image de la clepsydre *arrêtée* qui se présent[e] avec une insistance monotone à son esprit » (VLP.113). L'initié dépasse finalement « l'alternative lumière-obscurité » (VLP.109). Voici ce que fait le novice :

Il nota que l'éclair lumineux marquant le passage du soleil dans l'axe de la grotte eut lieu encore une fois, et c'est un peu après que se produisit un changement qui le surprit, bien qu'il s'attendît depuis longtemps à quelque chose de ce genre : tout à coup *l'obscurité changea de signe*. Le noir où il baignait vira au blanc. Désormais c'était dans des ténèbres blanches qu'il flottait, comme un caillot de crème dans un bol de lait. Aussi bien n'avait-il pas dû frotter de lait son grand corps blanc pour pouvoir accéder à cette profondeur ? (VLP.113)

¹ Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 89.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 128.

³ Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 309.

Dans les tréfonds où Robinson se croit dans le giron de sa mère, il sait à présent que la vie et la mort sont très proches. Une seule seconde de négligence suffit que Robinson bascule vers la mort. Cette expérience de « la vie et la mort [...] si proches l'une de l'autre » (VLP.116) est nécessaire pour la renaissance de l'initié. Comme tous les disciples, après « l'insertion de l'âme [...] dans le sein maternel » et le « séjour dans les ténèbres amniotiques », Robinson doit approuver son « passage à la lumière¹ ». Le protagoniste a lui-même la conviction que cette régression au ventre maternel est mortelle et qu'il faut s'arracher au charme de la grotte. Dès lors, il renaît dans un état spiritualisé : « Il n'était vraiment ni ankylosé ni affaibli, mais allégé plutôt et comme spiritualisé. Il se hissa sans peine par la cheminée où il flotta comme un ludion » (VLP.116). Par la suite, Robinson parvient au fond de la grotte, retrouve ses vêtements et sort tout « nu et blanc », comme un nouveau-né : « L'obscurité lactée persistait autour de lui, ce qui ne laissait pas de l'inquiéter. Serait-il devenu aveugle pendant son long séjour souterrain ? Il progressait en titubant vers l'orifice quand une épée de feu le frappa soudain au visage. Une douleur fulgurante lui dévora les yeux. Il couvrit son visage de ses mains » (VLP.117). Robinson renaît ainsi, « régénéré par cette gestation dans la Grande Mères² » et comme un nourrisson, il suce « activement le liquide vital » (VLP.120) de l'île-mère. Inge Degn interprète ainsi la scène de la sortie de Robinson de la grotte :

Il faut dire que la description de Robinson lorsqu'il sort de la grotte et s'avance dans le soleil, fait penser à Adam après la chute, la perte du Paradis et l'expulsion dans le désert. Robinson s'avance dans ce paysage de ronces et de silex coupants, écrasé d'horreur et de honte, et sa blancheur et sa nudité sont mises en évidence. L'image de la grotte est donc un syncrétisme du tombeau (mort symbolique), de l'utérus (renaissance) et du Paradis (expulsion)³.

La métamorphose de Robinson n'est pas définitive et ce n'est qu'une renaissance éphémère. Eliade écrit que dans certaines régions existe « une cabane initiatique » symbolisant « le ventre maternel⁴ » dans laquelle les jeunes novices s'introduisent pour une partie de leurs rites initiatiques. Selon le critique, il ne faut pas entendre par la mort de l'initié une régression utérine purement physiologique, mais c'est notamment « en termes cosmologiques » qu'on doit l'interpréter : « l'état fœtal équivaut à une régression provisoire au mode virtuel, pré-cosmique⁵ ». L'objectif de cette régression « au stade pré-natal » n'est pas de vivre « dans le ventre maternel, comme [on] vivait avant sa naissance biologique », mais c'est surtout de placer le néophyte au moment de la Création pour qu'il vive « dans la Nuit cosmique, dans l'attente de l' "aurore"⁶ ».

Il faut donc attendre que Robinson dépasse ce stade de régression dans le ventre maternel pour sa future naissance. L'île-mère cède à l'île-épouse après que Robinson a pris conscience de son rapport incestueux avec Speranza. Il épouse Speranza et donne naissance à des fleurs qu'il appelle les mandragores. Il se donne à une activité acharnée à l'extérieur de l'île après s'être retiré définitivement des profondeurs. Il installe une rizière et continue toujours d'humaniser l'extérieur de l'île mais en même temps, sa métamorphose intérieure se poursuit avec sa propre

¹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 201.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 131.

³ Inge Degn, *L'Encre du savant et le sang des martyrs, Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, op. cit., p. 70.

⁴ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 243.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

déshumanisation. Ayant peur de retomber dans la tentation de la souille, Robinson se dit : « Il y a en moi un cosmos en gestation. Mais un cosmos en gestation, cela s'appelle un chaos. Contre ce chaos, l'île *administrée* [...] est mon seul refuge, ma seule sauvegarde » (VLP.124-125). La réflexion de Robinson sur sa relation incestueuse avec la grotte, suivie par sa liaison légitime avec l'île-épouse dans la combe rose l'amène à constater que « l'amour sexualité et la mort [...] sont tous les deux de nature tellurique¹ ». Sous cet angle, *regressus ad uterum* qui est considéré « comme une mort symbolique rendant possible une renaissance », dans le *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, « est suiv[i] d'une autre mort symbolique, vécue dans l'orgasme obtenu par l'union génitale concrète avec la terre² ». C'est cette deuxième mort qui vise « l'humanité de Robinson³ ».

La dernière étape de la métamorphose de Robinson, au contraire des deux étapes précédentes, implique la présence d'un Maître initiateur qui sera l'Indien métis. Cette étape, à notre sens, correspond à la période éolienne et solaire de l'initiation de Robinson. À la fin du chapitre VI, Robinson a encore « un lien plus fort et plus intime » avec Speranza qu'il vient d'humaniser en l'épousant grâce à la bénédiction du livre Saint. Le protagoniste constate : « Que cette union plus étroite signifiât en revanche pour lui-même un pas de plus dans l'abandon de sa propre humanité, il s'en doutait certes, mais il ne le mesura que le matin où en s'éveillant il constata que sa barbe en poussant au cours de la nuit avait commencé à prendre racine dans la terre » (VLP.145-146). Ainsi, le protagoniste se prépare pour l'étape suivante de son initiation avec l'arrivée de celui qui deviendra son guide dès le chapitre suivant.

Arrive ensuite la période éolienne avec l'apparition du bon sauvage qui fait son entrée dans la vie de Robinson au moment où le solitaire de Speranza vit toujours dans la période tellurique de son parcours initiatique. La vraie renaissance de l'initié n'a pas encore eu lieu, et cet autre jouera le rôle d'un guide qui rend possible l'ascension du novice pour passer à la phase éolienne. La présence d'autrui est à l'origine de plusieurs changements de mode de vie de Robinson ainsi que des catastrophes menaçant l'intégrité de l'île, comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre précédent. Après avoir eu plusieurs conflits avec Vendredi, notamment après l'histoire de la combe rose, Robinson prend conscience finalement que les messages de la société humaine et de la Bible ne sont pas compatibles avec l'univers inhumain et élémentaire. Après avoir surmonté sa colère, Robinson communique avec Vendredi « dans la contemplation du soleil couchant, élément clairement mâle par rapport à la mer et à l'île femelles⁴ » : « Dans le ciel d'une pureté impeccable, le soleil étale sa souveraine omnipotence. Il pèse de tout son poids doré sur la mer couchée sous lui dans une soumission totale, sur l'île pâmée et desséchée, sur les constructions de Robinson qui ressemblent pour l'heure à autant de temples dédiés à sa gloire » (VLP.192). Comme il avait déjà entrevu une autre île, il entrevoit un autre Vendredi au moment où il trouve la perfection de son œil, ce qui prépare Robinson à la grande métamorphose qui le conduira au règne solaire. Mais cette vision ne dure qu'un instant fugitif et Robinson doit toujours attendre l'achèvement définitif de l'ère tellurique. La vie reprend de nouveau « son cours monotone et

¹ Inge Degn, *L'Encre du savant et le sang des martyrs, Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, op. cit., p. 72.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 76.

laborieux » (VLP.194). Il reste alors un autre obstacle pour se détacher de la terre : la religion de Robinson lui conseille de se séparer de la nature, mais l'initié surmonte ces préceptes et se rapproche de plus en plus de la nature élémentaire de Speranza. Afin de pouvoir se libérer de « ses racines terriennes » (VLP.201), Robinson doit dépasser sa vision raciste qui le considère comme supérieur à Vendredi. Avec cette nouvelle vision, Vendredi n'est plus un être inférieur, mais il est désormais le maître de Robinson après l'épisode capital de l'explosion de la grotte qui détruit toute installation de Robinson-gouverneur. Mais « le vieil homme en Robinson » (VLP.201) reste toujours vivant même après l'explosion. La séparation complète de l'initié avec l'élément tellurique est symbolisée par la chute du « cèdre gigantesque », « le génie tutélaire de l'île » (VLP.19). En effet, la chute du grand cèdre et la mort de Tenn, le compagnon fidèle de l'homme, annoncent la fin de la civilisation instaurée par Robinson. Voyons maintenant de plus près ce passage qui inaugure la nouvelle métamorphose de l'initié.

Vers le soir, après l'explosion de la grotte, Robinson et Vendredi se lavent dans la mer et mangent « un ananas sauvage » (VLP.199), la première alimentation que Robinson a prise sur l'île après son naufrage. Pour passer la nuit, ils ne savent pas où dormir et s'allongent tous les deux au pied du grand cèdre. Le récit nous apprend que « Robinson [est] encore trop prisonnier du vieil homme pour pouvoir prévoir quoi que ce fût » (VLP.200). Sous le grand cèdre, il pense à tout ce que détestait Vendredi, ayant conscience qu'il n'a pas provoqué volontairement cette catastrophe :

L'explosion n'avait pas tout à fait tué le vieil homme en Robinson, car l'idée l'effleura qu'il pouvait encore assommer son compagnon, endormi à côté de lui – il avait mille fois mérité la mort – et entreprendre de retisser patiemment la toile de son univers dévasté. Or la peur de se retrouver seul à nouveau et l'horreur que lui inspirait cette violence n'étaient pas seules à le retenir. Le cataclysme qui venait d'avoir lieu, il y aspirait secrètement. En vérité l'île administrée lui pesait à la fin presque autant qu'à Vendredi. Vendredi, après l'avoir libéré malgré lui de ses racines terriennes, allait l'entraîner vers *autre chose*. À ce règne tellurique qui lui était odieux, il allait substituer un ordre qui lui était propre, et que Robinson brûlait de découvrir. Un nouveau Robinson se débattait dans sa vieille peau et acceptait à l'avance de laisser crouler l'île administrée pour s'enfoncer à la suite d'un initiateur irresponsable dans une voie inconnue. (VLP.201)

Robinson est en train de penser à tout cela lorsque quelque chose remue sous sa main : la terre se soulève et il en sort la racine du cèdre : « La terre remua derechef et quelque chose en sortit. Quelque chose de dur et de froid qui demeurait fortement ancré dans le sol. Une racine. Ainsi donc pour couronner cette journée effrayante, les racines prenaient vie et saillaient d'elles-mêmes hors de terre ! » (VLP.201-202). Le texte insiste ici sur la « racine » qui est dure et bien ancrée sous la terre, ce qui fait allusion à Robinson tellurique. Le héros regarde toujours dans le ciel la constellation des étoiles qui brillent à travers les branches du cèdre géant. C'est à ce moment qu'il entend un long craquement. Vendredi se lève rapidement et aide Robinson à faire le même et ils se sauvent tous les deux à toute vitesse juste au moment où le sol bascule sous eux :

Le grand cèdre glissait lentement parmi les étoiles et s'abattait avec un grondement de tonnerre au milieu des autres arbres, comme un géant qui tombe dans les herbes hautes. La souche dressée verticalement tenait embrassée toute une colline de terre dans ses bras crochus et innombrables. Un silence formidable succéda à ce cataclysme. Miné par l'explosion, le génie tutélaire de Speranza n'avait pas résisté au souffle vigoureux – bien que sans rafales – qui animait les frondaisons. (VLP.202)

Ce passage montre à quel point le cèdre géant attache symboliquement Robinson à la terre de Speranza. C'est pour cette même raison que « l'émergence de la racine exprime symboliquement l'éveil de Robinson à de nouvelles

valeurs¹». Rappelons-nous que l'union de Robinson avec le monde des origines est vécue de telle manière qu'il trouve ses racines dans la terre (VLP.146). Il compare également son corps à une racine : « Il était assis sur sa couche, les pieds posés sur le tapis de lune, et il sentait une odeur de sève monter de son grand corps, blanc comme une racine » (VLP.166). Le déracinement du grand cèdre à la suite de l'explosion peut être interprété comme le détachement de Robinson tellurique de ses derniers liens à la terre, ce qui prélude la nouvelle métamorphose de l'initié sous l'égide de son guide : « Il flottait désormais, libre et apeuré, seul avec Vendredi. Il ne devait plus lâcher cette main brune qui avait saisi la sienne pour le sauver au moment où l'arbre sombrait dans la nuit » (VLP.202). Désormais, Robinson et Vendredi semblent en quelque sorte aux personnages sauvages qui selon Sylvie Vignes, « ont un rapport plus libre à l'espace et au temps que n'importe quel être humain² ». La souche du cèdre dressée à la verticale peut faire allusion à ce que Vendredi avait imposé aux plantations de Robinson en les inversant. Dès maintenant une nouvelle ère commence pour l'initié qui se laisse aller sur une nouvelle voie inconnue orientée par l'Araucan. Désormais, Robinson s'initie à la liberté :

La liberté de Vendredi – à laquelle Robinson commença à s'initier les jours suivants – n'était pas que la négation de l'ordre effacé de la surface de l'île par l'explosion. Robinson savait trop bien, par le souvenir de ses premiers temps à Speranza, ce qu'était une vie désemparée, errant à la dérive et soumise à toutes les impulsions du caprice et à toutes les retombées du découragement, pour ne pas pressentir une unité cachée, un principe implicite dans la conduite de son compagnon. (VLP.203)

Robinson ne peut pas comprendre ce qu'est exactement cette « unité cachée » vers laquelle l'orienté Vendredi. Les attitudes de Vendredi sont révélatrices de son état éolien, car il vit toujours au présent sans se soucier du passé ni de l'avenir :

Vendredi ne travaillait à proprement parler jamais. Ignorant toute notion de passé et de futur, il vivait enfermé dans l'instant présent. Il passait des jours entiers dans un hamac de lianes tressées qu'il avait tendu entre deux poivriers, et du fond duquel il abattait parfois à la sarbacane les oiseaux qui venaient se poser sur les branches, trompés par son immobilité. Le soir, il jetait le produit de cette chasse nonchalante aux pieds de Robinson qui ne se demandait plus si ce geste était celui du chien fidèle qui rapporte, ou au contraire celui d'un maître si impérieux qu'il ne daigne même plus exprimer ses ordres. En vérité il avait dépassé dans ses relations avec Vendredi le stade de ces mesquines alternatives. Il l'observait, passionnément attentif à la fois aux faits et gestes de son compagnon et à leur retentissement en lui-même où ils suscitaient une métamorphose bouleversante. (VLP.203)

Le comportement de Robinson change radicalement vis-à-vis de Vendredi. Ce changement affecte évidemment le caractère autoritaire qu'il avait comme maître de Vendredi et gouverneur de l'île. Les premières indices de la métamorphose que suscitent en lui les gestes et les activités de Vendredi sont bien visibles désormais dans l'apparence de Robinson : il se laisse pousser les cheveux et se rase la barbe quotidiennement. Les cheveux qui poussent vers le ciel connotent la transcendance future de Robinson et la barbe qu'il rase tous les jours indique son détachement définitif de la terre. Il ne ressemble plus au gouverneur avec l'aspect patriarcal qu'il incarnait auparavant. Il n'est plus « Dieu-le-Père » mais a rajeuni d'une génération :

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 131-132.

² Sylvie Vignes, « Avatars de la figure de l'homme sauvage dans la littérature actuelle », in *L'homme sauvage dans les lettres et les arts*, dir. Cristina Noacco et Sophie Duhem, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2019, p. 404.

Sylvie Vigne examine dans cet article les personnages de ces trois romans : *Mythologie d'hiver* (1997) de Pierre Michon, *L'Autre rive* (2007) de Georges-Olivier Châteaureynaud et *À la table des hommes* (2016) de Sylvie Germain.

Du même coup, il avait perdu son aspect solennel et patriarcal, ce côté “Dieu-le-Père” qui appuyait si bien son ancienne autorité. Il avait ainsi rajeuni d’une génération, et un coup d’œil au miroir lui révéla même qu’il existait désormais – par un phénomène de mimétisme bien explicable – une ressemblance évidente entre son visage et celui de son compagnon. Des années durant, il avait été à la fois le maître et le père de Vendredi. En quelques jours il était devenu son frère – et il n’était pas sûr que ce fût son frère aîné. (VLP.204)

Le changement de l’aspect extérieur de Robinson le prépare pour sa métamorphose intérieure. Désormais, le corps de Robinson se transforme aussi : il n’est plus un corps blanc et soucieux des rayons de soleil, par contre, il apprend de Vendredi à s’exposer nu au soleil sans avoir peur des brûlures :

Son corps s’était lui aussi transformé. Il avait toujours craint les brûlures du soleil, comme l’un des pires dangers qui menacent un Anglais – roux de surcroît – en zone tropicale, et il se couvrait soigneusement toutes les parties du corps avant de s’exposer à ses rayons, sans oublier, par précaution supplémentaire, son grand parasol de peaux de chèvre. Ses séjours au fond de la grotte, puis son intimité avec la terre avaient achevé de donner à sa chair la blancheur laiteuse et fragile des raves et des tubercules. Encouragé par Vendredi, il s’exposait nu désormais au soleil. D’abord apeuré, recroquevillé et laid, il s’était épanoui peu à peu. Sa peau avait pris un ton cuivré. Une fierté nouvelle gonflait sa poitrine et ses muscles. De son corps rayonnait une chaleur à laquelle il lui semblait que son âme puisait une assurance qu’elle n’avait jamais connue. (VLP.204)

Vendredi est un être aérien qui appartient au monde spirituel et apprend à Robinson à se réconcilier avec son corps. À l’instar de Dionysos qui « rompt les inhibitions, les refoulements, Vendredi détruit d’abord les tabous de Robinson sur le corps, la beauté, la sensualité¹ ». Il est aussi comparable à l’enfant des sociétés primitives jouissant « d’une liberté et d’une immunité », étant donné que « l’enfant primitif ne fait pas partie du corps social », car « il n’a pas fait son entrée dans la société » et reste toujours marginal, n’étant « soumis ni aux tabous, ni aux prescriptions rituelles qui assurent la cohésion de l’organisme social » (VP.58). Robinson parvient finalement à franchir tous les obstacles que son éducation puritaine lui avait imposés pour l’éloigner de la nature. Robinson trouve maintenant la beauté de son corps en l’acceptant :

Il découvrait ainsi qu’un corps accepté, voulu, vaguement désiré aussi – par une manière de narcissisme naissant – peut être non seulement un meilleur instrument d’insertion dans la trame des choses extérieures, mais aussi un compagnon fidèle et fort. (VLP.204-205)

Après s’être réconcilié avec son corps, Robinson entre dans une communication immédiate avec les éléments de la nature. Désormais, Robinson accepte les jeux et les exercices de Vendredi, car auparavant, en qualité du gouverneur, Robinson les méprisait, comme marcher sur les mains et faire les pieds au mur. Robinson fait tout son effort pour pouvoir réaliser les exercices de Vendredi. Dans cette nouvelle voie, il essaye d’apprivoiser les membres de son corps :

Il s’acharnait, considérant comme un progrès décisif dans la voie nouvelle où il avançait la conquête d’une sorte de *polyvalence* de ses membres. Il rêvait de la métamorphose de son corps en une main géante dont les cinq doigts seraient tête, bras et jambes. La jambe devait pouvoir se dresser comme un index, les bras devaient marcher comme des jambes, le corps reposant indifféremment sur tel membre, puis sur tel autre, telle une main s’appuyant sur chacun de ses doigts. (VLP.205)

En imitant Vendredi, le matin, Robinson monte au-dessus des arbres pour profiter du soleil. Eliade constate que l’escalade des arbres fait partie des rituels chez les Amérindiens « dans les initiations de puberté et dans les

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 147.

cérémonies chamaniques de guérison¹ ». C'est ce sens que l'escalade de l'arbre prend une importance particulière dans l'initiation de Robinson, car c'est avec cet intermédiaire éolien qu'il va pouvoir atteindre à la métamorphose finale et devenir un nouvel homme. Eliade écrit : « L'arbre ou le poteau sont considérés soit comme le médiateur entre les humains et la divinité (l'Être suprême, ou le Dieu solaire, le Héros culturel, l'Ancêtre mythique, etc.), soit comme le représentant ou, parfois, l'incarnation de la divinité² ». Le critique ajoute qu' « à l'occasion de la fête du Soleil », les hommes escaladent un poteau qu'ils ont dressé et quand ils arrivent en haut, « ils prient le Soleil et reçoivent des visions et des prophéties³ ». Comme nous le voyons, Robinson doit apprendre à escalader et devenir éolien pour pouvoir communiquer le soleil ou la divinité suprême. Mais, ayant toujours peur de la hauteur, Robinson ressent du vertige. Il faut qu'il passe une autre épreuve dans cette nouvelle voie pour surmonter son vertige.

Lorsque Robinson se dirige vers l'endroit où Vendredi a fait une chute avec Andoar, lors de son deuxième combat avec l'animal, il sait qu'il doit escalader les rochers et descendre des pentes verticales pour sauver son compagnon. C'est le chemin le plus court mais le plus dangereux. Il connaît cet endroit de l'île et sait que le lieu où Vendredi et Andoar se sont écrasés est accessible par deux directions : le plus long c'est d'emprunter le petit sentier escarpé ; l'autre est plus courte et directe mais il faut escalader l'escarpement. Pour sauver en urgence Vendredi, il faut qu'il surmonte sa faiblesse et son angoisse de l'ascension. Il faut que Robinson triomphe de ce vertige qu'il ressent « comme l'une de ses dernières tares d'autrefois » (VLP.212). Il se décide donc de se lancer dans « cette épreuve » (VLP.211) en empruntant la voie la plus courte : « Il ne doutait pas qu'en affrontant et en surmontant cette faiblesse malade, il accomplirait un progrès notable dans sa nouvelle voie » (VLP.212). Les termes utilisés dans ce passage par le narrateur, « nouvelle voie » et « épreuves », montrent l'importance de cette épreuve rituelle de l'ascension de l'initié qui prélude à sa future ascension de l'araucaria, et qui prépare le novice à sa renaissance suprême dans le culte solaire. À l'image de Vendredi, Robinson traverse allégrement les rochers, saute de l'un à l'autre et s'accoutume à l'altitude. Il arrive rapidement à l'endroit où il se sent soulagé en tâtant avec ses vingt doigts le corps tellurique de la montagne :

[...] il arriva bien vite au point où il fallait se coller à la paroi et progresser en grippant de ses vingt doigts dans toutes ses anfractuosités. Là il éprouva un immense mais assez suspect soulagement en retrouvant le contact direct de l'élément tellurique. Ses mains, ses pieds, tout son corps nu *connaissaient* le corps de la montagne, ses lisseurs, ses effritements, ses rugosités. (VLP.212)

L'épreuve se compose de deux étapes. La première montre le risque que court Robinson en escaladant la falaise raide. Comme le souligne Jean-Bernard Vray, « cette première partie de l'épreuve est régressive » et « très proche de l'expérience de la grotte dont elle constitue en même temps le symétrique inverse⁴ » :

Il se livrait avec une extase nostalgique à une palpation méticuleuse de la substance minérale où le souci de sa sécurité n'entraînait que pour une part. Cela – il le savait bien – c'était une replongée dans son passé, et c'eût été une

¹ Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 165.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 166.

⁴ Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 324.

démission lâche et morbide si le vide – auquel il tournait le dos – n'avait constitué l'*autre moitié* de son épreuve. (VLP.212)

L'« extase nostalgique » et la « replongée dans son passé » montrent explicitement cet aspect régressif de ce moment important de l'épreuve. Par contre, « la deuxième partie de l'épreuve, celle du vide, est prospective¹ ». C'est maintenant que Robinson repense sa relation avec la terre et l'air :

Il y avait la terre et l'air, et entre les deux, collé à la pierre comme un papillon tremblant, Robinson qui luttait douloureusement pour opérer sa conversion de l'autre à l'autre. (VLP.212)

La métamorphose de Robinson en papillon garantit son passage du règne tellurique au règne solaire sous l'égide de la médiation éolienne de l'Araucan. Comme le souligne Arlette Bouloumié, « la chrysalide devenue papillon symbolise la conversion éolienne de Robinson² ». Lorsque le novice arrive à une certaine hauteur, il s'arrête et fait demi-tour. Afin de ne pas voir le sentier rocheux qui tournoie sous ses pieds et qu'il a parcouru pour arriver à cette hauteur, Robinson ferme les yeux et les rouvre essayant de calmer son malaise. Pour se détacher du vertige, une idée vient à son esprit qui le reconforte sur-le-champ : « regarder vers le ciel » (VLP.213). Tout de suite après, il découvre que c'est « l'attraction terrestre » qui est à l'origine du vertige et non « le vide aérien » :

Il comprit que le vertige n'est que l'attraction *terrestre* se portant au cœur de l'homme demeuré obstinément géotropique. L'âme se penche éperdument vers ces fonds de granit ou d'argile, de silice ou de schiste dont l'éloignement l'affole et l'attire en même temps, car elle y pressent la paix de la mort. Ce n'est pas le vide aérien qui suscite le vertige, c'est la fascinante plénitude des profondeurs terrestres. Le visage levé vers le ciel, Robinson éprouva que contre l'appel doux des tombes en désordre pouvait prévaloir l'invitation au vol d'un couple d'albatros planant fraternellement entre deux nuages teintés de rose par les derniers rayons du soir. Il reprit son escalade, l'âme confortée, et sachant mieux où le mèneraient ses prochains pas. (VLP.213)

Robinson terrien se métamorphose en Robinson aérien, mais il n'a pas encore maîtrisé complètement son angoisse des hauteurs. Un matin, pour voir le lever du soleil plus tôt que d'habitude, Robinson décide de monter sur un araucaria qui paraît le plus haut parmi les autres. Cet arbre, par sa grande taille et ses « graines ailées » (VLP.215) évoque l'aspect aérien notamment qu'il porte le même nom que l'Araucan et qu'il est l'arbre préféré de Vendredi. Comme l'indique Arlette Bouloumié « l'arbre propose en effet à l'homme un modèle de vie en communion avec les grandes forces du cosmos³ ». Robinson escalade l'arbre en pensant à la joie d'assister au « lever du soleil quelques minutes plus tôt » s'il atteint « au sommet de l'arbre » (VLP.216). En montant sur l'arbre, il se sent enfermé et solidaire des branches et des feuillages. Cette escalade est une nouvelle expérience dans l'évolution aérienne de Robinson, bien que ce soit son attraction par le soleil qui le détermine à mener cette épreuve jusqu'à la fin. Mais au départ, l'initié ne peut pas triompher du vertige et du vide :

Il participait à l'évidente fonction de l'arbre qui est d'embrasser l'air de ses milliers de bras, de l'étreindre de ses millions de doigts. À mesure qu'il s'élevait, il devenait sensible à l'oscillation de l'architecturale membrure dans laquelle le vent passait avec un ronflement d'orgue. Il approchait de la cime quand il se trouva soudain environné de vide. (VLP.216-217)

¹ *Ibid.*, p. 324.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 132.

³ *Ibid.*, p. 79.

Éprouvant du vertige, il baisse les yeux. Il est de nouveau envahi par l'angoisse et la terreur. Il ferme les yeux et appuie sa joue contre le corps dur du tronc qui se transforme dans le rêve de Robinson en « un grand navire » au lever du soleil :

Il rêvait. L'arbre était un grand navire ancré dans l'humus et il luttait, toutes voiles dehors, pour prendre enfin son essor. Une chaude caresse enveloppa son visage. Ses paupières devinrent incandescentes. Il comprit que le soleil s'était levé, mais il retarda encore un peu le moment d'ouvrir les yeux. Il était attentif à la montée en lui d'une allégresse nouvelle. Une vague chaleureuse le recouvrait. Après la misère de l'aube, la lumière fauve fécondait souverainement toutes choses. Il ouvrit les yeux à demi. Entre ses cils, des poignées de paillettes lumineuses étincelèrent. Un souffle tiède fit frémir les frondaisons. *La feuille poumon de l'arbre, l'arbre poumon lui-même, et donc le vent sa respiration*, pensa Robinson. Il rêva de ses propres poumons, déployés au dehors, buisson de chair purpurine, polypier de corail vivant, avec des membranes roses, des éponges muqueuses... Il agiterait dans l'air cette exubérance délicate, ce bouquet de fleurs charnelles, et une joie pourpre le pénétrerait par le canal du tronc gonflé de sang vermeil... (VLP.217-218)

C'est là que Robinson voit « du côté du rivage, un grand oiseau de couleur vieil or, de forme losangée, [balancé] fantasquement dans le ciel » (VLP.218). En effet, c'est Vendredi qui fait voler Andoar comme il l'avait déjà promis. Inge Degn constate qu'il s'agit ici d'une fusion spirituelle « de l'homme-arbre et de l'air¹ » et « l'aspiration aérienne est scellée par la vision du cerf-volant fabriqué par Vendredi avec la peau du bouc Andoar² ». Robinson est maintenant prêt à recevoir les révélations du sacré car il se place au sommet de l'arbre où se réalise la communication entre la terre et le ciel. Eliade écrit : « Malgré la diversité des contextes socio-religieux dans lesquels elle prend place, l'escalade poursuit toujours le même but : la rencontre des Dieux ou des puissances célestes, afin d'obtenir une bénédiction (soit une consécration personnelle, soit une faveur pour la communauté, soit enfin la guérison d'un malade)³ ». La métaphore du vol vient s'ajouter au rôle de l'arbre sacré pour orienter Robinson dans son chemin initiatique, car « l'ascension et le vol sont regardés comme les preuves par excellence de la divinisation de l'homme⁴ ». L'assomption du bouc sacrifié prépare le chemin vers la dernière étape de la métamorphose de Robinson. La lutte avec Andoar et son assomption éolienne font allusion à la lutte de Robinson et de sa conversion solaire. La mort du bouc incarne la mort du premier Robinson et annonce la naissance du nouvel homme qui atteint la perfection divine. Robinson trouve des points communs avec le bouc Andoar, ce qui montre l'aspect de son ancien moi, son caractère tellurique. Il constate dans son *log-book* : « Andoar, c'était moi. Ce vieux mâle solitaire et têtue avec sa barbe de patriarche et ses toisons suant la lubricité, ce faune tellurique âprement enraciné de ses quatre sabots fourchus dans sa montagne pierreuse, c'était moi » (VLP.242). La mort d'Andoar illustre symboliquement la mort définitive de Robinson tellurique.

Maintenant, le nouveau Robinson est né et l'initié est prêt à recevoir les révélations sacrées. Il peut entrer en communication avec l'au-delà et passer son épreuve du feu et réaliser le culte du soleil, qui est son ultime métamorphose. Jiashu Du, en analysant l'expérience du sacré et la présence de la religion dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, constate que « la divinité de la nature permet à Robinson de réfléchir sur la place de l'homme

¹ Inge Degn, *L'Encre du savant et le sang des martyrs, Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, op. cit., p. 80.

² *Ibid.*

³ Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, op. cit., p. 169.

⁴ *Ibid.*, p.170

dans ce monde¹ ». Si en Angleterre, sur son île natale, Robinson, en tant qu'homme blanc, est supérieur aux autres, dans son île élémentaire, il est égal à l'Araucan et à la nature. Robinson prend conscience maintenant qu'il n'est qu'« un élément du grand tout » et on trouve en lui «une nouvelle divinité de l'homme relative à la force cosmique», c'est pourquoi « le culte du soleil est l'apogée du roman² ». Robinson connaît une sorte d'extase en se métamorphosant en divinité solaire. L'expérience de Robinson ne peut pas être interprétée pour le moment comme une démarche religieuse à proprement parler. Il est vrai que Robinson appelle le soleil dieu mais celui-ci ne peut pas unifier toutes les créatures. Une vraie démarche religieuse nécessite « une élévation vers un divin situé au-delà de ce monde, comme le Père tout-puissant auquel se soumet d'abord Robinson, ou une recherche approfondie d'une origine cachée dans les êtres³ ». C'est pourquoi le culte du soleil se différencie remarquablement des premières phases de l'initiation de Robinson : dans la phase tellurique, Robinson descend dans les tréfonds, pendant la période éolienne il monte au sommet de l'araucaria, mais pendant la période solaire, il ne s'implique pas dans l'ascension vers les hauteurs. Robinson se contente « de jouir d'un effet de *surface* : le plaisir du soleil sur la peau⁴ ». Cela peut expliquer que Robinson maîtrise désormais son vertige et que sa démarche ne soit plus une régression mais qu'elle soit désormais prospective. Le vertige n'est que l'attraction vers les profondeurs et même vers les hauteurs, mais dans le culte solaire le vertige est exclu et Robinson y est désormais insensible. Jiashu Du écrit :

[Robinson] nous invite à nous délivrer des prédéfinitions : il faudrait adapter notre pensée à une sorte de dimension verticale de l'esprit afin de parvenir à l'expérience du sacré. Chez Robinson, le culte du soleil l'initie à ressentir le sacré sur la vaste étendue de l'île, sur tous les éléments insulaires. Il s'agit d'un espace de l'esprit *universel* et *superficiel*. L'expérience du sacré est là, se présente quelle qu'elle soit. Que ce soient une sensation, un sentiment, une pensée, une vision⁵.

Maintenant, nous allons examiner de plus près, le culte du soleil et la métamorphose de Robinson. Le chapitre X du roman est composé entièrement des réflexions de Robinson à travers son *log-book*. Ce sont des notes qui qualifient notamment l'initiation solaire et l'épreuve du feu du protagoniste. Dans sa première note, Robinson explique son éveil précoce à cause d'une angoisse avant que le soleil se lève. Par la suite, il décrit sa métamorphose dès l'apparition du premier rayon du soleil. Robinson est roux comme le soleil et devient son fils. L'initié constate ainsi sa naissance solaire et sa purification :

Suspendue au-dessus des dunes du levant, une chapelle ardente rougeoyait où se préparaient mystérieusement les fastes de l'héliophanie. J'ai mis un genou à terre et je me suis recueilli, attentif à la métamorphose de la nausée qui m'habitait en une attente mystique à laquelle participaient les animaux, les plantes et même les pierres. Quand j'ai levé les yeux la chapelle ardente avait éclaté, et c'était maintenant un grand reposoir qui encombrait la moitié du ciel de sa masse ruisselante d'or et de pourpre. Le premier rayon qui a jailli s'est posé sur mes cheveux rouges, telle la main tutélaire et bénissante d'un père. Le second rayon a purifié mes lèvres, comme avait fait jadis un charbon ardent celles du prophète Isaïe. Ensuite deux épées de feu ayant touché mes épaules, je me suis relevé, chevalier solaire. Aussitôt une volée de flèches brûlantes ont percé ma face, ma poitrine et mes mains, et la pompe grandiose de mon sacré s'est achevée tandis que mille diadèmes et mille sceptres de lumière couvraient ma statue surhumaine. (VLP.230-231)

¹ Jiashu Du, *La tentation du sacré dans les ouvrages de Michel Tournier*, op. cit., p. 150.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 151.

Les rayons du soleil touchent les cheveux, les lèvres et les épaules de Robinson comme dans un rite sacré et font de lui un « chevalier solaire ». Nous apprenons dans une autre note que Robinson se penche vers le soleil comme on le fait pour un dieu et le prie de le libérer « de la gravité », de lui enseigner « l'ironie » et de lui apprendre « l'acceptation riante des dons immédiats de ce jour, sans calcul, sans gratitude, sans peur » (VLP.232). Il n'attend que de se transformer en Vendredi grâce à l'élément solaire. Il s'adresse au soleil et lui demande de le rendre « semblable à Vendredi », de lui donner le même visage que l'Araucan, un visage « épanoui par le rire, taillé tout entier pour le rire » (VLP.232). Robinson se trouve de plus en plus attiré par son « compagnon éolien » et il se tourne vers le soleil pour passer une dernière épreuve, celle du feu. Avec ce quatrième élément, la purification de l'initié prendra fin. L'élément igné a une grande importance dans le parcours initiatique, car l'épreuve du feu donne un aspect immortel à l'initié. Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, cette épreuve est montrée symboliquement avec la couleur de peau de Robinson. C'est à travers la flamme du soleil que Robinson voit s'accomplir sa métamorphose :

Soleil, es-tu content de moi ? Regarde-moi. Ma métamorphose va-t-elle assez dans le sens de ta flamme ? Ma barbe a disparu dont les poils végétaient en direction de la terre, comme autant de radicelles géotropiques. En revanche ma chevelure tord ses boucles ardentes comme un brasier dressé vers le ciel. (VLP.233)

Je suis une flèche dardée vers ton foyer, un pendule dont le profil perpendiculaire définit ta souveraineté sur la terre, le style du cadran solaire sur lequel une aiguille d'ombre inscrit ta marche. (VLP.233)

Je suis ton témoin debout sur cette terre, comme une épée trempée dans ta flamme. (VLP.233)

Robinson fait l'épreuve du feu victorieusement et sa peau de couleur lumineuse, « marquée du signe de l'incandescence¹ » est la preuve de son victoire. Le culte du soleil change son attitude à l'égard de « la nature déchue [qui] est vouée au mal » selon « la méfiance puritaine² ». Robinson entretient maintenant un rapport « faite de sympathie, de confiance, d'adhésion³ » avec la nature qui est désormais à ses yeux la source de joie et de bonheur.

Robinson fait le bilan de son parcours et constate qu'en cherchant le salut par la fusion avec les éléments, il a fini par devenir lui-même un être élémentaire : « Ainsi étais-je amené par tâtonnements successifs à chercher mon salut dans la communion avec des éléments, étant devenu moi-même *élémentaire* » (VLP.241). Pendant longtemps Robinson était l'homme de la terre, phase « durable et viable » et « non sans danger » (VLP.241). Robinson, Anglais puritain, devait être purifié à travers les quatre éléments de la nature et devenir lui-même un être élémentaire avant d'atteindre le surhomme. Le héros solitaire se trouve comme « le dernier être de la lignée humaine appelé à un retour aux sources végétales de la vie » (VLP.129). Il met des filles au monde grâce à l'île-épouse : les mandragores. Robinson se rapproche de plus en plus de la nature mais Vendredi, le génie éolien, l'arrache de la terre et lui montre la voie du salut par l'ascension éolienne. Mais Robinson ne s'arrête pas dans cette étape et poursuit son chemin vers le soleil. Il parcourt toutes les périodes de l'humanité jusqu'à la naissance de l'homme nouveau sur l'île déserte et inconnue de toutes les cartes, qui le relie à la terre au moment de la Création :

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 133.

² *Ibid.*, p. 87.

³ *Ibid.*

Mais le soleil a touché de sa baguette de lumière cette grosse larve blanche et molle cachée dans les ténèbres souterraines, et elle est devenu phalène au corselet métallique, aux ailes miroitantes de poussière d'or, un être de soleil, dur et inaltérable, mais d'une effrayante faiblesse quand les rayons de l'astre-dieu ne le nourrissent plus. (VLP.242)

Sous l'influence de Vendredi, Robinson se rend compte qu'il peut s'unir aux éléments de la nature à l'aide de son corps. Cette fusion heureuse avec le cosmos est « assimilée à une fusion amoureuse¹ » qui est la source d'une énergie abondante :

Le coup de volupté brutale qui transperce les reins de l'amant s'est transformé pour moi en une jubilation douce qui m'enveloppe et me transporte des pieds à la tête, aussi longtemps que le soleil-dieu me baigne de ses rayons. Et il ne s'agit plus d'une perte de substance qui laisse l'animal triste *post coitum*. Mes amours ouraniennes me gonflent au contraire d'une énergie vitale qui me donne des forces pour tout un jour et toute une nuit. (VLP.245)

C'est maintenant que la divinité de l'initié s'exprime par l'androgynat :

S'il fallait nécessairement traduire en termes humains ce coït solaire, c'est sous les espèces féminines, et comme l'épouse du ciel qu'il conviendrait de me définir. Mais cet anthropomorphisme est un contresens. En vérité, au suprême degré où nous avons accédé, Vendredi et moi, la différence des sexes est dépassée, et Vendredi peut dire en langage humain que je m'ouvre à la fécondation de l'Astre Majeur. (VLP.245)

Ici, Robinson constate l'unicité des deux sexes, ce qui le joint aux concepts de l'évangile de Thomas : « Lorsque vous ferez du masculin et du féminin un Unique afin que le masculin ne soit pas un mâle et que le féminin ne soit pas une femelle alors vous entrerez dans le Royaume !² ». Ce changement de sexualité ne semble pas être « une régression » mais c'est « un changement qualitatif³ ». En effet, le résultat de cette transformation est beaucoup plus précieux, car Robinson franchit les frontières de la condition humaine en détruisant la différence des sexes. Ses réflexions sur sa métamorphose se poursuivent jusqu'à ce qu'une nuit, en pleine lune, tâtonnant à la recherche de lui-même « dans une forêt d'allégories » (VLP.247), il s'identifie aux Dioscures, les « gémeaux de la Cité solaire » nés « dans l'œuf de Léda fécondé par le Cygne jupitérien » (VLP.247). Comme eux, Robinson est devenu éternel par la flamme du soleil : « Ce sont des Dioscures, êtres tombés du ciel comme des météores, issus d'une génération verticale, abrupte. Leur père le Soleil les bénit, et sa flamme les enveloppe et leur confère l'éternité » (VLP.247). C'est en ce moment-là que Robinson voit « un petit nuage né de l'occident [venir] obnubiler l'œuf de Léda » (VLP.247). Le récit prophétise ainsi l'arrivée du *Whitebird* dès le chapitre suivant.

La dernière épreuve de Robinson est assurée par la rencontre des hommes qui débarquent sur l'île : « Pourtant une confrontation avec d'autres hommes demeurerait une épreuve suprême d'où pouvaient sortir de nouveaux progrès » (VLP.252). En rencontrant la société humaine Robinson fait le bilan de son séjour insulaire. À l'instar d'un agonisant au dernier moment de sa vie, il revoit panoramiquement toutes les étapes chronologiques qu'il a parcourues pendant toutes ces années sur l'île *Speranza* : « L'Évasion, la souille, l'organisation frénétique de Speranza, la grotte, la combe, la survenue de Vendredi, l'explosion, et surtout cette vaste plage de temps, vierge de toute mesure, où sa métamorphose solaire s'était accomplie dans un calme bonheur » (VLP.249). Le récit de

¹ *Ibid.*, p. 147.

² Thomas (L'Évangile selon), traduit et commenté par Jean-Yves Leloup, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1986, p. 22, cité par Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 99.)

³ Inge Degn, *L'Encre du savant et le sang des martyrs, Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, op. cit., p. 83.

Vendredi ou les Limbes du Pacifique décrit la rencontre de Robinson et du commandant comme un piège. Le récit souligne ainsi que l'initié court un grand risque, celui de ne pas surmonter cette dernière épreuve : « [le commandant] allait être le premier de la communauté humaine qui envelopperait Robinson dans le filet de ses paroles et de ses gestes, et le ferait entrer à nouveau dans le grand système. Et tout l'univers patiemment élaboré et tissé par le solitaire allait connaître une redoutable épreuve au moment où sa main toucherait celle du plénipotentiaire de l'humanité » (VLP.250). Le texte évoque la possibilité de retourner en Angleterre parmi les autres hommes. Serait-ce une nouvelle étape de l'initiation de Robinson ? « Qui sait si, en revenant en Angleterre, Robinson ne parviendrait pas, non seulement à sauvegarder le bonheur solaire auquel il avait accédé, mais même à l'élever à une puissance supérieure au milieu de la cité humaine ? » (VLP.252). Mais, en remarquant le comportement violent et bestial de l'équipage de *Whitebird*, Robinson prend conscience de l'incompatibilité du territoire solaire dans lequel il vit avec la société des hommes, avide de la richesse et de l'acquisition. Robinson décide de clore « cette parenthèse qui avait introduit vingt-quatre heures de tumulte et de désagrégation dans l'éternité sereine des Dioscures » (VLP.264). Il ne se préoccupe plus de rentrer dans son pays natal et rentre avec Vendredi dans son île qu'il ne quittera jamais. Le lendemain, Robinson se réveille avant que le soleil se lève. Le *Whitebird* est déjà parti mais lorsque Robinson s'approche du hamac de son compagnon, il constate que ce dernier n'y est plus. Il se met en vain à la recherche de Vendredi partout dans l'île. Il apprend alors que Vendredi est parti avec l'équipage du *Whitebird*, ce qui plonge le solitaire dans un désespoir absolu. Mais l'arrivée providentielle du jeune garçon maltraité par les hommes du *Whitebird* et que Robinson baptisera, selon le jour de son arrivée, Jeudi, le sauve de ce désespoir et de la solitude. Arlette Bouloumié écrit : « Entre la solitude absolue du stylite qui se fond dans les météores et le retour parmi les hommes que son pessimisme lui fait estimer vain, Michel Tournier choisit une voie intermédiaire. Une présence humaine reste indispensable à Robinson malgré sa déshumanisation¹ ». Il se dirige vers le piton rocheux accompagné de l'enfant. Fasciné par la lumière du soleil levant, Robinson s'arrête et s'abandonne au soleil de l'aube :

L'éternité en reprenant possession de [Robinson], effaçait ce laps de temps sinistre et dérisoire. Une profonde inspiration l'emplit d'un sentiment d'assouvissement total. Sa poitrine bombait comme un bouclier d'airain. Ses jambes prenaient appui sur le roc, massives et inébranlables comme des colonnes. La lumière fauve le revêtait d'une armure de jeunesse inaltérable et lui forgeait un masque de cuivre d'une régularité implacable où étincelaient des yeux de diamants. Enfin l'astre-dieu déploya tout entière sa couronne de cheveux rouges dans des explosions de cymbales et des stridences de trompettes. Des reflets métalliques s'allumèrent sur la tête de l'enfant (VLP.271-272)

Ensuite, Robinson baptise l'enfant Jeudi, qui « est le jour de Jupiter, dieu du Ciel » (VLP.272). Maintenant, « Robinson qui est roux, a un "fils" roux, un fils-jumeau² ». Le fils-jumeau faisant écho au frère-jumeau qu'était Vendredi, nous rappelle que Robinson, en obtenant les forces de l'androgynie, constate la suspension du temps et vit un temps réversible. Il se trouve rajeuni d'une génération, et par la suite il devient même immortel, ce qui lui permet de célébrer l'instant présent :

En vérité il était plus jeune aujourd'hui que le jeune homme pieux et avare qui s'était embarqué sur la *Virginie*. Car il n'était pas jeune d'une jeunesse biologique, putrescible et portant en elle comme un élan vers la décrépitude. Il

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 133.

² Inge Degn, *L'Encre du savant et le sang des martyrs, Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier, op. cit.*, p. 86.

était d'une jeunesse minérale, divine, solaire. Chaque matin était pour lui un premier commencement, le commencement absolu de l'histoire du monde. Sous le soleil-dieu, Speranza vibrait dans un présent perpétuel, sans passé ni avenir. Il n'allait pas s'arracher à cet éternel instant, posé en équilibre à la pointe d'un paroxysme de perfection, pour choir dans un monde d'usure, de poussière et de ruines ! (VLP.262-263)

La fin du roman annonce ainsi l'adhésion de Robinson solaire à la philosophie du temps présent. Le temps s'arrête dans la communion de Robinson avec le soleil et le roman se termine sur une apothéose solaire. Ainsi, Michel Tournier se montre héritier de cette philosophie de l'instant présent développée par le philosophe allemand Frédéric Nietzsche et son héros Robinson se rapproche du héros nietzschéen Zarathoustra.

2.2. La célébration de l'instant présent

Le roman de Michel Tournier est construit d'une manière qu'il valorise la philosophie du présent : le passé appartenant au temps marin et le futur caractérisant la période tellurique s'achèvent et cèdent leur place à « la jouissance improductive¹ » du présent pendant les deux périodes éolienne et solaire. Selon Mathilde Bataillé, la conscience du passé et celle du futur sont des consciences « secondaires » et celle du présent est « primaire », et « la dimension initiatique du roman, envisagée sous l'angle du temps, acquiert tout son sens dans cette évolution d'un individu “secondaire” en “primaire”² ». Tournier préconise ainsi d'entrer en contact immédiat avec les éléments et à concevoir la beauté de l'instant présent, ce qui fait de lui un admirateur de l'épicurisme. Pour comprendre la vraie nature du présent dans le roman de Michel Tournier il faut d'abord distinguer la notion du temps présent et la philosophie de l'instant³. Notre romancier rejoint dès son premier roman, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, en valorisant l'instant présent, les écrivains qu'il considère comme primaires tels Gide, Saint-John Perse, Valéry dont les rapports divers au temps, valorisent « l'instant contre la durée⁴ ». Ainsi, Robinson, dans la période éolienne et solaire, entretenant un rapport immédiat au temps, jouit de l'instant. Toutefois, le temps prend encore une nouvelle forme dans le roman de Michel Tournier, qui ne se résume pas totalement à cette philosophie de l'instant. Pour résoudre le problème des limites de l'instant, Michel Tournier conjugue à la jouissance de l'instant une conception cyclique du temps. Ainsi, « par sa répétition, l'éternité dans l'instant se mue, dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, en éternel présent⁵ ». Robinson confie à son *log-book* ses réflexions sur le temps cyclique en ces termes : « Pour moi désormais, le cycle s'est rétréci au point qu'il se confond avec l'instant. Le mouvement circulaire est devenu si rapide qu'il ne se distingue plus de l'immobilité » (VLP.234). Cette conception du temps cyclique développé par Michel Tournier rejoint celle des sociétés primitives et apporte à son protagoniste une sorte de tranquillité et de confort. Étant donné que Robinson est guidé par un maître d'initiation apparentant à la société dite primitive, nous allons examiner

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 149.

² Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps*, op. cit., p.71-72.

³ Voir Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps*, op. cit., p. 72-76.

⁴ Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps*, op. cit., p. 77.

⁵ *Ibid.*, p. 85.

brièvement la conception du temps circulaire dans ces sociétés pour mieux comprendre l'originalité de l'œuvre tourniérienne.

Dans *Le Mythe de l'éternel retour* Eliade revient sur le sujet de la perception de l'histoire et son lien avec la vie humaine dans les sociétés qu'on appelle primitives. Le comportement de l'homme qui appartient à une telle société est surprenant du fait que « les objets du monde extérieur n'ont de valeur intrinsèque autonome », cela veut dire que dans la perception de l'homme primitif « un objet ou une action acquièrent une valeur, et, ce faisant, deviennent réels, parce qu'ils participent, d'une manière ou d'une autre, à une réalité qui les transcende¹ ». Cette sacralisation pourrait constituer « une hiérophanie » et « commémorer un acte mythique », sature l'objet en question de « valeur », de « sens » et « d'être² » et le différencie des autres objets. C'est ainsi qu'un objet perçu comme sacré chez l'homme archaïque « résiste au temps, sa réalité se double de pérennité³ ». L'homme de cette société pré-moderne se situe donc face « à l'histoire, regardée comme suite d'événements irréversibles, et de valeur autonome⁴ ». Le critique analyse le sens de la vie perçu par l'homme de la société traditionnelle et constate : « Vivre conformément aux archétypes revenait à respecter la "loi", [...] faite par une divinité ou un être mythique. Et, si par la répétition des gestes paradigmatique et par le moyen des cérémonies périodiques, l'homme archaïque réussissait [...] à annuler le temps, il n'en vivait pas moins en concordance avec les rythmes cosmiques⁵ ». Le critique précise que la signification de l'histoire selon la conception des différentes civilisations archaïques s'exprime le plus clairement possible à travers les pensées du « Grand Temps », « des grands cycles cosmiques⁶ ». Il constate que dans la tradition et dans les textes sacrés indiens le même événement se répète maintes fois, ce qui nous conduit à comprendre « le caractère cyclique du temps cosmique » et à « assister à la répétition infinie du même phénomène (création – destruction – création nouvelle)⁷ ». Par la suite, le critique attire notre attention sur « l'éternelle répétition du rythme fondamental du Cosmos : sa destruction et sa re-création périodiques. De ce cycle sans commencement ni fin, l'homme ne peut s'arracher que par un acte de liberté spirituelle⁸ ». Remarquons que Robinson atteint l'éternité par la transcendance de son esprit. Robinson, à la manière du primitif Vendredi, parvient finalement à arrêter l'écoulement du temps par la répétition du même instant. Il rejoint ainsi au temps des origines où règne un temps présent éternel : « Toute construction est un commencement absolu, c'est-à-dire tend à restaurer l'instant initial, la plénitude d'un présent qui ne contient aucune trace d' "histoire"⁹ ». Désormais, par cette répétition, les journées sur l'île de Speranza sont vécues comme une seule journée : « [les journées se ressemblent] au point qu'elles se superposent » (VLP.234). Robinson vit maintenant dans une sorte d'éternité en dehors du temps, c'est un temps qui équivaut au

¹ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétition, op. cit.*, p. 15.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 111-112.

⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁹ *Ibid.*, p. 93.

présent absolu où il n'existe plus ni passé ni avenir. Robinson a l'impression de vivre dans un temps qui se répète infiniment dans l'instant présent et d'échapper lui-même au changement. Mais la naissance du nouvel homme, la dernière métamorphose du protagoniste, comme nous l'avons remarqué, est due à la mort de son ancien moi et à sa fusion avec l'élément solaire. Même si Michel Tournier rejoint les écrivains qu'il cite comme primaire en louant la nature et les plaisirs sensuels, il faut chercher toutefois une autre influence de première importance chez l'auteur : celle de la philosophie de Nietzsche dont la trace est présente partout dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. En outre, « cette pensée semble faire le lien entre Tournier et les écrivains “primaires” dont il se réclame, car Gide comme Valéry ont tous deux souscrit à leur manière aux principes nietzschéens, et leurs œuvres en portent la trace¹ ». trace¹ ».

Michel Tournier est un admirateur du philosophe allemand Nietzsche. Arlette Bouloumié constate que l'influence nietzschéenne est tellement importante qu'on peut dire « si le Robinson de Defoe servait de fil conducteur à la réécriture du mythe dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, la phase créatrice de l'aventure de Robinson, après l'arrivée de Vendredi, s'inspire de l'œuvre de Nietzsche² ». Notre écrivain est en quête d'un surhomme et il le trouve en Robinson qui devient un homme nouveau après sa dernière métamorphose. Cette quête rapproche l'œuvre romanesque de Michel Tournier de la recherche de l'homme supérieur de Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Nous remarquons les traces de l'homme supérieur de Nietzsche dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* au cours de l'évolution de l'initié. En réfléchissant sur « la présence d'autrui » comme « un élément fondamental de l'individu humain » (VLP.123), le héros solitaire constate : « Isolé sur mon île, je pouvais m'effondrer au niveau de l'animalité en ne construisant pas – ce que j'ai commencé par faire au demeurant – ou au contraire devenir une manière de surhomme en construisant d'autant plus que la société ne le faisait plus pour moi » (VLP.123). Robinson prononce déjà le mot *surhomme* avant même sa métamorphose. Plus tard, Michel Tournier compare son héros à Zoroastre qui avait influencé Nietzsche : « Ainsi Zoroastre après avoir longuement forgé son âme au soleil du désert avait plongé à nouveau dans l'impur grouillement des hommes pour leur dispenser sa sagesse » (VLP.252). Zoroastre est certainement l'image de Zarathoustra pour le philosophe allemand. Après sa métamorphose, le héros de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* devient Zoroastre qui revient parler aux hommes, comme l'atteste le passage ci-dessus. Sous cet angle, le lien entre Robinson et Zarathoustra devient explicite. Tout le livre de Nietzsche est composé de l'opposition entre les règnes tellurique et aérien. La même opposition est représentée dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* à travers les deux personnages de Robinson tellurique et Vendredi éolien. Robinson, « Anglais méthodique, avare et mélancolique » (VLP.200) durant la phase tellurique où il administre l'île et instaure des lois, est l'incarnation de l'esprit de pesanteur, et Vendredi, le bon sauvage, « primesautier, prodigue et rieur » (VLP.200) se place à l'opposé de l'ancien Robinson : « Il semblait que l'Araucan appartînt à un autre règne, en opposition avec le

¹ Mathilde Bataillé, *Michel Tournier : l'écriture du temps*, op. cit., p. 81.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 139-140.

règne tellurique de son maître sur lequel il avait des effets dévastateurs pour peu qu'on tentât de l'y emprisonner » (VLP.200-201). Maintenant, nous allons analyser de plus près les influences nietzschéennes sur l'œuvre tourniérienne en ce qui concerne la métamorphose de Robinson et son parcours initiatique sous l'égide de son maître Vendredi qui incarne également la figure de Dionysos développée par Nietzsche.

Robinson repense au vice et à la vertu durant sa vie solitaire avant que Vendredi apparaisse. En réfléchissant sur la souille qui est à ses yeux sa défaite et son vice, Robinson n'envisage plus de survivre car « survivre, c'est mourir », mais il faut « construire, organiser, ordonner » (VLP.54). Il lit la Bible quotidiennement, et constate des changements de vision « sur les choses morales et religieuses » (VLP.54), et c'est à la « sagesse » que Robinson prête l'oreille, une sorte de sagesse qui l'effraye en même temps car c'est une découverte nouvelle, mais il se trouve obligé de l'accepter « car aucune tradition ne doit prévaloir sur la voix de l'Esprit Saint qui est en nous (VLP.54) :

Ainsi le vice et la vertu. Mon éducation m'avait montré dans le vice un excès, une opulence, une débauche, un débordement ostentatoire auxquels la vertu opposait l'humilité, l'effacement, l'abnégation. Je vois bien que cette sorte de morale est pour moi un luxe qui me tuerait si je prétendais m'y conformer. Ma situation me dicte de mettre du *plus* dans la vertu et du *moins* dans le vice, et d'appeler vertu le courage, la force, l'affirmation de moi-même, la domination sur les choses. Et vice le renoncement, l'abandon, la résignation, bref la souille. C'est sans doute revenir par-delà le christianisme à une vision antique de la sagesse humaine, et substituer la *virtus* à la *vertu*. Mais le fond d'un certain christianisme est le refus radical de la nature et des choses, ce refus que je n'ai que trop pratiqué à l'égard de Speranza, et qui a failli causer ma perte. Je ne triompherai de la déchéance que dans la mesure au contraire où je saurai accepter mon île et me faire accepter par elle. (VLP.54-55)

C'est ainsi que Robinson, dans cet état solitaire sur une île déserte et inconnue, découvre de nouveaux points de vue sur ses croyances. La vertu signifierait désormais pour lui l'affirmation de soi et le vice la résignation. Il abandonne la descente dans la souille et accepte son île. Cela explique également d'abandonner la vertu chrétienne et d'adopter la *virtus*. Là, Michel Tournier se rapproche de la pensée de Nietzsche qui définit le bon et le mauvais en ces termes dans *L'Antéchrist* : « Qu'est-ce qui est bon ? Tout ce qui *exalte* en l'homme le sentiment de puissance, la volonté de puissance [...]. Qu'est-ce qui est mauvais ? Tout ce qui vient de la faiblesse. Qu'est-ce que le bonheur ? [...] Non la vertu mais la valeur (vertu dans le sens de la Renaissance, *virtu*)¹ ». Comme nous l'avons vu dans le passage ci-dessus, Robinson met en question le point de vue du christianisme lorsqu'il remarque « le refus radical de la nature » (VLP. 55) et rejoint la pensée de Nietzsche. Dans *l'Antéchrist* Nietzsche critique le christianisme : « Que le christianisme manque de fins "sacrées", c'est ce que j'ai, moi, à objecter à ses moyens. Que des fins *mauvaises* : la contamination, le dénigrement, la négation de la vie, le mépris du corps, l'abaissement et l'auto-avilissement de l'homme par l'idée du péché – *par conséquent* ses moyens aussi sont mauvais² ». En revanche, quand il parle du « Code des Lois de *Manou* », le philosophe allemand avoue qu'il le lit « avec un sentiment contraire³ » et annonce qu'il y a une vraie différence radicale avec la Bible, tel « un sentiment de perfection, un grand *oui* à la vie, le triomphant sentiment d'être bien dans son être et dans la vie – le soleil baigne tout ce livre⁴ ». C'est ce qu'on trouve

¹ Friedrich Nietzsche, *l'Antéchrist*, op. cit., p. 162.

² *Ibid.*, p. 223.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

dans le personnage de Vendredi qui par le rire et la danse initie Robinson à accepter son corps et à réconcilier avec la nature. Selon la philosophie nietzschéenne, comme le souligne Jean Granier, « il faut se tourner vers le corps », étant donné que « c'est le corps qui est seul en mesure de nous instruire sur la valeur de notre personnalité profonde¹ ». La réhabilitation du corps dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* est inhérente au compliment de la nature, ce qui est conforme au mythe de Dionysos. Dans *Le Crépuscule des idoles*, le philosophe allemand voit en Dionysos le consentement à la vie contre le christianisme². Arlette Bouloumié écrit à propos de cet aspect de Dionysos :

[Dionysos] rappelle à la réalité du corps, de la nature, du cosmos dont une civilisation puritaine et castratrice nous a séparés. Il en souligne au contraire le rôle positif voire civilisateur. Car Dionysos exprime l'énergie du vouloir-vivre qui se ressource dans l'élan vital originel. Aussi prend-il le visage du sauvage et de l'enfant. Car la quête de l'homme supérieur par Robinson, nouveau Zarathoustra, est aussi une quête de l'innocence³.

Dans *Le Vocabulaire de Nietzsche*, Patrick Wotling attire notre attention sur l'apparition du dionysiaque dès le premier livre de Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*. Le critique retient trois éléments dans la représentation du modèle physiologique de Dionysos chez le philosophe allemand :

Nietzsche caractérise également le dionysiaque à partir d'un modèle physiologique, celui de l'ivresse, particulièrement l'ivresse sexuelle, orgiastique. Trois éléments sont à retenir dans la première présentation de ce phénomène : si Apollon est le dieu du principe d'individuation, de la délimitation bien définie, Dionysos représente par opposition la rupture des frontières, notamment la rupture de l'individuation, l'abolition de la personnalité. La pulsion dionysiaque travaille à reconstituer une sorte d'unité originelle de la nature, antérieure à la différenciation en individus séparés⁴.

En parlant de Dionysos Nietzsche fait remarquer son aspect libérateur en ces termes dans *La Naissance de la tragédie* : « Sous le charme de Dionysos non seulement le lien d'homme à homme vient à se renouer, mais la nature aliénée – hostile ou asservie – célèbre de nouveau sa réconciliation avec son fils perdu, l'homme⁵ ». Robinson essaye donc de comprendre le secret de l'intervention de Vendredi dans sa vie insulaire. Tout d'abord, il ne lui revient en tête qu'un substantif dont il ne comprend pas la signification :

Je le regarde s'arracher en riant à l'écume des vagues qui le baignent, et un mot me revient à l'esprit : la *vénusté*. La *vénusté* de Vendredi. Je ne sais pas exactement ce que signifie ce substantif assez rare, mais cette chair luisante et ferme, ces gestes de danse alentis par l'étreinte de l'eau, cette grâce naturelle et gaie l'appellent irrésistiblement sur mes lèvres. (VLP.243)

Il remarque par la suite que Vendredi signifie étymologiquement le jour de Vénus :

Ceci n'est que l'un des fils d'un écheveau de significations dont Vendredi est le centre, et que je cherche à démêler. Un autre indice est le sens étymologique de Vendredi. Le vendredi, c'est, si je ne me trompe, le jour de Vénus. J'ajoute que pour les chrétiens, c'est le jour de la mort du Christ. Naissance de Vénus, mort du Christ. Je ne peux m'empêcher de pressentir dans cette rencontre, évidemment fortuite, une portée qui me dépasse et qui effraie ce qui demeure en moi du dévot puritain que je fus. (VLP.243)

Si le philosophe allemand « oppose Dionysos au Christ », notre romancier « oppose Vénus au Christ » en faisant coïncider la naissance de l'une à la mort de l'autre, ce qui signifie « dans les deux cas, le retour au paganisme⁶ ».

¹ Jean Granier, *Nietzsche* [1982], Presse universitaire de France, 2004, p. 87.

² Voir Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 140.

³ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 149.

⁴ Patrick Wotling, *Le Vocabulaire de Nietzsche*, ellipses, 2013, p. 30.

⁵ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op. cit.*, p. 45.

⁶ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 141-142.

Nietzsche écrit : « Sont païen, tous ceux qui disent *oui* à la vie, ceux pour qui “Dieu” est le mot qui exprime le grand “oui” à toutes choses¹ ».

Le culte du soleil de Robinson peut être interprété maintenant comme le retour de l’initié au monde des origines, car Robinson de confession quaker se convertit au paganisme en priant le soleil. Robinson dit au soleil : « Délivre-moi de la gravité » (VLP.232), ce qui nous rappelle la prière du chrétien : « Délivre-nous du mal² ». Mais Robinson veut se débarrasser, grâce au soleil, de tout ce qui l’empêche d’entrer en harmonie avec le monde et de ressentir la joie : « Lave mon sang de ses humeurs épaisses qui me protègent certes de la prodigalité et de l’imprévoyance, mais qui brisent l’élan de ma jeunesse et éteignent ma joie de vivre » (VLP.232). Robinson se trouve au miroir comme un « hyperboréen » (VLP.232) souffrant de la pesanteur et de la tristesse, et pour s’en débarrasser il demande la « grâce » au soleil, tout en étant conscient des deux significations du mot : « celui qui s’applique au danseur et celui qui concerne le saint » (VLP.232). Notons que le terme hyperboréen est indiqué ainsi par Nietzsche au début de *l’Antéchrist* : « Regardons-nous en face. Nous sommes des Hyperboréens, – nous ne savons que trop à quel point nous vivons à l’écart. “Ni par mer, ni par terre, tu ne trouveras la route qui mène chez les Hyperboréens³ ».

La gravité de Robinson, c’est-à-dire son esprit de lourdeur et de sérieux, doit se transformer en esprit de légèreté par « l’acceptation riante des dons immédiats de ce jour, sans calcul, sans gratitude, sans peur » (VLP.232). Ainsi, Robinson qui refusait la vie, selon son éducation religieuse, acquiesce maintenant à la vie. Cet acquiescement à la vie l’initie au culte de la danse à l’opposé de la pesanteur et au culte du rire contre le sérieux. C’est la même vertu que le héros de Nietzsche, Zarathoustra, cherche à trouver :

Si ma vertu est vertu de danseur et que souvent, de mes deux pieds, dans une extase d’or et de d’émeraude – j’ai bondi ; – Si ma malice est riante malice, à l’aise sous des tonnelles de roses et des haies de lilas ; car dans le rire ensemble se mélange tout mal mais par sa propre béatitude absous et sanctifié ; Et si j’ai pour alpha et oméga que se fasse léger tout ce qui est pesant, danseur tout corps, oiseau tout esprit, et tel est bien, en vérité, mon alpha et mon oméga !⁴.

Comme nous le voyons, la prière de Robinson au soleil rejoint les paroles du Zarathoustra de Nietzsche qui souhaite se débarrasser de la lourdeur. Le héros de Nietzsche suit également un parcours initiatique qui comprend trois étapes. Elles sont évoquées dans la partie intitulée « Des trois métamorphoses » : « De l’esprit, c’est trois métamorphoses que je vous nomme : comment l’esprit devient chameau, et lion le chameau et, pour finir, enfant le lion⁵ ». Robinson est l’héritier d’une civilisation millénaire, comme il l’avoue à l’arrivée de Vendredi (VLP.152). Robinson-héritier est fier de sa supériorité par rapport au bon sauvage qui lui semble dépourvu de toute éducation et de civilisation. C’est surtout cet héritage tant sur le plan religieux que sur le plan racial qui fait de Robinson le gouverneur autoritaire de Speranza et de l’Araucan un esclave. Tant que Robinson est héritier, il ne peut pas se débarrasser de « L’esprit de pesanteur » : « - voilà ce que fait l’esprit de pesanteur. Presque au berceau on nous dote déjà de mots et valeurs

¹ Friedrich Nietzsche, *L’Antéchrist*, op. cit., p. 222.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 142.

³ Friedrich Nietzsche, *L’Antéchrist*, op. cit., p. 161.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 253.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

pesants, avec “bon” et “méchant” – ainsi se nomme cette dot. Et à ce prix on nous pardonne d’être vivant¹». Pendant la période de l’île administrée, le récit de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* nous indique que Robinson, prisonnier de son passé, est dans la première phase de son parcours initiatique et qu’il « est au stade de l’esprit devenu chameau² ». Après avoir expliqué ce qu’est le patrimoine de l’esprit de lourdeur, Nietzsche déclare :

Et nous – fidèlement sur de dures épaules et par de dures montagnes nous traînons notre dot ! Et quand nous transpirons, lors on nous dit : “Oui certes, la vie est un pesant fardeau !”. Mais c’est l’homme seulement qui pour lui-même est un pesant fardeau ! Parce que sur ses épaules il traîne trop de poids étrangers. Comme le chameau il plie le genou et bien se laisse charger. Singulièrement l’homme robuste et endurant, celui que hante le respect ; de trop d’*étrangères* paroles et valeurs il se charge – et maintenant la vie lui paraît un désert !³.

Dans les deux textes tournierien et nietzschéen, le rire et la danse prennent tous les deux une importance remarquable. Au contraire des éducations religieuses des églises qui condamnaient longtemps le rire, Robinson trouve que la transmutation du lourd en léger se fera grâce au rire, tout comme Nietzsche qui réussit à annihiler l’esprit de pesanteur par le rire et par la danse. N’oublions pas que le rire et la danse tellement loués par *Zarathoustra*, sont les valeurs éoliennes de l’Araucan. Dès l’arrivée de *Vendredi*, Robinson pense que le rire de *Vendredi* est le résultat de son éducation : « son enfance le pousse à rire insolemment de mes enseignements » (VLP.155). Selon Robinson, on l’a déjà vu, le rire de *Vendredi* est un rire « dévastateur » et « diabolique » (VLP.163). Robinson décrit ainsi le culte de rire de *Vendredi* : « Il rit, il éclate d’un rire redoutable, un rire qui démasque et confond le sérieux menteur dont se parent le gouverneur et son île administrée » (VLP.158). Ce passage se rapproche du rire de *Zarathoustra* dans la partie intitulée « *De l’homme supérieur* » où il dit avoir « sanctifié [son] éclat de rire⁴ ». C’est le rire de *Vendredi* qui agit en premier sur l’esprit de lourdeur de Robinson. Nietzsche, dans la partie intitulée « *Du lire et de l’écrire* », montre que le rire est l’opposé de la colère : « Ce n’est par ire, c’est par rire qu’on tue. Courage ! Tuons cet esprit de pesanteur ! J’ai appris à marcher ; de moi-même, depuis, je cours. J’ai appris à voler ; pour avancer, depuis, plus ne veux qu’on me pousse ! Maintenant je suis léger, maintenant je vole, maintenant me vois au-dessous de moi ; par moi c’est maintenant un dieu qui danse⁵ ». Rappelons-nous que Robinson est l’homme de la colère, à tel point qu’il est poussé à tuer *Vendredi* après la scène de la trahison de la combe rose ou encore après la catastrophe de l’explosion de la grotte. La légèreté recherchée par Robinson est aussi liée à l’élément éolien que nous retrouvons d’abord chez *Vendredi*. Ce dernier est un être éolien, associé à la légèreté et à la danse (VLP.236-241), tout comme *Zarathoustra* : « Faites comme le vent qui hors de ses cavernes montagneuses se précipite ; sur son propre pipeau il veut danser, au rythme de ses pieds les mers frémissent et bondissent⁶ ». La danse et le vent sont liés à la même légèreté. Nous l’avons déjà remarqué dans la période éolienne, où Robinson, en imitant *Vendredi*, apprend à grimper dans les arbres et voler comme « un papillon tremblant » (VLP.212).

¹ *Ibid.*, p. 214.

² Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l’écriture seconde*, op. cit., p. 320.

³ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 214-215.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 315.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 316.

Les modifications de Robinson après l'explosion suivent le programme de Zarathoustra. Après l'esprit de lourdeur, il faut maintenant atteindre la légèreté. Les activités de Robinson et de Vendredi qui est devenu maintenant comme son frère ou son ami se résument en jeux. De Vendredi, Robinson apprend à marcher sur les mains, à triompher son vertige en grimpant sur l'arbre le plus haut des parages et à devenir même Vendredi dans un jeu de rôle proposé par ce dernier. Tous ces changements « pragmatiques réalisent le programme de Zarathoustra¹ ». Les enseignements de Zarathoustra et les leçons acquises par Robinson se rejoignent ici : « Pesantes sont pour lui et Terre et vie ; et c'est bien ce que *veut* l'esprit de pesanteur. Mais qui se veut rendre léger, et qui se veut oiseau, il faut que celui-là s'aime lui-même, voilà ce que j'enseigne, *moi*² ». Nous avons l'impression que Robinson applique parfaitement les conseils et la doctrine de Zarathoustra :

Haut les cœurs, mes frères ! Haut, toujours plus haut ! Et ne m'oubliez non plus les jambes ! Haut les jambes aussi, ô vous qui dansez bien, et, mieux encore, soyez debout, même sur la tête³ !

En vérité j'ai appris l'attente aussi, et foncièrement, – mais à n'attendre que *moi-même*. Et surtout j'ai appris à me tenir debout et à marcher et à courir et à sauter et à grimper et à danser.

Mais voici ma leçon : qui une fois veut apprendre à voler, il faut que d'abord il apprenne à se tenir debout et à marcher et à courir et à sauter et à grimper et à danser, – ne s'attrape au vol le vol⁴.

Arlette Bouloumié écrit que « l'éloge de Zarathoustra à la fin du livre pourrait s'appliquer au Robinson métamorphosé en jumeau de Vendredi⁵ » :

Zarathoustra le danseur, Zarathoustra le léger, qui des ailes fait signe, celui qui sait l'art de voler, qui à tous les oiseaux fait signe, prêt et dispos, d'une bienheureuse espièglerie⁶.

Ainsi, nous pouvons constater l'évolution de Robinson à l'exemple de Zarathoustra au cours du récit de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, depuis qu'il se trouve dans l'état solitaire sur une île déserte, guidé premièrement par le chien Tenn, jusqu'à son retour au temps des origines initié par son maître éolien Vendredi. Arlette Bouloumié, en comparant le parcours de Robinson à celui de Zarathoustra, note qu'à l'instar du héros nietzschéen, Robinson prie le soleil en lui adressant ses paroles et « découvre le secret de l'éternel retour, le temps cyclique qui est le temps des dieux⁷ ». Robinson comme Zarathoustra devient éternel : « Oh ! comment de l'éternité n'aurais-je pas concupiscence, et du nuptial, anneau des anneaux, – de l'anneau du retour ? Jamais encore je ne trouvai la femme de qui voulusse enfants, sinon de cette femme que j'aime ; car je t'aime, ô Éternité ! *Car je t'aime, ô éternité*⁸ ». Le livre de Nietzsche se termine ainsi en montrant Zarathoustra comme un soleil levant :

Ainsi parlait Zarathoustra, et quitta sa caverne, ardent et vigoureux comme un Soleil matin qui de sombres montagnes vient⁹.

¹ Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 321.

² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 214.

³ *Ibid.*, p. 316.

⁴ *Ibid.*, p. 216.

⁵ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 143.

⁶ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 316.

⁷ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 144.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 251.

⁹ *Ibid.*, p. 349.

Et la fin de l'œuvre tourniérienne montre la présence dominante du soleil levant et Robinson qui oublie l'enfant se prêtant au culte solaire :

Redressant sa haute taille, [Robinson] faisait face à l'extase solaire avec une joie presque douloureuse. Le rayonnement qui l'enveloppait le lavait des souillures mortelles de la journée précédente et de la nuit. Un glaive de feu entraînait en lui et transverbérait tout son être. (VLP.271)

À la fin de la partie intitulée « le chant du marcheur de nuit » et qui précède la dernière partie du livre, Zarathoustra s'adresse aux hommes supérieurs et fait l'éloge du plaisir et de l'éternité :

Éclate, ô mon cœur ! O vous les hommes supérieurs, apprenez donc ceci : le plaisir veut éternité, -le plaisir veut de toutes choses éternité, veut profonde, profonde éternité¹ !

Robinson retrouve son île « vierge et intacte » (VLP.271) après le départ du *Whitebird* :

L'éternité en reprenant possession de [Robinson], effaçait ce laps de temps sinistre et dérisoire. Une profonde inspiration l'emplit d'un sentiment d'assouvissement total. (VLP.271-272)

Cette éternité à laquelle accède Robinson est un élément très important qui fait de lui le surhomme de Nietzsche. La conception du temps chez Michel Tournier, que nous avons analysé précédemment, consiste en le temps cyclique. Cet éternel présent nous rappelle également la théorie de l'éternel retour développée par le philosophe allemand. Michel Tournier, dans son article intitulé le *Miroir des idées* apprécie la philosophie de Nietzsche et écrit : « Dans une vision – qui relève plus de la poésie que de la philosophie – Frédéric Nietzsche a posé le principe d'un éternel retour. C'est l'un des dogmes de son livre, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), avec la mort de Dieu et le oui enthousiaste accordé à la vie et au destin (*Amor Fati*) » (MI.156). Au contraire de la philosophie dominante de son époque qui valorise la théorie progressiste du temps, Nietzsche se montre en faveur de la conception du temps fondée par la répétition et développe le mythe de l'éternel retour. La conception du philosophe allemand exige que l'homme soit capable de répéter infiniment chaque instant de son existence. Notre écrivain, en abordant cette pensée, parle d'une attitude qu'il appelle le « pessimisme gai » (MI.100). Dans la seconde partie de l'œuvre nietzschéenne, le prophète Zarathoustra trouve le surhomme dans la conception de l'éternel retour, l'homme fort qui veut vivre éternellement. La célébration de l'instant présent et le concept du temps circulaire du roman tourniérien rejoignent ainsi la pensée de l'éternel retour nietzschéenne. Les deux conceptions donnent une valeur à l'instant présent et préconisent de vivre chaque instant éternellement. Robinson est le meilleur exemple, le meilleur individu qui puisse réaliser l'idéal de Nietzsche.

Même si Robinson et Léon ne suivent pas le même parcours mais ils parviennent à la fin au même but : renoncer au passé et s'inscrire dans le présent. Léon devient un homme complet à la fin de *La Quarantaine* et rompt totalement avec son passé, ignore ses racines et renonce à rejoindre Maurice. Robinson rompt également avec son passé et renonce à retourner dans son pays natal avec le navire *Whitebird*. L'arrivée de la goélette anglaise et le schooner fait converger la fin des deux romans. Robinson préfère rester sur l'île avec la jeune mousse. Il demande au capitaine de ne révéler son existence à personne et de n'indiquer les repères de *Speranza* sur aucune carte maritime.

¹ *Ibid.*, p. 346.

De la même manière, Léon et Suryavati disparaissent à la fin du roman et personne ne sait s'ils sont montés sur le schooner ou non. Le héros solitaire de *Speranza* se trouve comme « le dernier être de la lignée humaine appelé à un retour aux sources végétales de la vie » (VLP.129), ce qui fait écho aux propos d'Alexis et de Léon qui disent à plusieurs reprises qu'ils sont les derniers êtres vivants du monde.

Troisième partie

Une écriture insulaire

Chapitre I

Une écriture dialogique

La notion d'insularité gouverne une certaine pratique insulaire dans le cycle mauricien de Le Clézio et dans les deux *Vendredi* de Michel Tournier. Dans ce premier chapitre, nous allons étudier comment l'écriture de l'insularité s'inscrit dans une tradition, ce dont témoignent les effets d'intertextualité. La réécriture des sources littéraires influe sur la structure narrative des romans et l'écriture des deux auteurs se positionne, par les échos intertextuels, entre le recueil de la tradition et son renouvellement. Nous nous interrogeons si l'écriture de Tournier et de Le Clézio se fait dialogique à l'image du milieu îlien, qui vit d'échanges entre terre et mer, et des personnages de leurs romans qui entrent eux-mêmes, dans une attitude d'écoute et de dialogue. Nous examinons les différentes structures de la narration comme celle de la mise en abyme et l'entremêlement de plusieurs voix narratives. Nous allons montrer comment l'expérience d'écriture vécue par les romanciers entre en dialogue avec les récits légués par la tradition culturelle.

1. Mise en abyme de la fonction narrative

1.1. Les voix narratives du *Chercheur d'or* et de *La Quarantaine* : une analyse des intertextualités

L'intertextualité constitue un élément très important de la narration dans l'œuvre leclézienne et elle est étroitement liée à la pratique de son écriture. De nombreux critiques ont montré la présence de différents types d'intertextualité dans les œuvres de Le Clézio depuis la parution de son premier roman *Le Procès-Verbal*. Tout d'abord, nous allons voir brièvement les différentes relations textuelles à partir des analyses de Gérard Genette. L'intertextualité peut présenter deux aspects, relationnel et transformel. Pour Gérard Genette, l'intérêt d'un texte peut résider dans « sa transcendance textuelle » qui est, selon le critique, « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes¹ ». Nous allons examiner quatre types de relations transtextuelles à la manière de Gérard Genette : en premier lieu, « la *transtextualité* » renvoie à « la présence littérale (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un autre² ». La présence de la citation dans un texte séparé par des guillemets est l'exemple le plus évident de cette première fonction de l'intertextualité. Deuxièmement, la « *métatextuelié* [est] la relation

¹ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, op. cit., p. 87.

² *Ibid.*

transtextuelle qui unit un commentaire au texte qu'il commente¹ ». Cette fonction de l'intertextualité ne nécessite pas de citer le texte. Selon Gérard Genette, « tous les critiques littéraires, depuis des siècles, produisent du métatexte sans le savoir² ». Le troisième type de relation nous fait penser à l'« imitation » et à la « transformation » comme « la pastiche et la parodie » que le critique baptise « *paratextualité*³ ». Il s'agit aussi de l'hypertextualité qui exprime la dérivation d'un texte par rapport à un autre texte qui le précède. Finalement, nous allons voir la quatrième relation textuelle, « relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit⁴ » et que le critique invite à appeler « *architextualité*, ou simplement *architecture*... », autrement dit, on entend par « l'*architextualité* la relation du texte à son architekste⁵ ».

L'auteur du cycle mauricien déclare dans un entretien publié en 1993 : « L'écrivain, à mon sens, n'invente guère sa cohérence ; il n'apporte pas des bribes d'harmonie au beau milieu d'un monde chaotique. Cette cohérence relève déjà de la littérature, laquelle se préexiste à elle-même du fait que l'écrivain se nourrit du littéraire autant qu'il l'alimente lui-même par sa création⁶ ». L'influence des grands poètes français comme Lautréamont et Rimbaud ainsi que des récits d'aventures anglo-saxons comme celui de Defoe et Melville, l'influence des écrivains contemporains français comme Camus et Sartre sont à relever à la lecture des ouvrages lecléziens. L'intertextualité est présente dans l'œuvre de Le Clézio de différentes manières depuis le début de sa carrière d'écrivain qui remonte aux années soixante où l'insertion d'un récit secondaire dans le récit principal devient une technique très fréquente. Cette technique est utilisée sous différentes formes dans l'œuvre de l'écrivain. On trouve plusieurs types de textes insérés dans une œuvre. Prenons comme exemple *Légendes de la première du Monopol*, les récits courts insérés dans *La Guerre* (1970) dont l'objectif est de critiquer les valeurs de la société occidentale. Dans *Terra amata* (1967) des articles scientifiques falsifiés sont insérés dans le récit principal et dans *Le Procès-verbal* (1963) l'écrivain n'hésite pas à insérer des pages de quotidiens aberrantes. Margareta Kastberg Sjoblom constate que dans les premiers ouvrages de Le Clézio se trouvent également des collages « empruntés à d'autres auteurs ou à d'autres médias » ou « des sections écrites en langage machine » et « des pages de publicité qui jouent sur les différences de graphisme et la disposition typographique, visant ainsi autant un effet pictural que littéraire⁷ », comme dans *Les Géants* publié en 1973. L'écriture de Le Clézio change au seuil des années quatre-vingt à la parution de *Désert* (1980). Notre romancier abandonne les techniques qu'on vient d'examiner mais l'intertextualité reste largement présente dans ses œuvres. Le Clézio exploite désormais un type particulier d'intertextualité : les différents récits sont entrelacés et les différentes voix sont entrecroisées d'une manière que le texte concerné garde son unité. Cette nouvelle technique est

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 87-88.

⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁶ Claude Cavallero, « Les Marges et l'origine : entretien avec J.-M.G. Le Clézio », *Europe* 765-66 (janvier/février 1993), p. 171, cité par Bruno Thibault et Sophie Jollin-Bertocchi in *Lecture d'une œuvre J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 8.

⁷ Margareta Kastberg Sjoblom, « Les récits intercalés dans les romans de J.-M. G. Le Clézio, une approche lexicométrique », art. cité, p. 43.

souvent distinguée par la typographie : écrite en italique avec une marge plus grande que le récit principal etc. Selon la critique, cette technique s'applique à trois niveaux :

Au niveau interne et le plus étroit, celui d'un texte unique entrelaçant plusieurs récits qui se font écho et qui s'amplifient mutuellement ; au niveau intermédiaire, celui de l'œuvre formant un tout et dont les constituants (romans, nouvelles, récits...) renvoient les uns aux autres ; au niveau le plus large enfin, le niveau externe, celui qui récupère les mythes et les récits de valeur universelle¹.

Nous nous limiterons ici à l'examen de l'intertextualité principalement dans *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine* où les mythes fondamentaux grecs et hindous sont très souvent présents. L'intertextualité mythique est une question fondamentale pour Le Clézio qui « recherche chez les présocratiques, tout comme dans les *Vedas* et dans les *Upanishads*, une sagesse pratique, immémoriale, offrant à l'esprit une discipline mentale plus qu'une doctrine toute faite » et en même temps, il « s'intéresse aux grands mythes grecs et aux grands mythes hindouistes parce qu'ils constituent pour lui le fondement même de la culture occidentale et de la culture orientale² ». Le Clézio note dans un de ses premiers livres : « Toute littérature n'est que pastiche d'une autre littérature. En remontant ainsi dans le temps, jusqu'où arrive-t-on ? Jusqu'à quelles œuvres cachées, quels chants et quelles légendes des premiers temps des hommes ? » (EM.88). Pendant la première période de sa carrière d'écrivain, Le Clézio cherche ainsi à remonter dans le temps pour connaître la vérité durable et éternelle dans ses premiers livres à travers des études mythologiques. Il tente de trouver une parole archétypale et une vérité intacte, mais l'intertextualité mythique se montre au jeune écrivain comme « un labyrinthe³ » d'où on ne peut pas sortir facilement. Finalement, sans découvrir la vérité transcendante, Le Clézio se rend compte que nous ne sommes que « des *récitants* de mythes » avant que les mythes primitifs liés à « la pensée sauvage⁴ » s'inscrivent dans ses œuvres pendant les années 70. Dans cette période l'écrivain se trouve plus lié à « l'anthropologie religieuse de Mircea Eliade » qu'à « l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss⁵ » étant donné que le mythe en soi ne le préoccupe pas mais c'est surtout son rapport avec le chamanisme qui passionne notre romancier. Il est vrai qu'on peut fusionner certains mythes et les insérer dans les romans d'apprentissage et d'initiation, mais l'inscription de mythe dans l'œuvre leclézienne n'est pas évidente et nécessite « une stratégie narrative prudente et nuancée⁶ ».

La problématique du mythe dans le récit contemporain concerne premièrement la question de la temporalité. Le temps de l'histoire est linéaire mais le temps mythique est cyclique. Le séjour de Le Clézio dans les pays d'Amérique du sud, au Panama et au Mexique, lui permet de découvrir « le mouvement *costumbriste* d'Amérique latine⁷ », le modèle qui « a fortement contribué à définir la seconde manière de l'écrivain au seuil des années 80⁸ ». Certes, Le Clézio est un véritable écrivain-voyageur contemporain et comme l'atteste la variété des lieux du

¹ *Ibid.*, p. 43-44.

² Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (dir.), *Lecture d'une œuvre J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 12.

déroulement du récit dans ses œuvres, la question de l'intertextualité ne peut pas être considérée chez notre écrivain sans passer par une autre problématique : celle de l'interculturalité. Véronique Pagès-Jodlowski dans son étude consacrée à l'altérité de la voix narrative dans les œuvres de Le Clézio écrit à propos de l'évolution des champs narratifs de l'écrivain qu'à partir de *Désert* « l'écriture leclézienne a franchi les frontières du pays natal, Nice, pour s'aventurer à la découverte d'autres types de sociétés, extra-occidentales¹ ». Ses textes témoignent d'une grande influence non seulement de la culture européenne, mais des cultures d'autres continents tels que le Maghreb dans *Désert* et *Poisson d'or*, l'Afrique dans *Onitsha*, l'Océan Indien dans *Le Chercheur d'or*, *La Quarantaine*, *Révolution* et *Voyage à Rodrigues*, l'Amérique indienne et hispanique dans *Peuple du ciel* et *Angoli Mala*.

Maintenant, nous allons examiner l'intertexte des mythes fondamentaux dans *Le Chercheur d'or* dont le premier chapitre raconte l'enfance du protagoniste et ses incursions physiques dans le domaine familial, mais en même temps, cette période de la vie d'Alexis est marquée par d'autres explorations à travers les histoires qu'il lit ou dont il entend parler dans son entourage. Les différents personnages secondaires comme la mère et le père lui racontent différentes légendes à travers lesquelles le jeune garçon peut voyager dans ses rêves. De plus, les différents documents qu'il trouve avec sa sœur dans le bureau de son père, comme des journaux et des cartes, lui font découvrir l'existence d'autres mondes hors celui dans lequel il vit avec sa famille. Ainsi, Alexis se trouve « confronté à des discours d'origines diverses² ». L'éducation de Mam a une double valeur pour le jeune protagoniste : les récits de la Bible et les légendes littéraires qu'elle raconte aux enfants, Alexis et Laure, préparent le jeune héros à accueillir le sens des mots, mais l'exercice de la dictée que le narrateur met en relief dans ses souvenirs met l'accent plutôt sur la forme des mots prononcés sans prêter d'importance à leur sens. Le père lui apprend l'astronomie et raconte les légendes du Corsaire inconnu. Béatrice Chahine écrit à ce propos :

Dès sa plus tendre enfance, Alexis fut bercé par des voix envoûtantes et génératrices de mythes : la voix de la mère, celle des conteurs dont les récits ont une valeur initiatique et celle, impersonnelle, qui monte des légendes publiées dans les journaux du grenier. Ces voix simultanées ont aiguisé la sensibilité du protagoniste tout en abolissant chez lui les frontières qui séparent le rêve et la réalité³.

Pendant son séjour à l'Anse, Alexis pense que « [sa] vie est déjà semblable à ces rêves où le désir et sa réalisation ne font qu'un » (CO.193). La présence des mythes dans la vie d'Alexis enfant est tellement forte qu'ils deviennent comme une réalité. Leur influence sur le jeune protagoniste est inéluctable. Le mythe construit son personnage et son caractère et lui permet de voir les gens et le monde différemment. Il donne également un sens à la vie du jeune aventurier. Selon Béatrice Chahine, il existe plusieurs catégories de mythes dans *Le Chercheur d'or* et chacun d'entre eux a des effets particuliers sur la vie et le personnage du héros :

Aussi l'expérience collective, les valeurs et la vérité transmises par les mythes bibliques, grecs, indiens ou littéraires transforment-ils le vécu du personnage central et lui confèrent un caractère universel. L'importance du mythe provient également du fait qu'il propose à Alexis des modèles exemplaires qu'il passera toute sa vie à imiter, ainsi

¹ Véronique Pagès-Jodlowski, « La voix narrative leclézienne : entre altérité et spécularité », in *Lecture d'une œuvre J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 63.

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p.90.

³ Béatrice Chahine, *Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio problématique du héros*, op. cit., p. 56.

qu'un espace-temps sacré constitué d'une panoplie d'images, de signes et de symboles. La référence explicite ou implicite aux mythes est donc intéressante dans la mesure où elle met en valeur la fonction symbolique de ces récits fabuleux : ainsi, les mythes terrifiants contribuent à renforcer les épreuves d'Alexis, tandis que les mythes amoureux et les mythes constructifs permettent d'exalter sa dimension héroïque¹.

L'étude de ces discours entrecroisés s'applique sous deux angles : premièrement, il faut examiner les effets de ces intertextes très variés dans la lecture de l'œuvre et deuxièmement, c'est le rapport du protagoniste avec ces différents intertextes qui est à étudier.

L'intertexte du *Chercheur d'or* s'ouvre vers un vaste horizon où les différents mythes sont évoqués. Bruno Thibault a examiné dans un article les mythes les plus importants qui sont évoqués dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine*. Nous y trouverons les mythes antiques parmi lesquels on peut citer la Toison d'or, les mythes bibliques dont le plus important est l'histoire du Déluge, ou les légendes chrétiennes telles que celle de saint Brandon. Cet amalgame de différents mythes et légendes bibliques, chrétiens, grecs et latins montre l'importance du mythe dans la pensée de notre écrivain :

Pour Le Clézio, le mythe constitue en effet le véhicule par lequel le sujet humain se définit depuis le commencement des temps. D'où l'importance accordée au décodage des mythes dans ses romans et à l'élaboration d'un mythe personnel chez ses héros. Cependant le but de ce tissage mythologique n'est pas de proposer au lecteur un quelconque syncrétisme religieux. Il s'agit simplement de lui donner la sensation d'un temps profond : d'un temps sacré non-linéaire et non-historique, d'un temps mythique et cyclique qui remonte à l'origine².

Isa Van Acker souligne l'importance de « la métaphore du tissage » dans l'analyse de Bruno Thibault : cette métaphore veut dire que le mélange des différents mythes dans le récit du *Chercheur d'or* n'est pas fait d'une manière quelconque et que « ce mélange hétéroclite ne donne pas au lecteur l'impression d'une fragmentation, d'une hétérogénéité³ ». Bien que ces mythes variés aient des origines différentes, ils se soudent et s'intègrent dans le texte. La critique propose donc d'examiner de plus près les conditions de ce collage et de voir « comment ces intertextes sont intégrés au récit, de quelle façon ils s'insèrent dans l'intrigue, et en quoi consiste leur rapport spécifique⁴ ». Nous allons commencer par étudier les différents motifs intertextuels dans la première partie du roman qui relate les expériences de l'enfance du héros et qui marque l'influence de ces discours dans son inconscient avant qu'il se trouve en contact avec le monde extérieur.

Le motif du navire est un motif qui apparaît à plusieurs reprises dans le roman et qui fait allusion à plusieurs mythes et légendes évoquées par les leçons de la mère d'Alexis. Alexis dit qu'il tourne avec Laure, les pages du gros livre que Mam les autorise parfois à regarder. Il est intéressé plus que tout par des gravures « comme la tour de Babel, ou bien celle qui dit : “Le prophète Jonas demeure trois jours dans une baleine, et en sort en vie” » (CO.30). Par la suite, son regard est attiré par la présence marginale d'un navire :

Au loin, près de la ligne d'horizon, il y a un grand vaisseau à voiles qui se confond avec les nuages, et quand je demande à Mam qui est dans ce vaisseau, elle ne peut pas me répondre. Il me semble qu'un jour je saurai qui voyageait dans ce grand navire, pour apercevoir Jonas au moment où il quitte le ventre de la baleine. (CO.30)

¹ *Ibid.*

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 140-141.

³ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 91.

⁴ *Ibid.*

En ce qui concerne l'histoire de Moïse, son berceau est assimilé à un petit bateau. Laure et Alexis demandent souvent à leur mère de leur lire cette histoire :

Pour empêcher les soldats de Pharaon de tuer son enfant, sa mère l'avait placé dans "un petit berceau de joncs entrelacés", dit le livre, "et elle l'exposa sur les bords du Nil". Alors la fille de Pharaon vint sur les bords du fleuve "pour se laver, accompagnée de toutes ses servantes. Dès qu'elle aperçut cette corbeille de joncs, sa curiosité voulut s'instruire de ce que c'était, et elle envoya une de ses filles pour l'apporter. Quand elle eut vu ce petit qui criait dans le berceau, elle en eut de la compassion, et la beauté de l'enfant augmentant encore sa tendresse, elle résolut de le sauver". Nous récitons par cœur l'histoire, et nous arrêtons toujours là où la fille de Pharaon adopte l'enfant et lui donne le nom de Moïse, parce qu'elle l'avait sauvé des eaux. (CO.31)

Le même motif s'emploie pour désigner métaphoriquement la maison familiale du Boucan. Par exemple, lorsqu'Alexis est dans le grenier, il regarde le paysage de l'extérieur et déclare : « Je les regarde à travers l'étroite lucarne, sans me lasser, comme si j'étais la vigie d'un navire immobile, guettant quelque signal » (CO.34). Dans un autre passage, il raconte que « la charpente de la maison gémit comme la coque d'un vieux navire » (CO.38). Vers la fin de cette partie, la maison est presque détruite dans le passage du cyclone ravageur et elle ressemble « à l'épave d'un navire naufragé » (CO.89). Ainsi, le motif du navire unit les différents mythes entrelacés dans le récit ainsi qu'il fait un lien entre cet intertexte mythique et l'intrigue principale du roman, celle de la perte de la maison familiale.

Voyons maintenant un deuxième exemple de l'intertexte mythique : l'histoire de la Reine de Saba et du Roi Salomon qui s'insère d'une manière poétique dans l'intrigue centrale du *Chercheur d'or*. C'est une histoire que le jeune garçon aime beaucoup et il en parle tellement à sa sœur que cette dernière aussi finit par l'aimer. Le récit met l'accent sur la richesse des figures royales et sur l'or en parlant de Salomon. Ainsi, le récit se relie à la légende du trésor du Corsaire inconnu qui deviendra le leitmotiv du voyage du protagoniste. La présence de l'or est récurrente dans les différents passages :

"Après que Salomon eut bâti à Dieu un temple si magnifique, il se bâtit pour lui-même un palais, qui dura quatorze ans à faire, où l'or brillait de toutes parts, et où la magnificence des colonnes et des sculptures attirait les yeux de tout le monde..." Alors apparaît la Reine de Saba, "qui vint du fond du midi pour reconnaître si tout ce qu'on disait de ce jeune prince était véritable. Elle vint dans un appareil magnifique, et elle apporta à Salomon de riches présents, six-vingts talents d'or, qui font à peu près huit millions de livres ; de perles très précieuses, et des parfums tels qu'on n'en avait jamais vu de semblables". Ce ne sont pas les mots que je perçois, mais la voix de Mam m'entraîne dans le palais de Salomon, qui s'est levé de son trône tandis que la Reine de Saba, si belle, conduit les esclaves qui font rouler les trésors à terre. [...] Mais ce que nous aimons, c'est peut-être le livre, avec sa couverture de cuir rouge et ce grand soleil d'or, et la voix douce et lente de Mam, ses yeux bleus qui nous regardent entre chaque phrase, et la lumière du soleil toute dorée sur les arbres du jardin, car je n'ai jamais lu d'autre livre qui m'ait fait une impression aussi profonde. (CO.31-32)

La répétition du terme « or » et « trésor » ainsi que l'adjectif « dorée » à travers cet intertexte sont à noter. La cohésion des intertextes est assurée ici par une métaphore qui associe les différents motifs. Le soleil est à l'origine de la lumière dorée qui se reflète sous la varangue et sur la couverture de la Bible. L'image du soleil évoque l'or et la légende du trésor du Corsaire inconnu. Notons que le motif du soleil croise un autre motif céleste qui occupe une place très importante dans tout le roman, celui de l'astre.

Ce motif est omniprésent dans tout le roman du *Chercheur d'or* et il a une importance très considérable. La thématique astrale se développe dans plusieurs éléments du récit. Les astres nous font penser au mythe des Argonautes et ils en constituent un élément important. Ce mythe est présenté différemment dans le récit du *Chercheur d'or*. Nous savons que le mythe des Argonautes et *Le Chercheur d'or* ont un composant en commun : l'or. Jason et

Alexis sont tous les deux à la recherche de l'or, mais le récit de notre romancier n'aborde pas cet élément commun. Dans le bureau du père d'Alexis se trouvent de nombreuses cartes parmi lesquelles la carte des constellations est sa préférée. C'est avec cette même carte que son père lui a enseigné l'astronomie. Le protagoniste révise en détail ses leçons d'astronomie en énumérant les noms des étoiles. Par la suite, avec la technique de toponymie, le narrateur dessine la constellation du navire Argo :

Je me souviens du Grand Chien, qui porte dans sa gueule, comme un croc, la belle Sirius, et en bas un triangle où palpète Adhara. Je vois encore le dessin parfait, celui que j'aime le plus, et que j'ai cherché nuit après nuit dans le ciel d'été, au sud, dans la direction du Morne : le navire Argo, que je dessine parfois dans la poussière des chemins, comme ceci [...] (CO.62).

Juste après ce passage, dans un long paragraphe, le narrateur parle du trésor du Corsaire inconnu, de l'île Rodrigues et de l'entreprise du voyage à bord du navire Argo (CO.62-64). La thématique astrale se manifeste un peu partout dans le roman sous différents aspects et pendant des événements importants. Lors de l'arrivée du cyclone, l'Étoile apparaît à plusieurs reprises. Alexis va dans des cachettes où personne, même Laure, ne sait le trouver : « Je vais en haut de la Tourelle, ou sur l'Étoile, dans les cachettes des broussailles, et je regarde la mer et les oiseaux » (CO.78). C'est un lieu où il se parle à lui-même : « Regarde, un bateau qui passe. Tu vois son nom ? Je le connais, c'est Argo. C'est mon bateau, il vient me chercher » (CO.78). Lorsque la pluie commence à arriver, Alexis se trouve « sur l'Étoile » (CO.78), et quand arrive le cyclone, il descend le plus rapidement possible « la pente de l'Étoile » (CO.79). Le motif de l'astre fait ainsi un lien avec l'intrigue centrale du récit, celle du cyclone, l'événement qui cause l'exil de la famille et déclenche des années plus tard l'idée de la recherche du trésor. Dans cette première partie du roman, Alexis enfant lit son destin qui est « écrit dans les étoiles » (CO.50) et se réalise à la fin du roman lorsque le protagoniste découvre comme une révélation sacrée que la carte du trésor du Corsaire correspond à la constellation (CO.334). Il voit aussi dans le ciel la constellation du navire Argo. Le dénouement du roman est déjà révélé par une remarque délicate d'Alexis lorsqu'il est dans le bureau de son père et que son regard est attiré par la carte de l'île Rodrigues. C'est la première fois que son père lui parle de cette dépendance de Maurice : « Sur le mur de son bureau, il a épinglé un relevé de l'île, recopié par lui à l'encre de Chine et colorié à l'aquarelle, couvert de signes et de points de repère. [...] Il n'est plus question de l'électricité maintenant, ni d'aucun autre projet. La lumière du trésor de Rodrigues m'éblouit, et fait pâlir toutes les autres » (CO.63). Tandis que son père lui parle et montre des papiers, Alexis « reste debout près de sa table, sans bouger, regardant furtivement la carte de l'île Rodrigues épinglée sur le mur à côté du plan du ciel » (CO.63). La thématique astrale anticipe ici sur le destin du jeune héros : « C'est peut-être pour cela que, plus tard, je garderai cette impression que tout ce qui est arrivé par la suite, cette aventure, cette quête, étaient dans les contrées du ciel et non pas sur la terre réelle, et que j'avais commencé mon voyage à bord du navire Argo » (CO.63-64). L'intertexte de la thématique des astres, comme les autres intertextes mythiques que nous avons vus, s'entrecroise ainsi aux autres éléments du récit. Notons également que dans cette première partie du roman, nous apprenons qu'Alexis est fasciné par les constellations dans le ciel nocturne et que son père lui apprend beaucoup de choses sur

les astres. Isa Van Acker conclut que « ce genre de correspondances transforme l'amalgame mythique en un immense réseau où, au-delà des origines diverses, tout s'intègre harmonieusement¹ ».

À part les intertextes mythiques, on trouve dans cette première partie du roman, différents énoncés qui sont transmis au protagoniste par les personnages secondaires, notamment par le père et la mère. Ces énoncés constituent une autre forme de discours entrelacés et diffusent notamment une sorte de savoir et de connaissance. Ces énoncés se transmettent de deux manières : oralement ou par écrit. En ce qui concerne la transmission orale, souvenons-nous des leçons ou des dictées de Mam, des enseignements de l'astronomie du père, et des discours de ce dernier à propos de l'endroit où le trésor est caché. Quant aux énoncés écrits, il s'agit des lectures d'Alexis et de sa sœur, soit la lecture des journaux soit la lecture des notes de leur père sur le papier. Ce qui nous importe dans cette première partie du roman, ce n'est pas le contenu de ces discours, mais plutôt la manière dont le jeune héros les appréhende. Nous pouvons remarquer dans certains passages que le protagoniste exprime une incompréhension des énoncés qui lui sont adressés ou des phrases qu'il est en train de lire. L'un de ces passages se déroule pendant la lecture du journal anglais dans le grenier. Alexis et Laure en lisent ensemble les épisodes dans leur cachette après que leur père a laissé le journal sur la table du couloir :

Alors nous lisons les épisodes du roman qui paraît chaque semaine dans l'*Illustrated London News*, *Nada the Lily* de Rider Haggard, illustré de gravures qui font peur un peu et font rêver. Le journal arrive chaque lundi avec trois ou quatre semaines de retard, quelquefois par paquets de trois numéros, sur les navires de la British India Steam Navigation. [...] Nous lisons à haute voix, sans comprendre la plupart du temps, mais avec une telle conviction que ces mots sont restés gravés dans ma mémoire. (CO.71)

Par la suite, l'auteur écrit quelques passages du journal dans sa langue originale, ce qui pourrait expliquer leur incompréhension. L'après-midi, dans son bureau, le père d'Alexis lui raconte des histoires du trésor du Corsaire inconnu pour l'initier à ses secrets mais le jeune garçon n'y comprend pas grand-chose : « Mon père est debout, il parle, et je ne comprends pas bien ce qu'il dit » (CO.62). Il a l'impression que son père ne lui parle pas mais qu'il se parle à lui-même. De la même manière, les phrases que prononce Mam pour l'exercice de dictée semblent à Alexis « incompréhensibles » (CO.28). Les mots qu'Alexis lit dans les papiers de son père ne sont non plus compréhensibles et sont qualifiés de « mystérieux » (CO.37) :

Sur une grande feuille que je lis à la hâte sur le bureau de mon père, chargée de chiffres fins comme des chiures de mouche, je lis deux mots mystérieux en anglais : *Assets and liabilities*. Qu'est-ce que cela signifie ? Laure ne connaît pas non plus le sens de ces mots, et elle n'ose pas demander à notre père. (CO.37)

Mais le manque de compréhension n'exclut pas la rentabilité de la communication. Dans chacun des passages ci-dessus, on apprend vite que l'incompréhension des énoncés ne signifie pas que le protagoniste reste inactif. Même si Alexis ne comprend pas les énoncés de son père lui parlant des constellations et du trésor du Corsaire inconnu, il peut deviner qu'il parle de « la chose la plus importante du monde » (CO.63) : « C'est peut-être l'émotion, ou l'inquiétude, qui m'empêchent de comprendre, parce que je devine que c'est la chose la plus importante du monde, un secret qui peut, à chaque instant, nous sauver ou nous perdre » (CO.63). Les phrases de la dictée prononcées par la mère sont à

¹ Isa Van Acker, « L'aventure maritime dans *Le Chercheur d'or* et *Hasard* : de la réinvention mythique à la fragilisation », in *Lecture d'une œuvre. J.-M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 86.

la fois « incompréhensible[s] et belle[s] » (CO.28), ou encore les mots « mystérieux » des paperasses du père sont redoutables : « Ce sont des mots pleins de menaces, ils portent en eux un danger que nous ne comprenons pas, comme ces suites de chiffres soulignés, raturés, certains écrits en rouge » (CO.37). Tout de suite après, dans le paragraphe suivant, Alexis nous dit qu'il est réveillé plusieurs fois « par des bruits de voix, tard la nuit » et qu'il se dirige vers la salle à manger d'où il « entend[s] la voix grave de [son] père, puis d'autres voix inconnues qui lui répondent » (CO.37). Ces qualifications des phrases et des mots expriment une prise de conscience du monde extérieur par le protagoniste durant son enfance selon un processus particulier. Isa Van Acker constate que « la première partie du *Chercheur d'or* conçoit ainsi l'idée d'une connaissance en quelque sorte intuitive et émotive ; elle envisage l'existence d'une faculté qui permette de percevoir le sens profond d'un énoncé sans passer par le savoir rationnel et objectif¹ ».

Les astres et les constellations jouent un rôle très important dans les discours entrecroisés de sorte qu'ils développent un seul énoncé avec deux valeurs différentes, transmis de deux manières par le père du protagoniste et par sa mère et sa tante. Le père apprend aux enfants des leçons factuelles comme les noms des étoiles et leur emplacement dans les constellations alors que la mère et la tante leur expliquent que chaque étoile et chaque phénomène astral porte un sens symbolique et caché. Quand les étoiles apparaissent dans le ciel, Mam appelle le père pour venir poser des questions aux enfants : « J'entends dans le noir sa voix claire, jeune, et cela me fait du bien, me rassure » (CO.48). Le père montre les différentes étoiles, pose des questions « gravement » (CO.48) et leur explique la signification et même l'origine de leur nom : « C'est Alcor, dit mon père. On l'appelle aussi le Cocher du Grand Chariot, les Arabes l'ont nommée Alcor, ce qui veut dire épreuve, parce qu'elle est si petite que seuls des yeux très perçants peuvent la distinguer » (CO.48-49). Le père apprend aux enfants à aimer la nuit et leur enseigne que les trois étoiles Véga, Altaïr de l'Aigle et l'autre dont le narrateur a oublié le nom, sont « les Belles de nuit, qui brillent en triangle dans le ciel pur » (CO.49). Par la suite, on apprend que des personnages féminins, la tante et Mam, ont sur les étoiles des idées irrationnelles qui sont condamnées rapidement par le père :

Il y a aussi Jupiter, et Saturne, tout à fait au sud, qui sont des feux fixes au-dessus des montagnes. Nous regardons beaucoup Saturne, Laure et moi, parce que notre tante Adelaïde nous a dit que c'était notre planète, celle qui régnait dans le ciel quand nous sommes nés, en décembre. Elle est belle, un peu bleutée, et elle brille au-dessus des arbres. C'est vrai qu'il y a en elle quelque chose qui effraie, une lumière pure et acérée comme celle qui brille parfois dans les yeux de Laure. Mars n'est pas loin de Saturne. Elle est rouge et vive, et sa lumière aussi nous attire. Mon père n'aime pas les choses qu'on raconte sur les astres. (CO.49-50).

La tante croit que les enfants sont nés sous l'ascendant de la planète Saturne. La mère aime prophétiser à travers les interprétations qu'elle fait des phénomènes astraux :

Il y a tant de signes dans le ciel. Je me souviens de toutes ces nuits d'été, lorsque nous étions couchés dans l'herbe du jardin, et que nous guettions les étoiles filantes. Un soir, nous avons vu une pluie d'étoiles, et Mam a dit tout de suite : « C'est un signe de guerre ». Mais elle s'est tue parce que notre père n'aime pas qu'on dise des choses comme cela. Nous avons regardé longtemps les traînées incandescentes qui traversaient le ciel dans tous les sens, certaines si longues que nous pouvions les suivre du regard, d'autres très brèves, qui explosaient aussitôt. Aujourd'hui encore,

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 95.

je sais que Laure, comme moi, cherche à voir dans les nuits d'été ces traits de feu qui tracent la destinée des hommes et permettent aux secrets de se réaliser. (CO.50-51)

L'idée de sens secrets portés par les étoiles, peut être à la fois proposée par l'un et contredite par l'autre. Quant à Alexis, il a le talent de mélanger deux savoirs. Isa Van Acker constate à ce propos :

Les deux savoirs se mélangent dans son esprit et convergent vers une fascination d'autant plus puissante. Cependant, la duplicité des discours au sujet des astres figure la tension entre les deux espèces de savoir, l'un relevant de la raison, l'autre d'une croyance plus intuitive. Par la suite, la tension entre ces modes de connaissance et d'appréhension du monde constituera l'enjeu de la quête du protagoniste¹.

En effet, c'est grâce à cette faculté d'entremêler savoirs et intuition que le protagoniste parvient à entreprendre un voyage initiatique. Par un jeu de mise en abyme, le texte annonce la suite du récit à travers les leçons du père :

À l'est, allant jusqu'au nord, il y a le grand fleuve pâle de la Galaxie, qui forme des îles près de la Croix du Cygne, et coule vers Orion. Un peu au-dessus, du côté de notre maison, j'aperçois la lueur confuse des Pléiades, pareilles à des lucioles. Je connais chaque endroit du ciel, chaque constellation. Mon père nous enseigne le ciel nocturne, et chaque soir, ou presque, il nous montre leur place sur une grande carte épinglée sur le mur de son bureau. "Celui qui connaît bien le ciel ne peut rien craindre de la mer", dit mon père. Lui qui est tellement secret, silencieux, quand il s'agit d'étoiles, il parle, il s'anime, ses yeux brillent. Il dit alors de belles choses sur le monde, sur la mer, sur Dieu. Il parle des voyages des grands marins, ceux qui ont découvert la route des Indes, l'Océanie, l'Amérique. (CO.51)

C'est le même soir qu'Alexis pressent une inquiétude :

Je sens mon cœur qui me fait mal, et ma gorge qui se serre, parce que cette nuit-là, quelque chose a changé, quelque chose dit que tout doit finir. Peut-être que c'est écrit dans les étoiles, voilà ce que je pense, peut-être qu'il est écrit dans les étoiles comment il faudrait faire pour que rien ne change et que nous soyons sauvés. (CO.50)

Cette prophétie astrale prépare le lecteur à la suite du récit : le cyclone qui détruit la maison familiale et qui met fin à l'épisode du domaine du Boucan et le départ du jeune protagoniste des années plus tard à la recherche du trésor du Corsaire inconnu dans l'île Rodrigues dont le père lui parle. Cette prophétie annonce ainsi la fin du roman où Alexis prend conscience, comme par une révélation sacrée, que la carte du trésor est écrite dans la constellation du ciel.

Examinons maintenant les intertextes dans l'épisode du *Zeta* où le protagoniste vit sa première expérience de détérioration. Quand Alexis quitte Maurice et s'embarque sur la goélette *Zeta* pour rejoindre l'île Rodrigues à la recherche du trésor du Corsaire inconnu, on constate une grande évolution de la psychologie chez le jeune aventurier au cours de cette pérégrination. Le Clézio utilise de nombreux procédés pour montrer ce changement. Le premier qui attire notre attention est le changement brusque du « mode narratif » qui a pour effet que « le voyage d'Alexis sur le *Zeta* est raconté sous la forme d'un journal de bord à la première personne² ». Mais ce journal de bord ne relate pas les détails de cette pérégrination ni les remarques du protagoniste sur le voyage avec des dates précises. Ce chapitre du roman est intitulé « Vers Rodrigues, 1910 » (CO.121) et débute ainsi : « J'ouvre les yeux, et je vois la mer » (CO.123), sans qu'on sache quel est le jour. Ce long voyage est daté de cette manière : « Jour suivant, à bord » (CO.131), « Un autre jour, en mer » (CO.135), « Une nuit en mer, encore » (CO.140), « Journée vers Agalega » (CO.143), « Dimanche » (CO.151), « Lundi matin » (CO.156), « En mer, vers Mahé » (CO.160), « Port Victoria » (CO.168), « Vendredi, je crois » (CO.173), « Saint Brandon » (CO.176), « Dimanche en mer » (CO.181), « En vue de

¹ *Ibid.*, p. 96.

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 137.

Rodrigues » (CO.183). Dans les premières pages de cette partie, le narrateur se demande : « Quel jour sommes-nous ? Il me semble que j'ai toujours vécu ici, à la poupe du *Zeta*, regardant par-dessus le bastingage l'étendue de la mer, écoutant sa respiration » (CO.127). Comme le souligne Bruno Thibault, notre romancier envisage ainsi « de ruiner la logique séquentielle qui caractérise la pensée consciente » tout en racontant « une plongée dans un temps immémorial où les jours se mêlent au[x] jours et où les rêves se mêlent aux sensations¹ » :

C'est un temps très long, des jours sans nombre, et pourtant tout cela me semble aussi très fugitif. C'est une seule interminable journée que j'ai commencée quand je suis monté sur le *Zeta*, une journée pareille à la mer, où le ciel parfois change, se couvre et s'obscurcit, où la lumière des étoiles remplace celle du soleil, mais où le vent ne cesse pas de souffler, ni les vagues d'avancer, ni l'horizon d'encercler le navire. (CO.143)

Le protagoniste s'intéresse au fur et à mesure au « mouvement » au lieu de prêter son attention « aux escales du navire », et ainsi, le journal d'Alexis va correspondre à la technique « d'imagination active² » que Jung a mise au point après avoir rompu avec Freud. Cette technique peut être appliquée à différentes formes d'expressions comme l'écriture et la peinture. Avec cette technique, l'inconscient du protagoniste se trouve en contact avec le monde archétypal. Ainsi, l'écrivain évoque « l'attention flottante d'Alexis, indifférente aux idées, ouverte aux suggestions de l'inconscient » et décrit « une plongée dans le chaos informel de la pensée d'où vont émerger de nouveaux thèmes³ ». Dans le journal d'Alexis apparaissent quelques mythes et légendes que Le Clézio utilise comme intertextes. Ce sont des récits racontés par le timonier qui affectionne beaucoup le jeune Alexis. En effet, le timonier peut être considéré comme le guide spirituel du protagoniste en ce qu'il initie le jeune novice au monde archétypal à travers ses récits. Mais ce qui nous importe, c'est d'examiner le rapport qu'entretient le protagoniste avec ces intertextes, de savoir comment la légende de Jason et de la Toison d'or peut fonctionner comme intertexte dans le récit du *Chercheur d'or*. Sur le navire *Zeta*, Alexis pense aux *Argonautiques* de Valerius Flaccus, un mythe épique et antique, et découvre son sens profond au fil de son voyage vers l'île Rodrigues. Il pense « à Typhis, sur le navire *Argo* [...] lorsqu'à la nuit tombante il cherche à rassurer ses compagnons de voyage » (CO.139). Alexis récite alors « à haute voix, [...] les vers de Valerius Flaccus » (CO.139) qu'il lisait auparavant dans la bibliothèque de son père et s'identifie au personnage du mythe à bord du navire *Argo* :

« Titan est entré dans les flots sans tache, pour confirmer l'heureux présage. Alors, dans la nuit, les vents appuient mieux encore sur les voiles et sur la mer, et durant ces heures silencieuses, le navire va plus vite. Mon regard ne suit plus le cours des étoiles qui quittent le ciel pour entrer dans la mer, tel Orion qui tombe déjà, ou Persée qui fait retentir la colère de l'onde. Mais mon guide est ce serpent qui enlaçant de ses anneaux sept étoiles plane toujours et ne se cache jamais. »⁴ (CO.139)

Avec cet intertexte, Le Clézio montre le dilemme de son protagoniste dès ce début de voyage. En même temps qu'il attend impatiemment l'accès à l'île Rodrigues pour commencer sa quête d'or, il désire également « que cette heure ne s'achève jamais, que le navire *Zeta*, comme *Argo*, continue éternellement à glisser sur la mer légère, si près du ciel,

¹ *Ibid.*

² Carl Gustav Jung, *Les Racines de la conscience*, Éditions Buchet/Chastel, 1971, p. 614.

³ « L'imagination active nous rend à même de découvrir l'archétype, et précisément sans descendre au niveau de la sphère des instincts ».

⁴ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, *op. cit.*, p. 138.

⁴ Cette partie est écrite en italique dans *Le Chercheur d'or*.

avec sa voile éblouie de soleil pareille à une flamme contre l'horizon déjà dans la nuit » (CO.139). Béatrice Chahine souligne que « la navigation d'Alexis est l'occasion d'une plongée dans la mémoire collective où foisonnent les mythes et les mystères, pour retrouver la joie de Jason¹ ». La pérégrination d'Alexis sur le navire *Zeta* réactualise ainsi le mythe grec de Jason et des Argonautes dont l'intrigue centrale est la quête de la Toison d'or en Colchide. L'intrigue de ce mythe constructif fait écho à la quête du protagoniste du *Chercheur d'or* qui part à Rodrigues pour trouver le trésor du Corsaire inconnu. En s'identifiant à Jason, Alexis rompt avec l'espace réel du *Zeta* et entre dans le monde fictionnel du mythe. Il commence alors à chercher le serpent légendaire :

Le navire glisse sur les vagues, léger, aérien, sous les lumières des étoiles. Où est le serpent aux sept feux dont parlait Typhis aux marins d'Argo ? Est-ce Eridanus qui se lève à l'est, devant le soleil de Sirius, ou bien est-ce le Dragon allongé vers le nord, et qui porte sur sa tête le joyau d'Etamin ? Mais non, je le vois tout à coup clairement, sous l'étoile polaire, c'est le corps du Chariot, léger et précis, qui flotte éternellement à sa place dans le ciel.
(CO.142)

L'identification de l'aventure du protagoniste du *Chercheur d'or* à celle de Jason nous paraît complètement raisonnable. Les deux héros partent en voyage et traversent les grands obstacles durant leur quête. Le héros mythique ne peut pas combattre le dragon qui protège la Toison d'or mais après quatre mois de voyage il réussit à ramener la Toison d'or en Grèce grâce à Médée. Quant à Alexis, sans affronter un monstre sur l'île Rodrigues, après quatre ans de recherche, il ne connaît que l'échec. Si l'amour de Médée aide Jason dans sa quête, l'amour d'Ouma décourage Alexis de trouver le trésor chimérique. En revanche, l'amour de l'indigène de l'île Rodrigues ouvre un nouvel horizon dans la vie du héros. Bruno Thibault écrit que « la quête de la Toison d'or, en plus d'une aventure épique, est une riche métaphore du processus d'individuation² ». Le récit nous montre à travers cet intertexte que le but du voyage d'Alexis se transforme radicalement ; la recherche de l'or devient marginale et la quête de soi devient le but sublime :

Maintenant je sais que le *Zeta* m'emporte vers une aventure sans retour. Qui peut connaître sa destinée ? Il est écrit ici, le secret qui m'attend, que nul autre que moi ne doit découvrir. Il est marqué dans la mer, sur l'écume des vagues, dans le ciel du jour, dans le dessin immuable des constellations. Comment le comprendre ? Je pense encore au navire *Argo*, comme il allait sur la mer inconnue, guidé par le serpent d'étoiles. C'était lui qui accomplissait sa propre destinée, et non les hommes qui le montaient. Qu'importaient les trésors, les terres ? N'était-ce pas le destin qu'ils devaient reconnaître, certains dans les combats, ou la gloire de l'amour, d'autres dans la mort ? Je pense à *Argo*, et le pont du *Zeta* est autre, se transfigure. (CO.181).

Il lui semble maintenant que tous ces hommes qui sont sur le navire, le capitaine et son second, cherchent depuis toujours leur propre destin en errant sur la mer. Ainsi, cet intertexte fonctionne comme une mise en abyme prophétisant le but et la fin du voyage d'Alexis. Nous constatons que c'est la dimension symbolique du mythe de Jason qui a le plus d'importance dans le roman de Le Clézio. Comme le souligne Béatrice Chahine, « par-delà la conquête de l'or, on peut saisir une autre quête spirituelle qui motive le voyage initiatique de Jason et d'Alexis : la quête de l'identité, du savoir et de l'éternité³ ». Alexis se dit : « Maintenant, le soir envahit la rade de port Victoria et il me semble que je suis tout près de l'endroit où le ciel rencontre la mer. N'est-ce pas le signe qu'a suivi le navire *Argo*, dans sa course vers l'éternité ? » (CO.172).

¹ Béatrice Chahine, *Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio problématique du héros*, op. cit., p. 67.

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 139.

³ Béatrice Chahine, *Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio problématique du héros*, op. cit., p. 68.

Le deuxième intertexte est la légende de saint Brandon dont la présence est très significative. Dix ans plus tard, Le Clézio fera allusion à cette légende dans *La Quarantaine*. La légende de saint Brandon est un amalgame de « folklore celtique et de légende chrétienne » et relate « la navigation du moine irlandais et de ses compagnons vers l'île de Promission, c'est-à-dire le Paradis¹ ». Cette légende est présentée d'une manière très subtile dans *Le Chercheur d'or* sans que le moine Brandon apparaisse directement dans le roman. En effet, *Zeta* met le cap sur une île qui s'appelle Saint-Brandon. Il s'agit d'une île déserte et mystérieuse où « tout est neuf comme aux premiers jours du monde » (CO.136), grâce à une tempête qui survient sur l'île chaque été. Alexis « aime quand [le timonier] parle de Saint Brandon², parce qu'il en parle comme d'un paradis » (CO.135-136). Le timonier décrit ainsi l'île Saint-Brandon, le lieu où il préfère retourner un jour pour mourir :

Là-bas, l'eau est aussi bleue et aussi claire que la fontaine la plus pure. Dans le lagon elle est transparente, si transparente que vous glissez sur elle dans votre pirogue, sans la voir, comme si vous étiez en train de voler au-dessus des fonds. Autour du lagon, il y a beaucoup d'îles, dix, je crois, mais je ne connais pas leurs noms. Quand je suis allé à Saint Brandon, j'avais dix-sept ans [...]. Alors j'ai cru que j'arrivais au paradis, et maintenant je crois encore que c'était là qu'était le paradis terrestre, quand les hommes ne connaissaient pas le péché [...]. Les hommes étaient venus là pour tuer, pour pêcher comme des animaux rapaces. Dans le lagon, il y avait tous les poissons de la création, ils nageaient lentement autour de notre pirogue, sans crainte. Et les tortues de mer, qui venaient nous voir, comme s'il n'y avait pas de mort dans le monde [...]. Alors nous avons commencé à les tuer. (CO.136)

Il s'y trouve des centaines de tortues géantes qui se rassemblent dans le lagon pour s'accoupler quand les eaux se retirent. Le Clézio amalgame plusieurs mythes en plaçant l'île de Saint-Brandon dans l'océan Indien. En premier lieu, du point de vue spatial, l'île Saint-Brandon est qualifiée comme paradisiaque et incarne le jardin d'Éden où l'homme vivait en état primitif. Le lagon renvoie également au temps des origines et constitue ainsi un espace numineux où se trouvent tous les animaux de mer. Un autre mythe fondamental vient s'implanter dans cette île merveilleuse : celui du déluge évoqué par la grande tempête annuelle qui purifie les eaux du lagon : « [le timonier] parle de la tempête qui vient chaque été, si terrible que la mer recouvre complètement les îles, balaie toute trace de vie terrestre. Chaque fois, la mer efface tout, et c'est pourquoi les îles sont toujours neuves. Mais l'eau du lagon reste belle, claire, là où vivent les plus beaux poissons du monde et le peuple des tortues » (CO.137). Cet intertexte sert à Le Clézio pour montrer « l'esprit moderne, esprit nihiliste et matérialiste, prédateur et destructeur du milieu naturel divin³ », à travers le grand massacre violent des tortues innocentes par l'équipement de *Zeta* au moment où elles s'approchent du navire. Nous pouvons remarquer deux visions opposées dans le passage du massacre des tortues géantes, celle des marins du *Zeta* qui réagissent instinctivement et avec terreur contre les tortues qui « personnifient la nature animale à sang froid, ennemie de la nature émotionnelle de l'homme », et celle d'Alexis qui considère les tortues comme « des créatures sacrées, de nature divine » et qui « renvoient à l'origine du monde, bien avant l'apparition de l'espèce humaine⁴ ».

Le Clézio ne cesse de reconstruire ses lectures d'enfance depuis son premier livre. Notre écrivain affirme dans un entretien : « Je pense qu'on est très largement conditionné par ce qu'on a vécu dans les premières années de

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 139.

² L'île est mentionnée sans le trait d'union dans le roman.

³ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 140.

⁴ *Ibid.*

sa vie, y compris par les lectures qu'on a faites, et les contes qu'on a pu vous raconter : c'est cela qui vous oriente définitivement. On a beaucoup de mal à se défaire de tout cela par la suite. En fait, le reste de l'existence, peut-être ne le passe-t-on qu'à reconstruire cette période-là¹ ». L'auteur de la trilogie mauricienne souligne ainsi le rôle important que joue le passé de l'individu dans la formation de son personnage. La première partie du *Chercheur d'or* présente un enfant bercé par des contes et des mythes dont celui du Corsaire inconnu le marque jusqu'à la fin de sa vie et devient aussi le leitmotiv principal du récit. Les légendes et les mythes de diverses origines, grecque, latine, biblique et chrétienne nourrissent ainsi l'intrigue principale du *Chercheur d'or*. Non seulement ces intertextes contribuent à enrichir le récit, mais ils s'y intègrent de manière à produire un effet homogène dans le texte. Ces mythes et légendes agissent également sur la personnalité du héros. Nous nous proposons maintenant d'étudier l'intertextualité dans *La Quarantaine*, le roman que l'écrivain a publié quelques années après *Le Chercheur d'or*.

Le récit central de ce long roman est narré à la première personne par le protagoniste Léon et il occupe la partie la plus longue du roman. Ce récit principal est précédé de deux parties introductives qui sont courtes en nombre de page et il est également suivi par un chapitre conclusif. Au sein de ce récit majeur se trouve une autre histoire intitulée « La Yamuna », celle de Giribala et sa fille, fuyant l'Inde vers l'île Maurice, et qui se déroule bien avant. La particularité structurelle de *La Quarantaine* réside notamment dans les différences de narration entre ces parties. Si le *je* narratif de la partie majeure renvoie à Léon, on rencontre un deuxième *je* narratif qui porte le même nom mais qui est le narrateur contemporain et le petit-fils de Jacques et de Suzanne, né en 1940. Il est prénommé Léon en honneur de son oncle disparu, le protagoniste du roman. Bien que la présence du narrateur contemporain soit courte en durée il joue un rôle considérable dans le récit de *La Quarantaine*. Comme le souligne Isa Van Acker, « ce “deuxième” Léon introduit l'épisode de la quarantaine en esquisant le contexte historique et familial dans lequel elle a lieu, et en dépeignant les deux fois où son grand-père a vu Arthur Rimbaud – rencontres qui constituent à ses yeux des moments-clés dans la vie de son ancêtre² ». L'apparition de Rimbaud dans le récit a une double valeur : premièrement, il est un personnage historique et deuxièmement sa présence est une référence intertextuelle. Dans les dernières pages du roman, le narrateur contemporain, le deuxième Léon, part pour Maurice à la recherche des traces de sa famille : ses grands-parents Jacques et Suzanne, et son oncle disparu Léon. On le voit à la fin du roman à Marseille en train de visiter l'hôpital dans lequel Rimbaud est mort.

Margareta Kastberg Sjoblom analyse les récits intercalés dans les quatre romans *Désert*, *Onitsha*, *Étoile errante* et *La Quarantaine* en examinant leur structure et leur style et se demande s'il y a « une familiarité structurale entre les récits “mythiques”³ » ? Est-ce que ces récits se détachent des récits contemporains par leurs caractéristiques structurales et stylistiques ? La critique commence par une étude lexicale pour répondre à ces questions. Dans son étude stylistique elle ne trouve pas de signe d'originalité dans les deux récits de chaque roman, mais « les mots rares

¹ Gérard De Cortanze, *J.M.G. Le Clézio le nomade immobile*, op. cit., p. 108.

² Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 171.

³ Margareta Kastberg Sjoblom, « Les récits intercalés dans les romans de J.-M. G. Le Clézio, une approche lexicométrique », art. cité, p. 47.

se trouvent dans les deux parties d'*Onitsha* et de *La Quarantaine*, qui traitent des univers plus lointains et exotiques indépendamment de la distribution en récit principal et contrepoint mythique¹ ». Nous nous limitons ici à étudier les différentes caractéristiques des deux récits, principal et historique-mythique², de *La Quarantaine*. Pour déchiffrer les caractéristiques stylistiques de l'écrivain, la critique analyse la longueur des phrases, qui est très variée dans l'œuvre leclézienne : « des longueurs oscillant entre 15,81 et 35,02 mots par phrase³ ». Ensuite, la critique précise :

Dans les quatre romans sur lesquels s'appuie cette analyse il n'y a pas de variations très significatives. Les quatre livres ont des phrases d'une longueur assez semblable, tout à fait dans la moyenne (*Désert* 25,56 ; *Onitsha* 18,24 ; *Étoile errante* 21,02 et *La Quarantaine* 19,40) lorsqu'ils sont pris en compte globalement en tant qu'entités individuelles. L'ensemble des récits du premier niveau a une longueur moyenne de phrase de 20,45 mots et les récits du second degré de 23,56, des valeurs proches de la longueur moyenne de la phrase de Le Clézio qui est de 21,09 mots par phrase et qui ne sont pas révélatrices quant à ce critère du style⁴.

L'indice pronominal est un autre repère caractéristique du style de l'écrivain qui montre le niveau du langage : familier ou soutenu. La critique constate que dans les quatre romans existe une différence remarquable entre les deux récits principaux et intercalés : « L'indice est de 5,71 dans le récit "principal" et de 2,75 dans l'ensemble des récits intercalés⁵ ». Pour le récit principal l'indice montre qu'il s'agit d'un langage familier et pour l'autre le langage apparaît plus formel et soutenu, ce qui indique que le style de ce type de récit est plutôt poétique⁶. Un autre signe important est l'utilisation temporelle qui n'est pas la même dans les deux récits. Le récit contemporain est raconté plutôt au présent et le récit intercalé au passé. Le récit de « La Yamuna » mélange les deux temps passé et présent. Il commence avec ces phrases qui peuvent évoquer un temps plus lointain par rapport au récit principal, et cela signifie que les deux récits se séparent sur le plan temporel sans jamais parvenir à se rejoindre :

C'est comme si j'avais vécu cela, comme si je l'avais rêvé hier. Les navires amarrés le long du Tollys Nullah, dans le quartier de Bhowanipore, à Calcutta, attendant d'embarquer les immigrants. Le long de la route vers Calcutta, les charrettes à bras des portefaix, les carrioles dételées et les bœufs agenouillés dans la poussière, et les eaux boueuses du canal coulant lentement vers l'estuaire de l'Hughli. (Q.184)

Non seulement l'histoire se passe dans un temps lointain, mais le lieu du déroulement du récit renvoie également à un autre continent très éloigné du lieu du déroulement du récit principal. Cela renforce son aspect légendaire et mythique. Michelle Labbé écrit à ce propos :

La rupture avec le "présent" de la partie romanesque de l'œuvre, la valeur fondatrice et exemplaire de la quête, l'épuration des paysages, l'absence de problématique du héros qui accomplit la totalité de son être dans le rôle social que lui confère le destin, l'absence de fracture dans le style, toujours soutenu et grave, constamment incantatoire, l'absence de rupture dans la narration, font de ce type de récit le contraire du roman, tel qu'il se définit chez Le Clézio, tel qu'il a été défini par la critique moderne, et assimilé à l'épopée⁷.

Jusqu'ici les caractères communs ne semblent pas être suffisants afin de distinguer les récits entrelacés. La critique propose alors de différencier ces deux types de récit en analysant les thèmes les plus abordés par notre romancier avec

¹ *Ibid.*, p. 49.

² L'emploi du terme historique-mythique désigne que le récit de *La Yamuna* se réfère à la fois à un temps mythique et à un événement historique.

³ Margareta Kastberg Sjoblom, « Les récits intercalés dans les romans de J.-M. G. Le Clézio, une approche lexicométrique », art. cité, p. 50.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.51.

⁶ À cet effet, Margareta Kastberg Sjoblom attire notre attention sur les travaux de Charles Muller réalisés en 1962.

⁷ Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, op. cit., p. 210-211.

une étude lexicologique, tout en sachant que Le Clézio est un grand écrivain-voyageur pour qui les espaces désertiques, marins et sauvages sont inhérents à ses textes. Des mots désignant la nature tels volcan, mer, plage, fleuve, vent, dune, sont récurrents dans son écriture. La critique examine, avec l'aide d'Hyperbase, le vocabulaire spécifique des deux récits modernes et mythiques. Selon les listes préparées, on constate tout d'abord la différence entre les pronoms personnels dans les deux formes de récit :

Les listes de spécificités mettent en évidence non seulement l'utilisation du pronom *elle* dans les récits modernes – faisant référence aux protagonistes féminins de ces romans – mais également celle des pronoms personnels de la première et de la deuxième personnes privilégiées par le dialogue¹.

Ainsi, l'utilisation des pronoms personnels dans les récits modernes montre la présence remarquable de la forme dialogique dans le récit, ce qui explique que le style de cette écriture parlée nous semble plus transparent et explicite. Après les pronoms personnels, c'est le champ lexical de la mer qui témoigne de sa présence abondante, des mots tels mer, plage, lagon, palissades, etc. Mais dans le récit intercalé on constate une grande différence d'utilisation des pronoms personnels, remplacés par *ils*. Selon la critique, ce procédé exprime la « valeur universelle » de ces récits et vise à les « rapprocher des grands mythes fondateurs et, notamment, de la Bible où il s'agit des êtres humains, de l'humanité² », d'où l'abondance des mots « hommes » et « femmes » dans ces récits secondaires. Revenons maintenant à la question de l'espace dans les deux récits examinés de *La Quarantaine*. Si *La Yamuna* commence dans un lieu très lointain, à Calcutta, l'univers principal de ce même récit ainsi que celui du récit central est l'océan Indien. Si les deux récits sont détachés par le temps, ils sont ainsi rattachés par leur situation dans l'espace. Il n'y a donc pas d'écart spatial entre les deux récits, principal et secondaire, dans *La Quarantaine* mais sur le plan temporel, comme dans les autres romans étudiés par la critique, il existe une différence de temps remarquable, ici une génération entre le protagoniste et le récit de « La Yamuna ». Le roman de *La Quarantaine* a un temps linéaire qui le rapproche des romans contemporains et réalistes avec son langage plus souple et simple proche de la langue quotidienne. Il s'agit du temps romanesque du roman. C'est le récit principal qui propose cette interprétation de la temporalité romanesque. Par contre, le récit intercalé, avec son langage soutenu, offre une temporalité cyclique au récit et lui donne un aspect mythique. Par conséquent, le récit secondaire de « La Yamuna » a les caractéristiques du genre littéraire ancien de l'épopée. Le récit principal se rapproche de notre époque moderne par ses jeunes personnages secondaires et son protagoniste adolescent ainsi que par un langage proche du nôtre, avec son caractère oral et dialogique. En même temps, le récit de « La Yamuna » appartenant à une autre époque que le récit principal, son langage se rapproche de la langue biblique et sa thématique rejoint les mythes fondamentaux. L'écrivain donne ainsi à son roman un sens plus profond et une dimension légendaire et mythique. C'est le dialogue entre ces deux formes de récit qui établit une unité dans le livre. La critique observe :

Toutefois, ces détachements temporels et l'insertion d'un récit d'un second degré ne semblent pas, selon nos analyses statistiques, traduire deux sortes d'écritures ou deux genres littéraires différents. Au contraire, les deux récits qui forment un livre semblent très étroitement liés par leur structure et sont créés l'un pour l'autre, formant

¹ Margareta Kastberg Sjoblom, « Les récits intercalés dans les romans de J.-M. G. Le Clézio, une approche lexicométrique », art. cité, p. 55.

² *Ibid.*, p. 56.

ainsi un tout, un ensemble solide. Le texte épique présente un style incantatoire, avec une marge à gauche plus large qui souligne son caractère poétique, et le récit “moderne” offre, derrière sa simplicité apparente, un ton poétique qui perce à travers un rythme lui aussi incantatoire pour ainsi proposer une conciliation entre deux “genres littéraire” de structures qui, à première vue, peuvent sembler hétérogènes¹.

Ainsi, comme le confirment les examens statistiques, les deux textes de *La Quarantaine* ne peuvent pas être interprétés comme deux textes indépendants, mais ils constituent une seule voix pour raconter une seule histoire. La technique du collage utilisée par l'écrivain semble fructueuse étant donné qu'elle associe les deux dimensions historique et mythique, ce qui donne un sens plus profond à son texte. Maintenant, nous allons examiner un autre intertexte.

Madeleine Borgomano, dans son article intitulé « Le voleur comme figure intertextuelle dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio », examine un emprunt très particulier jugé marginal par les littéraires dans l'œuvre leclézienne, celui « des chansons populaires² ». La critique examine, en premier lieu, la chanson du voleur qui apparaît dans deux textes : dans *La Ronde* où la chanson est écrite en portugais et dans *La Quarantaine* où la chanson est citée sept fois dans la langue des Doms qui s'occupent de l'entretien des bûchers pendant la cérémonie de l'incinération. Les deux chansons apparaissent donc dans deux textes différents et elles présentent quelques ressemblances. La chanson en portugais n'est pas traduite dans le texte et termine la nouvelle qui se nomme « O voleur, ô voleur, quelle vie est la tienne ? ». Elle s'intègre dans une nouvelle courte qui se place chronologiquement avant la parution du long roman *La Quarantaine* qui intègre la chanson indienne. La nouvelle raconte la même histoire que nous laisse entendre la chanson portugaise : la vie d'un travailleur portugais qui immigré en France et qui devient un voleur. La critique note l'importance de « la forme dialoguée de la chanson » qui suggère « la forme de la nouvelle », « dialogue [...] entre le “voleur” et un questionneur à l'identité indécise³ ». Maintenant, nous allons examiner la forme et le thème de la chanson indienne qui apparaît maintes fois et de diverses manières dans *La Quarantaine* faisant écho à la chanson portugaise.

La chanson fait sa première apparition lors d'une cérémonie traditionnelle hindoue pendant laquelle Suryavati « dessine des traits et des cercles » sur le visage de Léon avec la « cendre mêlée au sable noir » : « Elle dit des mots dans sa langue, comme une prière, ou une chanson : *Lalli lug gaya, Chhurm, kala lug gaya...* » (Q.191). La deuxième occurrence de la chanson apparaît dans le texte secondaire de « La Yamuna », plus précisément, lors de la deuxième apparition de ce même récit. On l'entend par la bouche d'un personnage nommé Lil qui donne à boire à son fils mourant. Elle chante la chanson « dans sa langue étrange, pour endormir son fils » (Q.201). On apprend que Giribala entend cette chanson pour la première fois, et qu'elle a l'impression « que chaque parole entraine en elle pour toujours, comme si elle était chargée d'un sens mystérieux » (Q.201). La chanson est écrite dans sa langue d'origine avec une traduction partielle :

¹ *Ibid.*, p. 61.

² Madeleine Borgomano, « Le voleur comme figure intertextuelle dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio », art. cité, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 22.

“*Chhurm, kala, chalo gul layé*, Voleur, ô voleur, viens, entrons dans cette demeure, enlève tes *chakkal*, prends tout, *bhimté, bagelé*, allume le *ghasai*, et toi, *litara*, jette la boule de terre, le *neola*, si tu entends un bruit ! *Kajjachamaa*, un espion te guette ! *Thipja* ! Cache-toi ! *Palwé hoja* ! Gare à toit ! *Kainkar kar* ! Jette une motte de terre ! *Lalli lug gaya, Kala lug gayé*, le vol est fini et le voleur est mort !” (Q.201-202)

Vers la fin du roman, la chanson apparaît avec une explication plus claire. Si dans le passage précédent la femme chante la chanson pour endormir son fils souffrant, dans la dernière occurrence se trouve une femme qui attend la naissance de son enfant. La chanson apparaît ici dans un moment clé où Léon renonce à la vengeance et « ce qui est vrai, c’est le visage très doux et ancien de cette femme, la douceur des gestes de l’homme qui est auprès d’elle, leur enfant qui doit naître bientôt » (Q.473). Ici, différents éléments tels l’amour de Suryavati, sa voix prononçant *bhahi*, le fleuve de la Yamuna s’entremêlent avec la chanson que Suryavati fredonne avant de s’endormir :

Lalli, la chanson de Kala, qui est entré sans bruit dans la maison. Il enlève ses chaussures, il allume sa lampe, et il dit à son aide, dans un murmure : *Litara*, veille et n’oublie pas de jeter la boule de terre s’il vient un danger... *Kaja chamaa*, un jat te guette ! *Thip Jaa* ! Cache-toi ! *Lalli lug Gaya* ! *Chhurm, kala lug gaya* ! Ton vol est fini, et le voleur est mort ! (Q.473-474)

La chanson indienne est loin d’être l’hypotexte du roman mais par son sens elle illustre métaphoriquement la situation critique des Doms dans l’île. Nous entendons par la bouche de Suryavati qui parle avec les pailles-en-queue dans « un langage doux et glissant, la langue des Doms, la langue secrète qu’Ananta lui a apprise », que les Doms sont « des vagabonds et des voleurs » (Q.407). Tout de suite après, Léon affirme : « [Suryavati] m’a appris des mots, pour m’entendre les répéter, *churm*, voleur, *chalo gul laiye*, entrons dans la maison. Mais elle ne leur prend jamais rien » (Q.407). Dans le récit de « La Yamuna » on apprend « que les Doms naissent et meurent comme des bêtes sans que personne n’y prenne garde », (Q.273-274) disait le vieux Singh. Selon Madeleine Borgomano, « quelles que soient les considérables différences entre leurs conditions, l’immigré portugais et le paria indien sont des exclus et des exploités, dont Le Clézio prend le parti et surtout adopte le point de vue, voire, à la limite, la condition¹ ». La critique souligne que les deux chansons sont transmises aux personnages oralement. Dans *La Ronde* le grand-père apprend la chanson à l’ouvrier portugais. Dans *La Quarantaine*, Suryavati hérite la chanson de sa grand-mère Giribala. Si la chanson portugaise du grand-père évoque les moments heureux passés dans le village d’Ericeira, la chanson indienne paraît triste et dysphorique. Non seulement la chanson est chantée pour endormir l’enfant mourant, mais Giribala qui l’entend pour la première fois se trouve elle-même dans une situation difficile, en train de fuir les massacres des Indiens, portant dans ses bras une petite fille qu’elle a sauvée accidentellement. En plus, le radeau sur lequel elles se trouvent descend dans la rivière sacrée, la Yamuna qui est le séjour des morts selon les légendes hindoues. La chanson indienne, étant liée à la jeune métisse indienne qui devient l’initiatrice du protagoniste, se charge encore d’autres significations : Suryavati, avec « une expression étrange dans son regard » dit à Léon que « [sa] mère est une Dom » et que son travail est « de s’occuper des bûchers » (Q.190), et prenant la main de Léon, elle lui dit de ne pas avoir peur des morts. C’est en ce moment-là qu’elle fredonne la chanson dans sa langue maternelle pour donner à Léon un nom qui veut dire frère. Léon devient lui-même « pareil à un Dom [...] un serviteur des bûchers » (Q.227).

¹ *Ibid.*, p. 24.

En transgressant les frontières et passant vers « l'autre côté », il est comme « un de ces vautours qui portent sur eux la marque de la mort » (Q.228). N'oublions pas que la mère de Suryavati est en vérité une Anglaise et elle est devenue une Dom en suivant le chemin vers « l'autre côté ». Ainsi, l'histoire de *La Quarantaine* renverse les valeurs et Le Clézio donne la parole aux marginaux de la société en intégrant la chanson du voleur dans son texte. La chanson indienne a un autre sens plus profond et mystérieux si on considère son écho avec l'épigraphe de *La Quarantaine*. L'épigraphe montre déjà un lien intertextuel tout en restant à l'extérieur du texte. Celle de *La Quarantaine* est séparée elle-même du texte par un dessin qui occupe deux pages et illustre le plan des îles où se passe l'histoire. Le dessin est intitulé « Flat Island » et les lieux sont indiqués en anglais. L'épigraphe est une citation du livre sacré hindou *Baghavat Purana* : « Au crépuscule de cet âge, quand tous les rois seront des voleurs, Kalki, le Seigneur de l'Univers, renaîtra de la gloire de Vishnou » (Q.9). On voit dans cette épigraphe l'allusion à la fin du monde et la thématique de l'éternel retour justifiée par la renaissance de Kalki, le chevalier qui sauve le monde. Madeleine Borgomano constate que le voleur entre en résonance avec les multiples récits hindous entrelacés dans le roman.

Nous avons remarqué que les récits intercalés ont chacun des valeurs différentes mais l'auteur constitue un seul texte avec sa propre technique de soudage en entremêlant ces différents récits. Les temps historique et mythique se croisent et donnent une valeur plus profonde au texte. De la même manière que *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* sont composés de plusieurs intertextes mythiques, bibliques, hindous et grecs qui s'entremêlent, affectent la vie et forment le personnage des héros, leurs récits nous laissent entendre plusieurs types de discours narratifs. Chacun de ces discours a son producteur et cible son interlocuteur dont les réactions sont différentes. Nous nous proposons d'examiner par la suite la fonction de ces discours dans les deux romans de Le Clézio.

1.2. Les discours portés par les personnages secondaires du roman : la fréquentation virtuelle des lieux, des liens perdus et des souvenirs chez Le Clézio

Selon Bruno Tritsmans, dans *Le Chercheur d'or*, tous « [les] dessins élémentaires se traduisent en discours¹ ». Le père du protagoniste raconte des récits de voyage à travers les diverses cartes qui se trouvent dans son bureau. La mère relate des mythes et des légendes à Alexis et Laure. Sur le *Zeta*, le timonier prend la parole et raconte des histoires au jeune aventurier. Finalement, Alexis ne voit lui-même que des légendes dans les dessins des constellations. Dans les deux dernières parties du *Chercheur d'or*, trois types de discours sont présents, étant donné que dans cette période de la vie du protagoniste on le trouve très seul et dans le besoin de parler. Souvenons-nous qu'Alexis a perdu les trois figures féminines qui lui étaient très chères : la mère, la sœur et Ouma. Ainsi, il essaye de ne pas s'effondrer. L'acte énonciatif occupe une place importante dans ces deux dernières parties. Sont nombreux les

¹ Bruno Tritsmans, *Livres de pierre. Segalen-Caillois-Le Clézio-Gracq*, op. cit., p. 71.

personnages qui prennent la parole et produisent des discours divers. Isa Van Acker souligne qu'il existe trois types de discours, vrai, mensonger et fabulateur. Chaque discours est chargé d'une fonction particulière. La critique écrit :

Premièrement, il y a le *discours vrai*, qui parle de *ce qui est*. Un deuxième groupe s'oppose exactement à ce premier type et concerne le *discours mensonger*, qui parle de *ce qui n'est pas*. Finalement, nous appelons *discours fabulateur* un troisième type, qui se propose comme une espèce d'entre-deux et parle de *ce qui n'est plus* et/ou de *ce qui pourrait être*. L'adjectif *fabulateur* renvoie donc à la fabulation en tant qu'activité de l'imagination (éventuellement liée à la mémoire) et non à la mythomanie pathologique¹.

Nous allons maintenant examiner ces différents discours et la réaction du protagoniste vis-à-vis de chacun d'eux, soit au moment où il est lui-même producteur du discours soit quand il est destinataire ou locuteur. N'oublions pas que les instances énonciatrices qui se chargent de ces différents discours sont également multiples.

C'est le plus souvent la sœur d'Alexis qui prononce le « discours vrai » surtout quand elle parle du lieu de leur enfance, un paysage défigurés au fil du temps. Laure apparaît dans tout le roman plus sceptique qu'Alexis. Elle n'est pas trop rêveuse comme son frère mais elle voit la réalité des choses, notamment au sujet du trésor du Corsaire inconnu. Même au début du roman quand ils ne sont encore que de jeunes enfants, l'attitude de Laure témoigne de cet aspect de son caractère. Pendant que Mam donne des leçons aux enfants, Alexis se laisse aller à une rêverie mais Laure reste consciente comme d'habitude. Alors que Mam explique la leçon d'arithmétique en prenant des haricots disposés sur la table, le regard de Léon est porté par les « longues mains aux doigts effilées » de sa mère qu'il connaît « si bien, un par un » (CO.27). L'enfant est tellement attiré par les mouvements et les formes de chacun des doigts qu'il ne prête plus aucune attention à ce que sa mère dit jusqu'à ce que cette dernière crie sur lui. L'attitude de Léon laisse voir le côté réaliste de sa sœur qui se place contre lui :

« Alexis, tu n'écoutes pas... Tu n'écoutes jamais les leçons d'arithmétique. Tu ne pourras pas entrer au Collège Royal. » Est-ce qu'elle dit cela ? Non, je ne crois pas, c'est Laure qui l'invente, elle est toujours si appliquée, si consciencieuse pour faire des tas de haricots, parce que c'est sa façon à elle d'exprimer son amour pour Mam. (CO.27)

Cette opposition atteint son apogée vers la fin du roman où Laure montre qu'elle est contre les projets chimériques, notamment celui auquel s'obstine Alexis, et qu'elle préfère accepter une situation douloureuse au lieu de perdre toute sa vie pour un projet illusoire. Un jour, après son retour de la guerre, Alexis, accompagné de Laure, va jusqu'au Boucan et ils retrouvent le domaine de leur enfance. Alexis cherche du regard leur maison familiale qu'il n'a pas vue depuis de longues années, mais il ne trouve aucune trace d'habitation aux alentours de la rivière Boucan ni derrière la Tourelle du Tamarin. C'est Laure qui prend la parole la première et tient un discours pour révéler une vérité douloureuse à son frère : « « Notre maison n'est plus là, l'oncle Ludovic a tout fait raser depuis longtemps, pendant que tu étais à Rodrigues, je crois. Il n'a même pas attendu que le jugement soit rendu. » » (CO.312). La réaction d'Alexis exprime sa colère et il demande à Laure de lui expliquer la décision de son oncle, qui « voulait utiliser les terres pour la canne » et « n'avait pas besoin de la maison » (CO.312). Alexis s'insurge mais les paroles de Laure expriment toujours son côté réaliste : « Qu'est-ce que tu aurais fait ? On ne pouvait rien faire. J'ai tout caché à Mam,

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 163.

pour ne pas la bouleverser davantage. Elle n'aurait pas supporté tant d'acharnement à faire disparaître notre maison » (CO.313). Laure continue à parler avec Alexis pour le consoler mais sans parvenir à le calmer ni à le convaincre :

Tu sais, cela n'a plus d'importance que la maison ait disparu. C'est si loin maintenant, c'est une autre vie. Ce qui compte c'est que tu sois revenu, et puis Mam est bien vieille, elle n'a que nous. Qu'est-ce que c'est, une maison ? Une vieille baraque percée où il pleuvait, rongée par les caries ? Il ne faut pas regretter ce qui n'existe plus. (CO.313)

Mais le protagoniste se fâche contre l'idée de sa sœur et lui annonce, « la voix assourdie, pleine de rage » (CO.313) qu'il ne peut pas oublier le passé ni la maison natale qu'il rêve de regagner. Nous remarquons ici que le dialogue et les discours directs abondent dans ces passages et expriment chez le personnage le besoin d'entendre et de parler. En plus, ces discours et l'attitude d'Alexis montrent son côté rêveur, ce qui a fait de lui un aventurier et un chercheur d'or. Tout au contraire du protagoniste qui rêve de rassembler les siens dans la maison familiale, Laure ne croit pas que la famille puisse se retrouver comme avant dans l'île. Lorsqu'elle apprend des autres que son frère vit avec Ouma à Rodrigues, lui adresse des reproches : « Cette femme, là-bas, avec laquelle tu vis comme un sauvage ! Et ce stupide trésor que tu t'obstines à chercher ! [...] Jamais nous ne pourrons être comme avant, plus jamais il n'y aura de place pour nous ici ! » (CO.317). La réaction d'Alexis, bien qu'il sache vrais les énoncés de sa sœur, est toujours incertaine et énigmatique : « Les paroles de Laure me font mal, parce que je sais qu'elles sont vraies », dit-il (CO.317). Il persiste dans son idée de repartir à l'Anse aux Anglais même s'il reconnaît la vérité douloureuse et pénible du discours de Laure. Isa Van Acker constate : « Bien qu'il semble conscient de l'état irréversible de la situation, le protagoniste refuse d'adhérer à ce constat lucide mais déceptif¹ ». Ajoutons que le même soir, après le dîner, Laure et Alexis parlent ensemble du voyage et du trésor comme lors de leur enfance. Les paroles de Laure qui paraît plus joyeuse en ce soir montrent qu'elle devient aussi rêveuse que son frère : « Quand tu auras trouvé le trésor, nous viendrons te rejoindre là-bas. Nous aurons une ferme, nous travaillerons nous-mêmes, comme les pionniers du Transvaal » (CO.317). Vers la fin de ce passage, Mam sort de sa chambre en entendant le bruit des ses enfants, et en écoutant leurs « paroles insensées » (CO.318). Maintenant, c'est la mère qui produit le discours vrai en disant que « tout cela, ce sont des rêves » (CO.318).

Le discours mensonger se fait entendre à travers les textes publiés dans la presse. Alexis n'accepte pas non plus ce deuxième type de discours qui lui est adressé par un article de la presse sur les héros locaux de la Grande Guerre. Tout de suite après l'annonce de son envie de retourner à Rodrigues, on apprend aussi son désir de fuir les gens et sa lassitude des « faux honneurs » (CO.316) :

Je veux fuir les gens du “grand monde”, la méchanceté, l'hypocrisie. Depuis que le *Cernéen* a fait paraître un article sur “Nos héros de la guerre mondiale”, dans lequel mon nom est cité, et où l'on m'attribue des actes de bravoure purement imaginaires, nous voilà tout à coup, Laure et moi, sur toutes les listes d'invités aux fêtes, à Port Louis, à Curepipe, à Floréal. (CO.315-316)

Alexis ne peut pas tolérer ces faux discours et son mécontentement se manifeste par l'altération des vêtements et des accessoires qu'il a ramenés de la Grande Guerre :

¹ *Ibid.*, p. 164.

Un jour, sans prévenir Laure, je laisse à Forest Side mon complet gris d'employé de bureau, et je m'habille avec la vieille veste kaki et le pantalon que j'ai ramenés de la guerre, salis et déchirés par les séjours dans les tranchées, ainsi que mes insignes d'officier et mes décorations, la M.M et la D.C.M., et l'après-midi, à la fermeture des bureaux de W.W.West, toujours avec ce déguisement, je vais m'asseoir dans le salon de thé de la Flore, après avoir bu quelques verres d'arak. C'est à partir de ce jour-là que les invitations du beau monde ont cessé comme par enchantement. (CO.316)

Par contre, Alexis se montre très attaché au troisième type énonciatif, le discours fabulateur, qui se place entre la vérité atroce et le mensonge évident pour le consoler. Dans la première partie du roman, nous remarquons déjà à quel point Alexis enfant se passionne pour les histoires légendaires. Le discours fabulateur occupe une place particulière dans la mémoire du jeune enfant en le séduisant par ses histoires légendaires. Vers la fin du roman, c'est le protagoniste lui-même qui produit cet énoncé fabulateur. Comme le souligne Isa Van Acker, « tout se passe [...] comme si le récit mettait en scène son lent passage de la réception passive à la production active de discours fabulateurs¹ ». Quand Alexis était un jeune enfant, il entendait des énoncés fabulateurs de la bouche de sa mère, et vers la fin du roman, c'est lui-même qui prend la parole et raconte des histoires à sa mère agonisante. Les histoires racontées par Alexis n'ont rien à voir avec la situation réelle dans laquelle les personnages se trouvent. Alexis, au lieu de parler de la maison détruite avec sa mère, choisit de parler du passé :

Je n'ai rien raconté de tout cela à Mam. Cela n'avait plus d'importance. Je lui ai parlé de tout ce qui était autrefois, qui était plus réel, plus vrai, que cette terre ruinée. Je lui ai parlé de ce qu'elle aimait le plus, le jardin plein d'hibiscus [...] Je lui ai parlé du grand bassin ovale [...] Je lui ai parlé aussi de ce que j'aimais, que je n'oublierai jamais, sa voix quand elle nous lisait une poésie, ou quand elle récitait les prières de la nuit [...]. (CO.356)

Les formules énonciatives qu'utilise Alexis telles « je lui ai parlé », « je voudrais parler », sont fréquentes dans les dernières pages du roman. Cela tend à montrer que le discours fabulateur est un recours pour le protagoniste pour pouvoir « lutter contre la destruction » (CO.358). Laure et Alexis veillent leur mère jour et nuit avant sa disparition : « Chaque jour, je lui raconte la même histoire, celle du Boucan, où tout est éternellement jeune et beau, où brille le toit couleur d'azur. C'est un pays qui n'existe pas, il n'y a que pour nous trois qu'il existe. Et je crois qu'à force d'en parler, un peu de cette immortalité est en nous, nous unit contre la mort si proche » (CO.358). Ainsi, en parlant du monde perdu, Alexis tente en vain de prolonger sa présence. Dans le passage suivant, Alexis se trouve pour la dernière fois auprès de sa mère et exprime son désir de parler :

Je suis resté seul dans la chambre obscure avec Mam, hébété, sans comprendre, assis sur la chaise grinçante devant la veilleuse qui tremblote, prêt à chaque instant à recommencer mon histoire, à parler à mi-voix du grand jardin où nous marchions ensemble le soir, à la découverte des étoiles, à parler de ces allées jonchées de cosses de tamarin et de pétales d'hibiscus, écoutant le chant aigu des moustiques qui dansent autour de nos cheveux [...] (CO.358)

L'envie de parler est très forte chez le conteur mais son récit est fragilisé comme la veilleuse qui illumine à peine la chambre. Isa Van Acker écrit à propos de la fin du roman que « ce n'est pas spatialement, mais discursivement, que le cycle se parfait et que la perte s'abolit² ». Les trois figures féminines, Laure, Mam et Ouma sont présentes au dernier moment à travers la parole du protagoniste. Après avoir détruit toutes ses traces et toutes les cartes à Mananava, Alexis marche vers la Tourelle et s'installe sur la colline de l'Étoile pour passer la nuit. Regardant vers

¹ *Ibid.*, p. 165.

² *Ibid.*, p. 166.

l'Enfoncement du Boucan il se demande s'il reste encore une seule trace de leur domaine ou si tout est détruit. Le protagoniste pense alors à sa mère et exprime à nouveau son désir de parler avec elle :

Je pense à Mam. Il me semble qu'elle doit encore dormir quelque part, seul dans son grand lit de cuivre, sous le nuage de la moustiquaire. Avec elle je voudrais parler à voix basse de ces choses qui ne finissent pas, notre maison au toit d'azur, fragile, transparente comme un mirage, et le jardin plein d'oiseaux où vient la nuit, le ravin, et même l'arbre du bien et du mal qui est aux portes de Mananava. (CO.374)

Après, cela il se trouve à l'endroit où il a vu venir le cyclone qui a chassé toute la famille et qui était à l'origine de son départ pour Rodrigues à la recherche du trésor. Maintenant, il a envie de parler avec sa sœur : « Je voudrais parler à Laure de Nada the Lily, que j'ai trouvée au lieu du trésor, et qui est retournée dans son île. Je voudrais lui parler de voyages, et voir briller ses yeux, comme lorsque nous apercevions du haut d'une pyramide l'étendue de la mer où on est libre » (CO.374). Et finalement, Ouma fait son apparition, réelle ou imaginaire, sur le navire *Argo* aux côtés du protagoniste.

Le récit central de *La Quarantaine* commence sur le navire *Ava* où le jeune protagoniste Léon, son frère Jacques et sa fiancée Suzanne se dirigent vers l'île Maurice. Le fonctionnement des discours narratifs semblent différents ici par rapport au roman insulaire du *Chercheur d'or*. Nous allons examiner maintenant les instances narratives dans *La Quarantaine*. La géographie romanesque de Le Clézio est très variée. Ses protagonistes parcourent différents lieux lointains, en Europe ainsi que dans d'autres territoires comme en Amérique du Sud ou en Afrique du Nord. Il existe également des endroits visités par les protagonistes ou des personnages secondaires mais d'une manière virtuelle, à travers les discours qui parlent de ces lieux. C'est le moment où un personnage prend la parole pour raconter son souvenir ou un récit à d'autres personnages. Ces récits parlent notamment des lieux qui ont beaucoup d'importance pour le locuteur. Dans *La Quarantaine* de nombreux récits évoquent des lieux que le locuteur n'a jamais vus ou qu'il connaît très vaguement. Parfois, le protagoniste est « le récepteur » et parfois il est « le producteur¹ » de ces discours. Léon écoute souvent son frère Jacques qui lui raconte ses souvenirs de leur enfance passée dans l'île Maurice où le protagoniste est né sans en garder le souvenir. Parfois, c'est Léon qui parle de la France et de l'Angleterre à Suryavati et à sa mère Ananta, curieuses d'entendre des histoires du lieu où elles ont passé une partie de leur vie. Léon quitte Maurice avant son premier anniversaire à cause de la mort de sa mère ; Ananta a gardé des souvenirs très flous d'Angleterre étant donné qu'elle l'a quittée vers ses quatre ans et Suryavati n'a jamais vu l'Europe, mais elle est très curieuse de savoir comment est le pays natal de sa mère et comment est la France, étant donné qu'elle a reçu une éducation à la française chez les sœurs de Maurice. Ces discours parlant de lieux lointains ont une importance considérable dans le récit de *La Quarantaine* en ce qu'ils relient ces mêmes lieux au conteur qui en parle ou au récepteur qui l'entend. Ainsi, ces discours unissent oralement les différents personnages (soit en tant que producteurs du discours soit en tant que récepteurs) à des endroits perdus. Ainsi, comme le souligne Isa Van Acker, « les récits échangés entre personnages s'inscrivent dans la thématique principale du roman : la recherche de

¹ *Ibid.*, p. 233.

lien perdu¹ ». C'est vrai que ces genres de discours sont très remarquables dans le récit de *La Quarantaine* mais en même temps ils sont mis en question. C'est pourquoi, selon la critique, « les récits racontés par les personnages peuvent se lire comme une mise en abyme du récit principal² ». La critique propose alors d'examiner comment ce procédé, la mise en doute des discours des personnages, peut déstabiliser le discours romanesque.

Un discours constitue en général une possibilité de communication entre celui qui parle et celui qui écoute. Ici, il s'agit de l'énonciation qui évoque un lieu lointain et qui surmonte, par sa fonction unificatrice, la distance qui existe entre le lieu et le personnage. Les énoncés du locuteur transportent l'auditeur vers cet endroit et éveillent certains souvenirs dans sa mémoire. Cette fonction correspond plutôt aux récits que Jacques raconte à son petit frère. Ici, il s'agit en particulier des histoires qui portent sur l'île Maurice que Léon n'a pas vue mais dont Jacques a gardé des souvenirs étant donné qu'il y a passé un certain temps de son enfance. Quand Léon écoute les histoires de son frère, il a l'impression qu'elles lui révèlent de petites bribes cachées dans sa mémoire inconsciente. Notons que Léon a quitté l'île avant son premier anniversaire. Dans le passage suivant, le héros, en regardant le village des parias, se rappelle les paroles de son frère :

Quand la nuit vient, les lampes brillent au fond des maisons, jusqu'à l'autre bout de la baie, dans le village des parias. Il y a une rumeur de musique, des chants, des prières, une berceuse. Les derniers feux rougeoient, l'odeur du santal monte au centre du ciel. Je me souviens de ce que Jacques me racontait, autrefois, les longues soirées à Médine, après la coupe. Les chansons autour des feux, les filles qui dansent. C'est comme si tout était en moi, et qu'enfin je l'avais retrouvé. (Q.78)

Ici, les paroles de Jacques apparaissent comme vraies. Il y a une parenté entre ce que Léon remarque et ce que Jacques lui a raconté. Dans le passage ci-dessous, cette vérité se révèle fortement à Léon et il a l'impression d'avoir déjà vécu les souvenirs que son frère lui avait racontés :

Je viens voir le village de Palissade pour me souvenir. Tout ce que Jacques me racontais, autrefois, dans l'hiver de Rueil-Malmaison. La nuit qui tombe sur la maison d'Anna, à Médine. Les mêmes bruits, les mêmes odeurs. Le soleil oblique sur les cannes, les cris des laboureurs qui rentrent, qui poussent des sortes d'abolements, "aouha !", les femmes avec leurs houes équilibrées sur la tête, les éclats de voix, les rires des enfants. Les hautes cheminées des sucreries dans la brume, comme des châteaux barbares. Au crépuscule, le fracas de la mer jaune contre la côte noire, là où se casse la ligne des récifs. Je ne savais pas que c'était au fond de moi, si vrai, si fort. Comme si je l'avais vraiment connu, une douleur, le souvenir d'un rêve, qui me fait du bien et du mal. (Q.84-85)

Ainsi, le narrateur décrit le paysage insulaire de Plate à travers les paroles de Jacques sur l'île Maurice. La véracité des énoncés de Jacques donne une sorte de crédibilité à ces discours virtuels. Notons que Léon trouve les éléments de l'île Maurice dans l'île Plate sur laquelle il se trouve depuis le débarquement forcé. En ce sens, le discours de Jacques renoue l'île Maurice à l'île Plate. Il existe d'autres passages dans lesquels Jacques parle de Maurice à Léon et à son épouse. Ces discours directs abondent dans le roman et font rêver Suzanne et Léon. Ces discours mis entre guillemets occupent parfois quelques pages en entier et constituent ainsi un nouveau récit dans le récit principal portant plutôt sur le lieu auquel l'accès est devenu problématique. Ce procédé exprime également l'importance des paroles de Jacques même si le jeune protagoniste a l'impression que son frère « invente tout au fur et à mesure, comme M.

¹ *Ibid.*, p. 233-234.

² *Ibid.*, p. 234.

Tournois dans son délire » : « Quand je revenais de la pension Le Tourhis, à Noël, ou bien en hiver, je veux dire, juillet, août, tu ne peux pas t'imaginer la fête que c'était, je revenais à la maison, je retrouvais ma chambre, je pouvais courir partout dans les champs de cannes, jusqu'à la savane, jusqu'à la mer. Je te montrerai le chemin » (Q.103). Les paroles de Jacques décrivent les différents lieux de Maurice sans qu'on les voie vraiment. Ce sont des souvenirs de son enfance mêlés à son imaginaire : « Je me souviens, derrière Anna il y avait les ruines d'une ancienne sucrerie, avec une haute cheminée noire, et des murs envahis par les broussailles. Un peu plus loin au bord de la mer, le four à chaux. [...] c'est le plus joli paysage du monde, avec les champs bien verts, ils vont si loin qu'on ne sait pas où ils finissent, on les confond avec la mer » (Q.104). Les discours de Jacques sont tellement envoûtants que Léon et Suzanne se sentent emportés par ses souvenirs à l'endroit qu'ils n'avaient jamais vu. Si le voyage vers Maurice est suspendu à cause de la quarantaine et du séjour forcé sur Plate, un autre « voyage imaginaire aux résonances mythique¹ » le remplace par les discours du grand frère. Dans les paroles de Jacques on retrouve des éléments qui comblent le vide et réparent la brisure des liens perdus du protagoniste. Cela montre la puissance des énoncés de Jacques qui à travers les métaphores et les images conduisent le jeune Léon vers le monde élémentaire, atemporel et primordial, où il peut renouer avec ses origines et son passé :

Suzanne serrait ma main, elle fermait les yeux pour écouter. Nous voguions ensemble sur un radeau, emporté par le flux qui descend à l'envers, qui nous ramène au commencement. (Q.104)

À mesure que Léon s'initie à l'espace élémentaire de l'île Plate, il retrouve dans les histoires de Jacques à propos de leur île natale, une partie perdue de sa mémoire et de son passé lointain. En nageant dans l'eau fraîche du lagon, Léon pense aux paroles de son frère :

C'est ici que tout me revient, tout ce que Jacques me disait à Paris, autrefois, et qui est devenu comme ma propre mémoire. La mer au lever du jour, à Anna, l'eau encore froide de la nuit, sur la plage de sable noir. Alors tu nages sous l'eau, sans faire de remous, en étendant les bras loin devant toi et les ramenant le crissement des vagues qui déferlent... Chaque jour, je me rapprochais de cet instant. La mer à Flic-en-Flac, passé Wolmar, l'estuaire noir de Tamarin. C'était comme si j'avais vécu tout cela, au temps où mon père et ma mère habitaient encore la maison d'Anna. C'est un rêve ancien, que j'ai fait chaque soir, à Rueil-Malmaison, avant de m'endormir. (Q.109)

Les récits que Jacques raconte à propos de Maurice provoquent une sorte de joie et de bonheur chez le récepteur. Par contre, les discours de Léon n'ont pas le même pouvoir que ceux de son grand frère. C'est notamment les histoires qu'il raconte à propos de l'Angleterre et de la France qui n'arrivent pas à satisfaire le besoin d'Ananta et Suryavati. Voyons maintenant les discours de Léon et ses effets sur ses interlocuteurs.

Bien avant que Léon rencontre la mère de Suryavati, celle-ci raconte l'histoire de sa mère. Par la suite, Suryavati pose des questions à Léon sur la France et l'Angleterre : « Comment est-ce, en France, en Angleterre ? Parle-moi de l'Angleterre. Est-ce que c'est très beau, avec de grands jardins et des palais, et des enfants qui ressemblent à des princes et des princesses ? » (Q.136). Les questions de Suryavati n'ont rien à voir avec son aspect primitif. Quand elle sort de sa poche « une page de l'*Illustrated London News* sur laquelle sourit un poupon monstrueux » (Q.136), les deux personnages se mettent à rire sans savoir pourquoi. En effet, c'est l'image d'une fille

¹ *Ibid.*, p. 235.

rêveuse qui a des images de l'occident sans avoir conscience de la réalité des choses. Même si les discours tenus par Jacques et Léon sont parfois imaginaires et même mensongers, la problématique de ces discours parlant des lieux reste complexe, étant donné que l'énonciation des deux frères « répond néanmoins à un besoin ou même à une exigence des auditeurs¹ ». Quand Léon, à la demande de Suryavati, lui parle de l'Angleterre pour la première fois, il parle des lieux réels, des rues tristes de Londres (Q.136). Léon lui explique la réalité de la vie et des villes à Paris et à Londres qui n'intéresse pas la jeune fille. Mais, il comprend que Suryavati attend d'entendre d'autres choses et son expression est « triste et déçue » (Q.137). C'est pour cela que Léon commence à parler de « l'Angleterre qui la fait rêver » (Q.137), ce qui fascine son auditrice « captivée » (Q.137). Léon se met à inventer des histoires et des personnages imaginaires pour plaire à Suryavati et éveiller le sentiment de plénitude chez elle. Il lui parle ainsi des lieux qui n'existent pas :

Alors je lui parle de ce qui n'existe pas, l'Angleterre qui la fait rêver, les grandes avenues bordées d'arbres, les parcs ornés de lacs et de fontaines, et les carrosses qui passent le long des allées, emportant les femmes dans leurs belles robes. L'Opéra, les théâtres, le Palais de Cristal à Londres et l'Exposition universelle à Paris. J'invente tout, je lui décris des bals que je n'ai jamais vus, des fêtes que j'ai lues dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. (Q.137)

Nous remarquons ici que Léon est un bon conteur qui peut convaincre son interlocutrice. Le changement d'expression de Suryavati qui prête maintenant à Léon « une attention extrême » en le regardant « de ses yeux clairs » (Q.137) le confirme. Le texte compare ici les récits de Léon aux « *Mille et Une Nuits* » (Q.137) et Léon avoue qu'il n'est pas difficile pour lui d'inventer toutes ces histoires imaginaires et de créer des femmes et des hommes inconnus :

Quand mon père est mort, j'avais treize ans. Dans le pensionnat de Rueil-Malmaison, j'ai dû tout inventer, pour les autres, mon père, ma mère, mes voyages de vacances, ma maison. J'ai joué à cela aussi avec Jacques. Chaque fois que nous nous retrouvions, à Montparnasse, chez l'oncle William, nous inventions des aventures. (Q.137)

Plus tard, Suryavati demande à Léon de lui parler encore plus de l'Angleterre. On apprend alors qu'« elle veut tout savoir » (Q.180) sur Londres et les gens qui vivent là-bas, car « [sa] mère est née à Londres » (Q.181) :

« Ma mère ne sait pas qui sont ses vrais parents. Elle ne sait pas comment ils s'appelaient. Pendant la guerre contre les Anglais, en Inde, elle était à Cawnpore. Ma grand-mère Giribala l'a trouvée, elle avait cinq ans, elle était accrochée au cou de sa nourrice, elle ne bougeait pas. Tout le monde était mort. Ma grand-mère a vu qu'elle était encore vivante, elle l'a emportée. Elle lui a donné un nom, elle l'a appelée Ananta ». (Q.181)

Quand Léon comprend cette vérité, il sait pourquoi Suryavati lui pose des questions sur Londres. Il a honte maintenant de lui avoir raconté toutes ces histoires imaginaires, tous ces mensonges. Léon se sent coupable de ce qu'il raconte. Il a « honte de [son] bavardage », alors qu'elle lui demandait « de lui parler de sa mère, de la ville où elle est née, non pas des mensonges » (Q.181). On apprend également que son père « était chrétien, de Ville-Noire » (Q.182) et qu'il est décédé quand Suryavati n'avait qu'un an, ce qui la rapproche de Léon qui a perdu sa mère au même âge. Suryavati veut que Léon lui raconte tout ce qu'il a dit sur l'Angleterre à sa mère. Elle explique aussi que sa grand-mère est morte ici avant qu'elle naisse. De même que les discours de Léon perdent leur crédibilité, les discours de Jacques qui semblent puissants et véritables sont parfois dévalorisés par Léon qui les met en question : « Jacques parle de Médine, de la maison d'Anna. Il y a si longtemps. Peut-être qu'il invente tout au fur et à mesure,

¹ *Ibid.*, p. 238.

comme M. Tournois dans son délire » (Q.103). Le verbe inventer et la comparaison des paroles de Jacques au délire infirment complètement la véracité et la puissance de ses énoncés.

La deuxième fois, Suryavati veut que Léon parle des grands jardins de Londres pour que sa mère puisse se souvenir du moment où elle y entendait une musique étrange : « Parle-lui des grands jardins. C'est ça qu'elle veut entendre » (Q.260). Léon énumère les noms des parcs « comme les mots d'une poésie mystérieuse » (Q.260). Il essaye de leur expliquer que la capitale d'Angleterre est une très grande ville où on ne peut pas retrouver celui qu'on perd. Ananta est née en Angleterre et elle n'a gardé qu'une image vague de son pays de naissance, obligée quitter le territoire dès son petit âge. Elle demande à Léon de lui parler de l'Angleterre pour qu'il retrouve le nom des ses parents et la partie effacée de sa mémoire à travers quelques souvenirs vagues comme la « musique d'anges » qu'elle entendait dans un jardin à Londres. Léon constate :

Ananta semblait attendre que, grâce à cette musique d'anges, je retrouve la clef de sa mémoire, le nom de sa mère et de son père, l'endroit où elle était née, sa maison, sa famille, tout ce qui avait été englouti dans la tuerie de Cawnpore. (Q.261)

Le point commun entre les discours de Jacques et de Léon réside dans l'aspect spatial auquel renvoie le texte. Dans le cas de Jacques, il s'agit de Maurice, la terre natale des deux frères ; quant à Léon, son discours porte sur le lieu où Ananta a passé sa toute petite enfance. Les paroles de Jacques, par leur puissance, emportent Léon vers le temps lointain, réparent ses lacunes et le consolent, ce qui était exprimé plus haut par la métaphore du fleuve et par l'image du radeau illustrant le temps des origines dans son état primitif. Les énoncés de Léon tentent de combler les lacunes de son locuteur, retrouver le nom de ses parents et le lieu de sa naissance, par « une métaphore spatiale évoquant la profondeur¹», mais il semble qu'il n'est pas assez puissant pour réparer le passé perdu. Léon n'arrive pas à retrouver le grand jardin ni à identifier la musique d'anges. Il dit tout simplement : « Je ne sais pas. Je n'ai jamais entendu une musique comme celle-là à Londres, ni nulle part ailleurs » (Q.261). Suryavati s'insurge et n'accepte pas cette réponse de Léon (Q.262). L'échec de Léon, qui n'arrive pas à aider Ananta à réparer sa mémoire perdue, décourage gravement Suryavati. En parlant de l'histoire de sa mère qui devrait rester comme un secret, Suryavati confie à Léon :

Je voudrais tellement savoir qui étaient ses vrais parents, les Anglais qui ont été tués à Cawnpore. Comment ils s'appelaient, d'où ils venaient, c'est la seule chose qui me manque. C'est comme si une partie de moi était morte depuis toujours. Je voudrais... (Q.257)

Quand Jacques tient des discours abordant Maurice, Léon réagit de la même manière que Suryavati. Il est bien conscient que les récits de son frère ne sont pas purement véridiques, mais il désire que Jacques lui parle et reparle de ces histoires fictives, du « paradis de son enfance » (Q.290). Léon pense que c'est à cause de tout ce que Jacques avait dit de Maurice qu'ils ont oublié la quarantaine et la situation problématique dans laquelle ils se trouvent :

Si on oubliait la raison qui nous maintenait prisonniers sur cette île, c'était à peu près la description que Jacques faisait naguère du paradis de son enfance, les bâtiments de la propriété d'Anna, les deux maisons, celle de la Comète et la maison du Patriarche, entourées du grand jardin à secrets. Là-bas, disait-il, on n'entend que le bruit de la mer qui bat le sable noir des plages, et le ciel se mêle à l'eau bleue du large. (Q290)

¹ *Ibid.*, p. 236.

Bien que Léon sache que les lieux dont lui parle Jacques n'« [existent] que dans les songes » (Q.291), il retourne quand même auprès de son frère pour entendre de sa bouche les histoires du passé :

C'était pour cela que j'étais de retour à la Quarantaine, pour l'entendre me parler encore de ce temps-là. Il n'y avait rien qui pouvait changer ma vie, rien d'autre pour espérer un lendemain. Parler, parler encore, comme en Angleterre, lorsque Jacques et Suzanne m'avaient emmené pour leur voyage de noces à Hastings, au début de l'été, et que nous restions ensemble, sous un grand plaid, à raconter Médine et Anna. Suzanne et moi, nous écoutions, nos yeux brillaient, c'était de la magie. Les champs de cannes à l'infini, jusqu'aux montagnes, le sentier le long de la mer à Eau-Bouillie, l'anse de Flic-en-Flac, et au nord, la rivière Belle-Isle et le domaine de la Thébaïde, La Mecque. Ces noms désignaient des endroits qui ne pouvaient exister que dans les songes. (Q.290-291)

Nous pouvons comparer la réaction de Léon à celle d'Alexis dans *Le Chercheur d'or*. Alexis est aussi fasciné d'entendre des histoires, soit de la bouche de sa mère, soit par le capitaine du *Zeta*. Vers la fin du roman, il a aussi besoin de tenir des discours et de parler, notamment avec sa mère. Pour comprendre la différence des discours dans les deux romans, souvenons-nous que le protagoniste du *Chercheur d'or* suit une démarche qui commence par la réception des énoncés et qui aboutit à la production des paroles fabulatrices. Ainsi, Alexis enfant qui écoute sa mère parler des récits de la Bible évolue de ce « stade passif [...] vers le stade actif¹ » lorsqu'il a envie de parler de l'univers de son enfance perdue avec sa mère agonisante. Tout au contraire de ce que nous avons vu dans *La Quarantaine*, dans *Le Chercheur d'or*, la véracité des discours prononcés par les personnages n'est pas mise en question. S'il y a un doute, c'est au moment où le protagoniste n'arrive pas à comprendre les énoncés. Mais le manque de compréhension n'infirmes pas l'énoncé ; elle ajoute seulement à son mystère.

La Quarantaine développe une autre évolution de la problématique énonciative tout au long du récit. Léon affirme plusieurs fois qu'il aime parler de « ce qui n'existe pas » (Q.137) ; « je lui parlerai [...] des pays qui n'existent pas » (Q.168). Il repère la même irréalité dans les énoncés qu'il entend de la bouche de son frère : « J'ai dormi la plus grande partie de ce jour, à l'orée du bois de filaos. J'aime le bruit que fait le vent dans leurs aiguilles. Je me souviens de l'histoire que me racontait Jacques, autrefois, à Paris, quand nous nous retrouvions chez mon père, et le nom des filaos résonnait pour moi comme un nom magique, un arbre qui n'existe que dans les légendes » (Q.169). Alexis accède dans les pages de clôture du roman au discours fabulateur et devient un conteur, mais la problématique du discours, vers la fin du séjour sur la Plate dans *La Quarantaine* s'annonce différemment. Le frère du protagoniste « est atteint d'une espèce d'aphasie² ». Suzanne, reprenant la force de parler après une longue période de maladie, pleine de joie, essaye de parler avec Léon comme avant et demande à Jacques de raconter encore ses souvenirs de Maurice. Elle propose même qu'ils aillent tous à la Ravine-à-Jacques où ils ont besoin de médecins et d'infirmières. Mais la réaction de Jacques exprime qu'il ne peut pas tenir des discours comme avant. Léon constate à ce moment : « Il a essayé de parler, mais il n'arrive plus à raconter Maurice comme avant. C'est comme s'il n'y croyait plus. Il s'est tourné vers moi, et pour la première fois j'ai vu cette expression de froideur, presque de haine, et j'ai compris que, quoi qu'il advienne, il avait déterminé de ne jamais plus rien devoir au nom des Archambau » (Q.410). Le lecteur a l'impression, à la fin du roman, qu'aucun des récits racontés par les différentes voix n'atteint son but même

¹ *Ibid.*, p. 239.

² *Ibid.*, p. 240.

dans son énoncé, comme si les voix narratives ne croyaient pas à leurs histoires, notamment le frère du protagoniste dont les paroles faisaient rêver ses interlocuteurs. Même le protagoniste laisse deviner qu'il ne croit plus à toutes ces histoires, d'où sa décision de rompre avec son frère pour construire une nouvelle vie avec la fille qu'il aime.

2. Dialogue avec les récits légués par la tradition culturelle

2.1. *Vendredi* : un hypertexte de Robinson de Daniel Defoe

L'histoire de Robinson Crusoé est connue dans le monde actuel à travers différentes adaptations littéraires et cinématographiques. Le long et célèbre roman *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* de Daniel Defoe raconte les aventures du jeune Robinson Crusoé qui se trouve sur une île inconnue et déserte le lendemain d'un naufrage dont il est le seul rescapé. Il passe de longues années dans la solitude sur cette île où il parvient à créer une civilisation à l'exemple de son pays natal l'Angleterre. L'histoire nous dit aussi que Robinson sauve la vie d'un Noir nommé Vendredi et qui devient son esclave. L'arrivée d'un navire anglais met fin à la vie insulaire des deux personnages en les ramenant en Angleterre. Ce résumé n'explique qu'une partie réduite du roman de l'écrivain anglais, mais qui est la plus connue et la plus abordée par les autres écrivains qui ont réécrit l'histoire de Robinson Crusoé. En effet, cette version réduite du roman originel du XVIII^e siècle est le modèle que nous connaissons dans notre époque actuelle. Nous connaissons certes les diverses adaptations de Robinson Crusoé (les romans, les poèmes, les films et les dessins animés), mais dans la littérature contemporaine, les deux textes robinsoniens de Michel Tournier ont su attirer l'attention des critiques par ses messages philosophiques très riches expliqués notamment dans le journal intime du héros ainsi que par ses jeux intertextuels qui ont permis à l'écrivain d'actualiser le mythe de Robinson selon le besoin de notre culture actuelle. Simone Vierne constate que le texte robinsonien de Michel Tournier « montre comment l'être banal, profane – que demeure toujours le héros de Defoe – surmonte des épreuves caractéristiques qui n'ont plus de rapport avec la simple survie d'un naufragé¹ ». Ainsi, les deux *Vendredi* de Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, la version pour les adultes, et *Vendredi ou la Vie sauvage*, livre considéré pour les enfants, font de Robinson Crusoé un héros de la solitude au XX^e siècle. La relecture des deux textes de l'écrivain anglais et de l'écrivain contemporain nous semble nécessaire « pour bien comprendre le retournement idéologique que le texte du XX^e siècle manifeste par rapport à celui du XVIII^e² ».

Dans *Le Vent Paraquet*, Michel Tournier interprète lui-même sa réécriture et attire notre attention sur la vraie histoire du voyage de Selkirk qui a servi de modèle originel du texte de Daniel Defoe. L'équipage du bateau *Duke* du

¹ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 5.

² Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 12.

capitaine Woodes Rogers a trouvé le 31 janvier 1709, dans l'archipel Juan Fernandez, un homme nommé Alexandre Selcraig. Il avait passé une vie solitaire sur l'île Mas a Tierra durant quatre ans et quatre mois. Daniel Defoe a apporté des modifications à cet événement réel pour écrire son roman. Premièrement, l'écrivain anglais modifie la durée de quatre ans à vingt-huit ans. La deuxième modification importante est celle du naufrage qui sous-tend la vie insulaire de Robinson, au contraire de son modèle réel qui choisit lui-même de s'isoler sur l'île à la suite d'une discussion avec son commandant, et la troisième modification est l'invention d'un personnage imaginaire, Vendredi. Étant donné que « toute écriture mythique implique une série de variantes¹ », les deux *Vendredi* de Michel Tournier en témoignent chacun de différentes manières. Le jeu intertextuel des deux *Vendredi* nous oriente à une relecture plus attentive du roman de Daniel Defoe, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, « hypo-texte » de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Nous considérons également *Vendredi ou la vie sauvage* de Michel Tournier comme une réécriture du premier *Vendredi*, ou « un hyper-hypertexte », pour reprendre la terminologie de Genette. La réécriture des deux *Vendredi* est très proche de leur hypotexte et le suit pas à pas avec certains changements très minutieux sur le plan narratif ainsi que sur le plan thématique, jusqu'à l'explosion de la grotte provoquée par Vendredi, l'événement capital qui marque la séparation totale du texte de Tournier avec celui de Defoe. La version de Tournier n'est donc pas une adaptation libre à la manière de Giraudoux ou de Saint-John Perse. Nous nous demanderons ici quel est l'objectif de Michel Tournier pour récrire un mythe aussi connu dont les adaptations se sont multipliées au fil des siècles. Pour répondre à cette question, nous nous donnons à comparer les événements importants des deux textes pour comprendre les implications que comporte la réécriture de l'écrivain contemporain. Nous insisterons surtout sur les quatre procédés communs à toute réécriture dans les deux textes de Michel Tournier. Premièrement, nous allons voir quels événements y sont supprimés par rapport au texte de Defoe, avant d'examiner tout ce qui y est ajouté. Par la suite, nous allons voir le déplacement et la substitution effectués par l'écrivain contemporain.

Michel Tournier explique dans *Le Vol du vampire* son interprétation du phénomène de la création artistique. Cette interprétation nous aide à comprendre pourquoi l'auteur des deux *Vendredi* a choisi d'actualiser des mythes connus de la littérature. Lynn Sbiroli écrit : « chaque œuvre d'art suppose des données qui sont codifiées dès sa création et qui sont consolidées par sa réception de la part des lecteurs. L'œuvre présuppose ainsi certains rapports avec la culture dominante de son époque, de même qu'elle présume une attitude particulière de la part du public² ». De ce point de vue, dans la création d'un roman, il n'existe qu'une seule et unique œuvre, malgré la multitude de la lecture et des lecteurs. Cela veut dire que les personnages du roman ainsi que tous les éléments qui constituent le texte concernant, sont uniformes pour toujours. C'est notamment le cas du héros d'un roman dont la vie « commence à une date précise et procède à travers un temps linéaire et chronologique [...] à chaque relecture il revit pour une nouvelle génération de lecteurs, et toutefois, les éléments constitutifs de sa personnalité et de ses aventures restent

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 100.

² Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 12-13.

perpétuellement uniformes, inscrits à jamais dans le texte auquel il “appartient”¹ ». Par contre, pour Michel Tournier, le texte est comparable à un vampire (VV.9-24) et le lecteur à une victime : chaque victime sert à nourrir le vampire, cela signifie que le texte relégué dans les rayons des bibliothèques ne peut pas survivre sans nouvelle lecture, de même que le vampire endormi au fond de son cercueil ne peut pas survivre sans nouvelle victime. Ainsi, chaque nouveau lecteur recrée le texte selon son opinion : « Chaque nouveau lecteur est appelé donc à participer à la recréation du texte et il est, en ce sens, un coproducteur du texte ; c’est avec sa participation que les textes renaissent et se transforment à travers le temps. La réécriture semble représenter la concrétisation de cette coproduction² ».

L’écrivain donne une nouvelle vie au héros qui appartient au passé en réécrivant une histoire. La recréation du texte fonctionne avec la nouvelle vision de l’écrivain vis-à-vis du passé : toutes les données du texte, les lieux fréquentés, les éléments culturels et tout ce qui contribue à constituer le texte du passé sont revisités par l’écrivain qui le reprend. Sa réécriture montre aux lecteurs un nouveau texte adapté à leur culture et à leur connaissance contemporaine. Il opère un déplacement des valeurs. Le lecteur se trouve ainsi confronté au texte passé et au texte actualisé. C’est exactement le cas des deux textes robinsoniens de Michel Tournier qui ne laissent aucun lecteur indifférent par leurs nouvelles interprétations sur le plan thématique aussi bien que sur le plan textuel et structural. Ainsi, la réécriture donne au lecteur la possibilité de revisiter le texte du passé et de le réinterpréter avec un regard actuel. Lynn Sbiroli constate :

La réécriture est une relecture explicite, mais qui suppose en même temps la possibilité de retourner au passé pour le réinterpréter et le transformer. La linéarité chronologique relègue à un passé achevé tout ce qui n’est pas présent et donne au passé un aspect fini et irrécupérable ; le jeu de la réécriture suppose au contraire un temps cyclique, la possibilité de reprendre le passé et de le réintégrer dans et par rapport au présent. La réécriture présume la réversibilité du jeu qui permet un dialogue vivant entre passé et présent³.

Michel Tournier attire notre attention sur le rôle important que joue cette possibilité d’établir un dialogue entre le passé et le présent pour le romancier :

Il suppose certes une infrastructure anatomo-physiologique, mais, sur cette base, la société, *Les sociétés* construisent un code, une mythologie, un édifice de rêves et de sentiments qui ne dépendent que de facteurs culturels. (VV.389)

On conçoit l’importance immense de ces idées pour le romancier au travail. Dans la solitude de son atelier littéraire, il sait ce qu’il fait : il est en train d’irriguer, de rafraîchir, de renouveler, voire de bouleverser pour leur donner un nouveau visage, les légendes et les héros qui forment la substance de l’âme de ses contemporains et de leurs descendants. Car ces légendes et ces héros sont des êtres vivants et comme tels soumis à la loi de la vie qui est la métamorphose ou la mort. Oui, les mythes sont mortels, et un mythe mort, cela s’appelle une allégorie [...] La fonction de l’écrivain est facile à définir : il doit simplement veiller à ce que les mythes ne deviennent pas des allégories. (VV.390)

Avant d’analyser les modifications de la réécriture de Michel Tournier, centrons notre attention sur sa fidélité au texte de Defoe. Comme le souligne Jean-Bernard Vray, « Tournier reste diégétiquement assez fidèle à Defoe par rapport aux autres compositeurs de robinsonnades⁴ ». Cela concerne notamment l’identité des personnages qui ne change pas. Robinson et Vendredi conservent leur nom dans les deux textes de Michel Tournier. Par la suite, en parlant de la

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l’écriture seconde*, op. cit., p. 290.

translation spatiale et temporelle¹, le critique constate que « la fidélité diégétique n'entraîne nullement automatiquement la fidélité thématique et sémantique à l'hypotexte² ».

La première différence qui attire notre attention entre *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe et *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier se situe sur le plan narratif. Le roman anglais est écrit à la première personne et le narrateur nous laisse entendre ainsi sa propre histoire. Il commence très vite à écrire son journal intime. Mais au contraire du journal du Robinson de Tournier, il ne contient pas d'élément nouveau et ne constitue qu'un double des événements déjà racontés dans le récit par le même narrateur. L'objectif de ce journal est de représenter un Robinson civilisé car l'écriture pourrait être l'un des critères de la civilisation. Il s'arrête le jour où l'encre manque au protagoniste de Defoe. Ainsi, tout le roman de Daniel Defoe a un seul narrateur à la première personne. Cet usage « authentifie la fiction, il fait qu'elle devient histoire et assure, par la coïncidence de l'auteur et du narrateur, sa ressemblance avec la réalité³ ». Le texte de Michel Tournier ne suit pas son modèle sur le plan narratif. L'auteur de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* choisit d'écrire son récit à la troisième personne et le journal intime de son héros à la première personne. Le texte tournierien établit ainsi une « distance narrative entre le narrateur et le héros » qui marque « la distance temporelle⁴ » entre les deux textes du XVIII^e et du XX^e siècle. Cette distance est encore plus remarquable dans l'utilisation du log-book : dans le roman de Tournier, le log-book ne fonctionne pas comme un duplicata du récit mais il sert à refléter les réflexions de son protagoniste, qui sont en outre celles d'un homme du XX^e siècle, ce qui sépare encore plus *Robinson Crusoé* de Defoe et *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Tournier. Maintenant, nous allons examiner de plus près les convergences et les divergences des deux textes.

Toutes les aventures préinsulaires et postinsulaires du Robinson Crusoé de Daniel Defoe sont supprimées dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Ces deux périodes de la vie du héros de l'écrivain anglais occupent plus de la moitié de son roman. La vie préinsulaire du héros tournierien, quant à lui, est évoquée par le narrateur à travers le journal intime de Robinson⁵, et il n'existe pas de vie postinsulaire étant donné que le Robinson de Tournier choisit de ne pas quitter son île ; toutefois, dans une nouvelle intitulée *La fin de Robinson Crusoé* on apprend des choses sur Vendredi. En ce qui concerne la vie insulaire de Robinson, certains événements sont supprimés tels le tremblement de terre, le cauchemar dans lequel le père de Robinson lui apparaît et qui serait à l'origine de sa maladie, le deuxième séjour de Robinson dans l'île, l'apparition des perroquets et des chats, l'excursion en mer de Robinson et finalement le naufrage d'un navire pas très loin de l'île.

¹ Étant donné que nous avons examiné ces deux translations dans la première partie de notre présent travail, nous évitons d'en parler ici.

² Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 291.

³ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 102.

⁴ *Ibid.*

⁵ Nous évitons d'examiner la vie préinsulaire de Robinson, étant donné qu'on a abordé le sujet dans la première partie de notre présent travail.

Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, certains passages sont ajoutés pendant la vie de Robinson sur l'île. Dans les premiers moments de son séjour, Robinson découvre le corps du capitaine Van Deyssel dévoré par les rats lorsqu'il va récupérer des marchandises sur *Virginie* :

La cabine était vide, mais il aperçut le capitaine qui gisait dans l'abri de navigation. Robinson eut un tressaillement de joie lorsqu'il vit le gros homme faire un effort, comme pour se redresser en s'entendant appeler. Ainsi donc la catastrophe avait laissé deux survivants ! À vrai dire la tête de Van Deyssel, qui n'était qu'une masse sanglante et chevelue, pendait en arrière, secouée par les soubresauts étranges qui agitaient le torse. Lorsque la silhouette de Robinson s'encadra dans ce qui demeurait de la porte de la passerelle, le pourpoint maculé du capitaine s'entrouvrit, et un rat énorme s'en échappa, suivi de deux autres bêtes de moindre dimension. Robinson s'éloigna en trébuchant et vomit au milieu des décombres qui jonchaient le plancher. (VLP.25)

Michel Tournier a ajouté la descente dans la souille qui occupe des pages considérables et des moments très importants dans la vie initiatique du héros, pendant lesquels Robinson connaît un total abandon : « Là il perdait son corps et se délivrait de sa pesanteur dans l'enveloppement humide et chaud de la vase » (VLP.41). La scène de l'hallucination de la sœur morte est ajoutée et elle est probablement remplacée par l'apparition du père dans le texte de Defoe. Michel Tournier a ajouté également de nombreux autres passages qui concernent le voyage initiatique de Robinson, telles l'escalade des arbres pour regarder le soleil levant, la fabrication de la harpe éolienne par Vendredi, etc. Toutes les aventures et tous les éléments en rapport avec la sexualité de Robinson comme la découverte de la combe rose et des mandragores sont aussi ajoutés. En effet, ces passages sont en lien avec l'initiation de Robinson. Dans le même but, les citations de la Bible sont aussi apportées par le texte de Tournier.

L'explosion de la grotte est l'événement le plus important ajouté par Michel Tournier à son texte car c'est à partir de ce moment que l'hypotexte et l'hypertexte se séparent, pour ne plus se rejoindre que brièvement à la fin du roman avec l'arrivée du navire *Whitebird* qui à son tour marque une fin complètement à l'inverse du modèle anglais. Si le roman de Defoe marque la victoire de la civilisation sur la nature, le roman de Tournier illustre la victoire de la nature sur la civilisation à partir de l'explosion de la grotte en inversant les rôles des deux personnages. Cette inversion manifeste également la distance temporelle entre les deux versions et confirme l'idée de Tournier qui insiste sur le rôle coproducteur de la réécriture des mythes. Au contraire de Vendredi de Defoe, le Vendredi de Tournier ne s'approche pas de son maître et essaye de l'éloigner de son modèle. Il met en question les valeurs de Robinson, toutes les valeurs qui font de lui le gouverneur de l'île. Le Vendredi de Tournier montre à son maître qu'il existe d'autres valeurs mais qui menacent l'édifice de la civilisation qu'il a instauré dans l'île. Le Robinson de Tournier était déjà lui-même attiré par ces valeurs mais il n'osait jamais s'y accrocher, car il devait renoncer à son identité d'homme civilisé. Lynn Sbiroli constate que « contrairement au texte de Defoe, et en accord avec le renversement idéologique déjà en voie de réalisation, Vendredi de Tournier se constituera comme le modèle que Robinson de Tournier cherchait dès le début de son histoire¹ ». Ainsi, dans les premiers moments après l'explosion, le narrateur nous dit : « Un nouveau Robinson se débattait dans sa vieille peau et acceptait à l'avance de laisser crouler l'île administrée pour s'enfoncer à la suite d'un initiateur irresponsable dans une voie inconnue. » (VLP.201). Le

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 53.

dédouement de Robinson en « administrateur » et « homme nouveau » prend ainsi fin avec l'explosion : le Robinson-administrateur, copie du Robinson de Defoe, meurt et le nouvel homme, le Robinson de Tournier, naît.

En plus des suppressions et ajouts, Michel Tournier a déplacé certains épisodes qui sont parfois même très fidèles à leur hypotexte. La première réaction du Robinson de Tournier après le naufrage est de signaler sa présence sur l'île en observant la mer : « Tournant le dos obstinément à la terre, il n'avait d'yeux que pour la surface bombée et métallique de la mer d'où viendrait bientôt le salut. [...] Les jours qui suivirent, il les employa à signaler sa présence par tous les moyens que lui présenta son imagination » (VLP.21-22). Par la suite, il récupère tout ce qu'il peut de la *Virginie*, pense à quitter l'île et se met à construire l'*Évasion* : « Dès le lendemain, il entreprit la construction d'une embarcation qu'il baptisa par anticipation l'*Évasion* » (VLP.26). Mais le Robinson de Defoe pense d'abord à construire une demeure et à préparer un calendrier pour compter les jours. Il commence même à écrire son journal avant qu'il n'observe la mer et se mette à construire une pirogue. Les deux Robinson font les mêmes erreurs et n'arrivent pas à mettre leur embarcation à flot. Arlette Bouloumié remarque que « l'échec du Robinson de Tournier est plus grave du fait de cette translation : il signifie la fin de l'espoir de quitter l'île, le début d'une vie nouvelle¹ ».

En ce qui concerne le début du log-book, la translation effectuée par Michel Tournier révèle que chez son héros « la réorganisation du monde intérieur préexiste à la réorganisation du monde extérieur² », étant donné que le protagoniste commence à écrire son journal avant même de construire une habitation. Dès qu'il décide d'administrer l'île, il pense à tenir son journal : « Il se hâta alors de tailler convenablement une plume de vautour, et il pensa pleurer de joie en traçant ses premiers mots sur une feuille de papier » (VLP.47-48). Le début de l'acte sacré d'écrire se situe donc juste après la sortie de l'état bestial qu'il a vécu dans la souille à la suite de l'hallucination de sa sœur morte. Robinson de Tournier tourne le dos à la mer et accepte son état insulaire. Pour pouvoir commencer cette nouvelle vie, l'écriture vient à son aide pour qu'il puisse organiser son esprit. Mais le Robinson de Defoe ne pense à écrire qu'après avoir surmonté ses problèmes et ses difficultés extérieurs. Il construit une maison, ordonne son temps et organise l'espace avant de commencer son journal intime :

Ce fut seulement alors que je me mis à tenir un journal de mon occupation de chaque jour ; car dans les commencements, j'étais trop embarrassé de travaux et j'avais l'esprit dans un trop grand trouble. Mon journal n'eût été rempli que de choses attristantes³.

Ayant surmonté ces faiblesses et mon domicile et mon ameublement étant établis aussi bien que possible, je commençais mon journal dont je vais ici vous donner la copie (encore qu'il comporte la répétition de tous les détails précédents) aussi loin que je pus le poursuivre ; car mon encre une fois usée, je fus dans la nécessité de l'interrompre⁴.

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 104.

² *Ibid.*

³ Daniel Defoe, *Vie et aventure de Robinson Crusoé, op. cit.*, p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 111.

Cela explique que l'écriture chez le Robinson de Defoe est le reflet de l'organisation de l'extérieur. Après avoir maîtrisé le temps et l'espace, il pense à « mettre de l'ordre dans ses propres pensées ; ordre qui suppose un esprit calme et raisonneur capable d'exprimer la “vérité” et non simplement des réactions instinctives¹ ».

La quatrième opération, substitution et inversion, permet à Tournier de reprendre certains éléments de l'hypotexte et de les inverser. Le Robinson de Defoe baptise l'île déserte sur laquelle il se trouve « île du désespoir » et le Robinson de Tournier l'appelle au début « île de la Désolation » aux premiers temps de son séjour insulaire (VLP.18-49) : « Robinson était trop épuisé pour mesurer toute l'étendue de son malheur... “Puisque ce n'est pas Mas a Tierra, dit-il simplement, c'est l'île de la Désolation”, résumant sa situation par ce baptême impromptu » (VLP.18). Mais il décide très vite de la rebaptiser après avoir établi la carte de l'île à la suite de ses explorations : « Ayant été frappé en lisant la Bible de l'admirable paradoxe par lequel la religion fait du désespoir le péché sans merci et de l'espérance l'une des trois vertus théologiques, il décida que l'île s'appellerait désormais *Speranza*, nom mélodieux et ensoleillé qui évoquait en outre le très profane souvenir d'une ardente Italienne qu'il avait connue jadis quand il était étudiant à l'Université d'York » (VLP.49).

Les réactions des deux protagonistes se renversent même dans les premiers moments du séjour insulaire. Le Robinson de Defoe, pragmatique et rationnel, dès le début, pense à récupérer tout ce qu'il peut de l'épave du navire échoué pour construire sa nouvelle vie sur l'île. Mais le Robinson de Tournier ne se préoccupe que de signaler sa présence sur l'île sans écouter la voix de la sagesse : « La sagesse aurait été de procéder sans plus tarder aux opérations de débarquement [...]. Pourtant il n'en fit rien » (VLP.21). Le Robinson de Defoe veut démontrer qu'il est capable de s'installer et de construire une civilisation sur l'île avec cet héritage qu'il lui reste dans l'épave ; en outre, en tant qu'élus par le ciel comme le seul rescapé du naufrage, comme le souligne Lynn Sbiroli, « il doit se montrer digne du “modèle” constitué par la Providence² ». Les objets que les deux protagonistes récupèrent de l'épave du navire sont un peu différents mais certains d'entre eux sont les mêmes, dont la poudre noire. Toutefois, Michel Tournier fait subir une inversion à la poudre noire, origine de l'événement capital de l'explosion à partir de laquelle son texte se détache de son modèle. Cette inversion se voit rapidement dans le comportement des deux héros et dans la description de l'objet concerné. Dès qu'il a pris la poudre noire de l'épave, le Robinson de Defoe s'inquiète du danger qu'elle peut engendrer. Un jour, en observant l'orage qui s'abat sur la terre, de peur qu'il fasse exploser les barils qu'il a mis dans la grotte – le même endroit que choisit le Robinson de Tournier –, il décide de diviser la poudre en petits paquets et de les disperser. Ainsi, il évite le danger qui menacerait ses instructions : « La foudre m'épouvanta moins que cette pensée, qui traversa mon esprit avec la rapidité même de l'éclair : O ma poudre !... [...] [je] me mis à faire des sacs et des boîtes pour diviser ma poudre par petites quantités³ ». Par contre, le Robinson de Tournier n'exprime aucun souci du risque que la poudre noire peut faire courir si elle explose accidentellement un

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 34.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Daniel Defoe, *Vie et aventure de Robinson Crusoé*, op. cit., p. 101.

jour ou l'autre. Tout ce qu'il fait est complètement à l'opposé de son prédécesseur. Il met les quarante tonneaux de la poudre noire au fond de la grotte :

Mais [la grotte] n'avait longtemps été pour lui que le coffre-fort où il amassait avarement ce qu'il avait de plus précieux au monde : ses récoltes de céréales, ses conserves de fruits et de viandes, plus profondément ses coffres de vêtements, ses outils, ses armes, son or, enfin en dernier lieu, dans le fond le plus reculé, ses tonneaux de poudre noire qui auraient suffi à faire sauter toute l'île. Bien qu'il eût cessé depuis longtemps d'user de ses armes à feu pour chasser, Robinson restait très attaché à cette foudre en puissance qu'il ne dépendait que de lui de déchaîner et où il puisait le réconfort d'un pouvoir supérieur. Sur ce trône détonnant, il asseyait sa souveraineté jupitérienne sur l'île et ses habitants. (VLP.107)

Le récit de Tournier prépare ainsi la scène de l'explosion dès le moment où le héros solitaire se sert de la grotte comme d'un coffre-fort.

Une autre inversion concerne le chien du capitaine. Si le chien occupe un rôle important dans le texte tournierien, chez Defoe, son rôle est marginal : il rejoint Robinson lorsqu'il visite le navire et meurt seize ans plus tard de vieillesse, sans que le protagoniste en parle beaucoup. Il décrit ainsi son apparition :

[...] quant au chien, il sauta de lui-même hors du vaisseau, et vint à la nage me retrouver à terre [...]. Pendant bien des années il fut pour moi un serviteur fidèle ; je n'eus jamais faute de ce qu'il pouvait m'aller quérir, ni de la compagnie qu'il pouvait me faire ; seulement j'aurais désiré qu'il me parlât, mais c'était chose impossible¹.

Au contraire son apparition dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* marque un moment très important dans la vie insulaire de Robinson. Sa première apparition (VLP.33) est éphémère, mais remplit le cœur de Robinson de joie et lui révèle l'importance de l'affection et le besoin de l'autrui. Le chien revient plus tard auprès de lui et joue le rôle « d'un initiateur qui réapprend la vie civilisée à un Robinson retombé dans la sauvagerie² ». Le narrateur annonce ainsi sa deuxième et définitive apparition : « C'est en ce moment-là que Tenn, le setter-laverack de la *Virginie*, jaillit d'un buisson et se précipita vers lui, éperdu d'amitié et de tendresse » (VLP.67). Juste après cette courte description, le protagoniste note ses réflexions dans son journal : « Tenn, mon fidèle compagnon de traversée, m'est revenu. Impossible d'exprimer la joie que contient cette simple phrase [...] » (VLP.67-68). Cela explique une grande différence des deux textes : si le roman de Daniel Defoe est l'histoire des aventures de Robinson Crusoé, le roman de l'écrivain contemporain s'annonce dès le début comme un roman d'initiation. La présence du chien auprès de Robinson, qui avait longuement réfléchi sur autrui et sur la solitude, prépare ainsi l'arrivée du maître initiateur, Vendredi.

Un épisode des plus marquants qui rapproche les deux textes en même temps qu'il est inversé dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* est celui de la découverte de l'empreinte d'un pied nu dans le sable de la plage. Voyons d'abord la réaction du Robinson de Defoe : « Il advint qu'un jour, vers midi, comme j'allais à ma pirogue, je fus excessivement surpris en découvrant le vestige humain d'un pied nu parfaitement empreint sur le sable³ ». Nous savons que Robinson mène maintenant une vie sereine et solitaire après avoir maîtrisé les craintes et inquiétudes des premiers moments de son installation dans l'île. La découverte de l'empreinte affirme l'existence éventuelle d'autrui

¹ *Ibid.* p. 106.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 105.

³ Daniel Defoe, *Vie et aventure de Robinson Crusoé, op. cit.*, p. 200-201.

qui peut menacer toute la civilisation que Robinson a établie dans l'île déserte. À cette découverte, il est tellement effrayé qu'il ne peut pas prendre une décision rationnelle et s'enfuit sur-le-champ dans sa forteresse :

Je m'arrêtai court, comme frappé de la foudre, ou comme si j'eusse entrevu un fantôme. J'écoutai, je regardai autour de moi, mais je n'entendis rien ni ne vis rien. Je montai sur un tertre pour jeter au loin mes regards, puis je revins sur le rivage et descendis jusqu'à la rive [...] Après mille pensées désordonnées, comme un homme confondu, égaré, je m'enfuis à ma forteresse, ne sentant pas, comme on dit, la terre où je marchais. Horriblement épouvanté, je regardais derrière moi tous les deux ou trois pas, me méprenant à chaque arbre, à chaque buisson [...] Je ne pus dormir la nuit¹.

Il devine que l'empreinte appartient peut-être à un cannibale, ce qui annoncerait la fin de sa domination sur son île. Lynn Sbiroli écrit que « Robinson de Defoe imagine d'abord que cette empreinte a été placée sur la plage par le diable et cela le mène à douter de son avenir comme "élu" de Dieu² » : « La crainte bannissait ainsi de mon âme tout mon religieux espoir, toute ma première confiance en Dieu, fondée sur la merveilleuse expérience que j'avais faite de sa bonté ; comme si Celui qui jusqu'à cette heure m'avait nourri miraculeusement n'avait pas la puissance de me conserver les biens que sa libéralité avait amassés pour moi³ ». Le Robinson de Defoe met en question la providence et son rapport avec la religion à la suite de cet événement inattendu. Mais plus tard, il décide de revenir vers la plage pour vérifier si l'empreinte n'est pas celle de son propre pied avant de désespérer de tout ce qu'il a fait jusque-là sur l'île :

Je commençai à me persuader que ce n'était qu'une illusion, et que ce pas était réellement le mien [...]. Je repris donc courage, et je regardai dehors en tapinois [...] je m'enhardis et me confirmai dans le sentiment que j'avais été dupe de mon imagination. Je ne pouvais cependant me le persuader complètement avant de retourner au rivage, avant d'examiner l'empreinte de ce pas, de le mesurer avec le mien [...]. Mais quand j'arrivai au lieu même, je reconnus qu'évidemment, lorsque j'avais abrité ma pirogue, je n'avais pu passer par là [...]. Bien plus, lorsque j'en vins à mesurer la marque, je trouvai qu'elle était de beaucoup plus large que mon pied⁴.

Le comportement du protagoniste de Defoe subit un changement radical après l'hypothèse de la présence d'autrui, cela signifie qu'il consacre tout son effort à se défendre et conserver son pouvoir dominant sur l'île. Il rétablira son identité d'homme civilisé et blanc face à Vendredi le primitif et sauvage dans la suite du récit.

Le texte de Tournier suit de près cet épisode selon son hypotexte : « Il s'approcha d'un rocher couvert d'algues qu'entourait un miroir d'eau limpide. Il s'amusait d'un petit crabe follement téméraire qui dressait vers lui ses deux pinces inégales, comme un spadassin son glaive et son épée, lorsqu'il fut frappé comme par la foudre en apercevant l'empreinte d'un pied nu » (VLP.60). Mais il n'est pas pris de terreur et sa première réaction se limite à la surprise : « Il n'aurait pas été autrement surpris de retrouver sa propre trace dans le sable ou la vase, encore qu'il ait renoncé depuis fort longtemps à marcher sans sabots. Mais l'empreinte qu'il avait sous les yeux était enfoncée *dans la roche même* » (VLP.60). Il entreprend de découvrir l'origine de cette empreinte en vérifiant si l'empreinte appartient à son pied. Finalement il trouve qu'il s'agit de l'empreinte de son propre pied. Sa domination n'est donc pas mise en question comme pour son prédécesseur :

¹ *Ibid.*, p. 201.

² Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 39.

³ Daniel Defoe, *Vie et aventure de Robinson Crusoé*, op. cit., p. 203.

⁴ *Ibid.*, p. 205-206.

S'agissait-il de celle d'un autre homme ? Ou bien était-il depuis si longtemps dans l'île qu'une empreinte de son pied, dans la vase, avait eu le temps de se pétrifier par l'effet des concrétions calcaires ? Il retira son sabot droit et plaça son pied nu dans la cavité à demi remplie d'eau de mer. C'était cela exactement. Son pied entrait dans ce moule de pierre, comme un brodequin usé et familier. Il ne pouvait y avoir de confusion, ce cachet spéculaire – celui du pied d'Adam prenant possession du Jardin, celui de Vénus sortant des eaux – c'était aussi la signature personnelle, inimitable de Robinson, imprimée dans la roche même, et donc indélébile, éternelle. Speranza – comme une de ces vaches à demi sauvages de la prairie argentine, marquée pourtant au fer rouge – portait désormais le sceau de son Seigneur et Maître.» (VLP.60-61)

Cet épisode prend un autre tournant par rapport à son hypotexte à la suite de cet événement. En effet, le texte de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* prépare l'apparition de Vendredi dès la découverte de l'empreinte et l'hypothèse de la présence d'autrui. Si on admet que le héros du livre est Vendredi autant que Robinson, comme l'indique le titre du roman, à partir du moment où ce dernier estime que l'empreinte du pied nu qu'il a trouvée près du rocher n'est que l'empreinte de son propre pied, le texte de Tournier prépare l'arrivée de son héros-initiateur. Lynn Sbiroli remarque :

Speranza, l'île et l'œuvre, porte désormais le sceau de son "Seigneur et Maître" ; elle tend alors vers l'arrivée de son "héros", Vendredi, dont le rôle complètera le renversement qui n'était jusqu'à ce moment que le prolongement spéculaire du texte antécédent, et qui fera de ce texte non plus *Robinson Crusoe* mais *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Le signe du tournant central de *Robinson Crusoe* devient donc, dans son inversion, le signe de la déviation définitive de *Vendredi* de l'hypotexte. Toujours est-il que dans l'interim entre la découverte de l'empreinte du pied et le moment où le texte de Tournier se détache totalement de celui de Defoe (moment de l'explosion de l'île administrée), le jeu spéculaire se prolongera de façon à valoriser le rôle différent qu'aura Vendredi dans "son" roman¹.

Le texte de Tournier se détache de son modèle, le roman de Daniel Defoe, et ce détachement atteint son comble après l'explosion de l'île, à partir du moment où les rôles des deux personnages s'inversent aussi : Robinson devient élève et Vendredi devient initiateur.

L'apparition des deux Vendredi dans les deux textes suivent le même schéma mais avec une différence très importante qui change le ton du récit de Tournier par rapport à son modèle en ce qui concerne le rapport entre Robinson et le bon sauvage. Examinons d'abord la préparation de l'apparition de Vendredi dans *Robinson Crusoe* de Defoe. À la suite de l'épisode de l'empreinte, « toute la tension narrative et thématique du roman de Defoe se concentre sur l'arrivée de Vendredi² ». La première arrivée des cannibales sur l'île souffle à Robinson le rêve de posséder un esclave qui puisse l'aider dans ses travaux. Il décide donc de sauver la vie d'un sauvage pour qu'il soit reconnaissant envers lui. Il existe une sorte de parallélisme entre le rapport de Robinson avec la Providence et l'île-nature et son rapport avec Vendredi. Le héros de Defoe croit à la Providence qui l'a choisi pour le sauver du naufrage. De la même manière dans la scène où il sauve le sauvage, il joue le rôle de la Providence. Étant donné qu'il se consacre depuis le naufrage à la Providence, il attend du sauvage qu'il lui obéisse et se consacre à lui : « Mon esprit conçu alors avec feu, et irrésistiblement, que l'heure était venue de m'acquérir un serviteur, peut-être un camarade ou un ami, et que j'étais manifestement appelé par la Providence à sauver la vie de cette pauvre créature³ ». Ainsi, le Robinson de Defoe sauve le sauvage selon les calculs qu'il avait déjà faits en tuant ses poursuivants. Le sauvage, qui lui doit sa vie, devient son serviteur :

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 40-41.

² *Ibid.*, p. 41.

³ Daniel Defoe, *Vie et aventure de Robinson Crusoe*, op. cit., p. 249.

De plus près en plus près il se risqua, s'agenouillant à chaque dix ou douze pas pour me témoigner sa reconnaissance de lui avoir sauvé la vie. Je lui souriais, je le regardais aimablement et l'invitais toujours à s'avancer. Enfin il s'approcha de moi, puis, s'agenouillant encore, baisa la terre, mit sa tête sur la terre, prit mon pied et mit mon pied sur sa tête : ce fut, il me semble, un serment juré d'être à jamais mon esclave¹.

Mais le Robinson de Tournier choisit tout au contraire de son prédécesseur de tuer le sauvage sans jamais penser à avoir un esclave. Il sauve Vendredi sans le vouloir car son arrivée n'est pas souhaitée. Même après la première apparition des Indiens, le Robinson de Tournier rédige des lois pour punir ceux et celles qui mettent en danger son pouvoir en tant que gouverneur de l'île et pour ce faire il consigne ces règles dans la Charte de l'île et le Code pénal qu'il décide de rédiger. Quand il voit les trois sauvages se dirigeant directement vers lui, il ne sait pas quoi faire. Pour se défendre, il décide de tirer sur le poursuivi pour ne pas attirer l'attention des autres sauvages. En effet, ils croiront que la mort de la victime est une intervention divine et, satisfaits, retourneront vers les autres Indiens qui les attendent. Mais le chien Tenn, immobilisé par Robinson qui l'empêche d'aboyer, modifie le tir de son maître en déplaçant son fusil, ce qui provoque le meurtre de l'un des poursuivants. Ainsi, le chien, en tant que le deuxième initiateur de Robinson, change le destin du sauvage qui deviendra à son tour l'initiateur de son maître. Il sauve ainsi « par hasard ou par la Providence » celui qu'il voulait tuer et « les relations de Vendredi et Robinson II commencent par un quiproquo, la reconnaissance du sauvage à l'égard de Robinson II n'étant guère méritée² » :

À quelques mètres de là, dans un massif de fougères arborescentes, un homme noir et nu, l'esprit dévasté par la panique, inclinait son front jusqu'au sol, et sa main cherchait pour le poser sur sa nuque le pied d'un homme blanc et barbu, hérissé d'arme, vêtu de peaux de biques, la tête couverte d'un bonnet de fourrure et farcie par trois millénaires de civilisation occidentale. (VLP.152)

C'est pourquoi la reprise de la scène de reconnaissance dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, où l'Indien s'agenouille et met le pied de l'homme blanc sur sa tête pour approuver sa servitude « est une reprise parodique » et « l'inversion est donc une constante de la réécriture par substitution³ ». Ce ton ironique de la reprise de la scène de la reconnaissance dans le texte tournierien met en doute la supériorité de Robinson en tant qu'homme civilisé et blanc face à Vendredi en tant qu'Araucan, sauvage et primitif. À mesure que le texte tournierien se développe et s'éloigne de son hypotexte, ce doute grandit aussi à son tour.

Une des caractéristiques de la réécriture de Michel Tournier est sa « volonté de poser les problèmes de façon plus extrême⁴ ». Le Robinson de Tournier exagère dans tous ses travaux dans l'île : mesurer le temps, cultiver la terre, apprivoiser les chèvres etc. Cette exagération concerne également son comportement à l'égard du bon sauvage, de la religion et dans son rôle de gouverneur. Cette extrémité le distingue de son prédécesseur qui se montre plus modéré. Daniel Defoe souligne à plusieurs reprises l'indifférence de son protagoniste à l'égard de la religion. Ce n'est qu'après le naufrage qu'il croit en la Providence et pense à lire la Bible qu'il récupère dans l'épave. Par contre, le

¹ *Ibid.*, p. 250.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 107.

La critique appelle Robinson I, le Robinson de Defoe et Robinson II, le Robinson de Tournier.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

Robinson de Tournier est un puritain austère. La lecture de la Bible est un devoir quotidien pour lui et dans le texte figurent de nombreuses citations de la Bible, au contraire du roman de Defoe, où il n'en existe aucune. Mais les trajectoires des deux protagonistes s'inversent ici : le Robinson de Tournier se détache peu à peu de la Bible en même temps qu'il s'intègre dans la vie élémentaire de l'île et que sa métamorphose l'amène finalement vers le culte solaire. Cette inversion n'est pas sans conséquence. Examinons d'abord son effet sur le travail des deux protagonistes.

Le Robinson de Defoe travaille avec modération et selon ses besoins : « J'aurais pu récolter du blé de quoi charger des navires ; mais n'en ayant que faire, je n'en semais que suivant mon besoin¹ ». Le Robinson de Defoe n'a pas le même sérieux ni la même passion frénétique pour travailler et administrer l'île qu'on trouve dans le caractère du Robinson de Tournier. Le héros tournierien travaille frénétiquement, cultive la terre de plus en plus et ne cesse que d'augmenter sa production de blé. La frénésie du travail éloigne de Robinson son angoisse. Il fait également l'éloge de l'argent, au contraire de son modèle qui le méprise : « ô drogue ! à quoi es-tu bonne ? Tu ne vaux pas pour moi, non tu ne vaux pas la peine que je me baisse pour te prendre ! Un seul de ces couteaux est plus pour moi que cette somme. Je n'ai nul besoin de toi ; demeure donc où tu es, et va au fond de la mer, comme une créature qui ne mérite pas qu'on la sauve² ». Le Robinson de Tournier pousse à l'extrême le travail en mesurant avec précision l'écoulement du temps à l'aide de sa clepsydre dont le « tic-tac machinal » (VLP.71) traduit son activité démesurée. Par contre, son prédécesseur ne se préoccupe jamais de la mesure de temps avec une telle attention excessive.

On trouve chez le Robinson de Defoe le sens de l'humour, même quand il s'imagine comme le « Roi et Seigneur absolu de cette terre³ » : « Un stoïcien eût souri de me voir assis à dîner au milieu de ma petite famille. Là régnait ma Majesté le Prince et Seigneur de toute l'île : – j'avais droit de vie et de mort sur tous mes sujets ; je pouvais les pendre, les vider, leur donner et leur reprendre leur liberté. Point de rebelles parmi mes peuples⁴ ». Michel Tournier n'hésite pas à reprendre ce trait de l'hypotexte mais en l'adaptant à l'attitude extrémiste de son héros. Le Robinson de Tournier rencontre les mêmes problèmes que le Robinson de Defoe par rapport au sauvage, mais sous une forme plus violente et plus sérieuse. La conséquence de l'exagération de sa position mènera finalement à l'épisode de l'explosion. Le Robinson de Defoe a un comportement plus humain vis-à-vis du sauvage et on peut voir dans ses enseignements et ses ordres une sorte de « tolérance quasi paternelle⁵ ». Notons que le Robinson de Defoe est hanté par l'image de son père et le Robinson de Tournier par celle de sa mère. Arlette Bouloumié constate : « Robinson I rencontre un Vendredi adulte, qui a vingt-six ans et dont il admire d'emblée la beauté. Il établit avec lui des relations patriarcales et à travers un dialogue raisonné, il en fait un bon chrétien⁶ ». Le Robinson de Tournier est toujours en lutte avec le sauvage. Il est dépourvu du moindre sens de l'humour et de pitié. Lynn Sbiroli explique que

¹ Daniel Defoe, *Vie et aventure de Robinson Crusoé*, op. cit., p. 175.

² *Ibid.*, p. 97-98.

³ *Ibid.*, p. 144.

⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁵ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 43.

⁶ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 109.

« cette divergence d'attitude se manifeste à travers l'inversion toujours plus marquée des données du texte original¹ ». Les premiers problèmes que rencontrent les deux protagonistes à l'arrivée du sauvage concernent le nom et le langage. Robinson de Defoe enseigne la langue avec tolérance au sauvage, en premier, les mots utiles pour qu'il connaisse son identité et sa place hiérarchique : « En peu de temps je commençai à lui apprendre et à lui parler à me parler. D'abord je lui fis savoir que son nom serait Vendredi, c'était le jour où je lui avais sauvé la vie, et je l'appelai ainsi en mémoire de ce jour. Je lui enseignai également à m'appeler maître, à dire oui et non, et je lui appris ce que ces mots signifiaient² ». Le Robinson de Tournier quant à lui choisit son nom selon le jour où il l'a sauvé sans le considérer comme un être humain³. Il rencontre un Vendredi très jeune qui a à peine quinze ans. Métis d'Indien et de Noir, il apparaît à Robinson comme un être au degré le plus bas. La supériorité du Robinson de Tournier est ainsi évoquée plus que chez le héros de Defoe. Cet extrémisme de Robinson fait de lui un maître autoritaire qui impose ses lois et ses leçons avec plus de violence. Ce comportement est voué à l'échec et finira par une inversion des rôles des deux personnages.

Sous l'angle chronologique, nous pouvons remarquer que le voyage de Robinson incarne la nostalgie d'un paradis perdu. L'histoire insulaire des deux protagonistes de Defoe et Tournier commence par la même catastrophe : le naufrage. Mais la date de ce même naufrage varie d'un roman à l'autre. Si, chez le romancier anglais, il date du 30 septembre 1659, le romancier français a choisi le 30 septembre 1759. Évidemment, ce décalage de cent ans n'a pas été décidé par hasard. Tournier a placé son histoire dans le siècle des Lumières, et comme le souligne Lynn Salkin Sbiroli, « ce déplacement reflète des changements profonds dans le contexte historique qui constitue la toile de fond des deux récits⁴ ». L'écrivain fait allusion à ce décalage et au siècle des Lumières dès le début de *Vendredi ou la Vie sauvage* en précisant qu'« on était au milieu du XVIII^e siècle » (VVS.10). Le mythe de Robinson, un siècle après sa naissance sous la plume de Daniel Defoe, a inspiré plusieurs romanciers et a eu des conséquences remarquables dans la société ainsi que dans le domaine culturel ; ainsi Jean-Jacques Rousseau, achevant la première version de l'*Émile* en 1759, fait allusion au roman de Defoe :

Puisqu'il nous faut absolument des livres, il en existe un qui fournit, à mon gré, le plus heureux traité d'éducation naturelle. Ce livre sera le premier que lira mon Émile ; seul il composera durant longtemps toute sa bibliothèque, et il y tiendra toujours une place distinguée. Il sera le texte auquel tous nos entretiens sur les sciences naturelles ne serviront que de commentaire. Il servira d'épreuve durant nos progrès à l'état de notre jugement ; et, tant que notre goût ne sera pas gâté, sa lecture nous plaira toujours. Quel est donc ce merveilleux livre ? [...] c'est Robinson Crusoe⁵.

Notons que la phrase d'ouverture de *Vendredi ou la Vie sauvage*, précise qu'« à la fin de l'après-midi du 29 septembre 1759, le ciel noircit tout à coup dans la région de l'archipel Juan Fernandez » (VVS.9). L'écrivain en fournit la date dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, avec quelques pages de retard : « À la fin de l'après-midi de

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 43.

² Daniel Defoe, *Vie et aventure de Robinson Crusoe*, op. cit., p. 252.

³ Voir l'arrivée de Vendredi dans la deuxième partie de notre travail.

⁴ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 27.

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, op. cit., p. 238-239.

ce 29 septembre 1759, alors que *la Virginie* devait se trouver au niveau du 32^e parallèle de latitude sud, le baromètre avait accusé une chute verticale » (VLP.10). Au XIX^e siècle, le roman de Defoe a été interprété par de nombreux critiques qui mettaient l'accent sur son aspect capitaliste. Aujourd'hui, cet aspect est banalisé à nos yeux, car nous sommes en pleine ère industrielle. Mais pour Jean-Jacques Rousseau, tout au contraire de ces interprétations capitalistes, Robinson n'était qu'un homme naturel sur son île. Nous constatons bien qu'il y a un lien entre le héros de Michel Tournier et l'époque du déroulement du récit, celle de Rousseau. Plus précisément, le héros de l'écrivain contemporain est un homme qui s'intègre à la nature en suivant ses initiations et atteint à l'étape solaire grâce à Vendredi, le bon sauvage. Mais Michel Tournier, lui-même, dans *Le Vent Paraquet* met en cause le bon sauvage de Rousseau en le comparant avec le Persan de Montesquieu. Il critique aussi Rousseau pour avoir exclu Vendredi et pour n'avoir vu que Robinson et son époque :

Est-ce à dire que nous tentons de redonner vie au mythe du "bon sauvage" de Jean-Jacques Rousseau ? Moins qu'il n'y paraît. Car Rousseau en un siècle de vastes voyages de découvertes se souciait d'explorations et de découvertes comme d'une guigne. Son "bon sauvage" n'était qu'un point de vue abstrait sur notre société en accusation, tout comme le Persan de Montesquieu. Toutes les vertus qu'il prête aux "sauvages" ne sont que l'envers des vices qu'il reproche aux "civilisés". Et lorsqu'il fait l'éloge du *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe comme du seul roman qu'il fera lire à Émile pour son édification et son amusement, il exclut expressément la présence de Vendredi, début de la société et de l'esclavage domestique. [...] Seul l'intéresse Robinson, héros industriel, à la fois sobre et ingénieux, capable de pourvoir lui-même à tous ses besoins sans l'aide de la société. Mais Rousseau ne paraît pas voir que Robinson détruit son île déserte en y reconstituant un embryon de civilisation, comme il pervertit Vendredi en le ravalant au rôle de domestique. Et surtout il lui dénie toute invention, toute créativité en ne lui accordant que des petits métiers hérités de son Angleterre natale. (VP.228)

Il reste maintenant à étudier *Vendredi ou la Vie sauvage* de Michel Tournier, qui est une réécriture de son premier texte robinsonien et qui aborde comme son modèle les quatre opérations que nous venons d'examiner. Cette réécriture se développe en rapport très étroit avec son public et répond à l'objectif chez l'écrivain d'épurer son langage.

2.2. *Vendredi ou la Vie sauvage : un hyper-hypertexte de Robinson de Daniel Defoe*

En ouvrant le livre, on se rend compte à première vue que les premières pages de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, épilogue en italique qui a pour cadre la cabine du capitaine, sont supprimées dans *Vendredi ou la Vie sauvage*. Ainsi, les cartes du Tarot qui annoncent les événements à venir n'existent plus dans cette réécriture. La deuxième suppression concerne le log-book. Avec ces deux suppressions, Michel Tournier écrit *Vendredi ou la Vie sauvage* totalement à la troisième personne. Vendredi apparaît beaucoup plus tôt dans cette réécriture car *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* consacre des dizaines de pages au log-book reflétant les réflexions philosophiques de Robinson sur la solitude et autrui. Les citations de la Bible sont également supprimées. Tous les épisodes qui illustrent la sexualité de Robinson ont également disparu : mandragores, Quillai, la combe rose. Mais l'auteur de *Vendredi ou la Vie sauvage* s'oppose à l'idée que la suppression de ces épisodes mène à la suppression de la sexualité

et de la philosophie, appauvrissant le récit. Notre écrivain souligne que la sexualité existe toujours dans *Vendredi ou la Vie sauvage* mais elle a connu une évolution : « La sexualité diffuse de ce roman ne saurait relever de la sexualité génitale¹ ». Arlette Bouloumié attire notre attention sur les rapports tendres entre Vendredi et Anda, une petite chèvre que Michel Tournier a introduite dans cette version et à côté de laquelle Vendredi dort la nuit. Selon la critique, *Vendredi ou la Vie sauvage* « est une histoire d'amour² ». Jean-Bernard Vray revient sur la question de la suppression de la sexualité ou de son adaptation aux enfants et se demande s'il faut penser que Michel Tournier « s'autocensure purement et simplement³ ». Selon le critique, on ne peut pas en être certain car *Vendredi ou la Vie sauvage* garde la scène de l'exploration des profondeurs de la grotte avec une écriture sublime en supprimant l'érotisation de Speranza en tant qu'île-femme, mais en revanche, la scène de la descente dans la grotte suggère métaphoriquement la féminisation de l'île :

Enfin il se décida à se lever et à se diriger vers le fond de la grotte. Il n'eut pas à tâtonner long-temps pour trouver ce qu'il cherchait : l'orifice d'une cheminée verticale et fort étroite. Il fit aussitôt quelques tentatives pour s'y laisser glisser. Les parois du boyau étaient lisses comme de la chair, mais le trou était si étroit qu'il y demeurerait prisonnier à mi-corps. Alors il eut l'idée d'enlever tous ses vêtements et de se frotter tout le corps avec le lait caillé qui restait au fond du pichet. Puis il plongea tête la première dans le goulot, et, cette fois, il glissa lentement mais régulièrement, comme une grenouille dans le gosier du serpent qui l'avale. (VVS.54-55)

Par la suite, l'auteur donne la référence à la mère de Robinson qui renforce la suggestion métaphorique de l'île-femme :

Il arriva mollement dans une sorte de niche tiède dont le fond avait exactement la forme de son corps accroupi. Il s'y installa, recroquevillé sur lui-même, les genoux remontés au menton, les mollets croisés, les mains posées sur les pieds. Il était si bien ainsi qu'il s'endormit aussitôt. Quand il se réveilla, quelle surprise ! *L'obscurité était devenue blanche autour de lui !* Il n'y voyait toujours rien, mais il était plongé dans du blanc et non plus dans du noir ! Et le trou où il était ainsi tapi était si doux, si tiède, si blanc qu'il ne pouvait s'empêcher de penser à sa maman. Il se croyait dans le bras de sa maman qui le berçait en chantonnant. (VVS.55)

Après l'explosion de la grotte, le récit de *Vendredi ou la Vie sauvage* développe plusieurs nouveaux épisodes qui décrivent les innovations de Vendredi. Si, avant la catastrophe causée par le sauvage, Robinson l'obligeait à faire la cuisine à la manière anglaise, après l'explosion, c'est Vendredi qui lui apprend des recettes araucaniennes ou des recettes inventées par lui-même :

L'idéal pour Vendredi, c'était certes de manger le mieux possible, mais n'importe où, n'importe quand, et surtout sans avoir besoin d'une cuisine et d'ustensiles. L'explosion avait détruit les plats et les casseroles qu'il y avait dans l'île. Par exemple la plupart des oiseaux qu'ils mangeaient, Vendredi les préparait *à l'argile*. C'est la façon la plus simple et la plus amusante de faire cuire un poulet ou tout autre volatile [...] ce qui plaisait surtout à Vendredi, dans cette façon de faire, c'était qu'on cassait chaque fois la boule de terre cuite où l'oiseau avait été enfermé, et ainsi pas de vaisselle à laver, ni à ranger. (VVS.95-96)

La deuxième recette inventée par Vendredi est la broche à œuf :

Pour les œufs, Robinson avait l'habitude de les mettre dans l'eau bouillante plus ou moins longtemps pour qu'ils soient coque, mollets ou durs. Vendredi lui apprit qu'on pouvait se passer de casserole et d'eau. En les transperçant

¹ Entretien de Michel Tournier avec Jean-Marie Magnan, « Écrire pour les enfants », *La Quinzaine littéraire*, 16-31 décembre 1971, cité par Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 117.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 117

³ Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde, op. cit.*, p. 350.

de part en part avec un bâtonnet pointu, il confectionna une sorte de *broche à œuf* qu'il faisait tourner au-dessus du feu. (VVS.96)

On apprend aussi que selon Robinson un bon cuisinier ne mélange pas « la viande et le poisson, le sel et le sucre » (VVS.96). Vendredi lui montre que ces mélanges ne sont pas toujours mauvais. Il apprend à Robinson alors de mélanger de la viande et du poisson qu'il n'appréciait jamais auparavant : « Avant de faire rôtir une tranche de pécari, il faisait avec la pointe du couteau une série de fentes profondes dans l'épaisseur de la viande et, dans chaque fente, il glissait une huître ou une moule crue. La viande farcie de coquillages avait un goût délicieux (VVS.96-97). Vendredi prépare aussi des recettes en mélangeant le sucré et le salé en entourant « un poisson d'une garniture d'ananas, ou il farcissait un lapin avec des prunes » (VVS.97).

Michel Tournier ajoute un épisode dans lequel la poudre noire sert pour un jeu. Vendredi trouve un jour un tonneau de poudre noire dans l'ancienne forteresse enterrée sous le sable. Il revient avec le tonneau auprès de Robinson qui ne sait plus quoi en faire sans fusil. Vendredi conçoit tout de suite une idée qui intéresse Robinson : « Pour toute réponse, Vendredi introduisit la pointe de son couteau dans la fente du couvercle et ouvrit le tonnelet. Puis il y plongea la main et en retira une poignée de poudre qu'il jeta dans le feu. Robinson avait reculé en craignant une explosion. Il n'y eut pas d'explosion, seulement une grande flamme verte qui se dressa avec un souffle de tempête et disparut aussitôt » (VVS.106-107). Vendredi explique à Robinson : « le fusil est la façon la moins jolie de brûler la poudre. Enfermée dans le fusil, la poudre crie et devient méchante. Lâchée en liberté, elle est belle et silencieuse » (VVS.107). Il lui demande de jeter à son tour une poignée de poudre dans le feu et en même temps que la poudre s'enflamme, il saute en l'air. Les deux personnages continuent ce jeu et se mettent à danser : « Et ils recommencèrent, et encore, et encore, et il y avait ainsi de grands rideaux de feu verts et mouvants, et sur chacun d'eux la silhouette noire de Vendredi dans une attitude différente » (VVS.107). Ainsi, la poudre noire se transforme en un jeu d'artifice. Plus tard, ils inventent un nouveau jeu avec la poudre noire :

Plus tard, ils inventèrent une autre façon de jouer avec la poudre. Ils recueillirent de la résine de pin dans un petit pot. Cette résine – qui brûle déjà très bien – ils la mélangèrent avec la poudre. Ils obtinrent ainsi une pâte noire, collante et terriblement inflammable. Avec cette pâte, ils couvrirent le tronc et les branches d'un arbre mort qui se dressait au bord de la falaise. La nuit venue ils y mirent le feu : alors tout l'arbre se couvrit d'une carapace d'or palpitant, et il brûla jusqu'au matin, comme un grand candélabre de feu. (VVS.107)

Ils travaillèrent plusieurs jours à convertir toute la poudre en pâte à feu et à en enduire tous les arbres morts de l'île. La nuit, quand ils s'ennuyaient et ne trouvaient pas le sommeil, ils allaient ensemble allumer un arbre. C'était leur fête nocturne et secrète. (VVS.107)

Vendredi invente également des jeux de mots (VVS.108-111). Par la suite, le récit annonce l'arrivée des perroquets des îles voisines (VVS.112-116). Cet épisode prend un rôle important dans *Vendredi ou la Vie sauvage* en révélant les valeurs constitutives du silence et de la sagesse de Vendredi. Nous remarquons dans ces épisodes ajoutés de jeux inventés par l'Araucan que Vendredi s'approche des personnages d'enfants avec qui le lecteur peut s'identifier.

Michel Tournier ajoute également deux épisodes dans *Vendredi ou la Vie sauvage* en 1971 par rapport à la première édition de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* en 1967, et les reprend pour l'édition « Folio » de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* publiée en 1972. Le premier concerne l'épisode dans lequel Vendredi soigne et nourrit un petit vautour abandonné par ses parents juste après l'épisode cruel de la tortue où le personnage fabrique un bouclier

avec sa carapace. Robinson peut remarquer à cette occasion à quel point l'Araucan peut être « gentil et dévoué envers une bête » (VVS.76) qu'il adopte :

C'était une horrible petite bête, avec sa grosse tête aux yeux exorbités, ses lourdes pattes maladroites, et ce petit corps tout nu et tordu comme celui d'un infirme. Il ouvrait largement son énorme bec et le tendait en piaillant chaque fois qu'on s'approchait de lui. (VVS.76)

Vendredi commença par lui donner des morceaux de viande fraîche qu'il avalait avec avidité. Mais bientôt le petit vautour donna des signes de maladie. Il dormait toute la journée, et sous son maigre duvet son gésier saillait comme une boule dure. En vérité, il ne pouvait pas digérer cette viande trop fraîche. Il fallait trouver autre chose. Alors Vendredi laissa des boyaux de chèvres pourrir au soleil. Bientôt on vit des asticots blancs et gras qui grouillaient dans la viande nauséabonde. Vendredi les recueillit avec un coquillage. Puis il les mit dans sa bouche et les mâcha longtemps. Enfin il laissa couler dans le bec du petit vautour la bouillie blanche et épaisse qui résultait de cette mastication. (VVS.76)

Le deuxième épisode ajouté est celui de la première dispute au sujet de la préparation d'un plat par Vendredi qui ne plaît pas à Robinson :

C'est ce qui arriva lorsque Vendredi prépara dans un grand coquillage une quantité de rondelles de serpent avec une garniture de sauterelles. Depuis plusieurs jours d'ailleurs, il agaçait Robinson. Rien de plus dangereux que l'agacement quand on doit vivre seul avec quelqu'un. Robinson avait eu la veille une indigestion de filets de tortue aux myrtilles. Et voilà que Vendredi lui mettait sous le nez cette fricassée de python et d'insectes ! Robinson eut un haut-le-cœur et envoya d'un coup de pied la grande coquille rouler dans le sable avec son contenu. Vendredi furieux la ramassa et la brandit à deux mains au-dessus de la tête de Robinson. (VVS.98-99)

Certains épisodes sont identiques dans les deux textes, avec cette différence que la mise en page de *Vendredi ou la Vie sauvage* met relief les actes de Vendredi en constituant des chapitres courts de deux ou trois pages. Mais parfois les mêmes épisodes sont complètement modifiés dans la version réduite. L'un des événements les plus importants concerne le combat de Vendredi contre Andoar¹ qui prend un autre tournant dans *Vendredi ou la Vie sauvage*. L'affection de Vendredi pour Anda explique le meurtre du bouc qui joue le rôle du rival de Vendredi. Le grand bouc Andoar est la figure symbolique de Robinson tellurique dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Vendredi le poursuit, lutte contre lui et le tue à la fin pour l'empêcher de lui ravir Anda. Il le fait également chanter et danser en fabriquant un cerf-volant avec la peau tannée de l'animal. La mort d'Andoar symbolise la mort définitive de l'ancien Robinson. Mais dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, le bouc est simplifié et ne renvoie plus à des références symboliques. Ainsi, la fonction du cerf-volant a une autre fonction dans ce roman. L'aspect symbolique du cerf-volant que Vendredi fabrique avec la peau du bouc disparaît ici au profit d'« un but ludique et pratique² » :

L'après-midi fut consacré à la pêche au cerf-volant, telle qu'on la pratique encore dans les îles de l'archipel Salomon. La corde du cerf-volant fut attachée à l'arrière de la pirogue, tandis qu'une ligne de même longueur partait de la queue de l'engin et se terminait par un hameçon dissimulé dans une touffe de plumes. Robinson pagayait lentement contre le vent, et, loin derrière la pirogue, la touffe de plumes frôlait les vagues en scintillant. Parfois un gros poisson se jetait sur cet appât et refermait sa gueule sur l'hameçon. (VVS.132)

Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* on lit :

¹ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 425.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 118-119

L'après-midi fut consacré à la pêche aux belones. La corde d'Andoar fut attachée à l'arrière de la pirogue, tandis qu'une ligne de même longueur – cent cinquante pieds environ – partant de la queue du cerf-volant se terminait par une boucle de toile d'araignée qui frôlait en scintillant la crête des vagues. (VLP.219-220)

Une autre modification concerne l'enfant qui rejoint Robinson à la fin du livre après le départ inattendu de Vendredi. L'aspect symbolique du nom que Robinson lui attribue disparaît et ce nom ne désigne ici que le jour de repos. *Vendredi ou la Vie sauvage* s'achève ainsi : « Désormais, lui dit Robinson, tu t'appelleras *Dimanche*. C'est le jour des fêtes, des rires et des jeux. Et pour moi tu seras pour toujours l'enfant du dimanche » (VVS.152). Dans le premier roman, le nom attribué à l'enfant était différent : « Désormais, lui dit Robinson, tu t'appelleras *Jeudi*. C'est le jour de Jupiter, dieu du Ciel. C'est aussi le dimanche des enfants » (VLP.272).

Michel Tournier fait subir à Robinson un changement de caractère qui se manifeste à l'arrivée de Vendredi. Nous allons examiner la position des trois Robinson par rapport au sauvage que deux autres poursuivent pour le tuer. Robinson de *Vendredi ou la Vie sauvage*, en voyant les trois Indiens s'approcher de lui, décide sur-le-champ de tuer l'un des poursuivants, au contraire de son prédécesseur Robinson de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. L'attitude de Robinson dans le texte de *Vendredi ou la Vie sauvage* se distingue en ce qu'il n'envisage pas un instant d'abattre la victime et de se mettre dans le camp des poursuivants :

Cependant, il approchait de seconde en seconde, et son avance sur ses deux poursuivants ne cessait de croître. Robinson était certain qu'on ne pouvait le voir de la plage, sinon il aurait pu croire que l'Indien l'avait aperçu et venait se réfugier auprès de lui. Il fallait prendre une décision. Dans quelques instants les trois Indiens allaient se trouver nez à nez avec lui, et ils allaient peut-être se réconcilier en le prenant comme victime ! C'est le moment que choisit Tenn pour aboyer furieusement dans la direction de la plage. Maudite bête ! Robinson se rua sur le chien et, lui passant le bras autour du cou, il lui serra le museau dans sa main gauche, tandis qu'il épaulait tant bien que mal son fusil d'une seule main. Il visa au milieu de la poitrine le premier poursuivant qui n'était plus qu'à trente mètres et pressa la détente. Au moment où le coup partait, Tenn fit un brusque effort pour se libérer. Le fusil dévia et à la grande surprise de Robinson, ce fut le second poursuivant qui effectua un vaste plongeon et s'étala dans le sable. L'Indien qui le précédait s'arrêta, rejoignit le corps de son camarade sur lequel il se pencha, se releva, inspecta le rideau d'arbres où s'achevait la plage, et, finalement, s'enfuit à toutes jambes vers le cercle des autres Indiens » (VVS.62-63).

Voyons le passage de l'arrivée de Vendredi dans le premier roman de Tournier :

En abattant l'un des poursuivants, il risquait d'ameuter toute la tribu contre lui. Au contraire en tuant le fuyard, il rétablissait l'ordre du sacrifice rituel, et peut-être son intervention serait-elle interprétée comme l'acte surnaturel d'une divinité outragée. Ayant à se ranger dans le camp de la victime ou dans celui des bourreaux – l'un et l'autre lui étant indifférents – la sagesse lui commandait de se faire l'allié des plus forts. Il visa au milieu de la poitrine le fugitif qui n'était plus qu'à trente pas de lui et pressa la détente. Au moment où le coup partait, Tenn, incommodé par la contrainte que lui imposait son maître, fit un brusque effort pour se libérer. Le mousquet dévia, et le premier des poursuivants opéra un plongeon parabolique qui s'acheva dans une gerbe de sable. (VLP.151-152)

Selon Gérard Genette, dans ce moment capital du récit où le maître-initiateur fait son apparition, le mouvement du chien qui égare le coup du fusil n'a plus de rôle pragmatique. Selon le critique, Michel Tournier a l'intention de « conserver l'astuce narrative et sauver la morale en effaçant l'intention égoïste de Robinson et en revenant, somme toute, à la version de Defoe¹ ». À première vue, Robinson de *Vendredi ou la Vie sauvage* rejoint Robinson de Daniel Defoe, mais il existe quand même une différence très importante entre ces deux héros, bien qu'ils sauvent le sauvage de leur plein gré. Le Robinson de Defoe choisit de sauver la victime pour se fournir un serviteur, l'idée qu'il avait

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 425.

conçue bien avant cet événement. Mais la réaction de Robinson de *Vendredi ou la Vie sauvage* ainsi que sa décision se résument à l'instant présent, cela signifie qu'il rejoint à la philosophie de l'instant et des êtres primaires que l'écrivain a envisagé de développer dans son premier roman. Cela confirme le constat d'Arlette Bouloumié : la philosophie existe dans *Vendredi ou la Vie sauvage* mais d'une manière latente car selon Michel Tournier la manière dont il a abordé la philosophie dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* était une erreur.

Michel Tournier et Le Clézio utilisent tous les deux des techniques narratives différentes pour écrire des romans qui font un dialogue entre le passé et le présent. Grâce à l'emploi de l'intertexte, nos deux écrivains réussissent à réaliser ce rêve de communication avec un grand public adulte et enfant. En effet, Michel Tournier, en choisissant un mythe connu du XVIII^e siècle entre en contact immédiat avec le lecteur. Par la suite, en translatant le temps et l'espace de l'intrigue, il impose sa propre philosophie à son protagoniste qui se sépare de son prédécesseur. Ainsi, le héros tournierien manifeste certaines valeurs de la société et de la pensée contemporaine. Quant à Le Clézio, ses protagonistes, inspirés de sa famille, suivent un autre chemin. En utilisant les grands mythes fondamentaux bibliques, grecs et indiens, l'auteur de la trilogie s'efforce d'entrer en communication avec un passé lointain et de renouer sa propre pensée avec celle de l'époque du récit. Le temps historique et mythique se croisent et donnent une valeur plus profonde au texte. Nous pouvons conclure, métaphoriquement, que si l'écrivain se coupe des bruits du monde par un repli dans la solitude de l'écriture qui le met lui-même dans une position insulaire, cette écriture, dialogique, est bruissante de voix entrecroisées : celles qui dialoguent au sein de ses romans ou se relaient pour en porter la narration ; celles de la tradition culturelle dont l'écrivain réinterprète les récits dans ses réécritures successives. Les deux romanciers, gouvernant ces dialogues, font ainsi figure de maîtres de sagesse, adoptant eux-mêmes à l'égard de leurs lecteurs une posture d'initiateurs. C'est cette posture que nous allons interroger dans l'étape suivante.

Chapitre II

Posture d'initiateur

Dans ce chapitre nous allons nous interroger sur la façon dont le romancier guide l'interprétation du récit par le lecteur pour l'aider à en extraire une sagesse. Pour cela, nous allons montrer que paradoxalement, alors que le récit est conduit au présent par Alexis, l'impression d'être guidé par une voix narrative omnisciente peut gagner le lecteur et que cette impression tient aux effets d'annonce, prémonitoires, dont le récit est parsemé. Nous montrerons qu'une grande partie de *La Quarantaine* est narrée à la première personne par Léon, précédée de deux courtes parties introductives et suivie d'un bref chapitre conclusif. Nous remarquerons aussi un autre narrateur à la première personne, le petit-fils de Jacques et de Suzanne, né en 1940 et prénommé Léon en honneur de son grand-oncle disparu. Nous allons nous demander si l'incipit dévoile le schéma du roman et fonctionne comme un prologue qui prophétise sur la suite de l'histoire et le destin des personnages. Nous allons voir que l'auteur de *La Quarantaine* et du *Chercheur d'or* délivre à son lecteur un savoir moins complet et moins fiable. Le dénouement des romans restent surtout dans une sorte de suspens. Nous nous interrogerons si cela influe sur la posture de maître de sagesse de l'écrivain. Quant à *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, ce ne sont pas uniquement les données du passé de Robinson qui préexistent à son histoire, mais son avenir préexiste aussi, annoncé au début du roman dans la lecture des cartes du Tarot. Le capitaine Van Deysse lit les cartes ; il connaît les transformations qui seront imposées au héros pour dépasser et déconstruire son passé ; il est le double de la voix de l'écrivain. Nous allons prendre en considération la relation qui s'établit, implicitement, entre le romancier et son lecteur, guidé par l'écrivain dans l'aventure initiatique que constitue la lecture.

1. Maître de sagesse

1.1. L'omniscience de la voix narrative dans *Le Chercheur d'or*

Nous avons déjà remarqué que la maison constitue un espace central dans *Le Chercheur d'or*. Elle est un lieu d'accueil où toute la famille se réunit, mais en même temps, elle est destinée à la destruction. Dès les premières pages, on retrouve des signes textuels qui annoncent la perte de la maison, décrite maintes fois comme un navire mais souvent accompagnée d'un adjectif qualificatif qui marque l'état fragile de la vieille construction de la demeure. La métaphore navale est aussi évoquée par le terme de l'épave qui annonce en quelque sorte la destruction imminente de la maison : « Une épave, c'est à cela que ressemble notre maison, en vérité, à l'épave d'un navire naufragé » (CO.89). Dans cette phrase courte, le mot épave est répété deux fois, et le premier qui se trouve en début de la phrase

fonctionne comme une mise en relief. L'image du navire échoué qui clôt la phrase prophétise non seulement l'anéantissement de la maison familiale elle présage l'avenir du protagoniste. Le récit évoque ainsi une robinsonnade à travers cette image, une série d'événements que le héros devra expérimenter à l'instar de Robinson. Examinons un autre exemple :

Le soir, nous revenons le cœur triste vers le Boucan. L'épave est toujours là, à demi effondrée sur la terre encore humide, dans les ruines du jardin dévasté. (CO.94)

En plus de l'anticipation de la perte et de la destruction de la maison, cette comparaison de la maison à l'épave évoque déjà la situation diluvienne au moment de la grande tempête ravageuse. Quand le cyclone arrive, Alexis enfant se souvient de l'histoire du Déluge biblique que sa mère lui racontait : « Les trombes d'eau avancent sur le sol, entourent les ruines, cascaded vers le ravin [...] l'eau glisse, s'écarte, fait des nœuds, des tourbillons. Il n'y a plus ni ciel ni terre, seulement cette masse liquide, et le vent, qui emportent les arbres et la boue rouge » (CO.80). Alexis pense au bateau de Noé qu'il a construit pour se sauver de la catastrophe et se demande comment il peut construire lui-même un bateau pour s'échapper du cyclone qui s'approche. Béatrice Chahine souligne que « le phénomène naturel [est] interprété par le protagoniste, d'un point de vue mythique, comme un châtimeut terrible du ciel¹ » : « Et pourquoi Dieu punirait-il encore la terre ? Est-ce parce que les hommes sont endurcis, comme dit mon père, et qu'ils mangent la pauvreté des travailleurs dans les plantations ? » (CO.81). Alexis qui connaît bien l'histoire de Noé, ne peut pas s'empêcher de se faire des idées effrayantes en anticipant ce qui pourrait arriver à sa famille :

Et puis je pense à Laure et à Mam, dans la maison abandonnée, et l'inquiétude m'étreint si fort que je peux à peine respirer. Que sont-elles devenues ? Le vent furieux, la muraille liquide les ont peut-être englouties, emportées, et j'imagine Laure se débattant dans le fleuve de boue, essayant de s'accrocher aux branches des arbres, glissant vers le ravin. Malgré les rafales du vent et la distance, je me lève, je crie : « Laure !... Laure ! (CO.81)

Ainsi, le motif du navire et l'image de l'épave fonctionnent également comme un intertexte mythique qui assure la cohésion du récit par sa répétition et son amalgame. Le lecteur prend conscience de l'état incertain de la maison à l'arrivée du cyclone et les multiples pérégrinations du protagoniste s'annoncent dès ce premier chapitre. Béatrice Chahine constate qu'ici « paradoxalement, les innocents et les justes ne sont pas épargnés par l'inondation comme dans la Genèse² » :

Plus tard, il y a une sorte de fièvre, qui annonce la fin de notre bonheur. Nous vivons maintenant dans l'aile nord de la maison, dans les seules pièces épargnées par le cyclone. Du côté sud, la maison est à demi effondrée, ravagée par l'eau et le vent. Le toit est crevé, la varangue n'existe plus. Ce que je ne pourrais pas oublier non plus, c'est l'arbre qui a transpercé le mur de la maison, la longue branche noire qui a traversé le volet de la fenêtre de la salle à manger et qui reste immobile comme l'ongle d'un animal fabuleux qui a frappé avec la puissance du tonnerre. (CO.89)

La maison ne peut pas fonctionner dans *Le Chercheur d'or* comme l'embarcation qui puisse sauver la famille même après l'apparition de l'arc-en-ciel qui indique la fin du Déluge.

Il y a un autre intertexte qui anticipe sur le bouleversement de la situation de la famille du protagoniste : le mythe biblique de Sodome et Gomorrhe. Comme le cyclone, la forte chaleur de l'été qui pèse sur le domaine du

¹ Béatrice Chahine, *Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio problématique du héros*, op. cit., p. 57.

² *Ibid.*

Boucan est également à l'origine de l'inquiétude du jeune protagoniste. Cette chaleur est un mauvais signe qui annonce la fin du Boucan : « Même le vent de la mer ne parvient pas à alléger le poids de la chaleur sur les plantations, sur la terre rouge [...], la terre brûle comme un four, et les ruisseaux sont asséchés » (CO.60). La sœur du protagoniste fournit une interprétation surnaturelle de la chaleur en évoquant la légende biblique : « Laure me parle de la pluie de feu que Dieu a envoyé sur les villes maudites de Sodome et de Gomorrhe » (CO.60). Les deux enfants ont peur que tombe du ciel sur eux le feu qui a détruit les deux villes maudites. Ils scrutent le ciel, « se détachent de leur réalité et plongent dans l'espace-temps mythique¹ ». Mais, dans la réalité, rien ne se passe pour le moment et les deux enfants découvrent que le paysage est rassurant et serein : « Mais ici, nous guettons en vain, et le ciel au-dessus de la montagne du Rempart et des Trois Mamelles reste clair, à peine voilé par quelques nuages inoffensifs » (CO.60). Dans la suite du récit, le protagoniste ne parle plus de ces deux mythes du Déluge et de Gomorrhe, mais plus tard, dans l'épisode de la Grande Guerre en Europe, ces deux mythes font leur apparition. Béatrice Chahine attire notre attention sur l'effet de ces deux mythes sur le protagoniste qui voit l'image du Déluge et du feu dans la guerre :

Là-bas, de l'autre côté, ils restent silencieux. Pourquoi ne répondent-ils pas ? Est-ce qu'ils sont partis ? Comment résistent-ils à ce déluge de feu ? Depuis six jours et six nuits nous sommes tenus éveillés, nous scrutons le paysage devant nous. Le sixième jour, la pluie commence à tomber, une pluie torrentielle, qui transforme les tranchées en ruisseaux de boue. Les canons se taisent plusieurs heures, comme si le ciel lui-même était entré en guerre ! (CO.293)

Si les deux mythes terrifiants indiqués ci-dessus ont trait à la mythologie biblique, il en existe un troisième dont l'origine renvoie à une légende indienne. Il s'agit du mythe de Sacalavou dont le récit raconte la vie d'un esclave noir ; grâce à son courage immense, il est devenu un personnage héroïque et célèbre. Cette légende réelle est racontée de trois manières différentes à Alexis par trois personnages différents et à chaque fois, elle nous laisse entendre l'avenir du protagoniste. Alexis se souvient régulièrement de cette légende et son destin se noue avec le héros légendaire. Un jour, lors d'une promenade avec Denis dans la forêt, ce dernier cueille un fruit et le donne à Alexis pour manger et reprendre son souffle. Il lui dit : « C'était le manger des marrons, avec le grand Sacalavou » (CO.41). C'est la première fois qu'Alexis entend le nom du héros indien de la bouche de Denis. Alexis nous raconte maintenant ce que son père lui a dit à propos du héros : « Mon père nous a dit une fois qu'il était mort ici, au pied des montagnes, quand les Blancs l'avaient rattrapé. Il s'est jeté du haut de la falaise, plutôt que d'être repris » (CO.41). Plus tard, Alexis se rappelle Sacalavou au moment où il anticipe sur son avenir en rêvant à la mer et au navire sur lequel il voyagera vers l'inconnu :

Nous attendons, sans savoir ce qu'il faut attendre. Le soir, sous la moustiquaire avant de dormir, je rêve que je suis dans un navire aux voiles gonflées qui avancent au milieu de la mer sombre, et que je regarde les étincelles du soleil. J'écoute la respiration de Laure, lente et régulière, et je sais qu'elle aussi a les yeux ouverts. À quoi rêve-t-elle ? Je pense que nous sommes tous sur un navire qui va vers le nord, vers l'île du Corsaire inconnu. Puis aussitôt, je suis transporté au fond des gorges de la Rivière Noire, du côté de Mananava, là où la forêt est sombre et impénétrable, et où l'on entend parfois les soupirs du géant Sacalavou qui s'est tué pour échapper aux Blancs des plantations. La forêt est pleine de cachettes et de poisons, elle résonne des cris des singes, et au-dessus de moi passe devant le soleil l'ombre blanche des pailles-en-queue. Mananava, c'est le pays des rêves. (CO.74-75)

¹ *Ibid.*, p. 58.

Plus tard, dans le chapitre suivant, à Forest Side, la femme du cuisinier Noir Cook parle de Sacalavou :

Mananava, où la femme du vieux Cook disait que vivaient les descendants des Noirs marrons, qui avaient tué les maîtres et brûlé les champs de canne. C'était là qu'avait fui Sengor, et c'était là que le grand Sacalavou s'était jeté du haut d'une falaise pour échapper aux Blancs qui le poursuivaient. Alors elle disait que lorsque venait la tempête, on entendait un gémissement qui montait de Mananava, une plainte éternelle. (CO.109)

L'histoire de Sacalavou racontée par Cook et sa femme développe l'aspect tragique de la légende à travers la puissance de l'imagination des deux personnages. C'est dans cette version que « Sacalavou devient [alors] non seulement l'esprit qui revient hanter la forêt de Mananava, mais aussi le cri de la conscience¹ ». Les plaintes du personnage légendaire affectent l'imaginaire du protagoniste à tel point qu'il l'entend même plus tard sur le navire *Zeta* lors de son voyage vers Rodrigues :

Je pense encore au Boucan, à tout ce qui pourrait être sauvé, la maison au toit couleur de ciel, les arbres, le ravin, et le vent de la mer qui troublait la nuit, éveillant dans l'ombre de Mananava les gémissements des esclaves marrons, et le vol des pailles-en-queue avant l'aube. C'est cela que je ne veux cesser de voir, même de l'autre côté des mers, quand les cachettes du Corsaire inconnu dévoileront pour moi leurs trésors. (CO.142)

La troisième fois, c'est à Mananava qu'il se souvient de Sacalavou, juste après le départ d'Ouma : « Le vent souffle avec la marée. Je me souviens de ce que disait Cook, quand le vent résonnait dans les gorges. Il disait : «Écoute ! C'est Sacalavou qui gémit, parce que les Blancs l'ont poussé du haut de la montagne ! C'est la voix du grand Sacalavou !» J'écoute la plainte, en regardant la lumière qui s'efface » (CO.368).

Le personnage de Sacalavou hante la mémoire du protagoniste jusqu'à la fin du récit en même temps qu'il se remplit d'un rôle avant-coureur. Souvenons-nous du jour où Denis et Alexis font une promenade dans la forêt. Après s'être rappelé l'histoire de Sacalavou racontée par son père, en goûtant les fruits sauvages, Alexis s'identifie au héros, imite ses gestes et « réintègre l'espace-temps mythique² » : « Cela me fait une impression étrange, de manger ce qu'il a mangé, ici, dans cette forêt, avec Denis. Nous sommes loin du ruisseau, à présent, déjà au pied du mont Terre Rouge. La terre est sèche, le soleil brûle à travers le feuillage léger des acacias » (CO.41-42). Avec Ouma, Alexis revit encore plus intensément les mêmes moments que le héros légendaire a vécus : « Nous habitons sur les lieux où ont vécu les marrons, au temps du grand Sacalavou, au temps de Senghor » (CO.364). L'espace de Mananava, comme le souligne la légende de Sacalavou, détermine le destin d'Alexis et d'Ouma, comme il le fait pour ses habitants. Cela signifie que le récit du *Chercheur d'or* prépare le lecteur attentif, dès le premier chapitre du roman, à lire le destin du protagoniste, en faisant de la légende de Sacalavou, une sorte de prédiction du sort d'Alexis qui entre dans la peau de Sacalavou. La vie heureuse d'Alexis et d'Ouma, comme celle du personnage légendaire, ne peut pas durer longtemps. La fin du roman annonce une fin douloureuse pour Ouma et son frère déportés dans un pays pauvre par les Blancs colonialistes. Le destin d'Alexis s'annonce mal aussi. Il va travailler comme un Noir dans les champs de cannes des Blancs. Après le départ d'Ouma, Alexis pense : « Que puis-je attendre ici ? Mananava est un lieu de mort et c'est pourquoi les hommes ne s'y aventurent jamais. C'est le domaine de Sacalavou et des Noirs marrons, qui ne sont plus que des fantômes » (CO.372). L'histoire du grand-père d'Ouma est évoquée lorsque la jeune fille manaf

¹ *Ibid.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 60.

parle à Alexis de Sacalavou comme d'un héros de la révolte des paysans : « Mon grand-père était marron, avec tous les Noirs marrons du Morne. Il est mort quand on a écrasé ses jambes dans le moulin à cannes, parce qu'il avait rejoint les gens de Sacalavou dans la forêt » (CO.257).

Dans le premier chapitre du roman, plusieurs éléments évoquent le mythe du paradis perdu tels le jardin et la maison dont le toit de couleur bleue ressemble à la voûte céleste. La représentation de la maison familiale et du domaine du Boucan comme d'un espace paradisiaque dans lequel Alexis et Laure vivent comme Adam et Ève anticipe sur la fin de ce même chapitre : l'expulsion du paradis. L'enfoncement du Boucan est décrit comme un lieu sacré, c'est le lieu où vivent le protagoniste et toute sa famille, heureux comme dans les temps des commencements. Le jardin de la maison familiale occupe un rôle particulier dans la constitution du mythe cosmologique du paradis perdu. Il est décrit comme un espace accueillant dont la végétation est luxuriante. Au fond du jardin se trouve un arbre curieusement nommé l'arbre chalta. Cet arbre a un aspect mythique dans *Le Chercheur d'or* car le frère et la sœur le nomment l'arbre de la connaissance ou du bien et du mal. Le comportement des deux personnages vis-à-vis de cet arbre évoque l'histoire d'Adam et Ève : « Ce que Laure préfère, ce sont les commencements, la création de l'homme et de la femme, et l'image où l'on voit le diable en forme de serpent avec une tête d'homme, enroulé autour de l'arbre chalta qui est au bout de notre jardin, parce qu'il a les mêmes feuilles et les mêmes fruits » (CO.30). Laure, à l'instar d'Ève, est tentée par le fruit de l'arbre, le cueille et le mange. Cette transgression symbolise la cueillette du fruit défendu : « Laure aime beaucoup aller jusqu'à l'arbre chalta, le soir, elle monte dans les maîtresses branches et elle cueille les fruits à la peau épaisse qu'on nous a défendu de manger. Elle ne parle de cela qu'avec moi » (CO.30). Ainsi, le récit, en évoquant l'histoire de l'Eden et la désobéissance d'Adam et d'Ève qui mène à leur Chute du ciel, nous annonce que le paradis terrestre du domaine du Boucan n'est que provisoire. Bientôt, le protagoniste et toute sa famille en seront chassés : « Je vais jusqu'à l'arbre du bien et du mal. Tout ce que je sens, tout ce que je vois alors me semble éternel. Je ne sais pas que tout cela va bientôt disparaître » (CO.23). Après le cyclone ravageur qui détruit la maison familiale et dévaste le domaine du Boucan, tout comme le Déluge biblique, les deux enfants sont chassés du lieu où ils sont nés et ont vécu leur temps heureux :

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

À part ces intertextes mythiques, dans la première partie du *Chercheur d'or* se trouvent également « des prolepses narratives » qui « anticipent de manière ouverte sur la prochaine destruction du domaine familiale¹ ». Isa Van Acker constate que tous les passages proleptiques n'ont pas la même forme et qu'il faut faire la différence entre

¹ Isa Van Acker « l'aventure maritime dans *Le Chercheur d'or* et *Hasard* : de la réinvention mythique à la fragilisation », art. cité, p. 87.

trois variétés proleptiques dans le roman du *Chercheur d'or*. Ces variantes apparaissent « en fonction de l'écart [...] entre le savoir du protagoniste au moment où se déroule l'histoire, d'une part, et d'autre part, l'omniscience du narrateur¹ ». Dans la première variante, les prolepses expriment un éloignement considérable entre le savoir du protagoniste (qui n'est qu'un jeune enfant âgé de huit ans à ce moment) et le savoir du narrateur adulte. Dans ces passages, Alexis exprime son ignorance à propos de la fin du temps heureux dans le domaine du Boucan. :

Je ne sais pas que tout cela va bientôt disparaître. (CO.23)

[Laure et moi], nous ne savions pas que tout allait changer, que nous étions en train de vivre nos derniers jours à l'Enfoncement du Boucan. (CO.36)

Ces deux passages expliquent que le jeune héros ainsi que sa sœur Laure sont entièrement ignorants de ce qui va arriver. Mais en même temps le narrateur nous laisse deviner la suite du récit qui est la fin du Boucan. La deuxième variante qu'Isa Van Acker appelle des prolepses « neutres² », tout au contraire de la première, ne donne pas d'informations explicites sur le savoir de l'enfant Alexis par rapport à la destruction du domaine du Boucan. Voyons-en quelques exemples :

Il y a aussi le paysage, [...] le seul paysage que je connaisse et que j'aime, que je ne verrai plus avec ces yeux. (CO.34)

Chacun de ces noms est au fond de moi, comme les noms d'êtres vivants que nous rencontrons cet été, dans l'ombre de cette maison que nous allons bientôt quitter. (CO.71-72)

Ces prolepses ne précisent pas si Alexis est conscient de ce qui va arriver dans les prochains jours en ce qui concerne la perte de la maison familiale. La troisième variante est formée par les prolepses indiquant la réalisation prévisible des événements qu'elles prophétisent. Dans ces prolepses, le savoir du protagoniste enfant et celui du narrateur adulte, tout au contraire de la première variante, se rejoignent :

[Laure et moi] ressentons cette impression étrange d'une menace, d'un danger qui s'approche de nous. Ou bien la solitude nous a rendus sensibles aux signes avant-coureurs de la fin du Boucan. (CO.60)

Il y a une sorte de fièvre, qui annonce la fin de notre bonheur. (CO.89)

Ces prolepses annoncent que la fin du Boucan s'approche et qu'il y a des indices qui l'attestent. Si la première variante anticipe sur la fin du Boucan elle indique l'ignorance d'Alexis enfant, cette variante proleptique annonce que l'enfant est conscient comme le narrateur adulte de cette prophétie. Notons que ces trois variantes proleptiques apparaissent dans le récit selon un ordre chronologique. Cet ordre affirme que le protagoniste prend conscience de la catastrophe qui s'annonce d'une manière progressive.

Dans le roman du *Chercheur d'or* existent d'autres prolepses dans les autres chapitres, comme celle qui anticipe sur l'épisode de la guerre. Alexis trouve le ravin dans lequel le trésor pourrait être caché. Il creuse le ravin mais finalement il le trouve vide. La description de ce passage fait allusion au chapitre suivant qui se passe sur les champs de guerre. Alexis s'y trouve « couvert de poussière, au fond de cette tranchée, les mains ensanglantées à force d'avoir creusé » (CO.237). Vers la fin de ce chapitre, l'anticipation de la guerre se présente encore plus explicitement

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 99.

² *Ibid.*

à travers l'image des « crabes soldats » qui sont en outre « une espèce particulière de crabes qui ont la caractéristique spécifique de marcher non pas latéralement, mais vers l'avant¹ ». Non seulement Alexis évolue en tant que personnage principal du roman, mais le paysage semble aussi solidaire avec lui et se prépare à la guerre : « Il n'y a plus d'oiseaux de mer dans le ciel. Il n'y a que les crabes soldats qui fuient vers la vase du marécage, leurs pinces dressées vers le ciel » (CO.272). Tout fait allusion ici à la guerre qui éclate dans un autre coin du monde et à laquelle se prépare le jeune Alexis : la vase de l'étang évoque la tranchée où trouvent les soldats et les pinces des crabes soldats qui visent le ciel évoquent leurs armes.

Une autre technique narrative qui attire notre attention se fonde sur les présages. Le destin d'Alexis en tant que héros du roman initiatique est déjà écrit dans le ciel, notamment dans la constellation céleste. Ces présages renforcent « la dimension héroïque² » du néophyte. Les signes prémonitoires du firmament définissent la vie future du protagoniste mais Alexis enfant n'arrive pas à lire tout seul le message mystérieux des étoiles. L'écrivain met en place d'autres personnages pour lui expliquer les signes de son destin écrits dans la carte du ciel. Son père lui apprend les noms des étoiles dans la constellation céleste et sa tante et sa mère lisent son destin dans les « trois grands signes oraculaires : Saturne, Alcor et les aérolithes³ ». Le signe qui marque la naissance d'un héros a une importance particulière dans toutes les légendes héroïques. Le récit du *Chercheur d'or* dit que le destin d'Alexis, à l'instar de celui de tous les héros, est déjà écrit à sa naissance par le signe oraculaire de Saturne. C'est la tante qui révèle à Alexis et à Laure qu'ils sont nés tous les deux sous le signe de cette planète. La révélation de la tante apparaît comme une prédiction aux yeux des deux enfants. Ils regardent beaucoup Saturne, l'étoile méfiante qui engendre une sorte d'angoisse et de peur chez Alexis (CO.49-50). Ce signe prend son importance dans la suite du récit où s'annoncent plusieurs événements catastrophiques enveloppant la vie du protagoniste tels l'expulsion du domaine du Boucan, la mort du père, l'appauvrissement de la famille, la mort de Mam, le départ d'Ouma. En outre, Saturne est associée à l'or par sa symbolique alchimique. L'or constitue l'objet matériel de la quête d'Alexis qui aboutit dans son parcours initiatique et dans sa quête spirituelle à une révélation sacrée vers la fin du roman : la carte du trésor du Corsaire inconnue est la constellation du ciel (CO.334).

Lors d'une de ses promenades initiatiques avec son père, Alexis est attiré par une petite étoile qu'il n'arrive pas à voir facilement : « C'est Alcor, dit mon père » (CO.48). Cette étoile qui disparaît tout de suite après son apparition peut aussi présager le destin du héros. Alcor apparaît d'une manière évanescence et la réaction d'Alexis enfant témoigne de son effort inlassable pour voir l'astre et symboliquement pour se préparer aux épreuves, faire face à tous les obstacles et lutter contre les malheurs, comme l'atteste la définition de l'étoile : « On l'appelle aussi le Cocher du Grand Chariot, les Arabes l'ont nommée Alcor, ce qui veut dire épreuves, parce qu'elle est si petite que seuls des yeux très perçants peuvent la distinguer » (CO.48-49). Par la suite, Alexis affirme l'avoir vue : « Moi aussi, j'ai vu Alcor, ou plutôt, je rêve que je l'ai aperçue, fine comme une poussière de feu au-dessus du timon du Grand

¹ *Ibid.*, p. 141.

² Béatrice Chahine, *Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio problématique du héros*, op. cit., p. 32.

³ *Ibid.*

Chariot. Et de l'avoir vue, cela efface tous les mauvais souvenirs, toutes les inquiétudes » (CO.49). Alexis se souvient d'une nuit où ils ont vu « une pluie d'étoile » et que sa mère l'a interprétée comme « un signe de guerre » (CO.50). Ils regardent longtemps les étoiles dans le ciel. Plus tard, Alexis dit en tant que narrateur adulte : « Aujourd'hui encore, je sais que Laure, comme moi, cherche à voir dans les nuits d'été ces traits de feu qui tracent la destinée des hommes et permettent aux secrets de se réaliser » (CO.51). Vers la fin du roman, Alexis regarde le ciel d'une nuit froide d'hiver et se rappelle les leçons de son père : « Allongé sur le tapis de vacoas, enroulé avec Ouma dans la couverture de l'armée, je regarde les étoiles : Orion, à l'ouest, et serré contre la voile du navire Argo, le Grand Chien où brille Sirius, le soleil de la nuit. J'aime parler des étoiles (et je ne m'en prive pas), je dis leurs noms à haute voix, comme lorsque je les récitais à mon père, marchant dans l'Allée des Étoiles » (CO.366-367). C'est à ce moment qu'une pluie d'étoiles passe dans le ciel et inquiète Ouma. Alexis comprend qu'Ouma tremble et pleure. L'angoisse d'Ouma est tellement grande qu'« elle court vers la forêt, elle se cache sous les arbres, pour ne plus voir les traits de feu qui emplissent le ciel » (CO.367). Alexis essaye de la calmer, mais elle ne parle que de la guerre qui va revenir, de la mort et du malheur, de la chasse des manafs. Dès la page suivant le récit annonce le départ d'Ouma. Ainsi, la fin du roman et la solitude d'Alexis se nouent dès le début qui présage du sort du protagoniste.

1.2. Le problème du narrateur dans *La Quarantaine*

Le roman de *La Quarantaine* se compose de plusieurs moments narratifs se déroulant dans un espace-temps très varié. À première vue, il est difficile pour le lecteur de savoir si ces différents récits racontés par plusieurs narrateurs, au sein desquels se trouvent d'autres récits fragmentés, sont authentiques ou non car on ne sait pas comment l'histoire du protagoniste de la partie principale du livre est transmise au lecteur. À cet effet, nous allons examiner de plus près la structure narratologique de *La Quarantaine* et son lien avec l'intrigue centrale du roman, tracé par le narrateur contemporain dans le récit fragmenté de « la Yamuna » qui se trouve lui-même inscrit à intervalles réguliers dans le récit principal raconté par Léon, l'oncle disparu : « Je pense à [...] ce que m'a raconté ma grand-mère Suzanne, quand j'étais enfant, la légende de mon grand-oncle disparu » (Q.329).

Le roman de *La Quarantaine* raconte l'histoire de plusieurs familles et de plusieurs générations. Les indications temporelles nous permettent d'établir une période délimitée entre 1791, année où l'ancêtre Eliacin quitte son lieu natal, la Bretagne, pour s'installer à Maurice et 1980, année où le narrateur contemporain part sur les traces de ses ancêtres. Le plan temporel du roman n'obéit pas à un parcours linéaire car on entend tout au long du roman différentes voix narratives qui racontent chacune à son tour un événement du passé. Ainsi, « la fréquence et l'amplitude de ces analepses varient fortement d'une partie à l'autre du roman¹ ». L'épisode principal du roman intitulé « La Quarantaine » est raconté par Léon, le petit frère de Jacques et occupe la plus grande partie du roman

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 243.

(Q.59-484) ; il se déroule entre le 27 mai 1891 et le 7 juillet de la même année. Ce long récit constitue une temporalité homogène et cohérente en ce sens que le moment narratif du récit et le plan temporel des événements coïncident. Le je narrateur relate donc en principe les événements qui ont lieu pendant le séjour insulaire du protagoniste et des autres personnages secondaires, puisque quelques analepses renvoient aux souvenirs d'enfance du protagoniste et de son frère ou à la période qui précède l'embarquement et le voyage en mer. Mais la diversité des époques évoquées concerne plutôt les récits encadrants : « Le voyageur sans fin » (Q.13-33), « L'empoisonneur » (Q.35-58) et « Anna » (Q.485-540) et le récit intégré dans l'épisode principal : « la Yamuna ».

La première partie encadrante intitulée « Le voyageur sans fin » est très courte en nombre de pages mais très riche sur le plan temporel. Elle est racontée par le petit-fils de Jacques. Dans ces quelques premières pages qui ouvrent le livre, le lecteur voyage d'une époque à l'autre. Les diverses dates et moments narratifs se succèdent sans aucune transition. On apprend qu'en janvier ou février 1872, le grand-père du narrateur voit pour la première fois le poète Rimbaud dans un bistrot de Paris (Q.15), qu'Antoine et Amalia viennent en France en 1871 : « Après la rupture avec le Patriarche et leur expulsion de la propriété d'Anna, leur départ de Maurice, à la fin de l'année 71, Antoine et Amalia s'étaient installés à Paris, dans le quartier de Montparnasse » (Q.16). Amalia meurt en fin de l'année 1872. Le grand-père du narrateur retourne « à Maurice, pour la dernière fois, en 1919, pour le règlement définitif après la mort d'Alexandre » (Q.20). Le narrateur se promène dans les rues parisiennes en 1980 pour retrouver le bistrot où son grand-père a croisé Rimbaud en 1872 : « l'été 80, la semaine qui a précédé mon envol vers Maurice, j'ai cherché le bistrot où mon grand-père avait vu le voyou » (Q.24). Dans l'année 1954 meurt Suzanne, la grand-mère de Léon, le narrateur contemporain : « J'avais quatorze ans quand elle est morte, en 54, six ans après mon grand-père » (Q.19). On a l'impression que cette partie encadrante fonctionne comme un prologue qui annonce au lecteur ce qui va se passer dans la suite du roman. La diversité de l'époque indiquée justifie que les grands événements sont déjà annoncés et le destin du protagoniste est révélé. Dans un paragraphe court, le narrateur annonce au lecteur le destin du protagoniste de l'épisode central de « La Quarantaine », le destin de son grand-oncle Léon : « Alors Jacques et Léon étaient unis, deux frères inséparables, les seuls survivants d'une époque disparue, se retrouvant à chaque congé, année après année, jusqu'à cette année 1891 qui marque leur retour à Maurice et leur rupture. Cette année où Léon est devenu le Disparu, pour toujours » (Q.25). La partie de « La Quarantaine » se passe pendant cette même année, et le lecteur apprend dès ces premières pages que les deux frères se séparent et que le frère cadet disparaît.

L'incipit du roman relate dès le premier paragraphe l'apparition du poète dans le bistrot parisien où Jacques était présent, événement que « Jacques n'avait jamais oublié » (Q.15). Du point de vue spatial, le bistrot parisien joue un rôle très important dans le livre, c'est le lieu où se passe un événement déclencheur qui constitue le nœud de l'intrigue centrale : « Maintenant je le comprends. C'est dans le bistrot de Saint-Sulpice, un soir de l'hiver 1872, que tout a commencé. Ainsi je suis devenu Léon Archambaud, le Disparu » (Q.26). C'est à cet événement que le narrateur contemporain pense dès l'ouverture du roman : « Je pense à la façon dont mon grand-père a vu Rimbaud, la première fois. C'était au début de l'année 1872, en janvier ou février. Je peux déterminer la date à cause de la mort d'Amalia, et de la visite du Major William dans le magasin de bonnieuseries et pompes funèbres au rez-de-chaussée de son

immeuble de la rue Saint-Sulpice » (Q.15-16). Le moment de la narration correspond ici à l'année 1980 où le narrateur part en voyage sur les traces de son ancêtre disparu. En même temps, il raconte un événement qui est arrivé à son grand-père Jacques qui n'avait que neuf ans à ce moment. Ce passage se compose d'un temps stratifié en ce sens qu'il renvoie à plusieurs couches temporelles. D'un côté, Jacques ne pouvait pas être son grand-père lorsqu'il a vu Rimbaud, et d'un autre côté, au moment où Léon relate l'événement, son grand-père n'est plus vivant. Isa Van Acker écrit que « le syntagme “mon grand-père” [...] renvoie donc à une troisième couche temporelle, ou davantage à une zone aux contours vagues correspondant à la période où Jacques était le grand-père de Léon¹ ». La manière dont se termine cette phrase courte annonce au lecteur que Jacques a vu Rimbaud au moins une autre fois car cette rencontre en est « la première fois ». Le critique note que « la perspective de cette nouvelle rencontre vient enrichir le nombre de couches temporelles impliquées dans l'énoncé² ». Prenons un autre exemple de la stratification temporelle. Vers la fin du roman, dans la partie intitulée « Anna », on apprend qu'« Anna avait vingt-trois ans quand le Patriarche est mort » (Q.496). En effet, la mort du patriarche Alexandre Archambau était déjà annoncée par Léon dans la première partie encadrante (Q.20). Ici, Léon explique que vers la fin de ses jours, le patriarche n'acceptait de voir plus personne que Suzanne, la grand-mère du narrateur contemporain :

Chaque fois que Jacques venait le voir, au début, Alexandre le mettait à la porte, le traitait de charlatan, de pique-assiette. La seule qu'il avait tolérée, c'était Suzanne, sans doute parce qu'elle avait vécu à Paris et qu'elle n'avait aucun lien avec sa famille. Et puis elle était jolie. Un jour, il avait dit d'elle : “Elle a le profil idéal de la Parisienne, le nez retroussé, la bouche petite, le cou très long”. C'est Jacques qui racontait cela à mon père, quand il parlait de l'homme qui l'avait ruiné. J'avais neuf ans ou dix ans, je me souviens très bien de sa voix, de son accent chantant quand il parlait, après le dîner. J'essayais alors d'imaginer ce monstre, enfermé dans sa maison comme dans un château maudit, et parlant du profil de ma grand-mère Suzanne. (Q.496)

Dans ce passage existent trois strates temporelles qui ne sont pas perceptibles à première vue. La première renvoie au moment de la narration, à l'année 1980, le jour où le narrateur se rappelle de ce que son père lui racontait. Le deuxième moment concerne l'enfance du narrateur. Il renvoie aux années 1950 étant donné que le narrateur était un enfant de neuf ou dix ans lorsque son père parlait du Patriarche. La troisième strate est celle de l'époque où le père du narrateur vivait à Maurice vers les années 1914, référence à la date de mort du Patriarche. Isa Van Acker écrit à propos de cette diversité d'instant :

Si l'enchevêtrement, voire la fonte des diverses couches temporelles en une masse épaisse s'opère presque imperceptiblement, cela tient à la grande uniformité du passage. Celui-ci comporte notamment un très grand nombre de termes qui renvoient à l'acte énonciateur (on constate une haute fréquence de verbes de déclaration : *dire, parler, raconter*). L'attention du lecteur est donc attirée sur l'idée même et sur les modalités de cette énonciation, alors que la distinction entre les locuteurs divers, entre les différents moments où ils parlent et entre les époques variées qu'ils évoquent est susceptible de s'effacer³.

Dans *La Quarantaine* se discernent donc différents temps mythiques à travers les intertextes renvoyant à des époques très lointaines, voire au temps de la création, mais il existe également plusieurs couches temporelles historiques qui sont datées minutieusement par les narrateurs des récits.

¹ *Ibid.*, p. 244.

² *Ibid.*, p. 244-245.

³ *Ibid.*, p. 245.

Malgré l'abondance des dates, il existe plusieurs événements dans le roman dont l'exactitude chronologique n'est pas certaine. Les indications temporelles ne sont pas dans ces cas-là très précises. Pour déterminer le plan chronologique exact de ces événements, nous devons revoir d'autres faits antérieurs ou postérieurs. C'est notamment le cas de l'enfant de Léon et de Suryavati dont l'existence reste toujours incertaine. Le narrateur se place-t-il comme maître du savoir dans ce cas particulier ou comme lecteur. La réponse à cette question reste toujours introuvable. Vers la fin du roman, Léon, le narrateur contemporain écrit : « Je pense à l'enfant que Suryavati portait dans son ventre, l'enfant conçu sur l'île, né la même année qu'Anna et que Noël. Comme une image oubliée de ma famille, un reflet, un frère ou une sœur inconnus » (Q.534). Le narrateur contemporain qui part sur les traces de ses ancêtres n'arrive pas à déchiffrer ce mystère, malgré tout ce que sa grand-mère Suzanne lui a raconté et tout ce qu'il a trouvé pendant ce voyage sur l'île où ses ancêtres ont passé une partie de leur vie. Mais le problème de l'authenticité de cet énoncé vient s'ajouter au mystère de l'existence de l'enfant. D'Anna on sait qu'elle est née en 1891, l'année où se déroule la quarantaine durant laquelle Suzanne situe la naissance de la fille.

Léon, s'inquiétant du départ de Suryavati, parle des rêves de Suzanne vers la fin de la quarantaine : « Suzanne a déjà oublié. Elle parle d'autre chose, de Maurice, de la famille, d'Anna, la fille de Louis, la petite-fille du Patriarche, qui est née en avril dernier, et qui, à ce qu'on dit, est aussi brune que moi » (Q.419). Noël et l'enfant de Suryavati, comme l'atteste la parole du narrateur contemporain, sont nés également en 1981. Le problème de cette affirmation réside dans la durée très courte entre la conception de l'enfant et sa naissance qui nous semble invraisemblable. Nous savons en effet que l'enfant de Léon et Suryavati est conçu pendant leur séjour sur l'île. Le récit indique que dans la nuit du 6 au 7 juillet Suryavati dit à Léon : « Cette nuit, j'ai un enfant de toi » (Q.441). L'accouchement dans la même année est mis en doute si l'on considère toutes ces références temporelles. Non seulement l'identité de l'enfant du protagoniste nous semble problématique, mais même son existence ne s'annonce concrètement dans aucun des différents récits. Léon se dit tout de suite après la nouvelle de Suryavati : « Elle ne peut pas le savoir, et pourtant je suis sûr qu'elle dit vrai. Maintenant nous avons un enfant » (Q.441). Quant à l'autre Léon, le narrateur du récit encadrant, il acquiert une certitude sur l'identité de l'enfant de son grand-oncle disparu en regardant le cahier qu'Anna lui a donné :

Sita, la jeune fille indienne dont Anna était amoureuse, et qui est sortie un jour de sa vie sans retour, c'est elle, l'enfant de Surya et de Léon, conçu dans le désert de l'îlot Gabriel. La rencontre de Sita et d'Anna n'était pas le résultat du hasard. Elle était préméditée depuis leur naissance. Il est probable qu'elles ne l'ont jamais dit. Mais Sita le savait, et c'est pourquoi après s'être mariée elle ne devait plus la revoir. Anna l'a-t-elle su, l'a-t-elle deviné ? Sinon, pourquoi aurait-elle gardé ce cahier tout au long de sa vie, comme son souvenir le plus précieux ? Pourquoi me l'aurait-elle donné ? En me donnant ce cahier, elle m'apportait, à sa manière ironique et profonde, la réponse à tout ce que je suis venu demander à Maurice. (Q.534)

On a l'impression que le problème de l'existence et de l'identité de cet enfant reste toujours sans réponse, autant pour le lecteur que pour le narrateur. Tout de suite après ce paragraphe, le narrateur dit :

On ne connaît pas encore Kalki, mais il doit venir.

Il sera d'abord Bala Krishna, l'enfant qui ne marche pas encore, et joue à quatre pattes par terre, une boule de beurre rance à la main.

Personne ne sait quand il viendra, ni qui il sera, mais il devient de plus en plus évident que sa venue est proche, qu'il recevra bientôt le pouvoir. Parfois je rêve à cet enfant brun aux yeux très doux, assis par terre, peut-être dans le

marché de Mahébourg, et qui se renverse en tétant son gros orteil, et qui brille comme un soleil dans la nuit des songes. (Q.535)

L'écrivain attribue ainsi un aspect mythique à l'enfant que personne n'a connu. Le narrateur contemporain fait deux hypothèses : peut-être son grand-oncle et Surya ont-ils disparu après le cyclone du « 29 avril 1892 [...] l'un des plus terribles cyclones de tous les temps, sur Maurice » (Q.533) : « Parfois il me plaît d'imaginer que Léon et Suryavati – (puisque c'est le nom que je lui ai choisi, en souvenir de la princesse du Cachemire pour qui Somadeva écrivit *l'Océan des contes*, la première version des *Mille et une nuits*) – ont disparu pour toujours dans ce déchaînement du ciel et de la mer, retournés en quelque sorte à la solitude du lagon de Gabriel où ils s'étaient rencontrés » (Q.533-534). Mais l'idée de l'existence de l'enfant vient contredire cette hypothèse : « À cause de cet enfant, je ne peux pas admettre que Léon et Surya aient disparu dans le cyclone. Il me semble qu'un jour, au hasard de la vie, je dois rencontrer sa descendance, que je saurai la reconnaître » (Q.534). Après tout ce que nous avons remarqué, comme le souligne Isa Van Acker, « au fond, une conclusion nette est élidée et le dénouement reste en suspens¹ ».

Le roman de *La Quarantaine* esquisse ainsi sur le plan narratologique deux discours romanesques différents. D'un côté, on peut lire l'histoire du récit dans sa totalité à travers des lignes datées chronologiquement et d'un autre côté, le lecteur se trouve dans un temps mythique qui échappe à la temporalité, comme en ce qui concerne l'enfant du protagoniste. La bifurcation de la fin du roman concernant le destin du héros de la partie centrale du roman, sa mort dans le cyclone et sa survie justifiée par l'existence probable de son enfant est la particularité de la diégèse du roman que Le Clézio établit avec délicatesse. Notre romancier élabore ainsi avec les diverses voix narratives deux temps, réel et mythique, de la même manière que l'espace insulaire invite le lecteur à découvrir deux versants, vrai et légendaire. Notons que « ces particularités narratologiques du récit ne sont pas sans rapport avec l'histoire qu'il raconte, et avec un élément spécifique de la diégèse, à savoir l'impossibilité de remédier véritablement à une généalogie trouée² ». Les personnages principaux du roman ainsi que quelques personnages secondaires tentent au cours des récits principaux et encadrants de renouer avec leur passé et leur lien familial brisé sans y parvenir à cause de la perte d'un ou des parents, ou d'immigrations forcées, ou toute autre raison de plus ou moins problématique. Le lecteur, à la fin du roman, se sent dans une situation fragile et incertaine, comme l'expérience qu'ont vécue les protagonistes. Il se trouve au dénouement du livre face à de nombreuses questions dont les réponses restent introuvables. En limitant le savoir et les fruits de l'enquête du narrateur principal, l'écrivain ne peut pas guider totalement l'interprétation du lecteur. L'intérêt de ce dénouement ouvert réside peut-être dans les différentes interprétations que le lecteur peut donner du destin du protagoniste.

Maintenant, nous allons examiner de plus près les différents récits et les différentes voix narratives de *La Quarantaine*. Le roman est divisé globalement en deux parties : la partie principale qui raconte le séjour insulaire de Léon I, le frère de Jacques, et les propos de Léon II, le petit-fils de Jacques qui porte le nom de son grand-oncle et qui

¹ *Ibid.*, p. 247.

² *Ibid.*

ébauche l'encadrement de « La Quarantaine » et du séjour insulaire de Léon I, racontant le voyage qu'il entreprend pour aller à la quête des traces de ses ancêtres. Mais cette division binaire n'est pas suffisante pour comprendre la particularité narratologique du roman car des sous-récits sont intégrés dans chacun des deux parties encadrante et encadrée, dans les récits des deux Léon. Examinons d'abord la partie centrale de *La Quarantaine* qui contient d'autres récits, distincts par les voix narratives et par leur typographie. Le premier concerne des textes fragmentés de John Metcalfe, un des passagers de l'*Ava* avec qui Léon partage un rapport de maître à élève. Ce récit est écrit entièrement en italique et il apparaît pour la première fois le deuxième jour du séjour insulaire (après l'embarquement forcé sur l'île Plate) ; ce premier fragment est intitulé : « Journal du botaniste », et daté ainsi : « Du 28 mai au matin » (Q.69). Il y en a neuf au total qui occupent le premier tiers de cette partie du roman. Le deuxième récit s'intitule « La Yamuna » et apparaît plus tard (Q.184) à partir du 21 juin. Mais ce récit ne porte pas de date lui-même et raconte un événement lointain. Visuellement, il se distingue du récit principal et du journal du botaniste avec sa marge plus large. Dans le récit de Léon II est intégrée l'histoire de Sita, l'enfant présumé de Léon I, écrite comme un journal intime dans un cahier. Anna donne le cahier à Léon II qui le lit dans l'avion en retour de l'île. Ce cahier raconte l'amitié secrète des deux amies Anna et Sita. Le cahier établit le lien entre ces deux filles avec le protagoniste-narrateur contemporain car Anna est la petite fille du Patriarche et Sita, une jeune fille qui a le même âge qu'Anna et que Léon II suppose être la fille de Léon et de Suryavati. Ce cahier établit ainsi un lien entre Léon, le protagoniste contemporain, et l'autre Léon, le protagoniste de la partie centrale du roman.

Cette diversité narrative avec les différents intertextes que nous avons étudiés dans le chapitre précédent paraissent poser un problème capital : qui est le vrai narrateur de *La Quarantaine* ? Le fait que Léon I, le frère de Jacques et le grand-oncle du narrateur contemporain, raconte une partie du roman semble problématique : sachant qu'il a disparu à la fin de *La Quarantaine*, qui peut raconter toutes ces histoires ? Le roman de *La Quarantaine* donne cette impression au lecteur que les deux protagonistes se confondent de temps en temps : l'un parle au lieu de l'autre. Par exemple, dans la partie racontée par Léon I, le frère de Jacques, on trouve un passage qui est explicitement relaté par Léon II, le petit-fils de Jacques :

Je pense à Ananta comme à quelqu'un que j'aurais connu, une aïeule dont je porterais le sang et la mémoire, dont l'âme serait encore vivante au fond de moi. Je ne sais d'elle que ce nom, et qu'elle avait été arrachée à la poitrine de sa nourrice assassinée, à Cawnpore, pendant la grande mutinerie des sepoys en 1857. Ce que m'a raconté ma grand-mère Suzanne, quand j'étais enfant, la légende de mon grand-oncle disparu. (Q.329)

Notons que ce passage se trouve dans le récit « La Yamuna », intégré lui-même dans le récit principal et renvoyant à un temps plus lointain. Ces complicités narratives ouvrent un autre champ d'étude. Le fait que le protagoniste disparu parle et raconte en détail tout ce qui lui est arrivé et tout ce qui s'est passé pendant le séjour forcé des passagers sur l'île Plate jusqu'à sa disparition semble raisonnable au lecteur. Jusqu'ici on ne trouve pas de problème au niveau de la narration. Mais la question se pose lorsqu'on se demande comment cette longue histoire est transmise au lecteur et qui l'a sauvée après la disparition du protagoniste. Selon Isa Van Acker, la seule réponse qu'on trouve à cette

question est « la transmission orale par le biais d'un personnage intermédiaire¹ », car les autres techniques narratologiques sont exclues : l'histoire n'est pas écrite sous la forme d'un journal à la manière du journal du botaniste, ni sous la forme d'un cahier comme celui qu'a écrit Anna à propos de son amitié secrète avec Sita. En principe, c'est le *je* narratif qui parle et relate toute l'histoire. Le premier personnage qui semble être l'intermédiaire de l'histoire est Suzanne, l'épouse de Jacques. Le narrateur contemporain souligne par exemple que sa grand-mère Suzanne lui a raconté l'histoire de l'apparition de Rimbaud et de sa rencontre avec Jacques dans le bistrot parisien. Mais cette hypothèse paraît parfois problématique et il faut examiner son authenticité de plus près.

Il est vrai que le texte affirme plusieurs fois que Suzanne a raconté la vie de son époux Jacques et ses rencontres avec le poète à Léon, le narrateur contemporain, ce qui nous fait penser que c'est elle qui a transmis l'épisode de « *La Quarantaine* » à son petit-fils, mais le fait que Suzanne est absente dans de nombreuses scènes met en question cette hypothèse. En ce qui concerne la rencontre avec Rimbaud dans le bistrot parisien, le texte affirme l'authenticité de l'événement, en disant que cette histoire est transmise à Léon par sa grand-mère :

Je n'ai jamais oublié. Un jour, après m'avoir lu : "Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville", elle m'a raconté ce qui s'était passé ce soir-là, rue Saint-Sulpice, quand Amalia était morte, et que mon grand-père était entré dans la taverne. C'était le soir, il faisait nuit, il pleuvait peut-être. Je ne suis plus très sûr des détails, il me semble que j'ai rêvé tout cela, que j'y ai ajouté mes propres souvenirs – contrairement aux recommandations de la grand-mère. (Q.20-21)

Il est donc probable que le narrateur contemporain ait à l'origine reçu l'histoire transmise par sa grand-mère, mais qu'il ait inventé lui-même des scènes à sa propre image. Quelques lignes plus bas il confirme : « Parfois il me semble que c'est moi qui ai vécu cela. Ou bien que je suis l'*autre* Léon, celui qui a disparu pour toujours, et que Jacques m'a tout raconté quand j'étais enfant. Le bistrot chauffé, enfumé, l'odeur âcre du tabac et le parfum poivré de l'absinthe. À neuf ans, cela devait être comme de franchir la porte de l'enfer » (Q.21). Toutefois, Léon affirme peu avant que son grand-père ne lui a jamais parlé de tout cela et insiste sur le fait que c'est sa grand-mère qui est à l'origine de toutes les histoires qu'il connaît :

Mon grand-père Jacques ne m'a jamais parlé de cela. Les derniers temps, quand il s'était installé à Montparnasse, c'était un homme taciturne, qui fumait cigarette sur cigarette en lisant interminablement son journal, sans s'occuper de l'enfant que j'étais. C'est ma grand-mère qui m'a tout raconté. Ma grand-mère aimait par-dessus tout raconter des histoires. La plupart étaient inventées, et mettaient en scène un singe malin appelé Zami. Mais de temps à autre elle racontait une histoire vraie. Elle me prévenait alors : "Fais bien attention. Ce que je vais te dire est authentique, je n'ai rien ajouté. Quand tu auras des enfants, il faudra que tu le leur racontes exactement comme je te l'ai dit." (Q.19).

Les deux rencontres avec Rimbaud se déroulent en l'absence de la grand-mère du narrateur. D'un côté, le fait que Jacques, l'époux de Suzanne, lui ait parlé des deux rencontres, nous paraît problématique, car dans le deuxième récit du roman, « *L'empoisonneur* » (Q.35), on apprend au sujet de la deuxième rencontre pendant l'escale à Aden :

Jacques n'a pas parlé de Rimbaud. Il n'a certainement même pas imaginé qui était ce malade émacié, étendu sur le lit de l'hôpital, tout habillé et chaussé comme un voyageur qui n'arrivera nulle part. Il a dit seulement à Suzanne : "Je viens de voir un homme qui va mourir." Suzanne l'a regardé avec étonnement. Jacques ne parle jamais de ce

¹ *Ibid.*, p. 250.

qu'il a vu, à Londres, à l'hôpital Saint-Joseph, à Elephant & Castle. Elle demande : « Et Léon ? – Il est resté là-bas. Il m'a dit qu'il reviendrait par le dernier canot. » (Q.54).

Cette deuxième rencontre devient encore plus compliquée sur le plan narratologique en considérant que la rencontre du poète ne se limite pas à une seule scène comme la première rencontre. En effet, on apprend que les deux frères, pendant cette escale à Aden, ne sont pas toujours ensemble. Après avoir rencontré Rimbaud une première fois, le grand frère retourne à l'Ava pour rejoindre Suzanne, tandis que le petit frère erre sur le quai et retourne à l'hôpital pour voir le poète une deuxième fois. Léon, le narrateur contemporain dit :

Il me semble que je le vois marcher, le long du Crescent. Le soleil est à la verticale. Les ombres sont des taches d'encre sur le sol, les murs sont éblouissants. Qu'est-ce qui attire Léon à nouveau vers l'hôpital général, le long des couloirs étouffants où bourdonnent les guêpes, jusqu'à la chambre étroite où l'homme malade est allongé, son visage furieux, tendu, avec ce regard bleu-gris qui ne cille pas, qui ne faiblit pas ? Le déchargement du chaland est terminé, tous les magasins sont fermés, les quais déserts. Les commerçants sont occupés à déjeuner. Les marins dorment, à l'ombre des voiles molles des boutres amarrés, les portefaix se sont groupés sous les portiques, le long de la baie, ils jouent aux dés, ils fument des pipes de haschich. Léon marche devant eux, jusqu'au dépôt de charbon des Messageries, plus loin encore, jusqu'à la maison Luke Thomas. Sur la route poussiéreuse avance une seule carriole tirée par des mules étiques, vers Maala, vers le cratère. (Q.54).

Comment toutes ces précisions sont-elles transmises au narrateur contemporain qui n'a jamais vu son grand-oncle Léon, disparu ? Après une promenade sur le quai désert, après la fermeture de tous les magasins, effrayé par « les chiens errants, affamés, enragés, qui encerclent la ville, qui entrent dans les cours, qui rôdent jusque sous les fenêtres de l'hôpital » (Q.55), Léon se rend à la chambre du poète. Léon II raconte lorsque son grand-oncle disparu entre de nouveau dans cette chambre, le mourant ne le reconnaît pas cette fois (Q.55). Isa Van Acker écrit : « Nous apprenons en détail ce que *chacun* des frères fait, tout en ignorant pourquoi et comment exactement nous le savons. D'où ce déséquilibre, du point de vue narratologique, entre une première rencontre qui se limite à une seule scène, et dont les conditions de transmission sont explicitées ; et une rencontre bien plus complexe, dont les modalités de transmission demeurent obscures¹ ».

Nous pouvons conclure que Suzanne est la personne qui a transmis l'histoire à son petit-fils Léon qui à son tour a raconté les deux rencontres avec le poète ainsi que tout le long récit de *La Quarantaine*. Revoyons les deux affirmations de Léon contemporain, une au début du livre lorsqu'il écrit : « c'est ma grand-mère Suzanne qui m'a tout raconté » (Q.19) et l'autre au milieu de l'épisode de « La quarantaine » quand en parlant d'Ananta, il annonce : « Je ne sais d'elle que ce nom [...]. Ce que m'a raconté ma grand-mère Suzanne, quand j'étais enfant, la légende de mon grand-oncle disparu » (Q.329). Le seul problème de cette hypothèse est le fait que le long récit de « La quarantaine » est écrit avec une abondance de précisions et de détails qui peut mettre en question l'authenticité des propos rapportés par Léon, le narrateur contemporain. Il nous donne dans les premières pages, toujours en parlant de la rencontre avec le poète, une explication sur la véracité du récit : « Je ne suis plus très sûr des détails, il me semble que j'ai rêvé tout cela, que j'y ai ajouté mes propres souvenirs – contrairement aux recommandations de ma grand-mère » (Q.21). Nous trouvons notre réponse concernant l'authenticité des informations transmises par Léon le narrateur contemporain dans cette affirmation. En effet, l'histoire que sa grand-mère Suzanne lui a transmise est

¹ *Ibid.*, p. 251.

mêlée aux produits de sa propre mémoire et son imagination. Selon Isa Van Acker, « l'amalgame du matériau transmis et de la mémoire individuelle, le mélange de données factuelles et d'éléments rêvés produit un discours plein en surface, mais troué en profondeur. Les incohérences et les aspects qui demeurent en suspens constituent en quelque sorte les traces visibles de cette inconsistance¹ ». Notons que le narrateur contemporain utilise à plusieurs reprises des termes comme : « Je peux imaginer cet après-midi » (Q.53) ; « Il me semble que je le vois marcher » (Q.54), ce qui renforce l'idée que Léon ajoute des histoires fictives à l'histoire vraie que sa grand-mère lui a racontée.

Nous avons remarqué que l'auteur du *Chercheur d'or* et de *La Quarantaine* stimule l'imagination et la réflexion de son lecteur sur le récit lacunaire et incertain. À notre sens, à la fin de la lecture des deux romans, le lecteur s'identifie à l'écrivain en ce sens qu'ils ignorent tous les deux le destin des protagonistes. Il est vrai que Le Clézio guide souvent son lecteur à deviner la suite de l'histoire et à anticiper sur le destin des protagonistes à mesure que les récits se développent, mais une tonalité d'incertitude gouverne dans ses romans. C'est notamment cette posture du maître du savoir de Michel Tournier qui distingue ses deux *Vendredi* dont le héros est déjà connu pour le lecteur et le dénouement n'est pas ouvert.

2. Maître du savoir

2.1. Le temps du log-book : les différentes structures narratives dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*

L'organisation structurale de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* ne suit pas un ordre linéaire et classique. À part le préambule qui a pour cadres la mer et la cabine du capitaine juste avant le naufrage, le récit principal contient 12 chapitres. Arlette Bouloumié examine l'organisation du roman selon plusieurs divisions. Une division binaire sépare le temps qui précède l'apparition de Vendredi au début du chapitre sept et le temps qui la suit. La critique constate que « le roman abonde en motifs symétriques qui soulignent une structure binaire² ». Nous pouvons énumérer, comme les motifs, la cueillette de l'ananas après le naufrage et après l'explosion, les apparitions des Indiens dont la deuxième et la dernière coïncide avec l'arrivée de Vendredi, l'existence de deux capitaines, le premier dans le préambule et le deuxième vers la fin du roman. Par la suite, la critique examine la division ternaire du récit selon l'île niée, l'île administrée et l'île solaire qui occupent chacune à son tour quelques chapitres du roman. Lynn Sbiroli attire notre attention sur le fait que la division du texte de Tournier en chapitres offre un rythme narratif très cadencé au roman :

¹ *Ibid.*, p. 252-253.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 38.

Chaque chapitre compose une unité centrée sur une ou plusieurs péripéties concernant des décisions à prendre, et les chapitres sont rapportés l'un à l'autre selon les conséquences des décisions prises : il y a deux chapitres de refus de l'île, deux concernant son exploration extérieure, deux racontant son exploration intérieure, deux de lutte entre Robinson-administrateur et Vendredi, deux de vie "solaire", deux de résolution finale (entre l'arrivée du *Whitebird* et la conclusion). En outre, ces micro-unités sont groupées en deux parties symétriques, il y a six chapitres avant Vendredi et six chapitres après¹.

Une division en quatre parties peut se faire également selon les quatre éléments. Il s'agit de la métamorphose de Robinson fasciné par la mer, dans les deux premiers chapitres, jusqu'à sa métamorphose solaire dans les trois derniers chapitres du roman. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est une autre division en quatre parties concernant la narration. Si dans les deux premières divisions l'articulation porte sur le naufrage et l'explosion de la grotte comme deux événements-catastrophes, et sur l'arrivée de Vendredi et du navire *Whitebird*, si dans la troisième division, le récit s'articule autour du thème des quatre éléments, cette dernière division est mise en relief par le journal intime de Robinson et par le récit principal. Quant au *Log-book*, il est écrit au temps présent et à la première personne et le récit est rédigé au passé simple et à la troisième personne. Comme le souligne Lynn Sbiroli, « cela implique d'un côté une distance entre le narrateur et le héros du récit, et de l'autre, la présence d'un médiateur (différent du héros) qui se place entre le héros et le lecteur, doublant le point de vue potentiel sur chaque événement à l'intérieur de l'histoire² ». En considérant *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* comme une réécriture du *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, ce changement de mode narratif de la première personne à la troisième personne dans le récit par rapport à son hypotexte semble tout à fait raisonnable. Le lecteur connaît déjà l'histoire de Robinson Crusoé. Le Robinson de Tournier est avant tout le Robinson de Daniel Defoe qui a vu le jour au XVIII^e siècle. Sous cet angle, le Robinson de Tournier ne peut pas raconter son histoire lui-même, car le lecteur est aussi averti de son histoire que le narrateur. Il sait que Robinson a vécu une telle expérience dans une île déserte pendant de très longues années. Lynn Sbiroli écrit :

Robinson n'est plus un *sujet* qui vit des expériences qu'il peut raconter dans et par rapport au monde "réel" ; il est *l'objet* d'un récit qui se réfère à un autre récit ; il est un personnage signe-référentiel pris à un autre texte. La présence du narrateur troisième personne, manifestation formelle de l'acte de la réécriture, annonce le jeu intertextuel basé sur une histoire déjà existante qui se laisse re-raconter. Récrire n'est pas dire mais *redire* ; ce n'est pas créer mais *recréer*, dans une structure qui implique que les expériences de *ce* Robinson doivent être lues tout d'abord par rapport aux expériences de son prédécesseur³.

Le journal intime dans les deux romans de Defoe et Tournier est écrit à la première personne. Ce journal est écrit par le héros du roman. Dans le roman de Defoe, il arrive que le log-book écrit au passé simple se confonde avec le récit principal. L'« angoisse » et l'« émotivité » du héros de Daniel Defoe ne lui permettent pas de pouvoir « évaluer rationnellement sa situation⁴ » ; c'est pour cette même raison que Robinson raconte dans son journal d'une manière répétitive et inutilement les mêmes événements qu'il expérimente pendant sa vie insulaire. Le journal de Robinson de Defoe est la preuve du modèle d'un homme pragmatique. Il réinterprète les événements dans son journal pour rendre plus sensible et concret le sens de ce qu'il raconte dans le récit. Mais le *log-book* du héros tournierien se distingue du récit principal premièrement par sa typographie avec une marge plus grande et deuxièmement par l'emploi de la

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 128.

² *Ibid.*, p. 133.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 139.

première personne et le choix du présent au lieu du passé simple. Ainsi, le journal intime se charge de différentes valeurs dans les deux romans et leur contenu se charge également d'une importance à laquelle on ne peut pas être indifférent. Maintenant, on peut se demander qui est le *je* qui parle dans le journal intime au présent et qui se distingue du narrateur du récit qui parle au passé simple et à la troisième personne ? Si le héros de Tournier ne peut pas relater l'histoire lui-même en tant que narrateur du récit, le *je* du *log-book* semble être la voix intérieure du héros qui raconte ses actions et ses pensées sous forme d'un monologue intérieur. Arlette Bouloumié écrit à propos de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* que « le passé simple associé au pronom 'il' introduit la relation objective des événements que vient interrompre le *log-book* où le présent associé au 'je', autorise la relation subjective et la réflexion sur ces mêmes événements¹ ». Mais cette hypothèse n'est pas tout à fait explicite et pose un problème. Si on accepte que le *je* qui parle dans le *log-book* est Robinson, et qu'il parle aussi au présent, on se demande comment situer le temps du journal par rapport au temps du récit étant donné que ce *je* doit indiquer « le moment et le lieu de l'énonciation du récit² » dans ce contexte. Ainsi, la voix narrative à la première personne du journal intime de Robinson ne peut pas appartenir au personnage de Robinson mais à celui qui raconte l'histoire. Cela signifie que c'est l'auteur lui-même qui se place dans la peau de Robinson pour s'adresser directement à ses lecteurs et leur transmettre sa propre aventure en parallèle du récit. Lynn Sbiroli précise :

Si le Robinson de Tournier n'est pas une personne mais un personnage pris à un autre texte et s'il n'a pas une identité qui s'établit par rapport au monde réel extratextuel mais tout simplement un rôle dans le récit narré, il est impossible que ce soit lui, à la première personne, qui s'interroge dans un présent en dehors du récit dont il fait partie. La seule "personne" ayant le "droit" narratif de s'exprimer ainsi est l'auteur implicite du texte dont la voix à la troisième personne est un sosie. En relisant le *Log-book* sous cette optique, nous découvrons l'existence d'un méta-discours qui ne regarde l'expérience de Robinson sur son île qu'en tant que double de l'expérience de l'écrivain créant son œuvre ; parallèlement au récit des aventures de Robinson, le *Log-book* transcrit l'aventure du romancier au travail³.

L'ordre des apparitions du journal a une signification importante. Le *log-book* n'apparaît pas dans les deux premiers et les deux derniers chapitres de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* qui sont racontés entièrement par le narrateur à la troisième personne. Par contre, le récit et le journal alternent du troisième au sixième chapitre avec la prédominance du récit. Ces quatre chapitres se composent ainsi avec l'alternance de deux voix narratives : la troisième personne du récit et la première personne du *log-book*, et de deux temps : le passé simple du récit et le présent du journal. Les deux chapitres sept et huit ont d'autres particularités sur le plan narratif : le temps présent fait son irruption dans le récit à la troisième personne narré au passé simple et au fur et à mesure que le récit s'approche du moment clé de l'explosion de la grotte, le présent se fait entendre de plus en plus. En ce qui concerne les deux chapitres qui précèdent l'arrivée du *Whitebird*, on constate que le neuvième ne comporte pas de *log-book* et qu'il est écrit complètement à la troisième personne et au passé simple ; le dixième, ne contenant que le journal intime de Robinson, est écrit à la première personne et au présent. Quel est donc l'objectif d'une telle répartition qui semble assez complexe au premier regard ? Nous recourons à notre hypothèse provisoire qui considère le *je* dans le *log-book*

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 59.

² Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu, op. cit.*, p. 141.

³ *Ibid.*

comme la voix de l'écrivain pour répondre à cette question.

Les deux premiers chapitres racontés entièrement par le narrateur constituent en quelque sorte « l'avant-propos du récit¹ ». Dans le premier chapitre on apprend comment le naufragé solitaire construit une embarcation qu'il appelle l'*Évasion* pour se sauver de l'état insulaire. La tentative du protagoniste est vaine car il n'avait pas pensé à la mise à l'eau du bateau. Le deuxième chapitre relate l'épisode de la souille qui succède à la faillite de l'*Évasion*. La tentation de la souille détache Robinson du monde extérieur. En perdant son lien avec le monde concret et rationnel, Robinson se trouve dans la démence. Il n'arrive plus à distinguer la frontière de la réalité et du rêve. L'hallucination de sa sœur morte le sauve de la folie et l'aide à trouver l'équilibre. Maintenant, Robinson voit l'espace insulaire différemment : désormais, il peut consacrer son temps à travailler dans cet espace désert et sauvage. Ainsi, une nouvelle vie commencera sur l'île baptisée Speranza au début du troisième chapitre et cette espérance est aussi à l'origine de la naissance de l'acte sacré de l'écriture avec le commencement du *log-book* dans ce même chapitre. Comme le souligne Lynn Sbiroli, l'île de la désolation renommée Speranza « constitue l'« espérance » de l'écrivain qui cherche, en tâtant, un équilibre mobile, permettant le cheminement libre de l'écriture² ».

L'alternance équilibrée du récit et du *log-book* dans les quatre chapitres (3, 4, 5 et 6) n'est pas sans rapport avec les « deux mouvements opposés en Robinson : extérieurement, il domestique l'île et remporte une victoire; intérieurement, il se détache de cette construction³ ». Cela veut dire que Robinson en tant que personnage du roman réussit à domestiquer et administrer l'île déserte mais en tant qu'écrivain dans le *log-book*, il assiste à la déconstruction progressive du langage rationnel et social. Dans le *log-book*, en réfléchissant sur sa solitude et le besoin d'autrui, Robinson met en cause la validité de la structure de l'île qu'il est en train de restaurer. C'est ainsi que la victoire de Robinson sur la surface de l'île s'écroule à mesure qu'avance l'écriture du *log-book* dans le livre :

Je sais maintenant que chaque homme porte en lui – et comme au-dessus de lui – un fragile et complexe échafaudage d'habitudes, réponses, réflexes, mécanismes, préoccupations, rêves et implications qui s'est formé et continue à se transformer par les atouchements perpétuels de ses semblables [...] Je sais ce que je risquais en perdant l'usage de la parole, et je combats de toute l'ardeur de mon angoisse cette suprême déchéance (VLP.56-57).

La construction de l'île basée sur la raison perd sa crédibilité car Robinson en tant qu'écrivain du *log-book* se trouve « de plus en plus [...] assailli de doutes sur la véracité du témoignage de [ses] sens » (VLP.58). Le travail de Robinson-écrivain est ainsi menacé par l'écroulement du langage. En effet, Robinson-écrivain ne parvient pas à domestiquer son langage et ses réflexions intérieures comme il le fait, héros de la solitude, à l'extérieur en domestiquant la surface de l'île. Après l'installation de la clepsydre qui lui permet de mesurer le temps, Robinson exprime son envie de donner des ordres à travers son écriture. Il écrit dans son journal :

Désormais, que je veille ou que je dorme, que j'écrive ou que je fasse la cuisine, mon temps est sous-tendu par un tic-tac machinal, objectif, irréfutable, exact, contrôlable. Comme j'ai faim de ces épithètes qui définissent autant de victoires sur les forces du mal ! Je veux, j'exige que tout autour de moi soit dorénavant mesuré, prouvé, certifié, mathématique, rationnel. Il faudra procéder à l'arpentage de l'île, établir l'image réduite de la projection horizontale

¹ *Ibid.*, p. 142.

² *Ibid.*, p. 143.

³ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 41-42.

de toutes ses terres, consigner ces données dans un cadastre. Je voudrais que chaque plante fût étiquetée, chaque oiseau bagueé, chaque mammifère marqué au feu. Je n'aurai de cesse que cette île opaque, impénétrable, pleine de sourdes fermentations et de remous maléfiques, ne soit métamorphosée en une construction abstraite, transparente, intelligible jusqu'à l'os ! (VLP.71).

L'abondance des verbes à l'impératif exprime le désir de Robinson d'ordonner et d'organiser la surface de l'île mais il n'est pas sûr de pouvoir mener à bien cette organisation rationnelle : « Cette dose massive de rationalité que je veux administrer à Speranza, en trouverai-je la ressource en moi-même ? » (VLP.71-72). Si le bruit de la clepsydre paraissait comme une mélodie rassurante, en écrivant ces réflexions dans son journal, Robinson ressent tout à coup de l'angoisse en imaginant le fonctionnement de la même clepsydre. Il constate alors : « Il est inutile de se le dissimuler : tout mon édifice cérébral chancelle. Et le délabrement du langage est l'effet le plus évident de cette érosion » (VLP.72). Robinson réfléchit longuement sur la langue, sur les mots et leur sens : « La métaphore, la litote et l'hyperbole me demandent un effort d'attention démesuré dont l'effet inattendu est de faire ressortir tout ce qu'il y a d'absurde et de convenu dans ces figures de rhétorique. Je conçois que ce processus dont je suis le théâtre serait pain béni pour un grammairien ou un philologue vivant en société : pour moi, c'est un luxe à la fois inutile et meurtrier » (VLP.72). Ainsi, Robinson-écrivain songe à l'usage de notions auxquelles il n'avait jamais pensé. Il déconstruit le sens conventionnel des mots et en trouve d'autres qui l'enrichissent. Le journal intime sert ainsi à Robinson à faire des exercices de grammaire, à trouver l'étymologie des mots et à leur associer leur sens symbolique. Mais il va encore plus loin dans ses exercices langagiers et se pose des questions essentielles sur lui-même et son rapport avec le monde extérieur : « Un mécanisme analogue [...] valorise l'intériorité aux dépens de l'extériorité » (VLP.73). L'alternance du récit au passé simple et du journal au présent fait le lien entre le passé social de Robinson en tant que gouverneur de Speranza et le présent solitaire et isolé de Robinson en tant qu'auteur du *log-book*.

Notons que le journal du Robinson de Defoe ne reflète que ses aventures et ses expériences sur l'île et en ce sens l'écriture, dans le *Robinson Crusoe* de l'écrivain anglais, révèle les rapports entre la langue et la réalité de l'époque de l'écrivain. Mais l'écriture du Robinson de Tournier ne se réfère pas à des réalités concrètes. La lutte de Robinson avec le langage dans le *log-book* s'oriente progressivement vers des réflexions sur la philosophie et la théorie de la connaissance. À notre sens, le *log-book* reflète ainsi les pensées de l'auteur à mesure qu'il découvre et relate les aventures intérieures de son héros :

Lorsqu'un peintre ou un graveur introduit des personnages dans un paysage ou à proximité d'un monument, ce n'est pas par goût de l'accessoire. Les personnages *donnent l'échelle* et, ce qui importe davantage encore, ils constituent des *points de vue possibles* qui ajoutent au point de vue réel de l'observateur d'indispensables virtualités. (VLP.57)

À Speranza, il n'y a qu'un point de vue, le mien, dépouillé de toute virtualité. Et ce dépouillement ne s'est pas fait en un jour. Au début, par un automatisme inconscient, je projetais des observateurs possibles – des paramètres – au sommet des collines, derrière tel rocher ou dans les branches de tel arbre. L'île se trouvait ainsi quadrillée par un réseau d'interpolations et d'extrapolations qui la différenciait et la doutait d'intelligibilité. Ainsi fait tout homme normal dans une situation normale. Je n'ai pris conscience de cette fonction – comme de bien d'autres – qu'à mesure qu'elle se dégradait en moi. Aujourd'hui, c'est chose faite. Ma vision de l'île est réduite à elle-même. (VLP.57-58)

Nous remarquons que l'œil de Robinson-écrivain comme celui du Dieu ou d'un auteur omniprésent promène ses regards sur l'étendue de l'île d'un endroit situé en hauteur. Cela justifie notre hypothèse selon laquelle le *je* de l'auteur lui-même qui raconte le récit à la troisième personne se projette dans le *je* du journal. Remarquons que

Robinson précise ici qu'il n'existe qu'un seul œil qui regarde l'île. Si l'on considère l'île comme l'œuvre que l'auteur est en train d'inventer, le seul et l'unique point de vue auquel fait allusion Robinson, ne peut être que celui de l'auteur qui conçoit à la fois la surface et l'intérieur de l'île.

Vers la fin du chapitre trois, Robinson réfléchit longuement sur la question de l'administration de l'île rationnelle sur le langage et l'usage de certains mots dans des expressions auquel il n'avait jamais pensé. La fin du journal révèle quand même ici un autre problème sur le plan narratif. Robinson achève ainsi son journal avant d'entreprendre la rédaction de la Charte de l'île dès le commencement du chapitre suivant :

Je sais bien, moi, à qui plus personne ne vient prêter un visage et des secrets – que je ne suis qu'un trou noir au milieu de Speranza, un point de vue sur Speranza – un point, c'est-à-dire rien. Je pense que l'âme ne commence à avoir un contenu notable qu'au-delà du rideau de peau qui sépare l'intérieur de l'extérieur, et qu'elle s'enrichit indéfiniment à mesure qu'elle s'annexe des cercles plus vastes autour du point-moi. Robinson n'est infiniment riche que lorsqu'il coïncide avec Speranza tout entière. (VLP.73-74)

Ici, on remarque que Robinson et Speranza ne font qu'un, et le *je* qui parle nous paraît assez problématique. Dans le chapitre suivant, après la première apparition des Indiens et l'instauration de la Charte de l'île, Robinson aborde la question du moi et donne lui-même la réponse à cette question :

Depuis quelque temps en effet je m'exerce à cette opération qui consiste à arracher de moi successivement les uns après les autres tous mes attributs – je dis bien *tous* – comme les pelures successives d'un oignon. Ce faisant, je constitue loin de moi un individu qui a nom Crusoe, prénom Robinson, qui mesure six pieds, etc. Je le vois vivre et évoluer dans l'île sans plus profiter de ses heures, ni pâtir de ses malheurs. Qui *je* ? La question est loin d'être oiseuse. Elle n'est même pas insoluble. *Car si ce n'est lui, c'est donc Speranza*. Il y a désormais un *je* volant qui va se poser tantôt sur l'homme, tantôt sur l'île, et qui fait de moi tour à tour l'un ou l'autre. (VLP.93-94)

Le jeu de l'écriture mène Robinson à ce qu'il appelle maintenant « philosophie » (VLP.94) et il envisage d'y revenir plus tard pour examiner la théorie de la connaissance et le besoin d'autrui. Le héros prend conscience que « Robinson est Speranza » (VLP.103). Le chapitre quatre se termine avec la voie du salut que Robinson voit dans ses rêveries : il s'agit de l'unité de l'île et de l'œuvre dans un langage équilibré. Il découvre la formule qui lui donne une satisfaction extrême : « Robinson est l'excrément personnel de Speranza » (VLP.105). Il constate alors :

C'est qu'elle me montre la voie étroite et escarpée du salut, d'un certain salut en tout cas, celui d'une île féconde et harmonieuse, parfaitement cultivée et administrée, forte de l'équilibre de tous ses attributs, allant droit son chemin, sans moi, parce que si proche de moi que, même comme pur regard, c'en serait encore trop de moi et qu'il faudrait me réduire à cette phosphorescence intime qui fait que chaque chose serait connue, sans personne qui connaisse, consciente, sans que personne ait conscience... ô subtil et pur équilibre, si fragile, si précieux ! (VLP.105-106)

Sous cet angle, la grotte, dès le chapitre suivant, fournit à Robinson tout ce dont il a besoin pour une écriture équilibrée et pour la naissance de l'œuvre rêvée. La descente dans la grotte lie l'écrivain à son passé lointain. Au fond de la grotte, l'âme de l'écrivain retrouve l'âme de la terre. Mais la peur d'avoir une relation incestueuse avec Speranza détache Robinson des profondeurs de la terre. L'œuvre naissante de l'écrivain a besoin d'autres sources car « les sources psychiques intérieures ne suffisent pas toutes seules à fonder l'œuvre » qui pousse l'écrivain « vers une quête de formes et de langages nouveaux¹ ». Robinson constate alors dans son journal qu'à l'extérieur il construit son œuvre de civilisation en administrant l'espace de l'île sur le modèle de la société des hommes mais à son opposé, il

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu, op. cit.*, p. 149.

créée une autre œuvre qui s'éloigne de ce modèle de société humaine (VLP.123-124). Les deux œuvres se développent en même temps sans que l'écrivain sache jusqu'où elles le conduisent :

Je ne sais où va me mener cette création continuée de moi-même. Si je le savais, c'est qu'elle serait achevée, accomplie et définitive. (VLP.125)

Ainsi le désir. C'est un torrent que la nature et la société ont emprisonné dans un bief, dans un moulin, dans une machine pour l'asservir à une fin dont par lui-même il n'a cure : la perpétuation de l'espèce. (VLP.125)

Après l'écroulement des conventions de la société et la déconstruction des frontières de l'instinct, l'écrivain se trouve libre dans sa création littéraire pour s'aventurer dans des expériences sexuelles avec l'île ou bien avec l'œuvre en gestation. Le chapitre six illustre les deux versants opposés de l'œuvre : d'un côté il représente la réussite ultime de l'administration de l'île à la surface, c'est-à-dire l'installation de la rizière, et d'un autre côté, l'union avec l'île-épouse dans cet endroit intime que Robinson appellera la combe rose. Comme le souligne Lynn Sbiroli, « l'écrivain s'unit avec l'œuvre dans la jouissance de l'enchaînement des mots : de la grotte, aux limbes, aux lombes, à la combe rose, et de cette union amoureuse avec l'île et l'œuvre naîtront des fleurs fantastiques, les mandragores¹ ». Mais avant de découvrir les mandragores, Robinson réfléchit sur la connivence de la mort et du sexe en se souvenant des propos de Samuel Gloaming, un vieil herboriste avec qui il discutait parfois dans sa boutique à York. Il parle de son union avec Speranza et de son expérience amoureuse dans la combe rose et achève son journal sur cette phrase : « Toute cette histoire serait passionnante si je n'en étais pas le seul protagoniste et si je ne l'écrivais pas avec mon sang et mes larmes » (VLP.141). Ici, l'auteur intervient en tant que conteur de ce journal et du récit de l'œuvre en indiquant qu'il la seule personne qui écrit ces mots. Il est intéressant de noter que Vendredi, le seul interlocuteur de Robinson, fait son apparition juste dans le chapitre suivant.

L'arrivée de Vendredi n'est pas sans effet dans la constitution structurale de l'œuvre. L'équilibre du récit et du journal se transforme. La présence d'autrui change les réflexions et les aventures de Robinson. Le présent se fait entendre pour la première fois dans le récit narré jusqu'à maintenant au passé simple. Ce changement inattendu du temps de la narration qui s'adapte à celui du log-book fait vaciller l'équilibre de l'œuvre. Les premières actions de Vendredi sont décrites ainsi au présent :

Vendredi a appris assez d'anglais pour comprendre les ordres de Robinson. Il sait défricher, labourer, semer, herser [...] Il traite les chèvres, fait cailler le lait, ramasse les œufs de tortue, les fait cuire mollet, creuse des rus d'irrigation, entretient les viviers, piège les bêtes puantes, calfate la pirogue, ravaude les vêtements de son maître, cire ses bottes. Le soir, il endosse une livrée de laquais et assure le service du dîner du Gouverneur. Puis il bassine son lit et l'aide à se dévêtir avant de s'aller lui-même étendre sur une litière qu'il tire contre la porte de la résidence et qu'il partage avec Tenn. (VLP. 157)

L'abondance des verbes au présent est remarquable ici. Cela peut donner l'impression que le narrateur n'arrive plus à maîtriser son langage, ce qu'il voit et ce qu'il décrit dans son récit à l'arrivée de l'Indien. Par la suite, dans le paragraphe suivant, le présent sert à confirmer l'asservissement du sauvage à son maître qui lui a sauvé la vie :

Vendredi est d'une docilité parfaite [...]. Vendredi appartient corps et âme à l'homme blanc. Tout ce que son maître lui ordonne est bien, tout ce qu'il défend est mal. Il est bien de travailler nuit et jour au fonctionnement d'une

¹ *Ibid.*, p. 150.

organisation délicate et dépourvue de sens. Il est mal de manger plus que la portion mesurée par le maître. Il est bien d'être soldat quand le maître est général, enfant de chœur quand il prie, maçon quand il construit, valet de ferme quand il se consacre à ses terres, berger quand il se préoccupe de ses troupeaux, rabatteur quand il chasse, payeur quand il vogue, porteur quand il voyage, guérisseur quand il souffre, et d'actionner pour lui l'éventail et le chasse-mouches. Il est mal de fumer la pipe, de se promener tout nu et de se cacher pour dormir quand il y a à faire. (VLP.157-158)

À mesure que le récit et le log-book se développent, l'emploi du présent dans le récit devient de plus en plus fréquent. Il exprime le caractère incontrôlable de Vendredi aussi. Malgré son obéissance et sa reconnaissance, Vendredi menace l'organisation de l'île administrée : « Mais si la bonne volonté de Vendredi est totale, il est encore très jeune, et sa jeunesse fuse parfois malgré lui. Alors il rit, il éclate d'un rire redoutable, un rire qui démasque et confond le sérieux menteur dont se parent le gouverneur et son île administrée » (VLP.158). C'est peut-être à cause de cet aspect de son caractère que le narrateur emploie le présent dans le récit raconté au passé simple, pour rendre sensible le côté sauvage et immaîtrisable de l'Indien. La partie conclusive du chapitre huit raconte au présent la catastrophe causée par Vendredi :

À demi renversé en arrière, il tire profondément sur le bec de corne de la pipe. Puis ses lèvres laissent filtrer un filet de fumée qui se divise en deux et se glisse sans aucune perte dans ses narines. La fumée accomplit alors sa fonction majeure : elle meuble et sensibilise ses poumons, elle rend conscient et comme lumineux cet espace caché dans sa poitrine, et qui est ce qu'il y a en lui de plus aérien et de plus spirituel. Enfin il expulse doucement le nuage bleu qui l'habitait [...]. Vendredi rêve de longues minutes et s'apprête à tirer une nouvelle bouffée de sa pipe, quand l'écho lointain de cris et d'aboïement vient jusqu'à lui. [...] Vendredi se lève. Que faire de la pipe ? Il la jette de toutes ses forces dans le fond de la grotte. Puis il marche bravement vers le châtimement. [...] C'est alors que les quarante tonneaux de poudre noire parlent en même temps. [...] (VLP.195-196)

N'oublions pas que cet événement central va changer le destin des deux personnages en inversant leur rôle de maître et d'élève. La construction narrative de l'œuvre s'influence également de ce changement dans le chapitre suivant. L'explosion de la grotte racontée au présent se situe juste avant le chapitre neuf écrit entièrement à la troisième personne et au passé.

Dans le neuvième chapitre l'intérieur et l'extérieur fusionnent et « la dualité Robinson-Vendredi [disparaît] au bénéfice de l'union symbolisée par les Gémeaux¹ ». Le récit attribue la même importance aux deux personnages. Leurs activités changent et le narrateur raconte leurs expériences rituelles et ludiques. Selon Lynn Sbiroli, « le point de vue du narrateur se situe à mi-distance entre Vendredi et Robinson » et « c'est maintenant à partir des signes que se développera l'aventure créative et du personnage et de l'écrivain² ». Le langage devient entièrement métaphorique en même temps que Robinson se métamorphose. Son ancien moi meurt et il devient l'élève de Vendredi. Tout change dans ce chapitre dans une lutte symbolique entre Vendredi et le bouc, Robinson et son ancien moi. C'est le langage métaphorique du cerf-volant fait de la peau du bouc et de la harpe éolienne qui parle. Les deux personnages changent de rôle dans un jeu créatif : « Ils ne jouaient d'ailleurs jamais des scènes inventées, mais seulement des épisodes de leur vie passée, alors que Vendredi était un esclave apeuré et Robinson un maître exigeant » (VLP.228). En même temps que la narration change de ton dans le récit, on constate des transformations dans la réalité et sur la surface de l'île. Le travail frénétique et l'administration obsessionnelle de l'île cèdent leur

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 42.

² Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu, op. cit.*, p. 152.

place à un jeu : « Robinson avait compris que ce jeu faisait du bien à Vendredi parce qu'il le libérait du mauvais souvenir qu'il gardait de sa vie d'esclave. Mais à lui aussi Robinson, ce jeu faisait du bien, parce qu'il avait toujours un peu de remords de son passé de gouverneur et de général » (VLP.228). La fin de ce chapitre annonce la découverte des pages blanches et du *log-book* que Robinson croyait détruit dans l'incendie de la résidence après l'explosion de la grotte. Mais l'encre et les plumes de vautour qui lui servaient à écrire avaient aussi disparu. C'est ici que le narrateur déclare le désir chez Robinson de reprendre la rédaction du journal :

Il fit part de sa découverte à Vendredi et décida de reprendre la rédaction de son *log-book*, témoin intéressant de son cheminement. Il y pensait chaque jour et allait se décider à glaner des plumes de vautour et à partir à la pêche au diodon quand, un soir, Vendredi déposa devant lui un bouquet de plumes d'albatros soigneusement taillée et un petit pot de teinture bleue qu'il avait obtenue en broyant des feuilles d'isatis. (VLP.229)

Ainsi, dès le chapitre suivant, c'est Robinson-écrivain qui prend la parole. Robinson dit à Vendredi : « l'albatros est mieux que le vautour, et le bleu est mieux que le rouge » (VLP.229). Faut-il accepter que l'auteur de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* prenne conscience ici que sans se faire conteur à la première personne, il ne parviendra jamais à achever l'histoire de son héros ? En effet, le lecteur connaît la fin de l'histoire de Robinson Crusoe qui retourne en Angleterre avec le navire *Whitebird*. C'est pourquoi il ne peut pas comprendre le destin du héros contemporain qui décide de rester sur son île avant de lire son *log-book* dans le dixième chapitre qui raconte sa dernière métamorphose.

Nous nous proposons maintenant de mentionner le schéma qu'Arlette Bouloumié propose de toutes ses observations sur le temps et sur la personne de la narration avant d'examiner le journal du chapitre dix. Le schéma comprend quatre phases principales. La première phase est le « début dans l'île » et contient les chapitres un et deux dans lesquels le récit est raconté à la troisième personne et au passé. La deuxième phase est « la vie solitaire » qui correspond aux chapitres trois, quatre, cinq et six dans lesquels il y a une alternance du récit et du journal – « il et passé » d'un côté, « je et présent » de l'autre. La troisième phase, celle de la « vie avec Vendredi » divisée en deux parties : les chapitres sept et huit où il y a l'« alternance récit-journal avec irruption du présent dans le récit au passé » et les chapitres neuf et dix. Dans le chapitre neuf il n'y a que le récit et le chapitre dix est entièrement construit par le journal. La quatrième phase est le « retour à la vie civilisée » et correspond aux deux chapitres onze et douze où le récit est à la troisième personne et au passé. Par la suite, Arlette Bouloumié constate que ce schéma est symétrique :

Le parallélisme entre la phase 1: début dans l'île (ch. 1-2) et la phase 4 : retour à la « civilisée » (ch. 11-12) apparaît avec les préoccupations sociales et maritimes qui les accompagnent. La phase 2 (ch. 3-4-5-6) est consacrée à la vie solitaire de Robinson soumise à l'action décapante de la solitude. La phase 3 (ch. 7-8-9-10) montre la vie de Robinson en compagnie de Vendredi avec la métamorphose qu'elle entraîne, jusque dans la forme du texte. Ces deux parties aussi sont symétriques¹.

La dualité de la narration montre ainsi l'originalité de la structure du roman de Michel Tournier. Dans le dixième chapitre, qui ne comporte que le *log-book* à la première personne et où la métamorphose de Robinson s'accomplit, cette division prend un autre tournant. Il n'y a plus de distinction entre le narrateur-écrivain (le je) et le personnage (le il) qui s'unissent dans un présent éternel. Ainsi, le dixième chapitre montre que l'initié est entré en parfaite harmonie avec le monde élémentaire de l'île et qu'il a triomphé du temps. C'est pourquoi le narrateur et le personnage ne se

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 43.

font qu'un à partir de ce moment où les deux voix narratives deviennent une seule voix. Le chapitre dix est le dernier chapitre où le log-book fait son apparition. Lynn Sbiroli constate que la métamorphose et l'initiation du héros sont suggérées à travers un réseau d'images qui se réunissent dans le chapitre dix dans les réflexions du protagoniste. Robinson-écrivain confie ses pensées à la première personne et au présent avec l'encre bleue aux pages blanches du log-book. En effet, si le lecteur ne prend pas conscience de ce jeu de mots et s'il n'entre pas dans une complicité ludique avec l'acte créatif, il ne peut pas comprendre le sens du texte. Chaque mot, ici, est porteur d'un sens, d'une image, d'un symbole qui renvoie à son tour à une autre image, à un autre symbole. Il reste quand même un autre élément très important pour la lecture de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* : la lecture des cartes du Tarot qui fonctionne comme une mise en abyme.

2.2. Les cartes du Tarot, une mise en abyme dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*

Une des différences de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* avec son modèle réside dans ses premières pages qui constituent en quelque sorte la préface du roman de Tournier. Les cartes du Tarot annoncent l'avenir du protagoniste dans un langage symbolique. Dans le roman de Daniel Defoe, le futur de Robinson Crusoé se forme d'une manière progressive bien qu'il existe quelques indices annonçant son avenir. C'est notamment la voix de son père tout au début du récit qui présage le destin du héros : « Je ne cesserai jamais de prier pour toi, toutefois j'oserais te prédire, si tu faisais ce coup de tête, que Dieu ne te bénirait point, et que, dans l'avenir, manquant de toute assistance, tu aurais toute la latitude de réfléchir sur le mépris de mes conseils¹ ». L'avertissement du père anticipe sur le destin de son fils : une vie insulaire et solitaire l'attend. Mais le destin du héros peut changer dans le roman de Daniel Defoe qui donne à son protagoniste le temps de réfléchir à sa situation et à la présence du Dieu. Le sort du protagoniste n'est pas annoncé et la Providence ne se révèle que progressivement, à mesure que le temps avance dans le roman. Mais l'avenir du Robinson de Tournier préexiste dans les cartes du Tarot que le jeune Robinson tire et dans la lecture et l'interprétation qu'en donne le capitaine Van Deyssel. En effet, en lisant le texte de Michel Tournier, le lecteur se rend compte que rien ne change dans l'avenir de Robinson. Les cartes du Tarot disent tout sur le destin du héros et annoncent tous les événements qui lui arriveront dans un parcours initiatique. L'histoire de Robinson est donc écrite au début du roman et le sort qui l'attend est inévitable. Les différentes étapes initiatiques qu'il doit parcourir sont établies dès le début et le protagoniste n'est pas capable de détourner son destin ni de changer les rites de passage qui lui sont destinés. Ici, nous remarquons qu'« il existe un narrateur qui, en *écrivait* l'histoire de Robinson de Tournier, *sait* déjà et préannonce la fin » et que le capitaine Van Deyssel « est le sosie de la voix de l'écrivain qui est en même temps celui qui *crée* et celui qui *sait*² ».

¹ Daniel Defoe, *Vie et aventure de Robinson Crusoé*, op. cit., p. 42.

² Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 27.

Les prophéties du capitaine Van Deyssel et ce narrateur omniscient et omniprésent dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* nous font penser à la « mise en abyme », terme que Gide explique ainsi dans son *Journal* de 1893 : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre¹ ». Cette mise en abyme annonce tout le parcours du protagoniste et anticipe énigmatiquement sur les événements capitaux du récit. Lynn Sbiroli écrit à ce propos :

En cherchant les indices textuels qui peuvent nous guider dans la lecture de l'initiation de Robinson, nous sommes frappés par l'indication énigmatique mais précise du parcours tracé par les onze cartes du Tarot au début du récit. Puisque dans la tradition ésotérique les vingt-deux Arcanes majeurs du Tarot décrivent le trajet nécessaire à la métamorphose complète de l'initié, la combinatoire des onze cartes tirées par Robinson permet une lecture symbolique plus détaillée et plus précise des étapes de la métamorphose du héros. Le rapport entre les expériences de Robinson et les cartes du Tarot établit un jeu intratextuel qui donne un sens différent au déroulement thématique de *Vendredi*².

Ces premières pages du roman qui peuvent en constituer la préface, écrite entièrement en italique, se distinguent des autres chapitres du roman premièrement par leur typographie et deuxièmement par leur contenu, et englobent tout le roman. Michel Tournier nous dit qu'il écrit parfois la fin de ses romans avant le début. Cette technique montre l'importance que notre romancier donne à la structuration dans la création de ses ouvrages :

L'un des secrets consiste à écrire la fin du roman avant le début... Je procède ensuite à un découpage rigoureux. Le livre se compose toujours de deux versants séparés au milieu par une crise... Pour obtenir les correspondances, il suffit de travailler simultanément à chacun de ces versants. Je n'hésite pas, s'il le faut, à écrire à reculons³.

Au contraire de la théorie romantique qui insiste sur l'inspiration, Michel Tournier opte pour cette méthode selon laquelle l'auteur est capable de commencer son œuvre par la fin et de travailler sur n'importe quelle partie quand il veut.

Nous nous proposons maintenant d'étudier les onze cartes des arcanes majeurs du Tarot et les interprétations du capitaine pour déchiffrer l'avenir du protagoniste et la visée de l'écrivain dans l'emploi de la technique de la mise en abyme dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Le capitaine van Deyssel utilise le tarot de Marseille qui est parmi les jeux les plus anciens avec des figures symboliques. Dans ces 78 cartes on retrouve un mélange du monde chrétien, de la mythologie et de l'astrologie. Les cartes sont divisées en 56 arcanes mineurs et 22 arcanes majeurs. Chaque arcane a un sens caché dont le secret reste à découvrir. Dans la cabine du capitaine, Robinson tire onze cartes qui appartiennent aux arcanes majeurs et c'est avec ces onze cartes que le capitaine prophétise son avenir en lui expliquant les phases principales de son destin. Le premier arcane du tarot est *le Bateleur* qui indique le début du parcours initiatique de Robinson : « dans la tradition initiatique du Tarot, cette carte symbolise le début du voyage de l'homme du matériel au spirituel⁴ ». Le capitaine explique que cette première carte est « le démiurge⁵ » et l'interprète en ces termes :

¹ André Gide, *Journal* (1893), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 41.

² Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 64.

³ Entretien de Michel Tournier avec Jean-Louis de Rambures, « De Robinson à l'ogre : un créateur de mythe », *Le Monde*, 4 décembre 1970, cité par Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 22.

⁴ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 65.

⁵ Dieu créateur de l'univers chez les platoniciens, Larousse de poche, 2004.

C'est le démiurge [...]. L'un des trois arcanes majeurs fondamentaux. Il figure un bateleur debout devant un établi couvert d'objets hétéroclites. Cela signifie qu'il y a en vous un organisateur. Il lutte contre un avenir en désordre qu'il s'efforce de maîtriser avec des moyens de fortune. Il semble y parvenir, mais n'oublions pas que ce démiurge est aussi bateleur : son œuvre est illusion, son ordre est illusoire. Malheureusement il l'ignore. Le scepticisme n'est pas son effort. (VLP.7)

Le capitaine trouve en Robinson les qualités d'un homme créateur à l'image du bateleur qui se tient debout devant ses instruments hétéroclites : le bâton qu'il tient dans sa main gauche est la représentation de l'action, le denier d'or posé sur la table illustre l'objet que le Bateleur doit transformer avec le bâton en une matière raffinée, une coupe symbolise la féminité et le dernier instrument, l'épée figure l'esprit saisissant la matière. Le commentaire du capitaine révèle ainsi à Robinson qu'il ne peut pas changer de destin tant qu'il est attaché au passé profane et enfermé dans la matière.

Ce premier arcane du tarot va correspondre aux deux premiers chapitres du livre qui révèlent l'illusion de l'île administrée : nous pouvons repérer ces indices à travers quelques passages importants du récit. Le premier chapitre du roman est divisé en quatre parties et indique le commencement du voyage initiatique du protagoniste. Robinson est coupé de tout contact avec le monde en échouant sur l'île inconnue et déserte. Il résiste instinctivement à séparer du monde profane et il est tenté par la mer pour se sauver. La mer est ici la coupe qui se trouve sur la table du bateleur et qui attire l'initié par sa « passivité féminine¹ », mais de peur de tomber dans la folie, Robinson se donne à « l'action », symbolisée par le bâton du bateleur, en construisant le bateau qu'il appellera l'*Évasion*. Bien que la construction du bateau soit le premier ordre imposé par Robinson, cette entreprise est « illusoire », étant donné qu'elle est destinée au retour dans le monde profane. Maintenant, nous allons examiner quelques passages qui font écho à cette carte du tarot. Lynn Sbiroli écrit à propos du Bateleur :

[Il] représente les virtualités de l'homme. Ses pieds sont posés par terre, sur le monde dans lequel il est plongé, mais le destin supérieur qui attend l'initié est symbolisé par la coiffure du Bateleur, en forme de huit renversé, symbole de l'infini. Par la puissance de son esprit, l'homme lié à ce monde, parvient à acquérir la notion de l'infini vers lequel il doit se diriger².

L'image de la coiffure du bateleur est évoquée chez Robinson au moment où le naufragé solitaire s'apprête à se repérer dans l'île où il se trouve après le naufrage de la *Virginie* : « Comme il redoutait les rayons du soleil déjà haut dans le ciel, il se coiffa d'une fougère roulée en cornet, plante qui foisonnait à la limite de la plage et de la forêt. Puis il ramassa une branche pour s'en servir de canne, et il s'enfonça dans le taillis d'épineux qui couvrait le pied des promontoires volcaniques du sommet desquels il espérait pouvoir s'orienter » (VLP.16). Robinson passe une première nuit dans l'île et se réveille le lendemain matin à côté d'« un cèdre gigantesque » (VLP.19). Mais il n'est pas capable pour le moment d'apprécier la valeur de cet arbre qui « pourrait bien symboliser le pouvoir potentiel du bâton qui permet au Bateleur d'agir sur le monde³ ». Le narrateur fait remarquer que Robinson est toujours attiré par le passé profane : « Cette présence végétale le reconforta et lui aurait fait pressentir ce que l'île pouvait pour lui, si toute son attention n'avait été requise et aspirée par la mer » (VLP.19). Si l'on considère l'arbre comme le médiateur entre la terre et le ciel, symbole de la transcendance spirituelle, Robinson apprend très vite à grimper sur l'arbre, mais

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 65.

² *Ibid.*, p. 66.

³ *Ibid.*

son regard est toujours attiré par l'eau de la mer, symbole de la féminité. Le Tarot dit que le bateleur vit dans le monde profane en même temps qu'il se prépare pour l'initiation. Cette leçon du Tarot est représentée dans le texte de Tournier par la construction de l'*Évasion* qui est à la fois une entreprise liée à l'illusion et un apprentissage indispensable à l'initié pour qu'il soit capable de construire un nouveau monde. L'évocation du mythe fondamental de Noé pendant la fabrication de l'embarcation exprime la fin d'un monde et le commencement d'un nouveau monde auquel Robinson s'initie. Arlette Bouloumié constate : « le bateleur, avec ses tours d'adresse, fait penser à l'escamoteur et à l'illusionniste. Il révèle à Robinson que l'ordre matériel qu'il veut maîtriser n'est qu'illusion. Cette prise de conscience est nécessaire à l'ascension spirituelle de celui-ci¹ ». La première carte explique que Robinson, travaillant comme un « forcené » (VLP.31), reste toujours « prisonnier » (VLP.28) du monde profane, sans savoir renoncer à son passé. Il s'éloigne de son passé après l'échec de l'*Évasion* et la tentation de la souille. Il se réveille dans son parcours initiatique comme un enfant qui vient de naître. Il prend conscience alors que la mer était « sa tentation, son piège son opium » (VLP.45) ». Le Bateleur montre ainsi un nouvel horizon et les possibilités d'évolution dans l'avenir.

Robinson tire une deuxième carte sur laquelle on peut voir « un personnage portant couronne et sceptre, debout sur un char tiré par deux coursiers » (VLP.7-8). L'image de cette carte correspond à l'image de Robinson lors de sa sortie triomphante de la souille. Cette image est *Le Chariot*, l'arcane septième du Tarot. Lynn Sbiroli compare les romans de Defoe et de Tournier à travers cette carte et conclut que le Robinson de Tournier suit de près les expériences de son prédécesseur à ce stade jusqu'à ce qu'il les intériorise et les dépasse ensuite. La description de Robinson par le capitaine Van Deysse et le visage du Triomphateur sur la carte du Tarot sont très semblables : « Le visage du triomphateur est calme, empreint d'une grande sérénité. Il est sûr de lui. Et c'est bien là la première des qualités, la première nécessité pour une vie initiatique² ». Robinson, l'homme civilisé, sûr de lui-même, réussit à administrer l'île et à imposer certains ordres à Speranza :

Vos cheveux ras, votre barbe rousse et carrée, votre regard clair, très droit, mais avec je ne sais quoi de fixe et de limité, votre mise dont l'austérité avoisine l'affectation, tout cela vous classe dans l'heureuse catégorie de ceux qui n'ont jamais douté de rien. Vous êtes pieux, avare et pur. Le royaume dont vous seriez souverain ressemblerait à nos grandes armoires domestiques où les femmes de chez nous rangent des piles de draps et de nappes immaculées et parfumées par des sachets de lavandes. (VLP.8)

Il est important de savoir que sur la carte du Chariot se trouvent deux sphinx tirant le char, l'un, symbole de « l'homme individuel » et l'autre, symbole de « l'homme social³ ». Ces deux sphinx ne sont pas capables de choisir la direction dans laquelle le char progresse. C'est le conducteur du char qui a le pouvoir de décider du chemin. Robinson ne trouve qu'une solution pour lutter contre sa décadence : imposer de l'ordre dans l'île. À l'image des deux sphinx qui représentent deux aspects contradictoires de l'homme, la lutte de Robinson, comme il l'explique dans son journal, est une lutte entre la nature ou l'individu et la culture ou la société : « Je sais maintenant que chaque homme porte en

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 23.

² Edmond Delcamp, *Le Tarot initiatique, symbolique et esotérique*, Le Courrier du Livre, 1972, p. 136.

³ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu, op. cit.*, p. 72.

lui et comme au-dessus de lui un fragile et complexe échafaudage d'habitude, réponses, rêves et implications qui s'est formé et continue à se transformer par les attouchements perpétuels de ses semblables » (VLP.56-57). Robinson est donc le conducteur du char qui doit apprendre à équilibrer les deux aspects de l'homme, intérieur et extérieur, pour que le char progresse dans la bonne voie.

La production de pain prend une importance particulière dans cette période de la vie de Robinson. Après avoir résolu la question de la nourriture et possédé le monde matériel, Robinson cherche un sens pour son existence solitaire. Michel Tournier fait intervenir un premier guide spirituel pour aider son protagoniste dans sa voie initiatique. C'est le chien Tenn de la *Virginie* qui joue ce rôle. Le chien ne reste pas auprès de Robinson après sa première apparition, car il le trouve toujours lié au monde du passé. Robinson comprendra plus tard que le sauvage était lui-même mais pas le chien. Ainsi, le Robinson civilisé était la figure de la sauvagerie de la civilisation. En ce sens, l'administration de l'espace insulaire et l'établissement de toute une civilisation sur le modèle de l'occident ne signifie plus la victoire de Robinson. La raison ne suffit pas toute seule pour le bien-être de l'homme, il lui faut aussi l'affectivité pour vivre. Nous trouvons sur la carte du Triomphateur un cercle ailé qui le surmonte et qui désigne : « l'homme ne peut être totalement lui-même que lorsqu'il possède au fond de lui-même, mais en tendance seulement, ce qui lui manque et ce n'est que par un autre qu'il peut découvrir et valoriser ce manque¹ ». La fin du troisième chapitre annonce la victoire de Robinson maîtrisant son île sur le plan rationnel. Arlette Bouloumié attire notre attention sur le fait que « le triomphe caractérise cette carte, au chiffre symbolique, 7, comme le septième jour de la création² ». Maintenant, Robinson doit déterminer les valeurs de son île administrée en rédigeant la Charte et le Code pénal dès le commencement du nouveau chapitre. Cette entreprise de Robinson-gouverneur qui prévoit également le châtement dans son code pénal à l'égard de ceux et celles qui transgressent les lois définies dans la Charte correspond à la symbolique de Mars, planète dominant le septième arcane. Le capitaine commente : « Mars, [...]. Le petit démiurge a remporté une victoire apparente sur la nature. Il a triomphé par la force et impose autour de lui un ordre qui est à son image (VLP.8) ». En effet, Mars « symbolise l'énergie vitale et le contact agressif avec le monde extérieur³ ». C'est la réaction et les mesures défensives de Robinson qui montrent cette appropriation à la planète Mars, après l'apparition des Indiens sur l'île. Le capitaine l'évoque ainsi : « Un ordre à votre image [...]. Rien de tel pour percer l'âme d'un homme que de l'imaginer revêtu d'un pouvoir absolu grâce auquel il peut imposer sa volonté sans obstacle. Robinson-Roi ... » (VLP.8).

Le capitaine demande à Robinson de tirer une troisième carte. Lorsque Robinson lui montre la carte, le capitaine s'exalte et prononce : « Tien, que vous disais-je ? Vous me donnez l'Hermite » (VLP.8). Au contraire des deux premières cartes qui représentent les évolutions extérieures du protagoniste, la carte de l'Hermite ainsi que la carte suivante, les Étoiles, représentent les différentes phases de l'évolution intérieure de Robinson. L'Hermite est le neuvième arcane du Tarot et sa première leçon concerne la gestion du temps. L'arrêt de la clepsydre permet à

¹ Edmond Delcamp, *Le Tarot initiatique, symbolique et esotérique*, op. cit., p. 144.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 24.

³ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 76.

Robinson de découvrir la sortie du temps mesuré, ce qui le pousse à chercher d'autres valeurs dans les profondeurs de l'île. En effet, ici, l'intérieur de Robinson et l'intérieur de la terre se rejoignent. C'est ce que prophétise le capitaine dans la suite de son commentaire :

Le Guerrier a pris conscience de sa solitude. Il s'est retiré au fond d'une grotte pour y retrouver sa source originelle. Mais en s'enfonçant ainsi au sein de la terre, en accomplissant ce voyage au fond de lui-même, il est devenu un autre homme. S'il sort jamais de cette retraite, il s'apercevra que son âme monolithique a subi d'intimes fissures. (VLP.8-9)

Ainsi, cette carte annonce l'exploration de la grotte au chapitre cinq durant laquelle Robinson rejoint la terre-mère en descendant aux tréfonds de la terre. C'est le moment où il se détache entièrement de l'extérieur. La descente dans la grotte annonce la fin du règne du Triomphateur pendant lequel Robinson avait imposé de l'ordre à l'île. C'est la fin du monde matériel et le commencement de l'exploration de l'intérieur pour découvrir de nouvelles valeurs. Arlette Bouloumié attire notre attention sur la symbolique du chiffre 9 qui « est le chiffre de la gestation, suggérant la renaissance de Robinson après cette régression au stade embryonnaire¹ ». La leçon de l'Hermite nous aide à mieux comprendre l'importance du renoncement de Robinson à l'extérieur et sa pénétration sous la terre par la grotte. L'Hermite nous dit de « visite[r] l'intérieur de la terre » : « en rectifiant ta façon de voir les choses [...] tu trouveras la pierre cachée² ». Robinson se laisse aller dans la direction que l'Hermite lui montre. En effet, Robinson est le Triomphateur qui descend de son char et suit le chemin que l'Hermite lui désigne. Notons que l'Hermite tient un fanal à la main dont la lueur montre à l'initié que le chemin est risqué. Cette lueur est évoquée par le rayon du soleil qui pénètre un instant bref dans les tréfonds de la grotte. On la retrouvera également plus intensément dans la période solaire. Le serpent qui se trouve devant les pieds de l'Hermite est la figure symbolique du guide de l'homme. Robinson est aveuglé par la lumière soudaine et éclatante du soleil qui se trouve au centre du ciel lorsqu'il sort de la grotte. Tenn, qui l'attend devant la grotte, le guide vers la résidence. Une autre leçon importante de l'Hermite concerne la question du mal et du bien qui a un effet considérable dans la métamorphose de Robinson. À la suite de l'expérience de la grotte, Robinson pense au bien et au mal sans s'attacher à leur sens théologique. Il trouve que les deux sont indispensables pour la connaissance de soi. Dans cette étape de sa métamorphose, le Triomphateur renaît en apprenant les enseignements de l'Hermite. La carte annonce ainsi la renaissance de Robinson dont l'« âme monolithique a subi d'intimes fissures » (VLP.9).

Robinson hésite à tirer la quatrième carte de peur d'entendre des mots inquiétants de la bouche du capitaine, « ce gros silène néerlandais » (VLP.9) avec qui il évitait d'être tête-à-tête depuis qu'il avait embarqué sur la *Virginie*. Le capitaine interprète rapidement cette quatrième carte qui est l'arcane dix-sept nommé l'Étoile. Sous les étoiles de la carte se trouve le dessin d'une belle femme nue. Lynn Sbiroli écrit à propos de l'image de cette jeune femme : « dans la symbologie du Tarot, elle représente la Vérité nue qui, sous l'apparence de l'eau, se manifeste à la surface

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 24.

² Edmond Delcamp, *Le Tarot initiatique, symbolique et esotérique, op. cit.*, p. 176.

de la terre¹ ». Mais le capitaine appelle cette carte *Vénus* : « Voilà qui va faire sortir l'Hermitte de son trou ! Vénus en personne émerge des eaux et fais ses premiers pas dans vos plates-bandes » (VLP.9). Cette carte annonce l'arrivée de Vendredi au chapitre 7 et nous fait penser également à ce que Robinson trouve dans l'étymologie du nom de Vendredi qui « est le jour de Vénus » (VLP.243). Arlette Bouloumié écrit à ce propos : « Cette phrase répond, en écho, à la phrase du capitaine quand Robinson déchiffre enfin le message à lui adressé. Peut-être cette carte évoque-t-elle aussi, à la fin du chapitre 6, la sexualité débordante de Robinson découvrant la combe rose² ». Notons que Vénus est « la divinité de l'amour et du plaisir. [...] En tant que déesse de l'amour [...] son culte [s'associe] aux prostitutions sacrées³ ». Nous avons déjà parlé des rapports de Robinson avec l'île-mère et l'île-épouse et la naissance de ses filles mandragores. Tous ces rapports sexuels sont ainsi présagés dans cette carte où l'enseignement de Vénus nous dit de chercher la vérité dans l'amour instinctif et non rationnel : « Cette planète, Vénus, incarne en Astrologie l'attraction instinctive, le sentiment, l'amour, la sympathie, l'harmonie et la douceur. [...] Vénus a partie liée avec les affects d'attraction voluptueuse et d'amour⁴ ». Bien que le passage de la quatrième carte à la cinquième paraisse très court il est très important dans l'initiation sexuelle et la métamorphose du protagoniste. La carte des Étoiles nous montre un papillon en train de butiner sur une rose : « Le papillon évoque le mythe d'Eros et Psyché. Il rappelle l'arcane VI au-dessous de qui l'arcane est placé. Il apporte à la Rose la vie. Il est l'âme spirituelle universelle qui vient féconder chaque fleur en lui donnant de perpétuer son espèce. Il est la réponse de l'Espérance⁵ ». Dans la combe rose, Robinson trouve l'amour vénusien qui est fécond et lui donne des filles, les mandragores. C'est cet amour qui unit les contraires : jour et nuit, obscurité et lumière, mort et vie. Vénus promet à Robinson qu'il peut dépasser la dualité et retrouver l'unité. Cette carte indique que Robinson est devenu un homme et pour devenir un homme nouveau il faut attendre l'arrivée de l'autre qui deviendra son guide spirituel.

La cinquième carte est l'« Arcane sixième : *le Sagittaire* » (VLP.9). Cet arcane est nommé l'Amoureux dans le jeu de tarot. Le capitaine dit que « *Vénus* transformée en ange ailé envoie des flèches vers le soleil » (VLP.9). Le commentaire du capitaine nous rappelle évidemment le caractère éolien de Vendredi qui lance des flèches habilement. Cet arcane indique la rencontre de l'initié avec autrui à la suite de laquelle sa vision de lui-même et du monde change. Cette rencontre, nécessaire selon l'arcane de l'Amoureux pour que l'homme fasse son choix, transforme progressivement le destin de Robinson-gouverneur : « Il [lui] faut une rencontre pour [le] placer sur la Voie⁶ ». Robinson ne peut atteindre ce stade qu'à conditionne de se transformer en Amoureux car la raison ne suffit jamais dans la voie initiatique. Robinson essaye d'imposer ses ordres à Vendredi mais il se rend compte de la vanité de son effort car la nostalgie de l'*autre île* qu'il avait entrevue le préoccupe. La carte de l'Amoureux indique que l'affectivité est la seule faculté qui nous oriente vers la vérité. Arlette Bouloumié constate :

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 85.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 31.

³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 1000.

⁴ *Ibid.*

⁵ Edmond Delcamp, *Le Tarot initiatique, symbolique et esotérique*, op. cit., p. 359.

⁶ *Ibid.*, p. 118.

Mais Cupidon devient Vénus et les flèches qui visaient le cœur de l'Amoureux sont maintenant envoyées vers le soleil. La lecture de cette carte montre que Tournier connaît le symbolisme du chiffre 6 de l'Arcane, lié à l'étoile à six branches formée de deux triangles entrelacés dont l'un pointe en haut, désignant le feu et l'esprit divin. La carte annonce au chapitre 9 les jeux de Vendredi [...]. La flèche symbolise l'évolution éolienne et solaire de Robinson. Cette flèche rapproche l'arcane du signe astrologique du Sagittaire, le Centaure moitié homme, moitié animal, symbole de l'élément instinctif et de l'élément spirituel si fortement unis en Vendredi¹.

L'ange qui lance des flèches s'appelle Éros et il est un enfant innocent qui se dirige vers le Soleil. Selon la carte du Tarot, cet enfant représente « le sourire de la vie² ». Après l'arrivée de Vendredi, Robinson remarque dans son journal que l'Araucan ne pourrait avoir « plus de quinze ans » et que « son enfance le pousse à rire insolemment de [ses] enseignements » (VLP.155). Nous remarquons bien que l'Eros de cette carte représente Vendredi comme un enfant exerçant le culte du rire.

Robinson tourne la sixième carte qui est l'Arcane vingt et unième et qui dans le jeu de tarot s'appelle le Monde. Le capitaine Van Seyssel le désigne ici par *le chaos* : « Une carte encore. La voici. Malheur ! Vous venez de retourner l'arcane vingt et unième, celui du Chaos ! La bête de la Terre est en lutte avec un monstre de flamme. L'homme que vous voyez, pris entre des forces opposées, est un fou reconnaissable à sa marotte. On le deviendrait à moins » (VLP.9). Le Malheur évoque la catastrophe capitale de l'île administrée de Robinson, celle de l'explosion de la grotte provoquée par Vendredi à la fin du chapitre 8. La lutte avec la flamme connote cette explosion. L'arcane vingt et unième montre généralement que l'initié arrive triomphalement au bout de son parcours. On retrouve quatre animaux dans les quatre coins de cette carte : le lion, le taureau, l'ange et l'aigle. Ils représentent les quatre éléments de la nature : le feu, la terre, l'air et l'eau. Ainsi, cette carte nous dit que le novice a maîtrisé ces quatre éléments : « Le jeu symbolique du tarot montre bien la vertu totalisante de ce chiffre qui est celui de sa dernière lame numérotée, nommée LE MONDE, et qui désigne l'accomplissement, la plénitude, le but atteint³ ». L'interprétation de Van Deysse qui y voit « l'homme [...] pris entre des forces opposées » explique le détachement du Robinson tellurique de son élément terrien et son orientation vers le soleil et l'avènement du règne solaire. Le chiffre 21 insiste sur le combat de l'individu : « C'est l'effort dynamique de l'individualité qui s'élabore dans la lutte des contraires et embrasse la voie toujours nouvelle des cycles évolutifs⁴ ». Remarquons qu'on ne trouve pas Robinson sur cette carte, ce qui veut dire que cette carte représente le Monde de Vendredi et non celui de Robinson. N'oublions pas que Robinson part dans la forêt à la fin du chapitre VII sans réveiller Vendredi et Tenn. Dans le chapitre suivant, Vendredi remarque l'absence de Robinson et se trouve seul dans son Monde. En absence du gouverneur, Vendredi s'aventure dans un monde de jeu qui lui est propre. Il est maintenant le maître de l'île et sa liberté lui permet de se lancer dans des affaires ludiques : « Il était totalement absorbé par la contemplation des choses pourtant familières qui l'entouraient, mais auxquelles l'arrêt de la clepsydre et l'absence de Robinson conféraient un aspect nouveau. Il était maître de lui, maître de l'île » (VLP.167).

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 31.

² Edmond Delcamp, *Le Tarot initiatique, symbolique et esotérique, op. cit.*, p. 124.

³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 1018.

⁴ *Ibid.*, p. 1019.

La carte suivante représente l'arcane douzième, le Pendu. Cette septième carte est Saturne et représente un homme pendu par les pieds. On y voit deux arbres à l'envers qui soutiennent la poutre. Le capitaine commente : « Très bien. Il fallait s'y attendre, c'est Saturne, de l'arcane douzième, figurant un pendu. Mais, voyez-vous, ce qu'il y a de plus significatif dans ce personnage, c'est qu'il est pendu par les pieds. Vous voilà donc la tête en bas, mon pauvre Crusoé ! » (VLP.9). On retrouve l'image de ces deux arbres dans le huitième chapitre lorsque Robinson se met à la recherche de Vendredi disparu : « Mais sa surprise fut à son comble lorsqu'il déboucha au nord d'un marigot que bordaient de petits arbres assez semblables à des saules. En effet ces arbustes avaient tous été visiblement déracinés et replantés *à l'envers*, les branches enfouies dans la terre et les racines dressées vers le ciel » (VLP.174). La planète de cet arcane est Saturne qui symbolise le lien entre ce qui est mortel et ce qui est immortel. Ainsi, elle montre la dernière bataille entre Robinson terrestre et Vendredi éolien. L'initié se prépare sous l'influence de cet arcane à sa dernière métamorphose et à sa transcendance. Le Pendu, étant attaché à la poutre par les pieds, est incapable de réagir. Robinson prend déjà conscience « que le temps est proche de l'avènement de choses absolument nouvelles, inouïes et imprévisibles » (VLP.192), mais il doit toujours attendre. C'est autrui qui interviendra pour mettre fin à ce cycle. Il s'agit certainement de l'explosion de la grotte provoquée par Vendredi et qui ouvre un nouvel horizon dans la vie initiatique de Robinson.

Saturne pourrait évoquer les Saturnales. Ce sont des fêtes païennes qui montrent l'inversion de la hiérarchie sociale : « Lors des fêtes [...] Saturnales, les rapports sociaux étaient renversés, les serviteurs commandaient aux maîtres, ceux-ci servaient à table leurs esclaves¹ ». Cette inversion est représentée dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* par le changement de rôle de Robinson et Vendredi. Le capitaine voit le jeune Robinson « la tête en bas », cela peut correspondre aux événements survenus après l'explosion de la grotte qui inversent les valeurs. Cette carte nous dit que Robinson va apprendre de son nouveau maître éolien à marcher sur les mains (VLP.205), qu'il va raser sa barbe qui le nouait avec la terre et qu'il va laisser ses cheveux boucler vers le soleil (VLP.233). Même le temps marche à reculons. Robinson se sent rajeuni. La carte du tarot nous enseigne que l'initié se détache définitivement du monde matériel après avoir surmonté l'arcane du Pendu. C'est ici qu'il retrouve la nudité à proprement parler, « comme on abandonne une défroque usée, comme la chrysalide rejette l'enveloppe qui la contraignait à ramper dans la boue pour pouvoir vivre, éperdue, dans le chaud rayonnement du soleil² ». Ainsi, l'esclave devient le maître et Robinson se laisse enseigner par les leçons de Vendredi. La carte du pendu indique la fin du règne terrestre et accompagne Robinson jusqu'à la porte d'un nouveau monde. Il annonce également le culte solaire abordé dans le dixième chapitre à travers les réflexions de Robinson confiées à son *log-book*.

Le capitaine Van Deysse demande à Robinson de se dépêcher et de lui donner la huitième carte qui présente l'arcane quinzième : « La voici. Arcane quinzième : les Gémeaux. Je me demandais quel allait être le nouvel avatar de notre Vénus métamorphosée en tireur à l'arc. Elle est devenue votre frère jumeau. Les Gémeaux sont figurés

¹ *Ibid.*, p. 848.

² Edmond Delcamp, *Le Tarot initiatique, symbolique et esotérique*, op. cit., p. 229.

attachés par le cou aux pieds de l'Ange bisexué. Retenez bien cela ! » (VLP.9-10). L'arcane quinzième dans le jeu du tarot s'appelle le Diable ou l'Adversaire mais le capitaine l'appelle ici les Gémeaux. Le capitaine met l'accent dans son commentaire sur la métamorphose de Vendredi qui devient le frère jumeau de Robinson. Selon Arlette Bouloumié, « la puissance effrayante du diable figurée sur la carte par un bouc est ici gommée au bénéfice d'une idée positive : celle de la réunion des contraires symbolisée par la réunion des sexes dans un être divin¹ ». Cette carte montre que Robinson trouve un frère qui l'aidera à passer ses dernières épreuves. La carte du diable annonce la mort définitive de l'ancien moi de Robinson et la naissance d'un homme nouveau. Notons que le bouc qui figure sur cette carte est évoqué dans le texte de Robinson par Andoar. C'est Vendredi qui combat avec le bouc, symbole de l'ancien moi de Robinson tellurique. Ce combat représente un sacrifice rituel et Vendredi fait du bouc sacrifié un cerf-volant et une harpe éolienne. La dernière leçon du quinzième arcane est une sorte d'auto-critique que nous retrouvons aussi dans le texte de Tournier vers la fin du chapitre concerné. Ce jugement est évoqué par les jeux qu'invente Vendredi : chaque personnage se met dans la peau de l'autre et joue le rôle de l'autre personnage. Robinson comprend ainsi comment Vendredi le voyait avant et vice-versa.

La neuvième carte présente l'arcane dix-neuvième et le capitaine l'appelle le lion : « Nous retrouvons le couple des Gémeaux sur le dix-neuvième arcane majeur, l'arcane du Lion. Deux enfants se tiennent par la main devant un mur qui symbolise la Cité solaire » (VLP.11). Ce signe du zodiaque se trouve au milieu de l'été : « Ce signe est donc caractérisé par l'épanouissement de la nature sous les chauds rayons du soleil, qui est son maître planétaire. Cœur du Zodiaque, il exprime la joie de vivre, l'ambition, l'orgueil et l'élévation² ». Par la suite, le capitaine Van Deyssel fait un commentaire plus long que les autres : « Le dieu soleil occupe tout le haut de cette lame qui lui est dédiée » (VLP.12). Ce commentaire met l'accent sur l'innocence de l'enfant en remplaçant le couple humain par deux enfants :

Dans la Cité solaire – suspendu entre le temps et l'éternité, entre la vie et la mort – les habitants sont revêtus d'innocence enfantine, ayant accédé à la sexualité solaire qui, plus encore qu'androgynique, est circulaire. Un serpent se mordant la queue est la figure de cette érotique close sur elle-même, sans perte ni bavure. C'est le zénith de la perfection humaine, infiniment difficile à conquérir, plus difficile encore à garder. Il semble que vous soyez appelé à vous élever jusque-là. Du moins le tarot égyptien le dit-il. Mes respects, jeune homme ! (VLP.12)

L'innocence enfantine que le capitaine associe à la sexualité androgynique est décrite comme l'épanouissement de l'être humain. Ses paroles anticipent sur ce que Robinson écrira des années plus tard dans son *log-book*. Les réflexions de Robinson vers la fin du dixième chapitre font écho à l'interprétation du capitaine :

Un troisième fil m'est fourni par le souvenir des dernières paroles humaines qu'il me fut donné d'entendre avant le naufrage de la *Virginie*. Ces paroles [...] sont en quelque sorte le viatique spirituel que m'accordait l'humanité avant de m'abandonner aux éléments [...]. C'était, n'est-ce pas, les prédictions que le capitaine Pieter Van Deyssel lisait [...] sur les cartes d'un tarot. Or le nom de Vénus est revenu plusieurs fois dans ses propos si déconcertants pour le jeune homme que j'étais. N'avait-il pas annoncé que devenu ermite dans une grotte, j'en serais arraché par la survenue de Vénus ? Et cet être sorti des eaux ne devait-il pas se transformer en archer tirant ses flèches vers le soleil ? [...] Je revois confusément sur une carte deux enfants – des jumeaux, des innocents – se tenant par la main devant un mur qui symbolise la Cité solaire. Van Deyssel avait commenté cette image en parlant de sexualité

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 33.

² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 577.

circulaire, close sur elle-même, et il avait évoqué le symbole du serpent qui se mord la queue. (VLP.243-244)

La figure de l'arcane du Soleil marque une vie en couple et par l'amour dans la Cité Solaire. Le couple jumeau de Robinson-Vendredi correspond exactement à la leçon centrale de l'arcane du Soleil qui ne voit la perfection de toute initiation que dans le couple¹. Comme le souligne Lynn Sbiroli, « de l'androgynie de Mercure qui s'est présentée dans l'arcane XV, Robinson est parvenu à la sexualité cosmique² ». À la fin de ce chapitre Robinson nous laisse entendre ses réflexions sur la sexualité. Il achève en ces mots l'avant-dernière partie du *log-book* : « En vérité, au suprême degré où nous avons accédé, Vendredi et moi, la différence de sexe est dépassée, et Vendredi peut s'identifier à Vénus, tout de même qu'on peut dire en langage humain que je m'ouvre à la fécondation de l'Astre Majeur » (VLP.245). La leçon définitive de la neuvième carte explique que l'initié repense toutes ses expériences pendant son voyage spirituel. Ce travail est accompli par toutes les réflexions de Robinson qu'il confie à son *log-book* dans le dixième chapitre dont le contenu est un éloge au culte du Soleil. Robinson revoit tout son passé depuis le naufrage jusqu'à l'explosion de la grotte : « Plus j'y songe, plus il me paraît que les tonneaux de poudre, la pipe de Van Deyssel et la maladroite désobéissance de Vendredi ne forment qu'un manteau d'anecdotes qui couvre une nécessité fatidique en marche depuis le naufrage de la *Virginie* » (VLP.235). Avec l'arcane du Soleil, Robinson se libère du temps mesuré et accède à *l'autre île* qu'il ne voyait qu'éphémèrement auparavant.

Robinson atteint en apparence à la fin de son parcours initiatique en accédant à l'éternité et en s'unissant avec le monde solaire. Mais il reste encore deux autres cartes à tirer, cela veut dire que la vie équilibrée de nouvel homme peut toujours être troublée par un événement inattendu : le passé, le temps mesuré ou le monde profane, chacun peut se montrer de nouveau à lui. Le capitaine prie Robinson de lui donner la dixième carte. Il prononce en s'exaltant : « Ah ! le Capricorne ! » (VLP.12). C'est le nom du « dixième signe du zodiaque, qui commence au solstice d'hiver, la porte des dieux, quand la mort apparente de la nature correspond à la plénitude spirituelle³ ». Cette carte indique l'arrivée du navire anglais *Whitebird* qui sera la plus grande épreuve pour Robinson. L'arcane sans nom indique la séparation définitive entre le roman de Tournier et son modèle. L'arrivée de *Whitebird* égale le retour de tout le passé et de toute la civilisation. Le capitaine continue :

C'est la porte de sortie des âmes, autant dire la mort. Ce squelette qui fauche une prairie jonchée de mains, de pieds et de têtes dit assez le sens funeste qui s'attache à cette lame. Précipité du haut de la Cité solaire, vous êtes en grand danger de mort. J'ai hâte et j'ai peur de connaître la carte qui va vous échoir maintenant. Si c'est un signe faible, votre histoire est finie... (VLP.12)

Le squelette qui figure sur cette carte représente l'homme sans son masque social comme Robinson. Le héros se rend compte maintenant qu'il serait impossible de retourner dans le monde de l'équipage du *Whitebird*. Le navire apporte forcément avec lui une date qui définit la durée et la situation du séjour de Robinson sur Speranza. La carte sans nom annonce aussi le désespoir de Robinson après le départ de Vendredi dans le chapitre XII (VLP.266-267), qui a pour risque la mort réelle de celui qui est « devenu tout à coup un vieil homme » (VLP.268). Il se trouve de nouveau seul,

¹ Voir Edmond Delcamp, *Le Tarot initiatique, symbolique et esotérique*, op. cit., p. 411-412.

² Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 115.

³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 163.

sans initiateur et sans compagnon.

La dernière carte est appelée « Jupiter » par le capitaine Van Deysse et montre l'arcane vingtième, « le Jugement » : « Jupiter ! s'exclama le capitaine. Robinson, vous êtes sauvé, mais, que diable, vous revenez de loin ! Vous couliez à pic, et le dieu du ciel vous vient en aide avec une admirable opportunité. Il s'incarne dans un enfant d'or, issu des entrailles de la terre – comme une pépite arrachée à la mine –, qui vous rend les clés de la Cité solaire » (VLP.12-13). L'enfant dont parle le capitaine est le même enfant qui apparaît au chapitre douze et sauve Robinson, qui l'appellera Jeudi selon le jour où il le trouve : « Une pierre roula à l'intérieur et un corps obstrua le faible espace noir. Quelques contorsions le libérèrent de l'étroit orifice, et voici qu'un enfant se tenait devant Robinson, le bras droit replié sur son front, pour se protéger de la lumière ou en prévision d'une gifle » (VLP.269). La figure de l'enfant dans cet arcane est donc la plus importante : « Dans le dessin de l'arcane, l'homme et la femme font face à l'enfant. C'est lui qui donne son nom à l'arcane, car c'est lui le jugement. Il symbolise en effet, ici, le résultat de la vie du couple¹ ». Robinson qui a décidé de mourir en pénétrant dans une grotte ou tombe, trouve l'enfant qui sort d'une cuve. Ainsi, l'enfant sauve la vie de Robinson et lui rend son espoir et son éternité. Le roman se termine avec une phrase de Robinson qui annonce au jeune enfant : « Désormais [...], tu t'appelleras Jeudi. C'est le jour de Jupiter, dieu du Ciel. C'est aussi le dimanche des enfants » (VLP.272). Ainsi, ces dernières phrases font écho à la dernière carte du tarot.

Les cartes du tarot annoncent ainsi les moments, les thèmes et les étapes essentiels de la vie insulaire du héros sans renvoyer pour ainsi dire à des chapitres explicites. Les noms des cartes ne sont pas toujours inspirés par le nom du tarot, et la diversité des noms inspirés de différents symboles cosmiques donnent un sens plus profond aux thèmes du roman. Le Bateleur et l'Ermite sont les seules qui portent le nom des cartes du tarot. Les noms des autres cartes sont empruntés parfois du nom des planètes comme Mars, Vénus, Saturne et Jupiter, et parfois c'est les signes du zodiaque qui donnent leur nom aux cartes tels le Sagittaire, les Gémeaux, le Lion et le Capricorne. Nous avons aussi vu que chaque nom peut correspondre à un personnage comme Vénus qui symbolise Vendredi et le Capricorne qui est le bouc Andoar, le rival de Vendredi et le symbole de l'ancien moi de Robinson. La dernière carte, Jupiter c'est Jeudi, l'enfant qui sauve Robinson. À notre sens, la fin du roman peut annoncer la version que l'écrivain écrira pour les enfants dans une écriture plus simple mais perfectionnée que nous étudierons dans le dernier chapitre.

Même si les structures des romans leclézien et tourniérien semblent différentes nous pouvons relever quand-même des points en communs après les analyses que nous avons faites dans ce chapitre. Les différentes divisions structurales dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et *La Quarantaine* sont comparables en ce sens que les deux romans échappent à toute classification : plusieurs voix narratives se font entendre dans les deux romans et plusieurs instants narratifs (historique et mythique) y constituent l'espace-temps des récits. Une autre particularité réside dans la typographie des récits intercalés dans *La Quarantaine*, du *Log-book* et de la préface dans *Vendredi*. Ces parties

¹ Edmond Delcamp, *Le Tarot initiatique, symbolique et esotérique*, op. cit., p. 430-431.

dans les deux romans se distinguent par plusieurs formes typographiques : une écriture en italique comme la préface dans *Vendredi* et le journal du botaniste dans *La Quarantaine*, une marge plus grande par rapport au récit principal comme dans le *log-book* de Robinson et dans le récit de « La Yamuna ». Nous pouvons aussi comparer les deux premiers récits de *La Quarantaine* au prologue de *Vendredi* qui esquisse le schéma principal du roman tournierien : « Le voyageur sans fin » et « l’empoisonneur » annoncent le destin des deux frères Léon et Jacques et de Suzanne, les trois protagonistes du récit principal. Ces récits encadrants nous renseignent également sur l’avenir de Jacques et Suzanne ainsi que leurs descendants après la fin du séjour forcé dans les îles Plate et Gabriel. Le rôle de lecteur dans la lecture des deux romans est semblable : les repères principaux de la chronologie, la thématique et les actions centrales des récits sont données au début des deux romans et peuvent orienter le lecteur dans le développement global de l’histoire. Mais l’interprétation du sens caché des événements est réservée au lecteur. Dans *La Quarantaine* il s’agit évidemment de déchiffrer le temps légendaire et sa signification à travers les différents intertextes qui échappent au temps historique donné par le narrateur et dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* cette interprétation concerne une sorte de décodage des données « chiffré[es] » (VLP.13) par le capitaine Van Deysse qui annoncent le destin et l’avenir du protagoniste. D’un autre côté, on peut comparer les présages de Van Deysse avec les présages dans la première partie du *Chercheur d’or*. Dans les deux romans le destin des protagonistes Robinson et Alexis est écrit dans les étoiles. Un autre trait en commun que les deux romans partagent se trouve dans les annonces que nous avons examinées de plus près dans *Le Chercheur d’or*. De la même manière qu’Alexis prend conscience de la fin du Boucan d’une manière progressive à mesure que le récit avance et que le savoir d’Alexis enfant et celui du narrateur adulte se rejoignent, la fin de l’île administrée s’annonce dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de plusieurs manières : Robinson exprime maintes fois son souhait de mettre fin à l’île administrée, le texte annonce le danger que court la poudre noire stockée au fond de la grotte, le comportement de Vendredi et ses actions annoncent également la menace de l’île administrée et la fin de la civilisation. L’écrivain du cycle mauricien emploie-t-il ces intertextes et la mise en abyme pour insister sur le fait que l’histoire du *Chercheur d’or* et de *La Quarantaine* est une histoire vraie, inspirée par l’histoire familiale de ses ancêtres ? En lisant ces deux romans nous avons l’impression que l’écrivain s’efforce de suggérer que la fin de l’histoire est inévitable. De la même manière, le prologue de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* annonce le schéma et les différentes phases principales de tout le récit ainsi que le destin inéluctable du protagoniste avec la lecture des cartes du Tarot. L’emploi de cette technique par Michel Tournier semble raisonnable étant donné que le lecteur contemporain connaît déjà l’histoire du mythe de Robinson.

Chapitre III

Une remontée vers l'archaïque

L'itinéraire dans lequel les romanciers guident leurs lecteurs les entraîne dans une remontée vers l'archaïque. Le lecteur de la trilogie mauricienne se rend compte du rêve atavique que Le Clézio tente de réaliser en remontant le temps et s'interroge sur l'objectif de l'écrivain. Notre romancier, comme ses protagonistes, s'avance dans ses rêves jusqu'à ce qu'il se trouve dans la peau de ses ancêtres lorsqu'il entend leur voix résonnant du temps lointain. Afin de pouvoir examiner l'utopie à laquelle rêve Le Clézio, nous nous donnons à étudier tout d'abord la situation familiale particulière des protagonistes qui fait d'eux des personnages en quête de l'histoire de leur famille. Ce sont des personnages qui souffrent du manque parental, la mort précoce de la mère, du père ou les deux. Une dimension autobiographique lie les deux romans du *Chercheur d'or* et de *La Quarantaine* étant donné que les protagonistes sont inspirés directement des ancêtres de l'écrivain ; leurs légendes évoquent les aventures réelles qu'ils ont réalisées au cours de leur vie. Par la suite, on verra que la rencontre d'autres cultures et d'autres langues sur le site insulaire auxquelles se confrontent les protagonistes, les conduit vers un rêve plus vaste qu'un mythe familial qui se résumerait à construire un arbre généalogique. Le rêve atavique mène à un autre rêve, une utopie insulaire. Sous cet angle, l'écriture de Le Clézio peut être décrite comme une écriture insulaire dans laquelle nous entendons résonner des éléments linguistiques spécifiques.

Nous examinerons ensuite les deux systèmes différents de Loi et de Règle sur lesquels sont basés respectivement le *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe et *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier, pour comprendre comment le texte de l'écrivain contemporain devient un appel au jeu littéraire avec tous les éléments qui participent à la construction du roman. Du mythe de Robinson au jeu du Tarot, du Robinson terrien au Robinson solaire, la robinsonnade tourniérienne exige une lecture très attentive. Nous allons voir comment la double métamorphose du personnage et de l'écrivain se réalise dans l'espace insulaire qui se spiritualise et se transforme à son tour à mesure que l'écrivain travaille sur son œuvre. Nous nous intéresserons également à la métamorphose du lecteur qui devient le vrai initié du roman. Le texte de Tournier constitue en ce sens un miroir à plusieurs effets : ses héros peuvent être les deux personnages du roman, mais aussi son auteur ou même son lecteur. La version de *Vendredi ou la Vie sauvage* produit-elle les mêmes effets chez le lecteur ? La nouvelle version, adaptée pour les enfants, est simplifiée au niveau du langage et elle est aussi réduite quantitativement par rapport à son modèle. Les différentes stratégies de l'écrivain nous amèneront à classifier *Vendredi ou la Vie sauvage* dans la tradition de la littérature orale. L'écriture de la deuxième version s'annonce déjà dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* par deux indices : l'androgynie et l'apparition d'un enfant à la fin du livre. Nous examinerons le rôle de l'enfant salvateur et le point de vue de l'écrivain vis-à-vis de l'enfant.

1. La construction d'un mythe familial

1.1. Du geste autobiographique à la création d'une utopie

Nous avons examiné le double déracinement spatial et familial des protagonistes du cycle mauricien qui sous-tend leur pérégrination. Nous avons vu ensuite que ce voyage en mer est suivi par un voyage initiatique dans le site insulaire où se déroule la partie principale des récits. Les protagonistes ne parviennent pas à réaliser l'objectif de leur voyage : Alexis rêve de trouver le trésor du Corsaire inconnu et de racheter la maison familiale pour réunir toute sa famille, mais après des années de recherche, non seulement il ne trouve pas l'or, mais il perd aussi toute sa famille et la fille avec qui il entretenait un lien idyllique. Léon rêvait de rejoindre l'île Maurice, sa terre natale qu'il n'a jamais vue, de renouer ses liens brisés et de retrouver ses racines perdues, mais pendant le séjour forcé des passagers d'*Ava* sur l'île Plate à la suite de l'épidémie de variole, il s'initie à une vie élémentaire en compagnie d'une jeune fille indienne et renonce finalement à rejoindre les Archambau pour reconstruire son mythe familial et réinstaurer le passé. C'est ainsi que les deux protagonistes du cycle mauricien, ainsi que notre écrivain lui-même qui part en mer vers les îles de ses ancêtres pour déchiffrer le secret du trésor et la légende de ses aïeux dans *Voyage à Rodrigues*, découvrent d'autres valeurs qui remplacent leur but initial.

Le roman de *La Quarantaine* met en scène plusieurs personnages qui ont un trait commun : l'absence de lien parental. Le retour à Maurice est en quelque sorte le retour vers l'île-mère pour retrouver la mère perdue dans la terre natale. Comme le protagoniste, les personnages secondaires souffrent de ce vide. Nous avons l'impression que les personnages du roman réalisent cette pérégrination afin de compenser la généalogie creuse qui est à l'origine de leur souffrance et de leur imperfection. Le Clézio essaye d'atténuer ce problème capital de filiation en établissant un réseau de liens métaphoriques entre les personnages orphelins ou adoptés dont l'origine reste également confuse. Isa Van Acker souligne « que des liens de parenté substitutifs ou symboliques viennent pallier le vide produit par l'absence de la figure maternelle » et qu'« entre deux personnages on voit se tisser comme de lointaines affinités, un lien souvent aussi ténu que magnifié¹ ». Ces deux phénomènes compensatoires établissent un lien particulier entre les personnages romanesques de *La Quarantaine* en constituant plusieurs couples de personnages, ce qui semble pouvoir combler l'absence de la figure maternelle.

Voyons maintenant les effets de l'absence de la mère chez le protagoniste et son frère aîné Jacques. La disparition de la mère marque un moment irréparable pour le jeune protagoniste qui n'avait pas encore un an. Le décès de la mère n'a pas permis à Léon de garder un seul souvenir d'elle. Il en souffre comme d'une blessure physique : « Soudain j'ai besoin de savoir. Cela me ronge et me fait mal, comme un coup au côté » (Q.212). Léon

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 221.

s'arrête et barre le chemin à son frère pour lui poser des questions sur sa mère, car Jacques avait presque neuf ans quand Amalia est morte : « D'où elle est, où elle est née, sa race, sa couleur, tu t'en souviens bien ? » (Q.213). Jacques n'a jamais voulu parler de cela avec Léon. Cette fois, le protagoniste insiste et affirme qu'il n'est plus un enfant. Jacques lui dit tout ce qu'il sait. Maintenant, l'origine problématique de sa mère Amalia vient à son tour s'ajouter aux douleurs du jeune protagoniste, car, d'origine eurasienne, elle est née en Inde. Elle perd ses parents pendant la grande mutinerie. Un Anglais appelé William l'adopte et à sa mort, son frère Major s'occupe de ses affaires. Il envoie la fille en Europe pour devenir préceptrice. Elle rencontre sur le bateau un homme qui deviendra le père des deux frères. Jacques dit qu'il ne sait ni le nom de leur mère ni rien de plus. Le lecteur découvrira plus tard des traits communs entre la mère de Léon et la mère de Suryavati, ce qui rapproche encore les deux personnages. C'est ce réseau de liens que Le Clézio tisse dans le roman de *La Quarantaine* pour construire le mythe individuel et collectif de son héros. La mère d'Ananta était une Anglaise qui vivait en Inde. Elle est morte aussi dans la mutinerie de la même époque. Ananta n'était qu'une petite fille lorsque Giribala, une femme indienne, l'a adoptée et a embarqué sur un navire en partance pour Maurice. Suryavati est née ainsi d'une mère anglaise adoptée par une Indienne. Le destin d'Ananta et de Surya n'est pas très heureux car Ananta a perdu son mari lorsque Suryavati n'était qu'une petite fille d'un an. Surya raconte à Léon :

Avant, elle était à Maurice, elle travaillait pour les grands mounes, à Alma. Mon père aussi travaillait dans la sucrerie. Et puis il a eu un accident, il est mort quand j'avais un an, alors ma mère m'a confiée aux sœurs. Elle est retournée en Inde. Et quand elle est revenue, les bonnes sœurs n'ont plus voulu me rendre à ma mère. Elles ont dit que maintenant j'étais à elles [...]. Les grands mounes ne lâchent pas ce qui est à eux. Elle me voyait en cachette. Elle avait pris un travail à côté du couvent, pour être avec moi. Et quand j'ai eu seize ans, je suis partie avec elle. On s'est cachées à Maurice, et un jour elle a trouvé un bateau, nous sommes venues ici, à l'île Plate, parce qu'elle était sûre que les bonnes sœurs ne nous retrouveraient pas. Maintenant, elle est malade. Elle ne peut plus s'en aller. (Q.135)

Les liens qui s'établissent entre Suryavati et Léon dépassent le simple rapport de deux personnages de sexes différents. Il s'agit d'un rapport qui remonte de la mémoire individuelle à une mémoire plus profonde dans le temps et dans l'espace, à travers plusieurs générations qui ont subi les mêmes destins. C'est pour cela que l'idée de la constitution d'un mythe familial envisagé par l'écrivain nous semble pertinente. Comme l'affirme Béatrice Chahine, « quand la mémoire individuelle rejoint la mémoire collective, l'expérience singulière se charge d'une dimension mythique¹ ».

L'écrivain de *La Quarantaine* crée un réseau très complexe de liens entre les personnages. L'état d'orphelin qui lie Suryavati (orpheline de père) et Léon (orphelin de mère), se retrouve entre son grand frère Jacques et sa fiancée Suzanne. Lorsque Jacques présente Suzanne à son frère, il insiste sur cet état. Léon dit : « Je me souviens comme j'étais amoureux d'elle, la première fois qu'elle est venue chez l'oncle William, à Paris. Jacques l'avait présentée, Suzanne Morel, une Réunionnaise à Paris, une orpheline, comme nous » (Q.292). On remarque ici que Le Clézio donne souvent la parole à ses personnages pour raconter leur histoire familiale. Notre romancier tisse ainsi le

¹ Béatrice Chahine, *Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio problématique du héros*, op. cit., p. 57.

réseau de liens entre les personnages à la manière d'un arbre généalogique. On a l'impression que l'écrivain ne choisit dans son roman que des personnages dans un état familial critique, comme s'ils se ressemblaient tous.

Nous pouvons encore aller plus loin dans ce labyrinthe de liens familiaux qui ne cesse de surprendre le lecteur. Si les personnages se rapprochent par leur état d'orphelin, un autre phénomène les lie : les parents de substitution. Si les parents adoptifs remplacent les parents biologiques chez Ananta et Amalia qui appartiennent aux générations du passé, pour le protagoniste, c'est son frère et sa fiancée qui jouent ce rôle parental substitutif. Jacques, de neuf ans plus âgé que Léon, assume le rôle de son père même avant le décès de ce dernier : « Autrefois, quand notre père est tombé malade, c'était lui mon père. Je tremblais devant lui. Il m'interrogeait sur mes notes en classe, il me faisait passer des contrôles. [...] il ressemble à mon père [...] comme il était sur les photos, du temps de son mariage, un dandy, au visage aigu, aux cheveux noirs abondants, à la barbe romantique » (Q.214) ; « Je le regarde se hâter, et j'ai le cœur serré parce qu'il ne reste rien de l'homme grand et fort que j'admirais quand j'avais douze ans, l'homme qui avait décidé de remplacer mon père » (Q.216) ; « Malgré les années en France, et la vie à Londres, à l'hôpital Saint-Joseph, Jacques a toujours la voix qui chante, il n'a pas perdu l'accent créole. Quand je l'entends, je me souviens de la voix de mon père » (Q.103). De la même manière, Léon attribue à Suzanne la figure de sa mère absente : « Il me semble que je les ai toujours connus ensemble, qu'ils sont comme mon père et ma mère » (Q.106). Le rôle protecteur s'inverse à plusieurs reprises et de diverses façons. Par exemple, Léon considère parfois son grand frère comme un enfant qu'il doit protéger et il assigne la figure sororale à Suzanne : « Je les regarde avec attendrissement. Jacques a neuf ans de plus que moi, et il me semble que c'est moi qui suis son frère aîné, et que je dois le protéger, et protéger Suzanne comme ma sœur. Je les aime » (Q.130). Le soir où Léon sort de la quarantaine, il comprend que Suzanne, toujours éveillée, le visage « tourné vers la porte, éclairé par la lueur de la lune » (Q.147), le regarde, comme dans l'épisode de la sortie nocturne d'Alexis dans *Le Chercheur d'or*, quand sa sœur Laure le voit sortir et rentrer à la maison, mais reste silencieuse et lui parle avec son regard. Léon considère Suzanne comme une vraie sœur : « Je l'ai embrassée sur sa joue fraîche, et j'ai mis un doigt sur ses lèvres, pour qu'elle ne dise rien. Elle sait bien où je vais, mais elle ne me pose pas de questions. Elle est une vraie sœur » (Q.147).

L'importance de l'image sororale de Suzanne se révèle lorsque Suryavati la partage en tant que compagne et initiatrice du jeune protagoniste : « J'ai pensé que c'était à cause d'elle, de tout ce qu'elle est, que je ne puis pas bouger, que je n'arrive pas à m'en aller. À cause de son visage et de son front, de son regard bleu-gris, je suis prisonnier de la Quarantaine. Pourquoi faut-il que j'aie à choisir entre mes deux sœurs ? » (Q.307). En ce sens, Suryavati et Suzanne forment un couple qui se lie avec Léon comme « une âme sœur¹ ». Notons que Suzanne et Léon ont tous les deux une passion ardente pour la poésie. Ajoutons à la liste des figures maternelles symboliques la mère de Suryavati. Après être entré dans le domaine de Suryavati Léon constate tout d'abord qu'« [Ananta] est comme la mère des parias » avant d'affirmer explicitement qu'elle est comme sa mère : « Il me semble qu'elle est la mère que

¹ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 222.

je n'ai jamais connue, qu'elle peut me donner la chaleur, l'amour » (Q.193) ; « Quand maman est morte, j'avais juste un an, c'était comme si elle n'avait jamais existé. Ananta, elle, était présente, je sentais sa chaleur, sa vie » (Q.285).

Pourquoi le récit de *La Quarantaine* présente-t-il des personnages qui se ressemblent sur le plan familial ? L'écrivain choisit pour chaque personnage important du récit un autre personnage avec qui il partage un trait commun. Ainsi, « la multiplication de ce motif du double produit dans le récit de nombreux effets de miroir ou jeux d'écho¹ ». Isa Van Acker indique qu'il est possible de distinguer deux types de lien entre les personnages selon la génération à laquelle ils appartiennent : des relations horizontales s'établissent entre les personnages appartenant à la même époque et des rapports verticaux se nouent entre des personnages de différentes générations. Parmi les liens horizontaux, il y a par exemple la fraternité de Jacques et Léon. On trouve un autre lien, symbolique, de frère et sœur entre Léon et Suryavati, qui évoque le mythe hindou de Yama et Yamuna. Notons que les deux frères réels, Léon et Jacques, se séparent à la fin du roman et les deux frère et sœur symboliques s'unissent pour s'aventurer sur un nouveau chemin. D'un autre côté, Suzanne et Surya se lient étant donné qu'elles constituent toutes les deux les âmes sœurs de Léon. Le destin des deux mères absentes de Léon et de Suryavati, Amalia et Ananta, tisse une connivence entre elles aussi. Entre Anna et Sita existe une amitié secrète que le narrateur contemporain affirme ignorer : « Avec Sita, elle peut tout oublier. Elles parlent pendant des heures, de tout et de rien, comme si elles avaient grandi ensemble, qu'elles étaient les deux parties d'une même personne » (Q.523). L'expérience de l'expulsion du domaine familial établit une affinité entre Noël et Anna qui sont nés dans la même année. Le texte dit même qu'ils sont comme des jumeaux sur un des tableaux que Jacques avait peints. Léon, le petit fils de Jacques dit :

J'ai gardé un seul tableau, celui que ma grand-mère Suzanne avait accroché dans sa chambre, au-dessus de son lit, et qui représente un coin de rivière, du côté de Beaux-Songes, avec au loin la ligne des montagnes, les pics des Trois Mamelles. Au premier plan, il y a deux silhouettes d'enfants, avec robes longues et chapeaux ronds identiques, comme si c'étaient des jumeaux. L'un est Noël, mon père, l'autre est Anna. Mon père blond comme du chaume, et Anna avec sa masse de cheveux noirs, pareille à une Indienne. (Q.521)

Les relations verticales sont moins nombreuses dans le roman de *La Quarantaine* mais elles sont chargées d'un sens plus profond et symbolique. Nous allons voir maintenant le rapport qui s'établit entre trois personnages du roman dans le premier récit raconté par le narrateur contemporain. La première partie du roman, en faisant allusion au voyageur sans fin pourrait montrer l'objectif du voyage du protagoniste : la recherche des racines, la poursuite du rêve atavique sur les traces de la mémoire ancestrale. Les relations verticales sont liées à un personnage symbolique du texte, Arthur Rimbaud. Cette relation constitue une triade entre le poète disparu, Léon le narrateur contemporain (le petit-fils de Jacques qui porte le nom du frère cadet et disparu de celui-ci) et Léon le disparu, le protagoniste du récit principal. Au cours de cette partie d'ouverture du roman, « chaque entité de la triade se trouve mise en rapport avec chacune des deux autres, les diverses mises en relation ressortissant toutes, bien sûr, à la perception du *je* narrateur² ». À partir du moment où Rimbaud apparaît dans le bistrot parisien où se trouve le grand-père de Léon, c'est-à-dire Jacques le frère de Léon le disparu, le narrateur contemporain s'identifie à son grand-père, et par la suite à

¹ *Ibid.*, p. 224.

² *Ibid.*, p. 225.

son grand-oncle disparu qui lui a donné son nom : « Parfois il me semble que c'est moi qui ai vécu cela. Ou bien que je suis l'*autre* Léon, celui qui a disparu pour toujours, et que Jacques m'a tout raconté quand j'étais enfant » (Q.21). Désormais, on trouve de plus en plus d'affinités entre ces trois personnages : le « poète disparu » (Q.51), Léon, le grand-oncle qui a disparu à son tour avec la fille qu'il aimait, et le narrateur contemporain qui se prépare pour partir à la recherche des traces des deux disparus.

Léon, le narrateur contemporain, « quelques heures avant de reprendre un avion pour le bout du monde » (Q.27), vers l'île Maurice, s'amuse à errer dans les rues de Paris et visiter les lieux que fréquentait Rimbaud : « J'ai marché dans toutes ces rues, comme si je dormais les yeux ouverts, pour entendre le bruit de cette vie qui n'est pas éteinte. Comme si je voyais avec les yeux de la colère, comme si je sentais sur mon visage la grimace de l'enfance détruite » (Q.26-27). Léon se sent dans la peau du poète à mesure qu'il arpente les rues :

Lui, marchant dans les rues de la ville, avec la colère qui obscurcissait son regard, cette lèvre inférieure mince, un peu rentrée, qui fait paraître le menton très lourd [...] Le bruit de ses souliers ferrés sur le pavé de la rue Victor-Cousin, de la rue Serpente. Déjà Paris est trop étroit pour lui, toujours les mêmes rues, les mêmes immeubles aux fenêtres closes de rideaux, les mêmes visages fermés, les hommes pareils à des patriarches ignorants [...]. (Q.28)

Après cela, il revoit les yeux du poète qui se heurtent à ceux de son grand-père : « Son regard bleu sombre qui passe sur les yeux de mon grand-père, qui entre en lui (et à travers lui jusqu'à moi) et ne le quitte plus. Cette porte qui s'ouvre sur la nuit, le jeune voyou ivre qui provoque l'assistance. Puis plus rien jusqu'à Aden » (Q.29). Par la suite, Léon se rappelle sa grand-mère Suzanne lisant, avec « son visage d'ange » (Q.29), les poèmes de Rimbaud. Il répète de nouveau que « les rues de Paris, étroites et noires, [...] l'expulsent » (Q.29). Sa pensée s'oriente vers son grand-oncle : « C'est bien à Léon Archambau que je pense. Le Disparu » (Q.30). Il pense à son oncle dans le pensionnat de Rueil-Malmaison :

C'est pour Léon que la ville est étroite. Les angles des maisons sont des coins qu'on enfonce dans son corps, le point de fuite des boulevards une lame qui coupe. Les quais sont noyés dans un givre pourpre. Peut-être que lui aussi, cet été-là, comme moi, passe ses journées enfermé dans une chambre d'hôtel du côté de la gare Saint-Lazare. Il ne sort qu'à la nuit, pour errer dans les rues avoisinantes, jusqu'à la place Blanche, ou vers la Butte, voir Paris qui s'étouffe dans sa propre haleine. (Q.31)

La triade des personnages se forme dans une errance nocturne : le *je* narrateur se noue avec le poète, par la suite, le lien s'établit entre le poète et l'ancêtre, et à la fin, le lien se conçoit entre l'ancêtre et le *je* narrateur. C'est notamment sur ce dernier lien que nous reviendrons pour comprendre pourquoi l'écrivain a choisi ses ancêtres disparus comme modèles des protagonistes de son cycle mauricien. Ce réseau labyrinthique se développe ainsi dans le temps et dans l'espace pour rassembler plusieurs personnages qui se distinguent spatialement et temporellement. L'écriture erratique de l'œuvre leclézienne permet de comprendre la constitution du mythe familial dans la trilogie mauricienne.

L'acte d'écrire pour Le Clézio est une transgression et une progression dans l'espace. Si dans ses premières œuvres, celles des années 60 et 70, notre écrivain préfère développer l'espace urbain, dans ses derniers textes, l'écrivain « privilégie l'évocation des grands espaces mythiques que sont le désert, la mer, et l'île lointaine¹ ». Ces espaces mythiques font le lien entre le protagoniste et ses ancêtres dans le cycle mauricien. Les personnages

¹ Claude Cavallero, « Sur les traces de J.-M.G. Le Clézio », in *Lecture d'une œuvre J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 37.

lecléziens sont caractérisés par une incessante errance dans l'espace. Cette écriture erratique évolue au cours du temps. Dans les premiers romans, il s'agit de déambulations dans l'espace géographique, mais l'errance prend un sens plus spirituel dans les derniers romans en se déplaçant dans l'espace intérieur. Véronique Pagès-Jodlowski écrit à ce propos :

Aussi entend-on, dans les œuvres de Le Clézio de 1980 à nos jours, des voix entrelacées et non pas une voix homogène, repliée sur elle-même. Ces textes ne peuvent pour autant être qualifiés d'exotiques ; en effet, le voyage auquel Le Clézio, l'écrivain aux origines multiples, convie le lecteur est avant tout un voyage intérieur. L'espace est conçu dans cette œuvre comme un tremplin onirique, un passeur de la mémoire collective¹.

Ainsi, l'écriture ambulatoire devient une quête de soi et une quête d'origine notamment dans le cycle mauricien. Claude Cavallero souligne que « l'errance géographique se transmue en ce point en errance intérieure, puis en quête intentionnelle de l'origine² ». Dans la trilogie, l'espace mythique du temps primordial se noue avec la volonté d'un retour au mythe familial. L'itinéraire du voyage des protagonistes s'oriente vers leur passé familial qui est le passé des ancêtres de l'écrivain. Le descendant de la famille des Archambau se met à une quête existentielle pour retrouver son identité perdue même s'il risque de s'y perdre. Il s'agit ici de Léon, le narrateur contemporain de *La Quarantaine*, un descendant lointain des Archambau qui affirme à la fin du premier récit intitulé « Le voyageur sans fin » :

Celui que je cherche n'a plus de nom. Il est moins qu'une ombre, moins qu'une trace, moins qu'un fantôme. Il est en moi, comme une vibration, comme un désir, un élan de l'imagination, un rebond du cœur, pour mieux m'envoler. D'ailleurs je prends demain l'avion pour l'autre bout du monde. L'autre extrémité du temps. (Q.33)

Dès cette première partie du roman, les notions du temps et de l'espace se confondent et le voyageur nous dit tout avant même son départ. Nous remarquons ici que l'œuvre romanesque de Le Clézio ne propose pas un simple voyage touristique mais un voyage qui remonte dans l'espace-temps. Au cours du récit principal, le protagoniste se laisse mener par une quête de soi vers une quête du passé lointain, grâce à différents jeux intertextuels. Durant cette quête, Léon, le protagoniste, découvre les traces des gens qui ont vécu dans l'île, de la même manière que le Léon contemporain découvre les traces de Rimbaud, le poète disparu dans les deux récits courts qui ouvrent le récit central du livre. C'est de cette manière que le roman de *La Quarantaine* représente le voyage dans un temps révolu où le protagoniste trouve « des preuves matérielles de l'existence du passé fondateur [qui] rend possible un travail curatif sur la mémoire³ ». Le texte donne plusieurs exemples des recherches et de la découverte des traces de l'existence des hommes dans l'île :

Grâce à Surya, je sais reconnaître les traces des gens qui ont vécu pendant des mois ici, les coolies de l'*Hydaree* abandonnés sur Gabriel avant nous. Partout je trouve des morceaux de fer rouillé, des tessons de poterie, même d'anciennes pièces de monnaie, indiennes et chinoises. (Q.381-382)

Dans une faille, j'ai trouvé des signes étranges gravés sur la lave, des cercles, des triangles, des sortes de rosaces. Qui a laissé ces marques ? (Q.382)

Le nomadisme leclézien devient ainsi en quelque sorte une recherche des générations précédentes. Dans *Le Chercheur d'or* et dans *La Quarantaine*, l'écriture erratique de Le Clézio se montre de plus en plus autobiographique

¹ Véronique Pagès-Jodlowski, « La voix narrative leclézienne : entre altérité et spécularité », art. cité, p. 63.

² Claude Cavallero, « Sur les traces de J.-M.G. Le Clézio », art. cité, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 39.

par le biais des personnages que l'écrivain choisit. Véronique Pagès-Jodlowski constate à propos des romans lecléziens à partir des années 80 :

Le pacte romanesque se substitue ici au "classique" pacte autobiographique pour donner lieu à un discours ambigu, où le "je" de l'écriture se cache derrière les multiples visages de ses personnages. Par une sorte de camouflage inconscient, l'œuvre se tient sur les marges du roman et de l'autobiographie, et semble annuler la question des genres (et celle de l'appartenance à une famille). Ainsi, l'écriture leclézienne révèle tout en les cachant les liens intimes qui relie le biographique et le littéraire. C'est donc la transparence de la mémoire familiale qui d'emblée se dérobe au lecteur¹.

Notons que le roman de *La Quarantaine*, influencé par la philosophie hindoue, aborde le cycle de vie et de mort. Le lieu du déroulement de ce cycle devient lui-même le symbole de la mémoire ancestrale et du temps de l'origine de la vie : « Comme si cette île tout entière était mémoire, surgie au milieu de l'Océan, portant en elle l'étincelle enfouie de la naissance » (Q.299) ; « Je regarde l'île Plate, il me semble qu'elle a la forme même du passé, comme si j'étais entré dans une autre vie, perché sur un observatoire en dehors du temps, et que je pouvais apercevoir chaque détail, chaque pierre, chaque buisson témoins de ce que j'avais vécu » (Q.342). Ainsi, l'espace insulaire avec ses secrets cachés dans le temps immémorial révèle au protagoniste une autre mémoire enfouie, celle des ancêtres. En effet, Léon renonce à sa propre mémoire familiale en rompant avec son frère et en renonçant à rejoindre les Archambau à Maurice. L'objectif du voyage géographique qui était d'aller à la terre natale n'est plus pertinent après les multiples voyages intérieurs qu'a effectués le jeune protagoniste pendant le séjour insulaire sur l'île Plate. Il s'agit d'un voyage initiatique accompagné par la guide spirituelle Suryavati qui a emmené le jeune aventurier vers un espace-temps renouant avec le temps des origines et avec l'espace dans son état élémentaire. C'est ainsi qu'il renoue avec une mémoire atavique qui remonte dans le temps des origines, une mémoire ancestrale qui précède toutes les générations.

Ainsi, en écrivant le cycle mauricien, Le Clézio fait le voyage vers les territoires de ses ancêtres dans les îles Mascareignes. L'histoire du *Chercheur d'or* et de *la Quarantaine* est influencée par la vie réelle de deux aïeux mauriciens de Le Clézio. Ces deux ancêtres ont rompu avec leur famille et en suivant leur propre chimère, ils ont disparu sans laisser de trace. Pourquoi notre écrivain a-t-il choisi ces deux aïeux disparus ? Le lecteur ne trouve pas dans les deux récits mauriciens une écriture autobiographique au sens propre où l'écriture s'oriente vers la famille perdue ; tout au contraire, « loin de dessiner une généalogie, l'écriture autobiographique de Le Clézio débouche [...] sur un fantasme de rupture² ». Le Clézio exprime une ardente fascination pour la légende de ses ancêtres, marquée par le thème de la possession dans le cycle mauricien. Dans le roman du *Chercheur d'or*, cette possession s'explique par le long chemin que traverse Alexis pour découvrir le secret de la légende du Corsaire inconnu. Sa fascination est tellement grande qu'il met de longues années à trouver ce secret dans un séjour insulaire et solitaire. Dans le journal du *Voyage à Rodrigues* (1986), Le Clézio relate son séjour dans l'île de son ancêtre et cette possession s'explique plus clairement lorsque l'écrivain s'identifie à son aïeul lointain : « Jusqu'au dernier instant je ressens ce vertige, comme si quelqu'un d'autre s'était glissé en moi » (VR.133). L'image qu'il donne de lui-même dans ce récit est celle

¹ Véronique Pagès-Jodlowski, « La voix narrative leclézienne : entre altérité et spécularité », art. cité, p. 63.

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 151.

« d'un homme qui ayant cru à son libre arbitre découvre soudain le dessein qui l'anime et s'aperçoit que ses pensées et ses actes, ses rêves même, viennent d'avant sa propre naissance et servent à terminer une œuvre dont il n'est que le dernier instant » (VR.143). Selon Bruno Thibault, les différents termes fréquents dans l'écriture de Le Clézio qu'on retrouve d'une manière récurrente dans le cycle mauricien, les termes comme « vertige, stupeur, fièvre, transe, tremblement, envoûtement », sont significatifs :

Ils expriment [...] la mutation de l'ego au contact de "l'esprit ancestral" et correspondent à l'expérience authentique de l'archétype du Soi. Romans initiatiques et romans surexotiques, *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* présentent donc une certaine subversion du roman familial et du pacte autobiographique. L'écriture "chimérique" de Le Clézio ne présente pas au lecteur une identité personnelle bien définie : au contraire elle trace le chemin qui mène vers l'inorigène et vers le Soi, vers ce lieu secret de mort et de renaissance où le chercheur d'or étreint enfin son rêve d'immortalité¹.

En effet, c'est vers une utopie heureuse que conduit la trilogie de Le Clézio en dépassant par la constitution du mythe de sa propre famille. L'écrivain reconstruit les rêves du bonheur de ses personnages à travers et par ses propres rêves ataviques. Alexis et Ouma passent ensemble des moments de plénitude à Mananava, Léon rompt avec son frère, renonce à sa filiation aux Archambau, s'unit avec Suryavati dans l'îlot Gabriel et ils donnent naissance à un enfant. Nous constatons donc que l'écriture leclézienne, loin de tracer une biographie, se rapproche d'une écriture utopique qui célèbre le bonheur dans l'espace-temps insulaire.

1.2. Vers une écriture insulaire

Nous connaissons Le Clézio comme un grand écrivain de voyage, notamment un maritime. Nous nous proposons tout d'abord de faire remarquer l'importance et le rôle de l'écriture de voyage dans le cycle mauricien avant d'aborder le but de ce même voyage qui est la réalisation du rêve atavique et utopique insulaire. Rachel Bouvet dans son article « Du récif à la vague : figure de la mer chez Segalen et Le Clézio » note que la mer joue un rôle important dans les œuvres romanesques des deux écrivains. Le Clézio est né à Nice, une ville portuaire située au bord de la Méditerranée. La mer doit constituer un élément important dans la tradition familiale de ses ancêtres. Le Clézio parle dans un entretien de l'un de ses aïeux qui est parti de Lorient en Bretagne et qui finit par s'installer à l'île de France qu'on appelle aujourd'hui Maurice². La critique attire notre attention sur les multiples pérégrinations de l'écrivain à l'instar des membres de sa famille dont certains ont tenté de rejoindre Maurice ou de celui qui a passé sa vie, de mer en mer, à la recherche du trésor inconnu. Un lien se tisse entre l'écriture de l'écrivain dans le cycle mauricien et l'univers insulaire à travers son attachement et son rapport étroit avec la mer, cet espace infini qui entoure l'espace limité de l'île. Le Clézio écrit son premier roman à l'âge de sept ans lorsqu'il voyage en Afrique avec sa mère pour rejoindre son père. Quarante-quatre ans plus tard, il donne le titre de ce premier texte, écrit dans la

¹ *Ibid.*, p. 152.

² Voir J.M.G. Le Clézio *Ailleurs*, Entretiens avec Jean-Louis Ezine, *op. cit.*, p. 65-67.

cabine du bateau, à un chapitre du roman *Onitsha* intitulé « un long voyage », qui raconte la même histoire qu'il a vécue pendant ce voyage en mer. Ainsi, ce voyage en mer est à l'origine de l'acte d'écrire chez Le Clézio. Selon Isa Van Acker cela « révèle non seulement l'attrance que Le Clézio éprouve envers l'univers marin et le voyage en mer, mais surtout sa fascination pour le récit qui le raconte, instaurant dès le début un rapport à la fois étroit et ambigu entre l'aventure et l'écriture¹ ».

Dans *Le Chercheur d'or*, un chapitre entier est consacré à la pérégrination du jeune Alexis qui part pour l'île Rodrigues à la recherche du trésor du Corsaire inconnu. Dans la première partie du livre, Alexis enfant, fait son premier voyage en mer avec son ami Denis. Plus tard, pendant son séjour insulaire dans la vallée de l'Anse, il part en mer avec Ouma sur une embarcation qu'il loue à Port Mathurin. Sous cet angle, le protagoniste du *Chercheur d'or* est un grand voyageur de mer. Ajoutons sa pérégrination pour partir à la guerre et d'autres qu'il accomplit après son retour de la Grande Guerre. L'intertexte du mythe de Jason et les multiples évocations du navire *Argo* intensifient ce caractère du héros. En effet, l'insularité et la mer sont deux éléments inséparables du texte mauricien. Dans *La Quarantaine*, l'aventure marine n'est pas présentée comme dans *Le Chercheur d'or* mais nous savons que le protagoniste prend la mer dans le but d'accéder à son île natale. L'histoire commence donc par une pérégrination. Ce voyage est à l'origine de toutes les aventures des protagonistes qui partent sur les traces de leurs ancêtres qui ont vécu la même expérience. La quête atavique et la constitution du mythe familial exigent au préalable un voyage vers un ailleurs lointain.

Quelles particularités distinguent l'espace insulaire choisi comme le lieu où le rêve atavique des protagonistes se réalisera ? Bernadette Rey Mimoso-Ruiz souligne que « pour le sédentaire, l'île est invitation au voyage. Terre entourée d'eau, elle incarne l'illimité d'où aucune direction n'est interdite² ». Les trois ouvrages du cycle mauricien, prenant des sites insulaires comme lieu du récit, impliquent une écriture et une posture particulières, car ici, on est séparés de la terre continentale et entourés par les eaux. Comme le souligne Simone Grosman, « certains événements ne peuvent prendre place que dans une île dont l'éloignement rend caduques les lois du réel ordinaire³ ». L'île, offrant un espace où l'homme est capable de tout faire, constitue un lieu privilégié pour la littérature.

L'espace insulaire est non seulement le lieu du déroulement des aventures ancestrales de Le Clézio, mais c'est un espace qui possède tous les éléments naturels pour guider les protagonistes vers un nouveau monde qu'ils recherchent. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz souligne qu'« à la fois sujet de réflexion et de rêve, l'île s'inscrit comme le lieu idéal de la découverte, de l'expérimentation d'une autre vie, voire, d'une initiation⁴ ». En effet, l'espace insulaire, à la fois limité par l'élément aquatique et illimité sur le plan vertical, incarne le paradis terrestre, intact et

¹ Isa Van Acker « l'aventure maritime dans *Le Chercheur d'or* et *Hasard* : de la réinvention mythique à la fragilisation », art. cité, p. 83.

² Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, « Variations autour du Mythe insulaire : Segalen, Le Clézio, Glissant », art. cité, p. 145.

³ Simone Grosman, « L'île, territoire du fantastique », in *L'insularité, op. cit.*, p. 142.

⁴ Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, « Variations autour du Mythe insulaire : Segalen, Le Clézio, Glissant », art. cité, p. 145-146.

originel. Le rêve que notre écrivain poursuit ne se réalisera que dans cet espace lointain qui échappe aux perversions de l'ère industrielle :

Au voyageur, qu'il soit né à l'époque romantique ou à l'ère contemporaine, qu'il soit désireux de découvrir les mystères des îles ou en quête d'une retraite paisible, l'île apparaît le plus souvent comme un mirage, un milieu utopique dans lequel le bonheur, ne serait-ce que le temps d'un séjour, lui est assuré. [...] L'île est ainsi une mère, un cocon, une terre nourricière et protectrice, celle des origines et de l'enfance heureuse, pour certains. Pour d'autre, la dimension poétique de l'île domine. Lieu enchanté, magique, l'île est souvent vue comme irréaliste et mystérieuse, comme une incitation au rêve. Jardin dans la mer, la nature y est fréquemment dépeinte comme exotique, paradisiaque, parfois peuplée de bons sauvages. Vertueux habitants qui n'ont pas été pervertis par les méfaits de la vie continentale, ils conservent leur pureté originale. [...] Depuis l'Antiquité ces terres merveilleuses et providentielles fascinent plus qu'elles n'effrayent¹.

La construction du mythe insulaire et celle du mythe familial vont de pair chez l'écrivain et aboutissent à une sorte d'utopie insulaire où il découvre le métissage culturel. Ce brassage nécessite une écriture fluide. Le métissage et la fluidité constituent ainsi deux éléments inséparables de l'écriture leclézienne. C'est pour la même raison qu'on peut trouver plusieurs éléments dans l'écriture leclézienne qui s'associent à la mer et à l'élément aquatique. De ce point de vue, l'écriture de Le Clézio dans le cycle mauricien est marquée par la présence d'autres langues comme le créole, l'indien, l'anglais et même la langue des codes du corsaire inconnu et par d'autres cultures comme celle des Indiens, des manafs et les différentes communautés présentes sur le site insulaire. Nous remarquons que Le Clézio, en envoyant ses protagonistes dans les territoires de ses ancêtres, n'envisage pas seulement de retisser les liens brisés et de constituer un mythe familial individuel. En remontant dans le temps, Le Clézio envisage de sauver ce qui risque de disparaître, et de réinventer par l'écriture ce qui avait déjà existé.

La langue, notamment orale, est l'une des préoccupations de Le Clézio qu'il essaye de protéger de disparition dans ses ouvrages par l'écriture. Le cycle mauricien et l'écriture insulaire de Le Clézio sont une tentative pour protéger la diversité culturelle du site insulaire, ses différentes langues et dialectes, aussi bien que ses religions et ses coutumes. Par exemple dans *La Quarantaine* la voix du mouazen qui appelle à la prière se mêle avec la tradition de la prière de hindoue, l'incinération se réalise avec toute ses cérémonies religieuses, le créole se mélange avec le français et l'indien, la tenue des femmes enveloppées dans leur sari fait écho à celle des occidentaux. Ainsi, l'écriture de Le Clézio reconstitue tout ce qui est menacé de disparition.

Dans *Le Chercheur d'or*, en même temps qu'Alexis envisage de reconstruire sa maison familiale après sa destruction par le cyclone et l'expulsion de la famille, Le Clézio essaye de réhabiliter les valeurs des immigrants travailleurs dans les champs de canne en envoyant son protagoniste travailler parmi eux et à la recherche d'Ouma après son retour de la Grande Guerre. De la même manière que l'écrivain réhabilite la civilisation des Amérindiens dans *Le rêve mexicain* ou qu'il annonce la menace de la destruction des peuples marginaux dans les *Gens des nuages*, dans son cycle mauricien, non seulement il réhabilite le mythe de ses ancêtres, mais il protège les autochtones contre la civilisation dominante occidentale. C'est en ce sens que la mémoire individuelle rejoint la mémoire collective dans l'ouvrage de notre écrivain. Alors, ce n'est pas le seul aspect exotique du mythe insulaire qui s'exprime dans les

¹ Diana Cooper-Richet et Carlota Vicens-Pujol (dir.), *De l'île réelle à l'île fantasmée*, op. cit., p. 11.

textes mauriciens, mais les dangers et les menaces se font entendre à travers l'écriture insulaire. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz écrit : « le mythe insulaire repose, à l'identique de tout mythe, sur une dualité. L'exotisme en manifeste la poésie et le sentiment d'une complétude par la rencontre avec le Différent, mais la confrontation du savoir et du connaître en dévoile également les failles et les dangers¹ ». L'un de ces dangers est la disparition de la langue créole. Dans le cycle mauricien, l'écrivain fait référence à cette langue à plusieurs reprises. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz analyse la créolisation et le rôle de la francophonie chez Glissant et Le Clézio et constate : « Des liens se tissent entre l'identité individuelle et l'identité collective d'un territoire, dont la langue exprime les nuances et préserve une part de la nécessaire transmission culturelle. [...] Pour Le Clézio et pour Glissant, la reconnaissance ou même la revendication du créole en écriture, est l'une des composantes principales de l'expression insulaire² ». La tentative de Le Clézio pour protéger les langues orales et marginales contre les langues des grandes puissances du monde est en rapport direct avec le colonialisme occidental.

Loin d'être un roman postcolonial, l'œuvre de Le Clézio met en scène des peuples qui confrontent sur l'île avec le pouvoir dominant de l'occident. En effet, notre écrivain, en traversant les territoires de ses ancêtres dans des îles où ils ont vécu de longues années, fait la rencontre des autres immigrants venus sur ces terres pour travailler. La géographie de l'île est démarquée naturellement par l'eau qui s'oppose à la terre. Cette opposition entre ces deux éléments naturels, comme l'indique Silvia Baage, « est complétée par la configuration de la société insulaire, composée de petits groupes isolés, tous d'origine différente, dispersés sur l'île³ ». L'île devient ainsi le lieu de rencontre violente entre les colonisateurs européens, les autochtones et les immigrants. La trilogie mauricienne affronte à d'autres éléments caractéristiques des romans coloniaux et postcoloniaux. Bruno Thibault constate à ce propos :

Le Clézio rejoint le courant de la littérature postcoloniale contemporaine, sans toutefois s'aveugler sur l'ambiguïté de certaines revendications identitaires. Pour cet écrivain "transfuge", qui a choisi de s'expatrier au loin pour vivre en "frontalier" de plusieurs cultures et de plusieurs civilisations, il est certain que les écrivains du "Tout-Monde" sont confrontés plus encore que les autres à la question de la métaphore exotique et de l'inorigène en partage⁴.

L'écriture leclézienne fait écho à l'écriture des écrivains voyageurs. Cet aspect de l'écriture de notre romancier ne se limite pas seulement à la trilogie mauricienne. Dans d'autres textes qui choisissent une île comme lieu de l'intrigue, l'écrivain tente de montrer la valeur et la richesse de ce site singulier. Sous cet angle, le récit leclézien envisage de montrer à l'occident la richesse des autres cultures et des autres peuples. Par exemple dans *Raga*, Le Clézio envisage d'ouvrir « les yeux de l'Occident sur la richesse et la complexité des peuples de l'Océanie, sur leur science de la navigation et de l'agriculture hydraulique, sur leur art, leur culture, leur cosmogonie » (RA.119). Le narrateur insiste sur le fait que les premiers voyageurs n'ont pas vu le vrai visage de l'Océanie, car c'est une profonde et suprême insularité invisible. Nous remarquons donc que ce récit poursuit un cheminement qui explique l'objectif de son

¹ Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, « Variations autour du Mythe insulaire : Segalen, Le Clézio, Glissant », art. cité, p. 153.

² *Ibid.*, p. 155.

³ Silvia Baage, « Itinéraire exotique, francophonies insulaires chez Le Clézio, Segalen, Glissant », art. cité, p. 162.

⁴ Bruno Thibault, *La Métaphore exotique*, op. cit., p. 228.

écrivain, montrer la valeur et la richesse de cet espace insulaire et invisible : « L'Océanie, c'est le continent invisible. Invisible, parce que les voyageurs qui s'y sont aventurés la première fois ne l'ont pas aperçue, et parce qu'aujourd'hui elle reste un lieu sans reconnaissance internationale, un passage, une absence en quelque sorte » (RA.9). Quant au cycle mauricien, la posture de l'écrivain est encore plus compliquée car le voyage insulaire dans l'île coloniale devient un voyage initiatique, une quête de soi, une recherche des racines brisées et le renouement avec la mémoire ancestrale.

Nous avons vu que la question de la langue française est une préoccupation de première importance pour Le Clézio. Cette question nous a amenés à voir un autre problème, celui de l'interculturalité. Mais l'interculturalité n'est pas une simple communication heureuse entre différentes cultures. Le Clézio annonce dans ses œuvres la menace de la disparition des langues et des cultures dans le monde contemporain à cause de la globalisation. Ses ouvrages sonnent l'alarme, ce qui explique « la position très particulière de cet auteur dans le débat actuel concernant les enjeux de la francophonie » et « une véritable fantasmagorie de la langue française, qui fonctionne comme modèle idéal pour son écriture¹ ». Dans *La Quinzaine littéraire* notre écrivain revient sur le sujet de la langue française et sur son choix du français et affirme : « Écrire en français était pour moi plus qu'un choix esthétique : cela signifiait aussi choisir le côté des anciens colons de Maurice, contre l'administration anglaise, et d'une certaine façon le créole contre l'anglais officiel imposé par la montée de la population originaire de l'Inde² ». Le français est donc pour Le Clézio non seulement un choix esthétique, mais aussi une sorte de résistance contre le capitalisme universel anglais, langue internationale de la politique, du commerce, de la science. Le Clézio a conscience que l'idéologie française se dirige à son tour vers une tendance dominatrice, qui veut rétablir sa gloire culturelle et colonialiste. L'écrivain voit autrement la langue française et le phénomène de la francophonie qui n'est pas sans rapport avec l'espace insulaire des îles Mascareignes. Chez l'auteur du cycle mauricien, la francophonie, dont le but n'est pas d'anéantir les autres langues et cultures, est une langue métissée comme le peuple varié venus du quatre coins du monde occupant ces îles indiennes. Il s'agit d'une langue que Le Clézio entendait autrement au carrefour de la rencontre d'autres langues, notamment les différentes langues indiennes. C'est une langue française plus familière, simple et souple. De la même manière que l'espace insulaire constitue le lieu idéal pour réaliser les rêves ataviques et identitaires de l'écrivain, cette langue fluide et métissée dont rêve Le Clézio forme une langue idéale qui se place à l'encontre de la langue classique, dure et rigide. Le Clézio est fasciné par cette langue qui lui évoque la langue mauricienne qu'il entendait pendant son enfance. En plus, elle est porteuse des traces de primitivisme et des mythes chamaniques que célèbrent ses ouvrages. La langue française a connu plusieurs expériences dans les différents continents de notre monde. En parallèle de son pouvoir politique et économique, la langue française possède un héritage culturel et littéraire très riche, ce qui peut en faire un instrument pour lutter contre l'injustice et pour établir une utopie. Elle est donc chez Le Clézio, la langue de l'espoir, du rêve, de l'harmonie et de la mémoire.

¹ Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (dir.), *Lecture d'une œuvre J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 13.

² « Plus qu'un choix esthétique », *La Quinzaine littéraire*, 436, (1985), p. 5, cité par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (dir.), *Lecture d'une œuvre J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 13.

Dans le cycle mauricien, à notre sens, l'écriture de l'écrivain entre dans une nouvelle phase : premièrement, elle met en cause la civilisation occidentale tout en mettant en valeur la langue et la culture des différents groupes qui occupent le site insulaire, deuxièmement, elle aide l'écrivain à reconstruire son mythe familial. Mais comment cette langue rêvée et envisagée par Le Clézio devient-elle une langue utopique ? Comment cette langue participe-t-elle à la constitution de l'utopie insulaire ? Les références au passé colonial de la famille de l'écrivain ne sont indiquées dans les œuvres de Le Clézio qu'à partir des années 80 où l'écrivain se montre passionné par la nouvelle floraison littéraire de romans autobiographiques. Ainsi, dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* qui racontent en quelque sorte le passé familial de l'écrivain, on remarque son sentiment de culpabilité coloniale. Si ses romans sont autobiographiques, ce n'est pas pour un éloge des valeurs de sa famille. L'objectif de notre écrivain est de montrer le chemin révolutionnaire qu'ont choisi certains de ses ancêtres pour lutter contre le colonialisme de leur époque.

Véronique Pagès-Jodlowski souligne que « l'incomplétude du discours autobiographique leclézien renvoie à un déchirement familial qui a coupé Le Clézio de ses origines mauriciennes¹ ». Ce déchirement a un rapport étroit avec la maison familiale que Le Clézio n'a jamais vue mais dont il a entendu parler depuis toujours. Gérard de Cortanze cite ses paroles à propos d'Eurêka, la maison familiale dont l'histoire fut racontée de différentes manières à l'enfant qu'il était :

Eurêka a sans doute été un des quatre ou cinq premiers mots que j'ai entendus, puis retenus, dans ma vie [...]. Entre nous, je n'ai pas compris tout de suite s'il s'agissait d'une maison ou d'un pays : Eurêka... je ne savais pas ce que c'était, mais je savais que ça avait existé, et que ça n'existait plus, que du côté de ma famille, il n'y avait plus cela, que ça avait disparu, que c'était fini. C'était comme d'avoir été banni².

Pour mieux comprendre le sens de la quête identitaire, voyons le journal que l'écrivain a publié après la publication du *Chercheur d'or*. L'écrivain reprend cette quête identitaire dans *Voyage à Rodrigues* où il part lui-même pour l'île Rodrigues, où son grand-père paternel, Léon, a passé trente ans à la recherche de l'or sans le trouver. Comme le héros du *Chercheur d'or*, l'écrivain, muni des documents qu'il a hérités de son ancêtre, se met à la recherche d'un trésor qui n'existait pas. Selon Jean-Xavier Ridon, l'île Rodrigues est « le prototype [même] de l'espace de l'aventure puisqu'y est reproduit le mythe du trésor enfoui dans sa géographie », mais l'écrivain dans cet ouvrage biographique qu'est *Voyage à Rodrigues* nous dit le contraire, car « en tant qu'île au trésor sans trésor, Rodrigues est une anti-aventure, un lieu de la non-réalisation³ ». Le Clézio affirme que Rodrigues était pour son grand-père un lieu d'exil ainsi qu'un appel à la recherche de l'or qui pouvait lui donner la chance de retrouver sa situation perdue dans l'île Maurice : « Ce trésor qu'il a cherché ici pendant plus de trente ans, et qui a occupé ses pensées jusqu'à sa mort, ce trésor dans lequel il avait placé tous ses espoirs, tous ses rêves, qui devait lui permettre de racheter la demeure familiale et rembourser ses dettes, ce mirage, cette chimère lui ont échappé, se sont refusés à lui » (VR.23-24). Pour notre écrivain, ce n'est ni le trésor ni l'espoir de racheter la maison familiale qui sous-tendent son voyage dans l'île Rodrigues, mais c'est un voyage dans l'espace-temps où il a l'occasion de s'identifier à plusieurs reprises à ses ancêtres lointains.

¹ Véronique Pagès-Jodlowski, « La voix narrative leclézienne : entre altérité et spécularité », art. cité, p. 69.

² Gérard De Cortanze, *J.M.G. Le Clézio le nomade immobile*, op. cit., p. 278-279.

³ Jean-Xavier Ridon, « Segalen, Glissant, Le Clézio et l'ambiguïté insulaire », art. cité, p. 177.

Véronique Pagès-Jodlowski attire notre attention sur le fait que Le Clézio essaye de se cacher en tant qu'auteur dans ses textes, mais dans ses romans récents nous voyons de plus en plus de traces de l'écrivain, ce qui les rend autobiographiques. Selon la critique, « archéologue d'une mémoire collective, Le Clézio semble renoncer à parler de lui en parlant des autres » et « ce refus d'une lisibilité autobiographique immédiate se traduit aussi par le refus d'une toponymie trop exacte ; le lieu de prédilection reste la mère-nature comme force primitive et symbolique¹ ». La critique examine la vie de l'écrivain à partir du complexe œdipien, elle note que l'écriture de Le Clézio se montre progressivement et à la dérobée comme une autobiographie. Le père de Le Clézio était un médecin de l'armée britannique qui est resté comme un inconnu pour son enfant. Il ne l'a vu qu'à l'âge de huit ans. Selon la critique « le complexe d'Œdipe se trouve donc formulé sur le mode du déplacement et du cryptage narratif² » et « livre après livre, s'impose au lecteur l'avènement d'une autobiographie secrète³ ». Ainsi, se forme dans les textes lecléziens une sorte de recherche des origines et de l'identité perdue. Avec le jeu intertextuel, on retrouve dans les différents textes la trace des textes antérieurs. Par exemple, la nouvelle « Trésor » qui se trouve dans *Cœur brûle et autre romances*, publié en 2000, fait écho au *Chercheur d'or* et à *La Quarantaine* ainsi qu'au *Voyage à Rodrigues*. Le jeune Samaweyn possède une valise qu'il a héritée de son père et qui contient des papiers, des documents, des lettres et des photos. Cette valise fait écho à la valise d'Alexis avec laquelle il monte sur le navire Zeta et part pour l'île Rodrigues à la recherche du trésor du corsaire inconnu :

Au fond de la valise, il y a des papiers attachés par une ficelle, des photos, des lettres. C'est cela le trésor, rien que des papiers et des photos. Mais Samaweyn est heureux chaque fois qu'il soulève le couvercle, ses yeux brillent et son visage s'éclaire, et c'est pour cela que les autres imaginent l'or et l'argent, ou les liasses de dollars. (CB.154)

En même temps, cette valise fait écho à la valise que prend l'écrivain pour aller à Rodrigues sur les traces de ses ancêtres dans *Voyage à Rodrigues*, ce qui montre l'attachement progressif et de plus en plus intense de l'écrivain à son passé familial :

Je pense à tout ce qui a alimenté mon rêve : ce drôle de bagage, lourd comme une maison, chargé de mots et de signes, une nébuleuse d'idée, d'images, d'amorces, et tout cela contenu dans ce vieux classeur de carton attaché par une ficelle, portant écrit de la main de la tante, ce titre vengeur et drôle : PAPIERS SANS VALEUR. (VR.124)

Ce passage montre combien est obsédante la question qui hante l'écrivain depuis toujours : la recherche des origines et de l'identité. Notre écrivain, en utilisant l'intertextualité et la mise en abyme dans ses ouvrages qui se font l'écho l'un à l'autre, représente les motifs qui l'obsèdent. Ce procédé renforce la cohérence thématique des œuvres autobiographiques. Dans tous ces textes se trouve la tentation de la découverte et de la mise à jour d'une mémoire brisée. Quand Samaweyn déclare : « Je suis le dernier des Samaweyn, léger d'argent et sans trésor. Aujourd'hui, j'ai quitté l'incertitude de l'enfance et je marche jusqu'à ma mort sur la même route, comme doivent le faire les hommes » (CB.188), ce passage fait écho à ce propos de Léon dans *La Quarantaine* : « Et moi, Léon Archambau, le dernier de mon espèce » (Q.498). Ici, on songe certainement à « l'autoportrait voilé » de l'écrivain, mais il faut noter

¹ Véronique Pagès-Jodlowski, « La voix narrative leclézienne : entre altérité et spécularité », art. cité, p. 65.

² *Ibid.*, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 67.

qu'il ne s'agit pas d'« un narcissisme primaire » chez Le Clézio, car le je narratif « est un moi protéiforme dans lequel se concentre le destin de l'humanité¹ ». En considérant le temps anhistorique qui domine dans le roman et le parcours initiatique que poursuit le protagoniste, on est loin de constater que Le Clézio envisage de dire qu'il est le dernier des Le Clézio. Le je narratif dépasse ici un seul individu pour rejoindre toute l'humanité. La mémoire familiale de l'écrivain renoue avec la mémoire humaine dans sa totalité. L'angoisse individuelle de notre romancier d'être le dernier de son espèce (Q.514) mène à une question plus profonde sur la place de l'homme dans l'univers. À l'instar de Léon, notre écrivain souffre d'un manque qui est inséparable de lui : « Depuis mon enfance, il y a en moi ce creux, cette marque dans le genre de celle que laisse un doigt appuyé trop longtemps sur la peau » (Q.490).

Notre écrivain ne cesse de voyager comme un nomade et trouve finalement sa terre et son identité dans l'écriture et dans la littérature qui sont désormais « cette terre d'accueil que l'écrivain se choisit, terre aux langues multiples : française, anglaise, créole, comme autant de langues natales réconciliées² ». Si l'expérience de la perte motive le rapport dynamique des protagonistes lecléziens avec l'espace insulaire, elle est aussi à l'origine de la démarche scripturale pour former une écriture insulaire. L'errance et les déambulations dans l'œuvre leclézienne, ne jouent pas tout simplement un rôle dans le contenu, mais on peut également étudier la thématique de déambulation sur le plan de la forme.

2. Aube mythique de la conscience collective

2.1. La parodie de l'histoire dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* : une écriture ludique

Le monde insulaire créé par Michel Tournier est un monde qui existe hors du temps et de l'espace réel que nous connaissons dans notre vie. C'est un univers imaginé où les personnages et le lecteur se laissent aller par la séduction initiatique ainsi que par un jeu de langage, différent de son modèle d'origine sous la plume l'écrivain anglais Daniel Defoe. Le *Vendredi* de Michel Tournier est un appel au jeu qui emporte le lecteur dans un voyage à la fois initiatique et ludique. En effet, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* nécessite une lecture attentive à tous les éléments symboliques et linguistiques pour comprendre le sens et le message du livre. Sous cet angle, le problème central de cette lecture ne concerne pas simplement le déchiffrement du message thématique. Lynn Sbiroli constate dans la dernière partie de son essai sur *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* que les éléments composant la réécriture

¹ *Ibid.*, p. 68-69.

² *Ibid.*, p. 70.

de *Robinson Crusôé* constituent « un jeu de séduction littéraire¹ ». Ils sont multiples et ont chacun une valeur différente : le mythe de Robinson est le premier élément qui nous invite à participer à ce jeu textuel ; le parcours initiatique qui fait du Robinson tellurique un Robinson solaire, les cartes du Tarot qui esquissent le schéma global du récit et qui annoncent toutes les aventures principales du héros, les différentes voix narratives dans le *log-book* et dans le récit à la troisième personne sont tous des éléments de ce jeu. Le fait que Michel Tournier ait choisi une île déserte et inconnue des cartes géographiques nous semble judicieux, car l'île imaginaire de *Speranza* devient le lieu idéal du déroulement de ce jeu littéraire. Selon Lynn Sbiroli, le texte tournierien est une parodie qui se sert de la différence fondamentale entre l'hypotexte et la réécriture pour constituer son jeu. Cette différence se trouve entre la Providence dans le texte d'origine et le Tarot dans la réécriture.

Daniel Defoe illustre la domination sur un monde réel dans son roman. La relation du Robinson de Defoe avec le monde insulaire est un rapport rationnel et son lien avec Vendredi-esclave est basé sur la réalité. La Providence dans le roman de Daniel Defoe peut légaliser les valeurs du monde néo-capitaliste de l'époque de l'écrivain. Sous cet angle, tous les travaux de Robinson sont légitimes et bons car il existe un Dieu omniprésent qui regarde tout. La Providence « unit vérité et justice en fonction des buts à obtenir² » et se rapporte ainsi à la Loi. Les expériences de Robinson de Defoe aboutissent à créer un système idéal qui « est de l'ordre de l'efficace³ », ce qui implique de maîtriser la réalité pour augmenter son pouvoir et donc maîtriser les autres individus par sa puissance. L'individu se trouve dans cette conception face à la Loi à laquelle il doit obéir ou qu'il peut transgresser. Le critique constate que le rapport de Robinson de Defoe avec l'île, son esclave et la Providence se place dans un tel système. Il s'agit d'un « rapport entre l'action du savoir (conçu comme information permettant la maîtrise et le pouvoir) sur la matière première (nature-sauvage) en vue du bien (production et profit) légalisé et légitimisé par la structure morale "éthique-sociale" de la performance (Providence)⁴ ».

Mais le système établi par le Robinson de Tournier est complètement différent et s'oppose à la Loi et à la Providence. Les cartes du tarot invitent le lecteur « à la Règle du jeu⁵ » qui obéit à un système combinatoire à travers les symboles et les rites initiatiques. L'écriture de Michel Tournier est donc initiatique. Non seulement le protagoniste se métamorphose, mais les mots eux-mêmes se transforment et se spiritualisent les uns à côté des autres. Prenons un exemple : la fin du roman présente deux images différentes de l'île, celle conçue par Robinson qui s'oppose à l'île vue par les matelots du *Whitebird*. L'équipage du navire ne trouve en l'île qu'un lieu possédant la richesse et l'or. Ils ne rêvent que de l'exploiter pour faire fortune. Mais l'île incarne chez Robinson son propre reflet. Michel Tournier écrit dans *Le Vent Paraclét* : « La formule du roman pourrait s'écrire sous la forme d'une double équation : Terre + Air = Soleil, Robinson terrien + Vendredi = Robinson solaire » (VP.235). D'un côté, l'île constitue le lieu où le

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 179.

² *Ibid.*, p. 181.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Robinson tellurique rencontre le Vendredi aérien, autrement dit, l'île est le lieu qui unit la terre et l'air. D'un autre côté, l'île est le lieu d'une double métamorphose, celle du personnage de Robinson et celle de l'écrivain qui travaille jusqu'à la naissance du roman. Comme le souligne Carole Auroy, « la quête intérieure de l'écrivain irrigue son travail de création¹ ». Michel Tournier attire notre attention sur le travail de l'écrivain et constate que dans l'acte d'écrire « l'auteur est doublement dépassé par son œuvre », premièrement, « [du] point de vue strictement quantitatif », deuxièmement, « en vertu d'un phénomène très général, [...] le passage à la qualité » :

D'un point de vue quantitatif d'abord pour peu que le temps consacré à écrire un roman dépasse sensiblement celui sur lequel s'étale la conscience qu'il a de lui-même. Lorsque je dis *moi, mon présent*, ce que *je suis*, j'entends une certaine durée qui n'est évidemment pas réduite à l'instant présent, mais qui excède rarement six à dix-huit mois. En deçà et au-delà de cette durée, il y a l'homme que j'étais jadis et celui que je serai plus tard, et je ne m'identifie avec ces deux hommes que d'une certaine et très abstraite façon. Il en résulte que le livre sur lequel on peine depuis quatre ans vous devient dans tout son ensemble étranger et constitue un édifice impressionnant, par lui-même beaucoup plus vaste, complexe et savant que son auteur. (VP.183)

L'œuvre échappe ainsi à l'ordinaire et le roman dont parle l'écrivain naît indépendamment. L'auteur ne peut plus contrôler son œuvre douée de plusieurs organes et qui « se prend à vivre d'une vie propre » (VP.184). La fin de *Vendredi* se termine sous la lumière du soleil dans un présent éternel, un ordre hors de l'espace et du temps réel et rationnel de notre monde. La lecture du Tarot, l'interprétation du capitaine et les commentaires de Robinson au cours du récit accompagnent le lecteur et le séduisent perpétuellement. Le lecteur poursuit la métamorphose du héros et l'évolution de l'écrivain au travail. Le lecteur connaît déjà l'histoire, les aventures et le destin du Robinson Crusoé en tant que héros mythique créé par Daniel Defoe. Comme le souligne Jean-Paul Engélibert, « le lecteur de Tournier [...] sait dès le premier paragraphe du prologue qu'il entre dans une robinsonnade : le nom de Robinson clôt un incipit qui, par le thème de la tempête, annonce déjà le naufrage² ». Le lecteur du texte tournierien poursuit comme le héros et son créateur les rituels initiatiques et finit par devenir lui-même le héros et le vrai initié du livre.

La réécriture d'un mythe se fonde sur le processus de déconstruction et de reconstruction, ce qui implique pour l'écrivain une stratégie particulière au niveau de la langue. La stratégie de Michel Tournier dans la réécriture de Robinson Crusoé pour en tirer *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* est en rapport avec le tarot, la vie initiatique du héros, les réflexions de Robinson transmises au journal intime à la première personne et sa métamorphose. Lynn Sbiroli écrit :

Récrire signifie répéter et rendre différent, récupérer la mémoire (personnelle, culturelle et historico-mythique) pour en découvrir les promesses et les potentialités cachées. Si dans la métamorphose du personnage-Robinson, le Tarot définit le destin entre les limites duquel se réalise la destinée d'une « vie » individuelle, dans la métamorphose du Robinson-écrivain, il représente les étapes d'un développement préétabli dans lequel l'auteur et l'œuvre s'unissent dans la fiction³.

Dans la lecture du texte tournierien le langage joue un rôle important dans la métamorphose du héros. De la même manière que la compréhension du message thématique est nécessaire dans la lecture du texte, l'appréhension de la stratégie de langue que l'écrivain met en place dès le commencement du roman est aussi importante pour le lecteur de

¹ Carole Auroy, *Hôte du langage. Claudel, Mauriac, Bernanos, Green*, Honoré Champion Éditeur, 2015, p. 15.

² Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoé : un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit., p. 247.

³ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 185.

Vendredi ou les Limbes Pacifique. Ainsi, dans cette fiction où l'écrivain crée son œuvre, le sujet et l'objet s'unissent et se complètent. De ce point de vue, ce n'est pas le produit qui contient tout seul la valeur, mais c'est dans l'acte de la création artistique que se trouve cette valeur. L'écrivain fait de son œuvre un lieu où il peut vivre ses propres expériences. L'artiste se métamorphose en même temps que son héros dans le monde fictif qu'il est en train de créer. Selon le critique, « la fiction propose l'union totale de ce qui est séparé dans notre tradition de pensée ; elle offre ainsi la liberté de contester les structures limitantes de notre vision du monde dans un jeu linguistique qui s'interroge¹ ». Le message de l'écrivain métamorphosé se manifeste ici : « il faut apprendre à jouer ; il faut "fictionnaliser" le monde, et chaque *fiction* est son propre *absolu*² ». Voyons maintenant la définition que Michel Tournier donne de l'absolu dans la dernière partie du *Vent Paralet* :

Qu'est-ce que l'absolu ? C'est étymologiquement ce qui n'a pas de rapport, pas de relation. Terme négatif par conséquent qui bloque simplement l'activité spontanée, aliénante et scientifique de notre esprit. Car nous sommes dressés à tisser constamment un réseau rationnel où nous sommes pris avec les choses et les gens qui nous entourent. Chaque objet, chaque homme se trouve nié en lui-même pour renvoyer à d'autres objets, à d'autres hommes, à des fonctions, à des modes d'emploi, à des valeurs extrinsèques dont les étalons se situent ailleurs, très loin, nulle part. Notre regard ricoche sans cesse de point en point, ne pouvant s'arrêter sur rien, ne voyant finalement plus rien. (VP.298)

Selon Michel Tournier, c'est en se détachant de tous ces liens que nous pouvons découvrir l'absolu. Nous devons « considérer chaque visage et chaque arbre sans référence à autre chose, comme existant seul au monde, comme indispensable et ne servant à rien, selon le mot que Cocteau appliquait à la poésie » (VP.298). Nous allons voir maintenant quelle est la relation de cet absolu avec *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Notre romancier affirme que l'absolu se manifeste dans sa meilleure forme dans des « lieux privilégiés entre tous, une île déserte, un jardin clos » : « L'île déserte devenue expression géographique de l'absolu, c'est la conclusion de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* » (VP.299). Sous cet angle, l'œuvre de l'écrivain contient en elle le monde dans sa totalité. Ce monde qui existe à l'intérieur du roman n'est pas à l'opposé du monde extérieur, par contre, les deux mondes fictionnel et réel existent simultanément dans un même endroit. Ce monde reflète la vision de l'écrivain qui crée son œuvre en se métamorphosant pendant son activité créatrice. Ce monde invite quand même à imaginer et créer un autre monde qui sera le fruit de l'imagination du lecteur qui se métamorphose à son tour.

Si l'on admet que le jeu des cartes du Tarot qui prophétisent tout le livre fait partie du jeu de langage que Michel Tournier a choisi délibérément, on remarque que ce jeu affecte l'imaginaire du héros et du lecteur. Le jeu de Tarot fait du Robinson « pragmatique » un Robinson « contemplatif³ », et il transforme le temps linéaire de l'histoire en un temps cyclique. C'est cela qui fait du Robinson de Tournier un autre Robinson que celui que nous connaissons chez Daniel Defoe. L'inversion des signes et des symboles fait ainsi de l'écriture de Michel Tournier une sorte de « jeu ésotérique⁴ » et rendent l'interprétation du lecteur assez problématique, car le secret ne se révèle pas totalement dans ce type de jeu. Le lecteur est invité à donner sa propre interprétation, à deviner l'avenir en lisant le passé et le

¹ *Ibid.*, p. 186.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 187.

⁴ *Ibid.*

présent. Lynn Sbiroli constate : « Le Tarot est la clé d'une stratégie de lecture d'un sens qui se construit et se déconstruit à l'intérieur d'un jeu parodique et paradoxal. L'interprétation que le lecteur est appelé à donner à la fin de sa lecture ne peut se détacher de l'ambiguïté des jeux de métamorphose où il est directement et indirectement impliqué¹ ». Mais la structure des cartes du Tarot est symbolique et son message est pluridimensionnel, ce qui invite le lecteur à faire plusieurs interprétations. Il met en scène plusieurs métamorphoses qui passent par le héros jusqu'à la métamorphose de son œuvre. Michel Tournier écrit dans *Le Vol du vampire* :

Alors que, dans la non-fiction, tous les actes d'autorité de l'écrivain à l'égard du lecteur sont de mise, il importe que dans la fiction, la liberté créatrice du lecteur ne soit pas compromise par des interventions intempestives de l'écrivain [...]. Car l'interprétation – tendancieuse ou non – relève de la seule compétence du lecteur, et la pluralité des interprétations – à la limite aussi nombreuses que les lecteurs eux-mêmes – mesure la valeur et la richesse de l'invention poétique, romanesque ou théâtrale du public. (VV.14)

Le Tarot annonce au lecteur de *Vendredi* le passé et l'avenir du héros. L'écrivain montre le plan déjà conçu de son texte dès le commencement du roman. C'est avec ce plan que l'écrivain oriente le lecteur étape par étape au cours du récit. N'oublions pas que dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, au contraire de son modèle d'origine raconté à la première personne, le lecteur peut faire la distinction entre celui qui raconte l'histoire et le personnage du roman. Jean-Paul Engélibert attire notre attention sur ce phénomène important de la lecture de *Vendredi* :

Les deux instances sont disjointes et ne se rejoindront jamais. L'usage de la troisième personne par Tournier soumet d'emblée le personnage au jugement du narrateur. Robinson perd la capacité de définir lui-même le sens de ses actions qui seront toujours, jusqu'à la fin du roman, interprétées par un narrateur omniscient. C'est un narrateur hétérodiégétique qui détermine l'axiologie du roman ; or, s'agissant de Robinson Crusoe, personnage toujours déjà connu, la transvocalisation signale la réécriture, la reprise par un nouveau narrateur d'une histoire qu'on sait avoir été d'abord racontée par son propre protagoniste².

De ce point de vue narratif, dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, il arrive que Robinson interprète des événements et des signes à son sens. Ce sont donc les interprétations d'un personnage fictif de la réalité que l'écrivain introduit dans le récit. En effet, « le choix de la troisième personne permet de ne considérer le personnage ni comme un être "réel" ni comme un ordinaire personnage de roman mais comme personnage mythique : son histoire est déjà connue et le récit se donne d'emblée comme secondaire³ ». Michel Tournier écrit dans la troisième partie du *Vent Paraclet* intitulé « La dimension mythologique » que « le degré de la réalité d'un objet ou d'un ensemble d'objets dépend de sa cohérence rationnelle » (VP.156). Selon notre romancier, le monde de nos rêves est caractérisé par son incohérence et il est vêtu d'irréalité. Michel Tournier suggère que si nos rêves étaient cohérents et liés l'un à l'autre il aurait existé « deux vies parallèles, entremêlées, entrelardées, deux milieux équivalents » (VP.157) pour chaque individu. Il est donc indispensable de fonder un rapport fictionnel avec le réel pour le rendre vraiment cohérent :

Pour être d'une rigueur rationnelle incomparablement plus solide que le monde rêvé, le monde réel n'est doué que d'une cohérence relative – tout le scientisme consiste à prétendre faire de ce relatif un absolu – en vérité troué de lacunes, semé de contradictions, hérissé d'absurdités. Il est donc possible, *il dépend de notre seule force cérébrale* de concevoir des ensembles d'un degré de cohérence supérieur au "réel" et donc d'un degré de réalité plus élevé. (VP.157)

¹ *Ibid.*

² Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusoe : un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit., p. 247.

³ *Ibid.*

Sous cet angle, dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Robinson peut être le double de l'écrivain si on lit tous les événements fictifs dans une cohérence qui n'est pas réelle, ou le double du lecteur si on lit les signes qui participent à la création des commentaires à mesure que le texte se développe. Les commentaires du capitaine ne sont pour le jeune Robinson que des prévisions. Il n'y comprend pas grand-chose au moment où le capitaine est en train de lire et d'interpréter les cartes dans sa cabine. Au cours du récit, le héros naufragé oublie même le contenu des cartes qu'il avait tirées ; en revanche, il fait ses propres expériences sur l'île déserte où le Tarot avait prophétisé qu'il échouerait. Jean-Paul Engélibert constate que « la prédiction des aventures du héros par les tarots achève d'une part d'inscrire le roman dans le genre, d'autre part de constituer les événements à venir en destin », ce qui exige que même « les péripéties du roman deviennent les doubles de leur prédiction¹ ». Selon le critique, cette stratégie rapproche de plus en plus le texte de Tournier d'un texte mythique car les péripéties « sont immédiatement données comme secondes, comme les éléments d'une structure indéfiniment réitérable² ».

Robinson et le lecteur partagent ici un trait commun, ils acceptent tous les deux que l'histoire existe d'une manière inaltérable. Le lecteur continue quand même à lire et à interpréter les expériences et les aventures insulaires du héros en se perdant dans le texte et en s'identifiant à Robinson au cours de la lecture : « Un livre a d'autant plus de valeur littéraire que les noces qu'il célèbre avec son lecteur sont plus heureuses et plus fécondes » (VV.17). Le lecteur et Robinson sont en face d'un texte déjà écrit dans le tarot, mais ils sont tous les deux ignorants de sa fin. Le lecteur et le personnage déchiffrent les signes et les symboles donnés par les cartes, interprètent chacun à son sens les événements et les expériences de Robinson, même s'ils paraissent inéluctables. L'ambiguïté du langage de tarot permet à l'interprétation du lecteur et du personnage de « [dépasser] les limites des données initiales, pour assumer sa propre validité comme "co-création" de l'histoire³ ».

Le rapport qui doit s'établir entre le lecteur et le personnage ressemble à une sorte d'identification entre deux individus. En l'occurrence, s'agissant d'un mythe connu du XVIII^e siècle, ce rapport nous amène à penser à une lecture des réalités du monde extérieur. Chez Daniel Defoe, il s'agit d'une lecture réaliste des informations fournies par la société du XVIII^e siècle qui explique l'« utopie capitaliste » que son écrivain envisage de présenter, mais l'utopie de l'écrivain contemporain, Michel Tournier, « puise ses énergies dans une inter-textualité qui ne lit le monde qu'en tant que texte et contexte⁴ ». L'écrivain écrit son texte dans un langage fictionnel à travers son imaginaire et son héritage culturel. Tous les lecteurs du roman de *Vendredi* participent à un jeu de rôle multiple. Cela signifie qu'il existe toujours des doubles comme on est dans « une immense galerie de miroirs⁵ ». Nous avons vu que l'écrivain procède à un acte de réécriture d'un mythe connu, ce qui signifie qu'il est « imitateur » du passé et d'un autre côté il invente ou crée un nouveau monde en changeant le destin, le parcours et les expériences de son héros, ce qui fait de lui un

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 189.

⁴ *Ibid.*, p. 189-190.

⁵ *Ibid.*, p. 190.

« créateur¹ » de l'avenir. Dans le roman de Tournier tout est double : en même temps que Robinson est le double de l'écrivain et du lecteur, il est le double de lui-même aussi. En effet, Robinson, comme l'annonce le Tarot, devient d'abord le gouverneur de l'île, mais il ne peut pas devenir le héros de la solitude et de l'île déserte sans évoluer et se métamorphoser. Robinson devient à la fin du roman un homme nouveau. Quant à Vendredi, le bon sauvage, il est porteur de plusieurs significations et valeurs : « frère jumeau de Robinson, maître initiateur, enfant. Il est l'ombre noire de Robinson comme il est l'imaginaire qui s'inscrit sur les pages blanches, catalyseur de l'expérience créatrice. Il est l'Autre à l'intérieur du même : l'enfant dans l'adulte, le primitif dans l'homme civilisé, l'individu dans l'homme social, la virtualité dans le réel² ». Chaque personnage, chaque événement et chaque objet du roman représentent ainsi plusieurs valeurs et interprétations à leur lecteur qui à son tour devient complice dans un jeu qui se transforme sans arrêt au fil de la lecture. Le jeu auquel on s'abandonne, atteint son apogée lorsqu'on se rend compte que les deux personnages du roman, Vendredi et Robinson, ne sont que « des projections de l'écrivain » ; ils ne font tous les trois qu'un, et si on va encore plus loin, ces trois personnages appellent le lecteur à leur jeu pour qu'il devienne leur complice : « L'initié qui figure sur les cartes du Tarot, homme virtuel qui se cherche, s'incarne tour à tour dans les personnages, l'écrivain et le lecteur. C'est lui le héros qui se forme et se déplace sur la surface de l'île, de l'œuvre, des événements. Sa métamorphose se réalise par l'initiation qui vise à une prise de conscience "créative" de l'univers³ ». Nous constatons que l'initié ou le héros du roman, avec un jeu subtil de narration, peut être Robinson, Vendredi, l'écrivain ou même le lecteur qui s'identifie aux personnages en s'inscrivant dans le jeu auquel le texte l'appelle à participer dès le préambule du livre. Pouvons-nous demander si la lecture de la deuxième version de *Vendredi* invite le lecteur au même jeu littéraire étant donné que l'écrivain a fait subir des modifications importantes au niveau de la structure et de la langue à son modèle qui est évidemment *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*.

2.2. *Vendredi ou la Vie sauvage : une écriture primitive, un conte philosophique*

En comparant les deux *Vendredi* de Michel Tournier nous constatons dans la deuxième version une simplification thématique et structurale. Par exemple, sur le plan thématique, l'écrivain a supprimé dans *Vendredi ou la Vie sauvage* les réflexions philosophiques de Robinson en excluant le *log-book*. En effet, « le récit romanesque, de polyphonique, devient monodique » et « toute la narration est prise en charge par un récit en troisième personne⁴ ». Quel est l'objectif de Tournier en adaptant cette version pour les enfants, plus simple et réduite par rapport à son modèle *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* ? Est-ce que l'écrivain envisage tout simplement que son livre soit accessible aux enfants ou cherche-t-il une nouvelle forme littéraire plus performante ? Arlette Bouloumié, analysant

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 349.

les passages où Vendredi fait son apparition dans les deux textes conclut que dans *Vendredi ou la Vie sauvage* se trouve une simplification significative sur le plan structural :

On constate dans le second une simplification du vocabulaire, plus courant, plus moderne aussi. Bien que datée, l'aventure y est actuelle, comme dans le mythe. La simplification existe aussi sur le plan syntaxique : la juxtaposition remplace la subordination, un adjectif remplace une relative. Le style est plus dépouillé¹.

Ces mesures prises par l'écrivain montrent que dans la deuxième version, Michel Tournier se penche vers un style classique et simple. On y trouve quand même « des phrases explicatives » qui insistent sur « l'aspect plus didactique² » du roman. Il nous semble que cet aspect indique l'objectif de l'écrivain : parler avec les enfants de manière qu'ils comprennent le sens et le message du roman. Par exemple, dans la scène où Vendredi apparaît pour la première fois, Michel Tournier ajoute une phrase : « C'était peut-être cela qui l'avait fait désigner comme coupable, parce que dans un groupe d'hommes celui qui ne ressemble pas aux autres est toujours détesté » (VVS.62). Dans le premier roman, le même passage est écrit en ces termes : « peut-être cela avait-il contribué à le faire désigner comme victime » (VLP.151). Prenons un autre exemple. L'épisode ajouté de l'arrivée des perroquets contient de nombreuses phrases didactiques. Vendredi dit à Robinson : « Nous parlons trop. Il n'est pas toujours bon de parler » (VVS.114). Arlette Bouloumié énumère d'autres techniques que Michel Tournier a appliquées dans *Vendredi ou la Vie sauvage* : « Les comparaisons sont supprimées en même temps que le style se fait plus affirmatif, les effets dramatiques ou de contraste plus appuyés. L'action est privilégiée au détriment de la description, de l'expression des sentiments ou de l'analyse des motivations intérieures³ ». Ainsi, Michel Tournier s'éloigne du style difficile pour inscrire son texte dans la tradition de la littérature orale qui vise un public plus jeune et surtout les enfants tout en gardant les leçons principales de son livre :

Bien que Tournier se défende d'écrire pour les enfants, ces techniques rendent le livre plus accessible à un jeune public. Pour atteindre un lecteur enfant, Tournier trouve un style plus « primitif », ou plus « primaire » au sens déjà défini, s'attachant à l'action, au présent, au concret par opposition à la pensée, au passé, à l'abstrait, à tout ce qui implique un recul. En repoussant le réalisme temporel, Tournier promeut son récit au rang de contes. Il se rapproche ainsi de la tradition orale. Ce n'est pas un hasard si *Vendredi ou la Vie sauvage* est enregistré sur cassette, et pas *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*⁴.

Nous pouvons considérer le second livre de Robinson comme un conte philosophique dans le sens où l'écrivain en optant la tradition orale vise les enfants et la jeunesse comme cible de son livre, mais en même temps il affirme que cette version est la version épurée du premier livre : « *Vendredi ou la Vie sauvage* est la version quintessenciée de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Ce livre souligne l'évolution de l'écriture de Michel Tournier qui se rapproche de la littérature orale et retrouve la jeunesse du conte⁵ ». Y a-t-il chez l'écrivain une tendance à écrire aux enfants en renouvelant un mythe littéraire connu du XVIII^e siècle et en l'adaptant à la philosophie du monde actuel ? Nous savons que notre écrivain n'a cessé depuis de reprendre d'autres mythes littéraires comme dans *Les Rois Mages* qui est tiré

¹ Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier, op. cit.*, p. 120

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 120-121.

⁵ *Ibid.*, p. 121.

de *Gaspard, Melchior et Balthazar*, une réécriture simplifiée destinée aux enfants. Notons quand même que selon d'autres critiques comme Jean-Michel Maulpoix, le texte simplifié et réduit de *Vendredi ou la Vie sauvage* n'est pas un conte : « l'histoire et la géographie sont présentes, tout est donné à la fois comme réel et vraisemblable, la fiction n'est jamais exhibée comme telle¹ ».

Michel Tournier explique dans *Le Vent Paraquet* que « le passage de la philosophie au roman [trouve] dans ce petit drame à trois (Robinson + l'île + Vendredi) une occasion privilégiée » (VP.229-230). Par la suite en parlant de Paul Valéry, il affirme : « Les romans que je cherchais à écrire, il en a donné la définition et fourni le modèle avec *Monsieur Teste*. En vérité il se conformait lui-même à un modèle à la fois vénérable et paradoxal, le *Discours de la méthode* de Descartes » (VP.230). Nous savons que Michel Tournier est philosophe de formation et après avoir échoué au concours d'agrégation, il s'est mis à écrire et a connu un grand succès avec la publication de son premier roman qui est *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Notre romancier a bel et bien marié la littérature et la philosophie dans cette réécriture mythologique. Toujours en abordant *Monsieur Teste* qui selon Tournier est la seule œuvre de Valéry qui réponde à sa définition du roman, Michel Tournier écrit le modèle qu'il se propose :

Il s'agit en somme de raconter une suite de démarches et de découvertes purement cérébrales sans les dégager de leur gangue historique et autobiographique. Fondre l'essai et le roman, la réussite promettant d'être d'autant plus éclatante que l'essai sera plus abstraitement métaphysique et l'affabulation plus aventureusement picaresque. (VP.231).

Selon Arlette Bouloumié, ce que se propose l'écrivain est « la formule du conte philosophique² ». C'est peut-être pour cette même raison que notre romancier critique la première version de son texte robinsonien en le jugeant comme « un brouillon » de *Vendredi ou la Vie sauvage* qu'il écrira deux ans plus tard : « Le premier Vendredi était un brouillon, le second est le propre³ ».

Si on considère la première version de la robinsonnade tournérienne comme une ébauche de la deuxième version adressée aux enfants, on ne s'est pas trompé, car on peut trouver déjà dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* les indices qui annoncent la réécriture de *Vendredi ou la Vie sauvage* : le mythe de l'androgynisme et l'apparition du jeune enfant que Robinson appellera Jeudi à la fin de son livre. Arlette Bouloumié constate à propos de l'image de l'enfant dans l'œuvre tournérienne qu'il en existe un dans chaque roman qui assume le rôle du sauveur car l'enfant dans l'œuvre de Michel Tournier est le symbole de la perfection et possède une faculté salvatrice. L'enfant est l'incarnation de l'innocence et celui qui est le plus proche de l'androgynisme que Michel Tournier met en œuvre dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* à travers l'image des jumeaux. La critique écrit : « Lié aux origines, possédant la double nature féminine et masculine, il incarne cette coïncidence des opposés, condition de toute perfection⁴ ». La critique donne quelques exemples des enfants salvateurs dans les romans de Michel Tournier : dans

¹ Jean-Michel Maulpoix, « Des limbes à la vie sauvage », *Sud*, Hors Série, 1980 : *Michel Tournier*, p. 36, cité par Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 349.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 45.

³ Entretien accordé à *L'Événement du jeudi*, 9-15 janvier 1986, cité par Arlette Bouloumié, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 116.

⁴ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, op. cit., p. 220.

Le Roi des Aulnes, Ephraïm, l'image du Christ, est le sauveur de Tiffauges, dans *Gilles et Jeanne*, Jeanne d'Arc, parfaite image d'innocence et d'androgynie, étant une « fille-garçon » venue « d'ailleurs » (G.J.11), « une innocence enfantine » et « un ange » (G.J.15), sauve le nain rouge de son malheur. Quant à *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, la figure salvatrice y est représentée par le petit mousse qui sauve Robinson du désespoir qui l'envahit à la suite du départ de Vendredi sur le navire *Whitebird*. Dans le passage ci-dessous, l'aspect surnaturel et divin de l'enfant est évoqué. C'est la première fois que Robinson le voit sur *Whitebird* avant que le capitaine lui présente Jaan, le mousse du navire, puni par le second du capitaine. :

Son malaise s'accrut lorsqu'il distingua, attachée au pied du mât de misaine, une petite forme humaine, à demi nue et lovée sur elle-même. C'était un enfant qui pouvait avoir douze ans, d'une maigreur de chat écorché. On ne pouvait voir son visage, mais ses cheveux formaient une masse rouge opulente qui faisait paraître plus chétives encore ses minces épaules, ses omoplates qui saillaient comme des ailes d'angelot, son dos le long duquel coulait une traînée de taches de rousseur et que striaient des marques sanglante. (VLP.258)

Ce passage illustre aussi l'innocence enfantine à laquelle s'initie Robinson tout au long de son séjour sur *Speranza*. Le même épisode est décrit ainsi dans *Vendredi ou la Vie sauvage* sans évoquer l'aspect surnaturel de l'enfant, mais avec une insistance sur son innocence :

[Robinson] avait fait quelques pas sur le pont, lorsqu'il distingua une petite forme humaine attachée demi-nue au pied du mât de misaine. C'était un enfant qui pouvait avoir une douzaine d'années. Il était maigre comme un oiseau déplumé et tout son dos était strié de marques sanglantes. On ne voyait pas son visage, mais ses cheveux formaient une masse rouge qui retombait sur ses épaules minces et parsemées de taches de rousseur. Robinson ralentit le pas en le voyant. (VVS.143-144)

Cette innocence désirée par l'homme est mise en relief avec la description du second du commandant lorsqu'il lui demande des explications sur ce qu'il a fait ce mousse : « Une trogne rougeaude coiffée d'un bonnet de maître coq émergea aussitôt de l'écotille de la cambuse, comme un diable qui sort d'une boîte » (VLP.258). Notons que le capitaine Van Deyssel avait déjà annoncé l'arrivée de l'« enfant d'or » qui rendra « les clés de la Cité solaire » à Robinson dans la lecture des cartes du Tarot. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage* Michel Tournier préserve le visage diabolique du second et fournit presque la même description : « Aussitôt une face rougeaude coiffée d'une toque de cuisinier surgit de l'écotille de la cambuse, comme un diable qui sort d'une boîte » (VVS.144).

Lynn Sbiroli constate qu'à la fin de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Robinson, en tant qu'homme nouveau et solaire, prend la main du jeune garçon. Ce moment est un moment clé dans la vie initiatique du héros, car « il n'est plus le Robinson d'avant ; il est devenu Robinson-île ; il est devenu la voix de son œuvre qui, sous la forme de l'île, offre sa surface au nouveau venu¹ ». Le critique trouve dans cette scène finale du roman, « la promesse d'une nouvelle œuvre » qui sera adressée aux enfants, et « c'est ce rêve nouveau qui arrache Robinson à sa tristesse² ». C'est cet enfant qui donne de l'espoir à Robinson qui voulait se laisser aller à la tentation de la mort après le départ de Vendredi :

Il s'achemina à petits pas vers le chaos rocheux qui s'élevait à la place de la grotte. Il était sûr qu'il trouverait le moyen, en se glissant entre les blocs, de s'enfoncer assez avant pour se mettre à l'abri des animaux. Peut-être même

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 184.

² *Ibid.*, p. 185.

au prix d'une patience d'insecte retrouverait-il un accès jusqu'à l'alvéole. Là il lui suffirait de se mettre en posture fœtale et de fermer les yeux pour que la vie l'abandonne, si total était son épuisement, si profonde sa tristesse. (VLP.269)

De ce point de vue, l'intervention de l'enfant à la fin du roman n'est pas anodine car il devient le vrai héros en introduisant l'innocence perdue de l'homme dans l'œuvre et dans l'île. Michel Tournier revient sur la question de la sagesse et de l'enfant dans la partie intitulée *Les malheurs de Sophie* du *Vent Paraclet* et constate : « Les vies les meilleures ne connaissent pas de phase adulte. L'homme s'enrichit de chacun de ses avatars successifs. L'instant ne cesse jamais d'être prédictat. Un enfant émerveillé reste caché jusque sous le masque du vieillard » (VP.290). Le bonheur des personnages adultes de l'œuvre tournérienne, que ce soit Robinson, Tiffauges ou le nain rouge, se retrouve dans « l'enfance perdue, secret d'éternité et d'innocence¹ ». La critique constate dans « Le renouvellement du mythe de l'ogre et ses variantes » : « l'ogre [...] aspire à retrouver cet état de bonheur et d'innocence originelle que représentent les jumeaux. Il est l'homme déchu en quête d'une initiation rédemptrice² ».

Pour mieux comprendre le rôle de l'enfant dans l'écriture tournérienne, voyons maintenant le point de vue de notre romancier qui souligne l'aspect paradoxal de l'enfant, à la fois faible et invincible :

L'un des aspects les plus paradoxaux de l'enfant, c'est le curieux mélange de fragilité et de solidité dont il fait preuve. Oui, il se révèle à la fois infiniment vulnérable et tout à fait increvable. L'un et l'autre sont sans doute nécessaires, car s'il importe que tout s'imprime et marque sur cette chair tendre, encore ne faut-il pas qu'il meure de ses blessures. (VP.19)

Tout de suite après ce constat, Michel Tournier parle de l'initiation de l'enfant et de la puberté. Ses observations sont basées sur les études d'ethnographie que l'écrivain des deux *Vendredi* a poursuivies :

L'initiation d'un enfant se fait par un double mouvement : entrée dans la société – principalement des hommes –, éloignement du giron maternel. En somme, passage d'un état biologique à un statut social. Et cela ne va jamais sans larmes ni cris. Brûlures, morsures, mutilations, arrachage de dents, la liste des supplices infligés à l'enfant dans les sociétés dites primitives, comme prix du statut d'homme à part entière, est inépuisable. Cela peut aller jusqu'à la mise à mort – symbolique – du candidat qui est censé renaître ensuite, reprendre sa vie *ab initio* en ayant cette fois pour mère un homme, le sorcier. (VP.19)

Ces mots rappellent explicitement ce que Michel Tournier raconte de sa propre enfance : les épreuves douloureuses qu'il a subies et qui ont marqué toute sa vie. Il s'agit de l'arrachage des amygdales et du détachement de sa famille, surtout de son giron maternel « à l'âge le plus tendre » (VP.18) de sa vie.

Pour Michel Tournier, la puberté est la fin de l'androgynie, c'est peut-être pour cela que l'initiation de Robinson se fait à l'envers et que son initiateur, Vendredi, est présenté aussi comme un enfant. Vendredi semble ne pas avoir « plus de quinze ans » (VLP.155) aux yeux de Robinson au moment où il fait son apparition dans le roman. Pourquoi Michel Tournier donne-t-il une telle importance à la question de l'enfance et de la puberté ? Arlette Bouloumié souligne que l'enfant réunit le conscient et l'inconscient, « le conscient étant, chez l'homme, marqué du signe masculin, l'inconscient du signe féminin et l'inverse chez la femme » :

¹ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, op. cit., p. 221.

² Arlette Bouloumié, *Le renouvellement du mythe de l'ogre et ses variantes*, in *Chances du roman charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Marie-Hélène Boblet (éd.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 78.

Au moment de la puberté, l'enfant perd cette double nature qui harmonisait les oppositions. Si l'androgynie n'existe que vierge pour Péladan, on pourrait dire qu'il n'existe qu'avant la puberté pour Michel Tournier. Comme si l'itinéraire individuel reproduisait celui de l'espèce, la puberté est présentée dans son œuvre comme la catastrophe qui provoque la chute de l'androgynie qui se résout alors en fille ou en garçon¹.

Les différents articles et textes que Michel Tournier consacre aux enfants ainsi que les enfants sauveteurs présentés dans ses romans montrent l'importance de cet âge dans la réflexion de notre écrivain et le rôle que joue la société dans l'évolution de l'enfance. Il nous semble que c'est pour les mêmes raisons que Michel Tournier opte pour un style plutôt traditionnel et oral pour écrire et renouveler les mythes de manière qu'ils soient compréhensibles pour les enfants. Il est vrai que dans son premier roman, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* l'enfant n'occupe pas quantitativement une place prépondérante, mais son rôle est révélateur et constructif : le jeune mousse n'apparaît qu'à la fin du roman, mais change radicalement le destin de Robinson en promettant la naissance de la nouvelle version où l'écriture de l'écrivain adaptée pour les enfants rattrape le manque de la présence physique de ces derniers. Par ailleurs, le comportement de Vendredi dans les deux livres évoque sa nature enfantine. Après l'explosion de la grotte et le changement de rôle des deux personnages, l'attitude de Robinson-gouverneur témoigne aussi de sa nature enfantine : le rire et les jeux de Vendredi et Robinson n'ont plus rien à avoir avec le monde des adultes.

En 1976 Michel Tournier publie un article dans *Le Monde* qui est intitulé « Les trois Gavroche » dans lequel il aborde le progrès du concept de l'enfant dans des époques différentes, de Rousseau à Hugo et à Freud. En lisant cet article, nous pouvons relever les intentions de notre romancier pour écrire les deux *Vendredi*. Michel Tournier souligne que Rousseau a une « vision laïque et naturaliste » qui cède la place à « une vision religieuse et presque mystique² ». Chez Victor Hugo, l'enfant « est un ange³ ». Par contre, Chateaubriand a une autre conception de l'enfant qui est à l'opposée de la vision de Hugo : « Pour lui, l'enfant est naturellement vicieux, sexuellement pervers et à l'occasion assassin⁴ ». Par la suite, c'est le tour de Freud qui voit en l'enfant « un pervers polymorphe⁵ » tout en gardant le souci que les romantiques se font de la fragilité de l'enfant. Arlette Bouloumié constate que Michel a emprunté à chaque conception une partie essentielle pour créer son enfant idéal :

De Freud, Tournier garde l'idée d'une sexualité de l'enfant, mais une sexualité différente de celle de l'adulte, riche de potentialités multiples ; de Rousseau, l'idée d'un enfant de douze ans, à la nature distincte de celle de l'adulte, atteignant une sorte de plénitude et d'équilibre proches de la perfection : Le personnage de Vendredi s'inspire beaucoup de Rousseau [...] ; de Hugo, Michel Tournier retient cette conception quasi mystique de l'enfant, figure salvatrice et lumineuse [...]⁶.

Nous remarquons ici qu'en même temps que la réécriture de Tournier met en scène le mythe de Robinson Crusoé, elle constitue un éloge du primitivisme. Le rapport entre ces deux éléments constitutifs des deux *Vendredi* montre l'objectif de l'écriture de la version pour les enfants. Le mythe du bon sauvage illustre le bonheur de l'homme dans la nature. Nous le connaissons notamment à travers le personnage d'Emile chez Rousseau. Notre écrivain affirme lui-

¹ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier, op. cit.*, p. 222.

² « Les trois Gavroche », Michel Tournier in *Le Monde*, 26 octobre 1976, cité par Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier, op. cit.*, p. 224.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier, op. cit.*, p. 225.

même que son Robinson est rousseauiste. *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* se déroule au XVIII^e siècle. Robinson est un puritain anglais qui éduque Vendredi selon les idées de son époque. Vendredi est l'incarnation de l'enfant sauvage et Robinson de l'homme blanc et civilisé. Le roman de Michel Tournier envisage de réhabiliter l'enfance et le bon sauvage, les deux conceptions qui sont inconnues du Robinson de Daniel Defoe, l'homme occidental et civilisé du XVIII^e siècle. Michel Tournier écrit :

Dans le cas du "Robinson" de Defoe, il s'est produit un phénomène curieux. Il publie son livre en 1719. En 1762, Rousseau lui consacre deux pages enthousiastes dans *l'Émile*. Voici, écrit-il, en substance, le seul livre d'éducation recommandable.

Hélas, pauvre Rousseau qui croyait trouver dans "Robinson" un écho de sa propre pensée ! Peut-on imaginer livre plus anti-Rousseauiste ? Voilà un homme qui aborde dans une île déserte, la souille et la dénaturation, qui rencontre des (bons) sauvages et les massacre, qui en sauve un et n'a rien de plus pressé que de le pervertir et de lui apprendre ... la civilisation. C'est à croire que Jean-Jacques n'avait pas lu Defoe !

J'ai voulu corriger le contresens, écrire un Robinson rousseauiste. D'où le rapport inversé des personnages ... Ce n'est plus Robinson qui enseigne Vendredi mais Vendredi qui éduque Robinson¹.

Dans *Le Vent Paraquet* Michel Tournier écrit que son roman ne tente pas d'actualiser le mythe du bon sauvage de Jean-Jacques Rousseau car le bon sauvage de Rousseau est le fruit de sa vision abstraite de la société occidentale. Sous cet angle, Michel Tournier n'hésite pas à comparer *Émile* avec le Persan de Montesquieu :

Toutes les vertus qu'il prête aux "sauvages" ne sont que l'envers des vices qu'il reproche aux "civilisés". Et lorsqu'il fait l'éloge de Robinson Crusoe de Daniel Defoe comme du seul roman qu'il fera lire à Émile pour son édification et son amusement, il exclut expressément la présence de Vendredi, début de la société et de l'esclavage domestique. [...] Seul l'intéresse Robinson, héros industriel, à la fois sobre et ingénieux, capable de pourvoir lui-même à tous ses besoins sans l'aide de la société. Mais Rousseau ne paraît pas voir que Robinson détruit son île déserte en y reconstruisant un embryon de civilisation, comme il pervertit Vendredi en le ravalant au rôle de domestique. Et surtout il lui dénie toute invention, toute créativité en ne lui accordant que des petits métiers hérités de son Angleterre natal. (VP.228)

Par la suite, l'écrivain compare le mythe du bon sauvage dans son œuvre avec celui de Daniel Defoe. Michel Tournier déclare que le sujet de son livre est « la confrontation et la fusion de deux civilisations » (VP.228-229) présentées par Robinson en tant qu'un homme blanc et civilisé et Vendredi, un Araucan du Chili, et « l'ébauche d'une civilisation nouvelle » (VP.229) qui va naître du combat de ces deux civilisations. L'écrivain anglais ne présente qu'une seule civilisation dans son œuvre, celle de Robinson, car l'Araucan n'a pas de civilisation aux yeux de Defoe. Il n'y a pas de synthèse dans son roman car Robinson détruit Vendredi. Mais le roman de Michel Tournier propose une autre vision qui est tout à fait à l'opposé de celle de Daniel Defoe :

Ce n'était pas le mariage de deux civilisations à un stade donné de leur évolution qui m'intéressait, mais la destruction de toute trace de civilisation chez un homme soumis à l'œuvre décapante d'une solitude inhumaine, la mise à nu des fondements de l'être et de la vie, puis sur cette table rase la création d'un monde nouveau sous forme d'essais, de coup de sonde, de découverte, d'évidence et d'extase. Vendredi – encore plus vierge de civilisation que Robinson après sa cure de solitude – sert à la fois de guide et d'accoucheur à l'homme nouveau. Ainsi donc mon roman se veut inventif et prospectif, alors que celui de Defoe, purement rétrospectif, se borne à décrire la restauration de la civilisation perdue avec les moyens du bord. (VP.229)

Le premier roman de Michel Tournier est donc un hommage à l'enfant et au bon sauvage. Il en résulte que l'enfant devient le maître et l'adulte devient l'élève. Vendredi est décrit et vu comme un enfant-sauvage par Robinson. Eliade,

¹ *Le Monde*. 18/11/1967. « Quand Vendredi éduque Robinson ». Propos recueillis par J.P. Gorin, cité par Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier, op. cit.*, p. 226.

en analysant le mythe du bon sauvage souligne que « le Bon Sauvage, exalté par les voyageurs, les utopistes et les idéologues occidentaux, était continuellement préoccupé des “origines”, de l'événement initial qui l'avait constitué en tant qu'être “déchu”, voué à la mort, à la sexualité et au travail¹ ». Robinson-adulte prend tout son effort pour éduquer Vendredi-enfant mais cet effort ne sert à rien car le sauvage réagit instinctivement et n'obéit au civilisé qu'en apparence. Ce n'est qu'après l'explosion de la grotte que l'adulte se rend compte de la vanité de ses tentatives pour apprivoiser le sauvage. En effet, la catastrophe provoquée inconsciemment par l'enfant représente symboliquement l'explosion de la civilisation, l'évènement à partir duquel l'adulte comprend qu'il y a beaucoup de choses à apprendre de l'enfant. Michel Tournier attire notre attention sur le fait que la réaction de Vendredi est naturelle, ce qui ouvre les yeux de l'adulte, Robinson, à la vérité intrinsèque des choses :

Sans eux notre vie est imparfaite et défectueuse ... Parce que les passions naturelles de l'enfant s'appellent le feu, la mer, le cheval, l'arc, le cerf-volant, etc., il est pour l'adulte un alibi, un passeport, une clé, l'initié-initiateur grâce auquel son vieux copain va redécouvrir toutes choses dans leur fraîcheur première².

Nous avons déjà vu comment Robinson découvre un autre Vendredi qui sort de l'eau comme Vénus, beau comme un enfant dans sa nudité. Comme l'enfant, Robinson se réconcilie avec la nature et commence à aimer son corps. Arlette Bouloumié écrit :

Vendredi est le messager d'une sagesse où la joie est réhabilitée par opposition à l'austérité triste, pesante et moralisatrice du monde anglo-saxon puritain des adultes. [...] L'enfant est cet être subversif qui permet à l'adulte, coupé de ses racines par une civilisation mutilante, de retrouver sa communion avec la terre et le ciel. Le “gai savoir” doit devenir une règle de vie. L'enfant rend à l'adulte le sens du jeu, de la plénitude de l'instant³.

Nous sommes tentés ici de nous demander si Michel Tournier refuse inconsciemment la sexualité avec l'éloge qu'il fait de l'enfance. L'androgynie est peut-être en ce sens la négation des deux sexes masculin et féminin et le dépassement de la sexualité. Mais cette hypothèse ne s'avère pas pertinente lorsqu'on étudie les textes de Michel Tournier dans lesquels la sexualité a une importance particulière. En effet, l'écrivain lui-même est contre l'idée qui considère que l'érotisme et l'enfance ne sont pas compatibles. L'écrivain des deux *Vendredi* critique les censures des scènes érotiques et la diffusion des spectacles violents dans la télévision. C'est cette moralité de la société qui est dénoncée par Michel Tournier mais pas la sexualité elle-même. Les contes que Michel Tournier a écrits pour les enfants ne sont pas très bien accueillis par les adultes car « ils sont un hymne au contact physique » dans lesquels « l'auteur ne cesse de réhabiliter le corps et une saine sensualité⁴ ». Abel Tiffauges et Robinson sont les meilleurs exemples de la conception sexuelle de l'écrivain. Michel Tournier écrit à propos de ces deux personnages dans *Le Vent Paraclét* :

Au demeurant la relation d'Abel Tiffauges avec ses proies enfantines n'est pas de nature sexuelle. Elle est pré-sexuelle, proto-sexuelle. Tiffauges n'est pas un adulte. Il est caractérisé par une immaturité profonde et irrémédiable (incarnée notamment dans son petit sexe). La pulsion érotique de l'enfant – que la société s'emploie à canaliser et à modeler en fonction des besoins de la perpétuation de l'espèce –, cette force vierge et spontanée, a conservé chez lui

¹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 49.

² *Le Monde*. 24/12/1971. « Quand Michel Tournier réécrit ses livres pour les enfants », cité par Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, op. cit., p. 228.

³ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, op. cit., p. 229.

⁴ *Ibid.*, p. 230.

son indifférenciation originelle. Il se trouve d'emblée dans les dispositions où vingt années de solitude ont réduit Robinson Crusoe dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Robinson a assisté à la ruine des constructions sociales auxquelles il devait notamment sa sexualité de père de famille. Le voilà gratté jusqu'à l'os par ses années de solitude, libre, vierge et disponible pour les inventions les plus extravagantes. (VP.121)

L'enfant occupe ainsi une place de première importance dans l'œuvre de Michel Tournier. Dans les deux *Vendredi* malgré son apparition tardive à deux reprises, la première concerne l'apparition de l'Araucan jugé comme un enfant par Robinson-adulte, la deuxième est celle de Jeudi à la fin du livre, c'est l'enfant qui devient finalement le héros du roman car c'est lui qui reconstruit le destin de Robinson et le destin de l'œuvre. Ce rôle important et assez compliqué que joue l'enfant dans l'œuvre tournérienne nous amène à nous demander comment l'écrivain réussit à construire un monde où l'adulte et l'enfant s'entendent et forment un couple unique et univoque.

L'île inconnue et déserte qui accueille Robinson permet à Michel Tournier de réaliser son rêve de retrouver le paradis perdu de son enfance. C'est un lieu qui possède tous les éléments pour que Robinson adulte remonte le temps pour rejoindre l'innocence de l'enfant. Robinson se trouve dans une liberté absolue dans *Speranza*, loin des jugements de la société. C'est dans cet endroit solitaire que le héros peut déconstruire les fortifications instaurées par les lois et de transgresser les frontières temporelles et spatiales : l'arrêt de la clepsydre et l'exploration dans les tréfonds de la grotte en est l'exemple. C'est dans cet espace ilien que la conception de l'écriture de notre écrivain peut se réaliser : une écriture initiatique. C'est avec cette écriture que Michel Tournier réalise son rêve de retrouver la béatitude de l'enfance brisée. L'œuvre romanesque devient ainsi le lieu où l'écrivain peut rattraper ses manques, notamment le giron maternel duquel il se sent avoir été privé par la décision de sa famille qui l'a envoyé loin du foyer « un soir de novembre 1931 » (VP.22). Michel Tournier a choisi d'écrire car cet acte sacré, évoqué également dans le *log-book* de Robinson, est le meilleur moyen de constituer le couple d'adulte-enfant :

L'écrivain est ainsi le médiateur idéal entre l'enfant et l'adulte en quête du paradis de l'enfance car il garde une âme d'enfant en bénéficiant du génie éminemment adulte de la langue. Parce qu'il sait retrouver le merveilleux dans le quotidien, faire ressurgir le sacré dans le monde profane, l'écrivain est bien une figure de l'androgynie ayant, comme cette figure mythique, des pouvoirs surnaturels et tout un aspect subversif de scandale¹.

Michel Tournier reste fidèle dans sa carrière littéraire « à l'esprit d'enfance et à l'ambition philosophique² ». En même temps qu'il tente de marier « littérature et philosophie », « il invente une formule neuve en écrivant *Vendredi ou la Vie sauvage*, une version qui, sans perdre son contenu doctrinal, peut intéresser des enfants³ ». Michel Tournier affirme le rôle des enfants dans l'écriture de son roman. Il leur racontait l'histoire au fur et à mesure qu'il écrivait son livre. L'écrivain et les enfants ont inventé ensemble toutes sortes de jeux pour écrire le livre : « Michel Tournier met son talent d'écrivain au service de l'esprit d'enfance qu'il cherche à recréer dans le conte ou l'histoire réécrite pour les enfants⁴ ». Si la société considère qu'un livre écrit pour les enfants n'a pas de grande importance, pour Michel Tournier cette littérature se place dans le rang ultime des littératures existantes dans le monde. L'auteur de *Vendredi ou la Vie sauvage* s'oppose à l'idée réductrice d'un livre écrit pour les enfants et exprime sa position dans « Michel

¹ *Ibid.*, p. 231.

² Arlette Bouloumié, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, op. cit., p. 20.

³ *Ibid.*

⁴ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, op. cit., p. 231.

Tournier : comment écrire pour les enfants » :

Les plus hauts sommets de la littérature mondiale s'appellent *les Contes* de Perrault, les *Fables* de la Fontaine, *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, *Nils Holgerson* de Selma Lagerlöf, *Les Histoires comme ça* de Kipling, *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry. Ces œuvres se signalent par trois caractéristiques : leur limpidité, leur brièveté, les choses essentielles qu'elles osent aborder. On s'accorde à les déclarer "pour les enfants". C'est rendre un très grand hommage aux enfants et admettre avec moi, qu'une œuvre ne peut aller à un jeune public que si elle est parfaite¹.

Quelques années plus tard, Michel Tournier publie *La Goutte d'or* en 1985 et à cette occasion il éclaircit son idée sur l'écriture. Il précise que son rêve est d'écrire d'une manière que son œuvre soit lisible par les enfants de douze ans. Il se félicite également que son œuvre intéresse les adultes. Le but de Michel Tournier est donc d'émerveiller les enfants par une écriture qui puisse lier le monde des adultes avec celui des enfants. C'est pourquoi il tire *Vendredi ou la Vie sauvage* de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Notre romancier consacrera plusieurs ouvrages à la jeunesse au cours de sa carrière d'écrivain. La multitude de ses textes consacrés aux enfants et les héros enfantins tels que des ogres, des géants, des nains, des animaux et des enfants eux-mêmes témoignent de son inspiration enfantine. Le succès de ces ouvrages auprès des enfants affirme d'un autre côté le sérieux de son travail. Par exemple, *Vendredi ou la Vie sauvage* est maintenant l'un des classiques qu'on étudie dans les écoles. L'écrivain écrit dans *Le Vent Paraclet* :

Je ne dirai rien contre la pédagogie helvétique à laquelle nous étions soumis et qui est certainement à la fois traditionnelle et novatrice. Pour accabler les pédagogues je suis trop convaincu de l'impuissance des adultes à franchir l'abîme qui les sépare de l'enfant et plus encore des communautés d'enfants, lesquelles sont plus secrètes et fermées que les sociétés de conspirateurs. (VP.23)

Avec cette explication de l'écrivain nous pouvons conclure que c'est également pour faire entrer les adultes dans le monde des enfants que Michel Tournier a choisi d'écrire et notamment de réécrire les mythes et les contes connus de la littérature. De la même manière que l'écrivain se voit séparé du monde de son enfance par les lois de la société, il trouve que tous les adultes sont coupés de leur enfance. En donnant la parole aux enfants qui apprennent aussi aux adultes des leçons essentielles, il en fait des initiateurs comme Vendredi qui finit par devenir le maître et le frère jumeau de Robinson. Ainsi, les livres de Michel Tournier qui sont écrits pour les enfants, intéressent aussi les adultes qui retrouvent dans ses textes leur enfance perdue et sont invités à la revivre.

Jean-Bernard Vray, après avoir examiné les modifications que Michel Tournier a fait subir au mythe de Robinson dans les deux *Vendredi* et dans les différentes éditions des deux versions, constate que *Vendredi ou la Vie sauvage* s'éloigne de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* mais s'approche de *Robinson Crusoé*. Un autre point important est à retirer de cette version pour les enfants : l'écrivain ajoute des scènes dans l'édition de 1972 pour les adultes. Ces ajouts sont tirés de *Vendredi ou la Vie sauvage*. Le critique y voit un lien inévitable entre « enfance et écriture² » chez notre romancier. L'inspiration de Michel Tournier est totalement enfantine et son but est d'écrire pour les enfants : « La réécriture des *Limbes du Pacifique* est décisive : c'est tout le futur de l'écriture de Tournier qui

¹ « Michel Tournier : comment écrire pour les enfants », *Le Monde*, le 21 décembre 1979, cité par Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, op. cit., p. 231.

² Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, op. cit., p. 354.

s'y joue¹ ». Notons que le mythe constitue la clé de l'écriture tourniérienne pour enfants. Il s'explique à ce propos dans la troisième partie du *Vent Paraquet* intitulée « La dimension mythologique » (VP.149-210). Michel Tournier annonce que tout ce qu'il écrit est en quelque sorte enfantin étant donné qu'il a toujours des inspirations mythiques et que le mythe ne peut être qu'enfantin : « Le passage de la métaphysique au roman devait m'être fourni par le mythe. Qu'est-ce qu'un mythe ? À cette question immense, je serais tenté de donner une série de réponses dont la première, la plus simple est celle-ci : *le mythe est une histoire fondamentale* » (VP.188). Par la suite, il compare le mythe à « un édifice à plusieurs étages qui reproduisent tous le même schéma, mais à des niveaux d'abstraction croissante » (VP.188). Selon lui, « le mythe n'est qu'une histoire pour enfant » et « ce rez-de-chaussée enfantin du mythe est l'une de ses caractéristiques essentielles, tout autant que son sommet métaphysique » (VP.188). Le but ultime de Michel Tournier est donc d'écrire pour les enfants.

Il veut que son texte soit lisible par tous, par les enfants ainsi que par les adultes. *Vendredi ou la Vie sauvage* constitue le modèle de l'écriture dans lequel il a effectué un travail de simplification et d'épuration. L'écrivain de *La Goutte d'or* envisage de réduire à zéro l'écart entre l'œuvre originale et l'œuvre réécrite pour les enfants. Michel Tournier parle dans ses entretiens des écrivains qui lui ont servi comme modèles et signale que c'est surtout l'idée de réécrire un des livres² qu'il lisait passionnément pendant son enfance qui lui revient chaque fois qu'il commence à écrire un roman (VP.194-195). Il écrit pour tous, et choisit le mythe déjà connu pour que son livre soit reconnu et relu tout de suite (VP.189). L'idéal de notre romancier est la brièveté et la limpidité qu'il trouve chez certains grands écrivains, comme dans les contes de Charles Perrault et les fables de La Fontaine.

L'histoire des deux *Vendredi* et de la trilogie mauricienne se déroule dans différentes îles, imaginaire chez Tournier et réelles chez Le Clézio. Mais ce même lieu a un fonctionnement unique : les destins d'Alexis et de Léon se nouent avec celui de Robinson en ce sens que tous les protagonistes renoncent en quelque sorte de retourner au lieu qu'ils sont censés retrouver et choisissent de rester là où ils ont construit leur propre légende. Le site insulaire devient ainsi le lieu où les protagonistes ont retrouvé pour commencer l'île-mère : Robinson cherchant le giron maternel dans l'île *Speranza* et dans les profondeurs de la terre, Léon en quête de la mère qu'il n'a jamais vue dans l'île Plate et Gabrielle. L'île déserte de *Speranza* est le lieu idéal où le protagoniste de Tournier peut réaliser les rêves de son créateur, c'est-à-dire de l'écrivain lui-même. Sous cet angle, Robinson reflète l'image de Michel Tournier, détaché de sa terre natale, échoué sur une île inconnue. C'est pour cette raison qu'il explore les profondeurs de l'île pour remonter le temps et rejoindre la terre-mère. Les protagonistes de Le Clézio, inspirés des ancêtres de l'écrivain, constituent leur propre mythe pendant leur séjour insulaire : Alexis se retrouve dans une solitude absolue mais Léon en rompant avec sa vraie famille s'unit avec une fille indienne. La promesse de naissance de l'enfant de Suryavati et de Léon vers la fin du récit est comparable à l'apparition du jeune mousse dans *Vendredi*. Dans les deux cas, c'est

¹ *Ibid.*

² *Le Comte Kostia* de Victor Cherbulez.

l'existence de l'enfant qui donne de l'espoir. Le mousse sauve la vie de Robinson et l'existence de l'enfant de Suryavati et Léon rassure le narrateur contemporain : son grand-oncle disparu et Surya ont survécu après le grand cyclone et il sait qu'un jour il verra cet enfant. Les différentes comparaisons que les protagonistes lecléziens font de leurs initiatrices avec l'enfant expliquent que leur parcours initiatique ressemble à celui de Robinson. En ce sens, les initiatrices et Vendredi se rejoignent par le biais de la figure enfantine. En plus, l'initiation des protagonistes leclézien et tourniérien se fait à l'envers, c'est-à-dire que c'est vers l'enfance qu'ils se tournent. Le couple adulte-enfant que nous avons vu chez Robinson est comparable au couple adulte-enfant chez Alexis et Ouma, et à l'inverse chez Suryavati et Léon qui n'est qu'un jeune garçon. Finalement, nous constatons que les deux écrivains choisissent un style plutôt classique et une écriture plus simple et fluide pour communiquer avec leur lecteur. La langue métissée de Le Clézio s'adapte à l'aspect multiculturel du site insulaire tandis que l'écriture épurée et simplifiée de Tournier dans *Vendredi ou la Vie sauvage* devient le style qu'il cherche pour satisfaire les enfants.

Conclusion

La vision géographique de Michel Tournier s'exprimait lors de son entretien avec Michel Martin-Roland : « Pour moi, il y a deux visions du monde : l'histoire et la géographie. L'histoire est horrible, sanglante, puante. C'est *Le Tambour* de Günter Grass. La géographie, c'est le contraire, c'est la célébration de la beauté d'un paysage, d'un pays. Genevois et la forêt, Paul Valéry qui est absolument inséparable du Midi, du Sud¹ ». C'est à partir de ce regard vers l'espace que notre étude a abordé les deux *Vendredi* de l'écrivain. La géographie de l'île Speranza et les descriptions spatiales de cette île inconnue des cartes, déserte, imaginaire et dépourvue des repères temporels sont en rapport étroit avec la vision spatiale de l'écrivain. Bien que Michel Tournier ne soit pas un écrivain-géographe, nous avons vu que ses textes témoignent d'un intérêt particulier pour le lieu où se déroule l'histoire. Speranza est l'exemple d'un tel lieu à la fois réel (par ses mentions géographiques) et imaginaire. Quant à Le Clézio, nous le connaissons déjà comme un écrivain voyageur qui puise ses inspirations dans divers pays et différentes cultures ; sa géographie littéraire nous rappelle en quelque sorte celle de Julien Gracq, avec une abondance de repères spatiaux et cartographiques, dont nous avons montré les traces dans la trilogie mauricienne. Chez Michel Tournier, à première vue, l'influence géographique ne ressort pas de ses ouvrages. Mais l'écrivain déclare lui-même : « Davantage que l'histoire, mon inspiration fondamentale, en dehors du recours aux mythes, est la géographie. Je plonge dans un pays, une province et j'en trie toute ma substance² ». C'est ce que nous avons essayé de montrer dans notre étude : le rapport entre le lieu du déroulement de l'intrigue et les protagonistes des romans ainsi que le lien qui se tisse entre le texte et l'écrivain. Nous avons vu que ce rapport révèle les troubles qui hantent les romanciers et leurs personnages.

L'objectif du voyage des protagonistes n'est pas sans rapport avec leur passé. De la même manière que les indices biographiques de Le Clézio nous aident à mieux comprendre l'intrigue centrale de la trilogie, l'enfance de Michel Tournier racontée par lui-même dans *Le Vent Paraclet* est révélatrice sur ce point. Tout d'abord, c'est le manque de la figure paternelle chez l'un et de la figure maternelle chez l'autre qui peut faire converger les textes des deux écrivains. Si « le voyage vers Rodrigues fait écho à la quête du père, absent des premiers romans lecléziens³ », c'est sa mère que Robinson cherche dans ses explorations des profondeurs de l'île, ce qui fait écho au voyage de Michel Tournier en Suisse pour s'installer dans un home pour enfant, séparé de toute sa famille. Nous pensons évidemment au premier voyage de Le Clézio à l'âge de sept ans, avec cette différence qu'il était accompagné de sa mère et de son frère pour aller rejoindre son père en Afrique. Ces deux déplacements géographiques ont une importance dans la constitution de la notion du voyage chez nos deux écrivains : chez Michel Tournier, son « premier voyage » est son « premier exil » (VP.24) qui l'arrache à ses racines, à sa ville et au « giron maternel » (VP.21) ; chez Le Clézio, son premier voyage est une pérégrination pour retrouver ses racines, son père, un médecin sans frontière

¹ Michel Tournier, *Je m'avance masqué. Entretiens avec Michel Martin-Roland*, coll. « Entretiens », Écritures, 2011, p. 65.

² *Ibid.*, p. 65-66.

³ Isabelle Roussel-Gillet, *J.M.G. Le Clézio écrivain de l'incertitude*, *op. cit.*, p. 64.

au Nigéria. De ce point de vue, à l'instar des protagonistes de *Le Clézio*, le Robinson de Michel Tournier part en mer pour combler inconsciemment le vide de son passé : toutes les pertes que Michel Tournier nous a confiées dans *Le Vent Paraquet* se lisent ici dans l'inconscient fictif de Robinson.

Un autre lien se tisse entre l'enfance douloureuse de l'écrivain des deux *Vendredi* et celle de l'écrivain de la trilogie mauricienne : la nostalgie de la maison familiale. Tournier évoque dans *Le Vent Paraquet* leur maison située à Saint-Germain-en-Laye, réquisitionnée par les Allemands et leur « repli à Neuilly » (VP.78) qui fait écho en quelque sorte à *Euréka*, la maison familiale des ancêtres de Le Clézio, « maison dans laquelle vécurent le père de Le Clézio, ses deux grands-pères, son arrière-grand-père, Sir Eugène, son arrière-arrière-grand-père, Eugène Ier, son fondateur, aux alentours de 1850, et fils de François Alexis », si bien que notre écrivain affirme que « toutes les maisons de [ses] livres sont des sortes d'appentis de cette maison-là¹ ». Leurs personnages témoignent d'une grande pulsion pour reconstruire cet espace dont la perte a marqué fortement nos deux romanciers. Nous avons montré que la situation géographique de la maison de Robinson dans *Speranza* est significative : « Il la situa à l'entrée de la grotte qui contenait toutes ses richesses et qui se trouvait au point le plus élevé de l'île » (VLP.69). Cet emplacement nous rappelle la maison protectrice qui se trouve sur la colline dans certaines œuvres lecléziennes. En outre, il nous rappelle aussi la maison familiale du domaine du Boucan du *Chercheur d'or*, qui révélait par son unicité un aspect édénique. Notons que la maison dont Robinson se souvient était une maison fragile : « La maison était très vieille et toute en bois, et le feu s'y propagea avec une vitesse effrayante ». (VVS.55). La maison que construit Robinson fait aussi l'objet d'un incendie à la suite de l'explosion de la grotte. La fragilité de ces maisons rappelle la maison vulnérable dans *Le Chercheur d'or*. Or, la maison constitue le lieu où l'on habite et qui est menacé par la violence de la nature et des hommes. La maison partage ainsi un trait commun sur le plan spatial dans les textes de nos deux écrivains, formant un microcosme à l'intérieur de l'espace insulaire.

L'espace extérieur de l'île est dominé par l'élément aquatique. Au contraire des deux *Vendredi*, la présence de la mer est prépondérante dans l'œuvre leclézienne. Mais le rapport des personnages avec la mer est commun à tous ces textes. La mer constitue une image salvatrice dans les premiers moments du séjour insulaire de Robinson. Mais il lui tourne le dos après l'hallucination de sa sœur morte, accepte son état insulaire et commence une nouvelle vie. C'est à partir de ce moment-là que notre étude a mis en évidence le lien qui s'établit entre l'île et le personnage. C'est dans cet épisode d'administration de l'île que les textes des deux écrivains se rapprochent de plus en plus du point de vue spatial. Les travaux de repérage et de mise en ordre d'Alexis sur l'île Rodrigues dans la vallée de l'Anse aux Anglais sont comparables à l'administration de *Speranza*. L'île déserte des Limbes du Pacifique avec sa nature sauvage se transforme en une île civilisée avec tous les travaux frénétiques que Robinson y entreprend. Le Clézio fait allusion à cette similitude dans le *Voyage à Rodrigues* où il compare son grand-père à Robinson débarquant sur une île déserte qui a essayé de mettre de l'ordre dans le chaos de l'île de la Désolation, qui deviendra plus tard l'île de l'Espérance : « Ces documents, toutes ces ramifications que mon grand-père ajoute au mythe du trésor ne sont pas

¹ Gérard De Cortanze, *J.M.G. Le Clézio le nomade immobile*, op. cit., p. 282-283.

étrangers à Rodrigues. Ils sont en quelque sorte la genèse (sa genèse) de l'Anse aux Anglais, sa première reconnaissance des lieux, les noms qu'il va donner à chaque parcelle de ce paysage, pour les faire siens, pour leur donner un sens. Quand il débarque pour la première fois à l'Anse aux Anglais, il est bien le premier, et le seul, comme Robinson » (VR.82).

Grâce à ce rapport de force à l'espace et cette administration, les protagonistes parviennent à le maîtriser parfaitement. Examiner la maîtrise de l'espace insulaire dans les œuvres de nos deux écrivains a donc amené à prendre en considération les différents aspects spatiaux et leurs représentations dans ces différents ouvrages. Nous avons montré qu'il y a deux regards, rationnel et affectif, du narrateur vers l'espace. La vallée de l'Anse est un espace clos entouré de montagne. Le protagoniste y jette des regards de bas en haut et parfois, il monte dans un lieu élevé pour jeter des regards panoramiques du haut en bas. Dans *La Quarantaine*, l'île est décrite avec un regard jeté du haut, un regard vertical comme sur une carte, et elle est aussi décrite par un regard horizontal qui la rapproche de son état naturel et élémentaire. Il en résulte deux rapports différents de l'homme à l'espace : affectif et rationnel. Le regard affectif, nous l'avons vu, est accompagné souvent d'adjectifs qualificatifs qui définissent les limites spatiales de chaque point cardinal ou de chaque paysage. Nous avons mis en évidence que Michel Tournier réalise le même procédé dans les deux *Vendredi* où dès le début du roman, nous assistons à une description à la fois géographique et romanesque de l'espace (les limites des quatre axes principaux sont bien définies avec un regard aérien auquel sont ajoutés des adjectifs qualificatifs), ce qui montre la vision géographique de l'écrivain et l'importance qu'il donne au paysage et à sa beauté.

Dans certains passages le narrateur nous laisse deviner à quel point Robinson connaît bien la géographie de l'île, comme Léon qui connaît la ligne de l'île vue par « la pointe sud » et peut la « dessiner sur le sable les yeux fermés » (Q.411) tous ses détails spatiaux. Il connaît par cœur le nom de tous les lieux. Mais de la même manière que l'île administrée est vouée à la destruction, la géométrisation de la vallée de l'Anse contribue à l'échec du protagoniste. Thomas Vauterin constate que la géométrisation de l'espace insulaire est à l'origine de la faillite du chercheur d'or et justifie son insuccès. C'est pour la même raison qu'Ouma, en tant qu'autochtone, ne comprend rien à tout cet ordre que le héros essaye d'établir dans l'espace insulaire et Alexis lui-même se rend compte que le véritable or, c'est l'île elle-même : « les diverses figures géométriques qui sont reproduites dans *Le Chercheur d'or* affermissent cette impression d'abstraction généralisée de l'île et communiquent au récit le statut d'une quête largement intellectualisée et mathématique. Mais à l'instar d'Alexis, combien trouvent le trésor là où l'indiquait la carte ? Le signe ment ; ce qu'il faut lire, c'est l'île¹ ». Notre étude a montré que Robinson réfléchissait sur la vanité de son travail et que Vendredi, comme Ouma, ne pouvait pas comprendre le sens de l'administration de l'île. Bertrand Westphal écrit :

Afin de prendre possession du *lieu*, on vide l'*espace* de sa spatialité. Voilà le maître mot. Et quel moyen plus sûr d'arriver à ses fins que de procéder à une nouvelle nomination, à un baptême toponymique. Cet acte anticipera sur

¹ Thomas Vauterin, « L'île et le trésor, piraterie et légitimité », art. cité, p. 112.

un autre baptême, celui de l'«indigène» à convertir, qui entre-temps se sera manifesté sur les plages du débarquement [...] Car si l'espace est perçu dans une virginité originelle et illusoire, le lieu est généralement habité. Or cet espace est souvent le lieu d'un autre qui n'est pas encore identifié. Ainsi l'abstraction de l'idée d'espace se heurte-t-elle à la concrétude du lieu, qu'incarnent ses premiers occupants. Le choc s'est accompagné dans la plupart des cas d'une grande brutalité¹.

C'est ainsi que l'île devient un vrai personnage dans les textes de Le Clézio et Michel Tournier. C'est elle qui possède le secret et la richesse : « Le héros du roman, c'est l'île autant que Robinson, autant que Vendredi² ».

La réactualisation du mythe de Robinson par Michel Tournier nous a amené à nous interroger sur l'aspect de la robinsonnade dans le cycle mauricien. La réécriture de *Robinson Crusoe* par Michel Tournier, comme nous l'avons remarqué, reprend la cinquième et sixième séquences³ (parmi les dix qu'on a défini pour toutes les robinsonnades), et suit de très près son modèle d'origine. C'est avec ce regard que la trilogie peut être considérée comme une robinsonnade, ayant un protagoniste qui s'installe dans une île après la pérégrination et qui y entretient un rapport harmonieux avec l'espace. Dans *Le Chercheur d'or*, Alexis prend la mer sur le navire *Zeta* en direction de l'île Rodrigues, et passe de longues années dans la vallée de l'Anse aux Anglais ; dans *La Quarantaine*, Léon, en voyage pour l'île Maurice, est obligé de débarquer sur l'île Plate et par la suite sur l'îlot Gabriel, et commence à entretenir un rapport harmonieux avec l'espace insulaire. De ce point de vue, nous pouvons aussi considérer l'épisode nommé « Rodrigues, Anse aux Anglais » du *Chercheur d'or* comme une robinsonnade individuelle, et l'épisode central de *La Quarantaine* comme une robinsonnade collective, car il met en scène la vie insulaire de plusieurs personnages qui suivent la même destinée et une même destination. Par conséquent, l'île, en tant que lieu de quête, a deux fonctions différentes chez les deux écrivains : pour Michel Tournier, elle représente l'absolu et la rupture des liens et pour Le Clézio, l'île est un espace où il peut reconstituer ses liens perdus et ses souvenirs d'enfance.

Ces observations ont amené à considérer que la métamorphose des protagonistes se réalisera à condition que l'espace insulaire évolue et se spiritualise comme un vrai personnage. Un élément important qui attribue aux îles un symbolisme surnaturel réside dans leur construction ternaire dans *La Quarantaine* : Maurice symbolisant le paradis, Plate le purgatoire et Gabriel l'enfer. Si dans *Le Chercheur d'or* la famille d'Alexis est chassée de Maurice, dans *La Quarantaine*, son accès devient problématique. Les adjectifs attribués à Plate lui donnent l'aspect d'un purgatoire dans lequel les passagers doivent attendre l'accès au paradis inaccessible de Maurice. Gabriel est le séjour des malades et apparaît au protagoniste comme un espace à la fois infernal et euphorique. Il est comparable à l'île solaire dans les deux *Vendredi* en ce qu'il incarne l'éternité et le séjour de l'animal légendaire, le paille-en-queue. Il est aussi comparable à Mananava, l'endroit « le plus mystérieux du monde » (CO.372), lieu mythique, onirique et de mort dans *Le Chercheur d'or* où Alexis et Laure voient les pailles-en-queue pour la première fois. Il en résulte que Speranza, Mananava et Gabriel partagent des points communs et qu'ils ont des valeurs spirituelles par différentes caractéristiques spatiales. Notons que les Limbes soulignent que l'île de Robinson est en quelque sorte située entre Paradis et Enfer, « dans un lieu suspendu entre ciel et enfers, dans les limbes, en somme. Speranza ou les limbes du

¹ Bertrand Westphal, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 192

² Gilles Deleuze, postface de Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, op. cit., p. 274.

³ Voir Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson : un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, op. cit., p. 93.

Pacifique... » (VLP.137) ; ces termes la rapproche du purgatoire qu'évoque l'île Plate, où se passe la partie majeure de l'histoire de *La Quarantaine*. C'est pour cette raison que Robinson voit une *autre île* qui existe en parallèle de Speranza, où le temps est suspendu. C'est un espace « vierge » (VLP.45), une île naturelle qui se place à l'opposé de l'île artificielle.

Le temps de la création est évoqué de plusieurs manières chez les deux écrivains. Par exemple, l'évocation du mythe du Déluge dans *La Quarantaine* par le regard de Léon jeté vers l'île Gabriel fait écho au *Chercheur d'or* où Alexis se trouve au temps de la Genèse au moment où le cyclone arrive au domaine du Boucan ; il se souvient de Mam qui lisait les pages sur le Déluge à ses enfants, ce qui nous fait penser également à Robinson lorsqu'il se souvient du Déluge en construisant l'*Évasion* (VLP.30-32). Ainsi, le mythe a une importance particulière chez les deux écrivains et exprime leur pulsion de renouer avec le monde primordial, qui est sans passé, sans histoire, originel. Nous avons montré également que les deux romanciers ont tendance à suspendre le temps historique au profit du temps cyclique. Bien que l'histoire des récits soit datée, le temps s'arrête de temps en temps. Le refus de Robinson de retourner dans son pays avec le navire *Whitebird* exprime son refus de retourner dans le temps mesuré et historique, de même que la réaction de Léon, à la fin de *La Quarantaine*, exprime qu'il préfère rester dans l'inconnu, et rejoindre l'intemporalité de l'île élémentaire.

Après avoir examiné l'évolution de l'espace insulaire, nous avons montré comment les personnages se transforment au long de leur séjour dans les îles. Ils s'y trouvent tous dans un état solitaire. Cette solitude conçue par les protagonistes les distingue des autres et les amène à transgresser les lois et les limites instaurées par la société ou par les individus. Bertrand Westphal écrit : « L'espace insulaire entre idéalement dans une configuration plausible qui mettrait en relief sa nature flottante et liquide, extra-vagante. [...] l'île illustre bien ce que j'ai moi-même appelé la "transgressivité", processus fort deleuzien selon lequel l'espace continue à rester ouvert même lorsqu'il est accaparé par des lieux qui sont censés le clore sur une norme, un territoire¹ ». La solitude affecte le comportement, la pensée, le langage, la relation de Robinson avec les objets et même sa sexualité. C'est en transgressant contre la sexualité que Robinson peut poursuivre avec succès sa métamorphose : « La transgression correspond au franchissement d'une limite au-delà de laquelle s'étend une marge de liberté² ». Nous avons montré comment cette solitude insulaire a poussé Robinson à déconstruire les frontières de l'instinct, à explorer les profondeurs de la terre îlienne et à épouser l'île. Dans *Le Chercheur d'or* la transgression se fait selon d'autres mesures : l'embarquement sur le Zeta peut être défini comme un acte transgressif car le héros le fait malgré sa sœur, Alexis enfant n'obéit pas à son père et prend la mer avec Denis, se rend dans les domaines qui lui sont interdits. Son lien avec Ouma est aussi une entreprise transgressive. La transgression de Léon prend une autre forme, étant donné que l'espace insulaire de Plate est différent de celui des autres textes sur le plan social et culturel : il franchit les frontières et le couvre-feu instauré dans l'île Plate en vue d'éviter la propagation de l'épidémie. Cet acte le rapproche de plus en plus de Suryavati qui devient

¹Bertrand Westphal, « Géocritique et insularité », art. cité, p. 24.

²Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 81.

son initiatrice et sa compagne et avec qui finalement il disparaît. En effet, la transgression de Léon se place à l'opposé des mesures entreprises et acceptées par les autres passagers, étant donné qu'ils souhaitent rejoindre Maurice le plus tôt possible, de crainte que l'accélération de l'épidémie les en empêche. L'acte transgressif de Léon correspond à ce que Gloria Anzaldua affirme en parlant du polysystème : « En effet, les Confins (*Borderlands*) sont physiquement présents à chaque fois que deux cultures au moins entrent en contact, que des gens de races différentes occupent le même Territoire, que les classes inférieures, basses, moyennes ou supérieures se touchent, que l'espace entre deux individus se déduit à une "intimité"¹ ». C'est le même contact qui a lieu à l'arrivée de l'Araucan dans l'île administrée et civilisée de Robinson : le bon sauvage primitif et l'homme blanc et millénaire se rencontrent dans l'espace de l'île vierge, mais artificiellement administrée par le naufragé. Finalement, c'est la nature qui triomphe la civilisation. La fin de la trilogie fait écho à ce triomphe des deux Vendredi en ce sens que les protagonistes préfèrent une union avec l'espace élémentaire.

Le lien qui se tisse entre les protagonistes et les figures féminines dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* fait écho au rapport qui s'établit entre Robinson et Vendredi après l'explosion de la grotte : le maître et l'esclave deviennent des frères jumeaux et forment un couple, Léon et Alexis nouent des rapports idylliques avec Suryavati et Ouma. Notons que leurs relations vont au-delà du lien de deux sexes différents : les deux filles constituent les âmes-sœurs des jeunes héros. Ouma, Suryavati et Vendredi sont chargés du rôle d'initiateurs dans les textes de nos deux romanciers et ont des points communs et certaines divergences, selon leur sexe, leur origine et le lieu où ils se trouvent. Vendredi est un jeune Indien, sauvage et primitif. Sa nature est d'une liberté totale. En tant qu'initiateur de Robinson, il a une nature éolienne. Il a le sens de la création et invente des jeux souvent aériens. Il fabrique l'arc et lance des flèches, loin dans le ciel, dans le but de se faire plaisir. Il réagit naturellement, son rire et sa danse font partie de nature primitive. Jean-Bernard Vray écrit : « Les attributs de Vendredi sont aériens et nietzschéens : le papillon, l'oiseau, l'arbre. Il pourrait – si philosophe n'était pas réservé à Robinson ! – s'exclamer comme Zarathoustra² ». Mais les deux figures féminines, sont associées plus à l'élément aquatique et solaire, notamment Suryavati dont le nom signifie le soleil dans la tradition hindoue. C'est pourquoi le même instrument, la flèche, est associée chez elles à l'élément aquatique et servent à la pêche. Elles incarnent toutes les deux une nature sauvage, primitive. Nous pensons évidemment à la ressemblance du culte hindou et zoroastrien, deux religions qui accordent une importance considérables aux cultes du feu, de la danse et qui célèbrent la fête de la nature.

Vendredi, le primitif, vivant en parfaite harmonie avec le monde végétal, incarne le Dionysos nietzschéen et initie le civilisé sérieux aux vertus de rire, de gaieté et de libération. Robinson fait maintenant l'éloge de l'oisiveté qu'il refoulait tant avant l'explosion. Par son éducation puritaine, Robinson condamnait l'oisiveté de Vendredi comme paresse et comme péché mais après l'explosion il se laisse aller à ses désirs improvisés. La dernière partie de

¹ Gloria Anzaldua, *Borderlands – La Frontera. The New Metiza* [1987], San Francisco, Aunt Lute Books, 1999, p. 19, cité par Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 85.

² Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde, op. cit.*, p. 321.

Vendredi ou les Limbes du Pacifique est un hommage à cette oisiveté ludique. Inge Degen interprète ainsi le dénouement du roman :

Le rôle de Vendredi semble être d'incarner un côté de Robinson, correspondant à maints égards au côté "anima", tandis que le bouc évoque le côté "ombre", selon la terminologie de Jung. Il ne semble pas légitime de voir dans Vendredi le personnage principal. En effet, Vendredi n'évolue pas. Robinson, lui, subit une transformation. Vendredi apparaît au bon moment pour lui donner de bonnes impulsions et lui montrer les aspects qu'il lui faut réaliser et intégrer dans sa personnalité ; ensuite, il disparaît à nouveau, tandis que Robinson continue la métamorphose entamée. De cette manière, Vendredi correspond à cet "alter ego", qui, dans de tels processus de métamorphose, se déploie normalement dans les rêves du protagoniste, et qui, dans l'alchimie, est projeté dans la matière et dans les figures mythiques¹.

Nous avons montré que les figures féminines, Suryavati et Ouma constituent différents anima des protagonistes. Le destin de Robinson et Vendredi se rapproche de celui d'Alexis et d'Ouma en ce qu'ils restent seuls à la fin du roman après le départ de leur initiateur ; le rôle d'Ouma et de Vendredi reste éphémère. Mais Suryavati et Léon s'unissent à la fin et leur évolution se poursuit avec l'enfant que Surya affirme avoir conçu sur l'îlot Gabriel. L'importance du couple et de l'enfant est suggérée dans *La Quarantaine* par la présentation des pailles-en-queue qui vivent en couple. Bruno Thibault constate : « la maternité est fréquemment chez Le Clézio un symbole de synthèse psychique : l'enfant qui va naître représente l'individualité nouvelle et complète qui, pour l'instant, n'est pas encore pleinement consciente. L'Enfant divin qui apparaît dans l'épilogue de *La Quarantaine* correspond très exactement à l'archétype jungien du Puer Aeternus² ». Cet enfant s'appelle Kalki et apparaît dans l'épilogue (Q.9) tiré d'un livre sacré hindou et une autre fois vers la fin du roman (Q.535).

Notre étude a mis en évidence que les itinéraires des trois protagonistes convergent sur certains points de même qu'ils s'éloignent dans les différentes périodes de leurs parcours initiatiques. Le naufrage de Robinson est comparable à la perte de la maison familiale dans *Le Chercheur d'or*. L'attachement au passé de Robinson sur Speranza pendant sa période aquatique est comparable avec la période aquatique d'Alexis sur le Zeta. Robinson et Alexis se sentent seuls. La solitude est présente partout pendant le séjour insulaire d'Alexis dans la vallée de l'Anse, bien qu'il ne s'agisse pas d'une île déserte : « nous sommes seuls sur la terre, les derniers habitants peut-être, venus de nulle part, réunis par le hasard d'un naufrage. » (CO.222). Le mot naufrage insiste sur cette solitude et nous rappelle le mythe de Robinson. Le rire d'Alexis et d'Ouma lors de la découverte de la deuxième cachette vide fait écho au rire de Vendredi, blâmé par Robinson au début de son arrivée. De la même manière que Robinson reproche son rire à l'Araucan et le trouve diabolique et dévastateur, Alexis se fâche au début contre le rire d'Ouma. Mais vers la fin de l'épisode qui précède la guerre et qui révèle la vanité de l'entreprise d'Alexis, ce dernier rit avec Ouma et participe à sa joie inédite. L'éclat de rire montre l'importance de ce culte qui est développé avec plus d'ampleur dans *Vendredi*.

La recherche et le travail frénétique d'Alexis sont comparables aux travaux incessants de Robinson pour administrer l'île et la réaction de Vendredi et d'Ouma est identique à l'égard de cette entreprise absurde : ils éclatent

¹ Inge Degen, *L'Encre du savant et le sang des martyrs, Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, op. cit., p. 87.

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 150.

de rire. À mesure qu'Alexis découvre le secret du Corsaire, il se montre indifférent du passage du temps et vers la fin du roman, il atteint une sorte d'ascèse et de calme : il reste des heures à regarder le soleil. Cette attitude le rapproche de Robinson qui s'expose au soleil, fait l'éloge de l'instant présent et de la jouissance de l'oisiveté. Le fait qu'Alexis confie ses réflexions vers cette fin du roman à son cahier nous rappelle le log-book de Robinson. Le symbolique de l'Astre majeur que nous avons vue dans la fin de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* rapproche les deux protagonistes leclézien et tourniérien, car Alexis découvre le secret du plan du Corsaire inconnu dans le ciel et dans la constellation. Ainsi, les deux personnages se détachent du règne tellurique et rejoignent l'au-delà. Dès ce moment où Alexis découvre le secret, il ne ressent plus de hâte. Même si les critiques constatent que la conclusion du *Chercheur d'or* n'est pas claire et que le destin d'Alexis reste incertain, sans qu'il puisse mener son initiation à sa fin, nous avons montré que l'initiation du héros atteint son apogée, car à l'instar de Robinson, Alexis ne ressent plus l'angoisse de l'écoulement du temps qui le préoccupait pendant tout son premier séjour à l'Anse.

Dans *La Quarantaine* le mot naufrage est évoqué dès le début du séjour forcé sur l'île Plate : « Avec ce ciel bas et sombre, la pluie qui fouettait à l'horizontal, et les vagues frangées d'écume qui couraient sur la mer verte, cela semblait une scène de naufrage » (Q.62-63). Le récit semble nous prévenir qu'il s'agit d'un séjour insulaire. Léon, comme Robinson, grâce aux enseignements et comportements de son guide, se rapproche de plus en plus de la nature élémentaire de l'île jusqu'à ce qu'il fasse un avec elle. Ce rapprochement se fait progressivement, à mesure qu'il s'éloigne de son passé et du monde profane et qu'il s'approche de Suryavati, être primitif et symbole du monde élémentaire. Après l'union sexuelle, Léon et Suryavati se baignent dans l'eau de la lagune. Léon déclare qu'ils sont « nés à nouveau » et « redevenus des enfants », et qu'il sent « une sorte d'innocence » (Q.326). La renaissance du protagoniste à l'image de l'enfant évoque le thème de l'innocence chez Robinson. Notons que dans *La Quarantaine* l'élément aquatique est très dominant, notamment avec la répétition des scènes de nage. Mais dans *Vendredi*, un peu comme dans le *Chercheur d'or*, l'élément tellurique est dominant, car Robinson et Alexis exercent des travaux frénétiques sur l'île, l'un pour l'administrer et l'autre pour l'arpenter. La renaissance de Léon se fait par la purification par l'eau de la mer, et la renaissance de Robinson se fait au préalable dans la souille. La renaissance de Léon dans la grotte après l'union sexuelle est comparable à la renaissance de Robinson dans les tréfonds de l'île, dans la grotte où il se trouve comme dans le ventre maternel. Il est à noter que l'épreuve du feu chez Robinson se fait par le culte du soleil et chez Léon par la cérémonie de l'incinération. Léon finit par devenir comme les Doms en tisonnant les braises et en s'y convertissant corps et âme. L'île Plate et Speranza partagent des traits communs en ce sens qu'elles sont toutes les deux comparées à un corps féminin, source de la naissance. Comme Robinson dans la combe rose, Léon s'unit avec la terre de l'île qu'incarne le corps de Suryavati (Q.167). L'île primitive et initiatique que trace Suryavati dans la mémoire de Léon est comparable à l'autre île que voit Robinson derrière l'île administrée. Les dénouements de *La Quarantaine* et de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* sont très proches. Nicolas Pien écrit : « Naissance et mort se mêlent dans le même instant. Alors Léon peut disparaître [...] L'ancien Léon, attaché aux

Archambau, est mort [...] Naissance et mort sont à ce point liés que, lors de leur seconde nuit d'amants, Léon et Surya conçoivent un enfant, une autre branche de la généalogie¹ : « Et puis soudain il y a cet éclat, comme si le cœur s'arrêtait, et que le temps mourrait. Juste un point, au plus profond, une étoile de douleur, et Surya a gémi un peu en me repoussant du plat de ses mains. [...] La vibration avait cessé, peut-être, [...] » (Q.440). Léon disparaît et devient « autre² ». N'oublions pas que l'initié, comme l'indique Eliade, « à la fin de ses épreuves, [...] jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un autre³ ».

Nous avons montré finalement une grande différence entre les romans de Tournier et de Le Clézio : si Robinson entreprend de partir en mer, c'est pour faire fortune à l'exemple de beaucoup d'autres de ses compatriotes. De ce point de vue, le voyage de Robinson n'est pas au départ destiné à une quête de soi ou de ses racines. C'est à la suite de son naufrage que le héros de Robinson, après avoir pris conscience de sa solitude, commence à s'initier au monde élémentaire. À l'instar de tous les explorateurs et colonisateurs, Robinson exploite la terre, l'administre et se nomme gouverneur de Speranza, jusqu'à l'épisode de l'explosion et de la destruction de toutes ses cultures sur l'île. Mais les deux romans de Le Clézio, *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* annoncent dès le départ « une contre-écriture de la colonisation⁴ ». Les deux protagonistes lecléziens voyagent et prennent la mer, non pour explorer ou exploiter l'île, mais pour renouer avec le lieu d'origine dans *La Quarantaine* et pour regagner le domaine du Boucan, le paradis perdu de l'enfance, dans *Le Chercheur d'or*.

Remarquons aussi la configuration idéologique que cristallisent Vendredi et Suryavati : l'antagonisme de la solitude et de la société. Les deux écrivains mettent en questions la civilisation occidentale et annoncent l'avènement d'une nouvelle ère, associant l'idéologie tiers-mondiste à la célébration du métissage ; car Vendredi n'est ni le double de Robinson ni une image de l'homme dans sa généralité et Suryavati est une jeune fille immigrante indienne. Michel Tournier écrit dans *Le Vent Paralet* : « Oui, j'aurais voulu dédier ce livre à la masse énorme et silencieuse des travailleurs immigrés de France, tous ces Vendredi dépêchés vers nous par le tiers monde, ces trois millions d'Algériens, de Marocains, de Tunisiens, de Sénégalais, de Portugais sur lesquels repose notre société » (VP.236). Chez Le Clézio, comme le souligne Isabelle Roussel-Gillet, « la confrontation entre dominant et dominé, entre l'occident colon et le colonisé dans ce cas précis, est une réalité historique sur laquelle s'appuie la trame de plusieurs de ses livres⁵ ».

La dernière partie de notre étude a montré que les deux écrivains pratiquent l'intertextualité, jeu d'écriture dans les années soixante. Il s'agit chez Le Clézio d'insérer un récit secondaire dans son récit principal de diverses manières. Il intègre notamment des mythes fondamentaux, bibliques, indiens et grecs dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine*, sans rompre l'unité du récit principal. Michel Tournier, quant à lui, a choisi d'récrire le mythe de

¹ Nicolas Pien, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, op. cit., p.264

² *Ibid.*, p.265.

³ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, op. cit., p. 223.

⁴ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p.136.

⁵ Isabelle Roussel-Gillet, *J.G.M. Le Clézio écrivain de l'incertitude*, op. cit., p. 7.

Robinson Crusoé qu'il a utilisé comme hypotexte. Le mythe constitue ainsi un élément très important dans la création littéraire des deux écrivains. Après avoir analysé les différences stylistiques du récit principal et des récits intercalés dans l'œuvre leclézienne, nous avons remarqué que le récit principal est raconté plutôt au présent avec un langage plus familier tandis que le récit intégré est relaté au passé avec un langage plus soutenu, ce qui confirme son aspect mythique. Le Clézio établit une sorte de dialogue entre les deux formes de récits (principal et intercalé) dans *La Quarantaine*, ce qui fait du livre une unité homogène. Par exemple, le récit de « La Yamuna » semble à première vue un genre différent du récit principal, poétique, avec un langage plus simple, mais l'auteur fait en sorte que les deux genres hétérogènes se réconcilient et deviennent inséparables grâce au dialogue qui s'établit entre eux. Michel Tournier dialogue sous cet angle avec un mythe connu qu'il raconte en troisième personne, mais il introduit ses propres réflexions par le biais d'un journal intime à la première personne et au présent. Malgré le paradoxe apparent, le livre de Tournier prend aussi l'aspect d'un livre homogène. Le Clézio laisse parler les marginaux à travers l'intertexte de la chanson du voleur dans *La Quarantaine*. Cet intertexte fait écho à l'épigraphe du roman qui promet la renaissance de Kalki, lorsque tous les rois seront des voleurs (Q.9). L'intertexte suggère ainsi la thématique du temps cyclique. Cette temporalité est suggérée dans *Vendredi* par l'acte de la réécriture. En effet, la réécriture suggère un temps cyclique sous la linéarité de l'œuvre. Elle est en quelque sorte un dialogue entre le passé et le présent, ce qui fait de cet acte un phénomène irréversible (VV.389).

L'analyse de *Vendredi* montre que l'écrivain se distancie de son modèle sur le plan narratif : le récit à la troisième personne et le log-book à la première personne établissent une distance entre le narrateur et le personnage. La distance narrative indique aussi la distance temporelle entre le mythe du XVIII^e siècle et la réécriture du XX^e. Après avoir analysé les modifications de la réécriture de Tournier, nous avons vu que son texte s'achève sur la victoire de la nature. Nous avons montré aussi que les modifications apportées par l'écrivain préparent à la lecture d'un roman d'initiation et non d'un roman d'aventure. La translation spatiale dans la réécriture de Tournier joue un rôle important dans son message : il y a un rapport étroit entre Robinson et l'époque du déroulement de l'histoire, celle de Rousseau, qui admire la nature. Le fait que Robinson hésite un instant dans *Vendredi ou la Vie sauvage*, et décide de ne pas tuer la victime, marque la philosophie de l'instant chez Tournier. Notre étude a mis en évidence que les deux écrivains utilisent l'intertextualité pour développer leur vision philosophique de l'espace et du temps.

Lynn Sbiroli constate : « La lecture "symbolique" exige un paradigme qui ne réduit pas la multiplicité des significations mais qui les dirige dans une même direction. Dans *Vendredi* il y a deux paradigmes sans lesquels la lecture deviendrait impossible : le premier est le mythe du Robinson de Defoe, le deuxième, le Tarot. Dans sa pluridimensionnalité, le texte défie chaque lecteur de créer son interprétation : langage symbolique, message de Defoe et Tarot. *Vendredi* est, dans ce sens, un roman sur la lecture et sur l'interprétation (du texte et du monde)¹ ». C'est dans cette optique que nous avons abordé la fonction des cartes du Tarot dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*.

¹ Lynn Salkin Sbiroli, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, op. cit., p. 175-176.

La lecture des cartes fonctionne comme une mise en abyme. À notre sens, les deux parties encadrant le récit principal de *La Quarantaine* jouent presque le même rôle en annonçant la fin du roman.

Nous avons montré dans la dernière étape de notre étude que l'écriture insulaire, influencée par le lieu dans lequel elle se produit, peut aboutir à une utopie insulaire. Cette écriture impose ses propres lois à chacun des deux écrivains. Bruno Thibault écrit : « Alexis et Léon sont [...] les hérauts d'une forme de territorialisation sacrée et primitive. Sur le plan historique, il s'agit évidemment d'une pure utopie. [...] À aucun moment Le Clézio ne présente ses personnages comme des colons typiques : au contraire ce sont des marginaux qui rompent avec leurs racines européennes et qui se convertissent à la pensée indienne¹ ». Le Clézio se préoccupe de préserver les langues et les différentes cultures qui sont sur le point de disparaître en optant pour une écriture fluide, simplifiée et métissée. L'objectif de Le Clézio est donc de construire au préalable le mythe individuel de son protagoniste, et dans un sens plus profond, le mythe collectif de toute l'humanité. Michel Tournier, quant à lui, tente de préserver son île des explorations de l'homme avide de richesse, de protéger la virginité de Speranza bercée dans les rayons du soleil et des embruns de la mer par la réécriture du mythe de Robinson. L'île Speranza permet à Michel Tournier de combler ses lacunes d'enfance et d'y réaliser ses rêves utopiques notamment avec l'écriture qu'il a choisie pour s'adresser à la fois aux enfants et aux adultes.

Finalement, nous nous rappelons la remarque du narrateur contemporain de *La Quarantaine* qui ne trouve que des signes de trivialité dans l'espace insulaire et constate : « Ai-je poursuivi une chimère ? Aujourd'hui, au bout de ce voyage, je n'ai rien, comme avant. L'île Plate n'est qu'un rocher abandonné, semé de tombes sans noms, avec ce môle en ruine et le lagon où les pêcheurs emmènent les touristes des hôtels pour une journée de robinsonnade » (Q.536). Est-ce que nos deux écrivains, en plaçant leurs protagonistes dans le site insulaire, et en adoptant une écriture métissée de symboles et de mythes, ont renouvelé l'insularité utopique qui semble glisser vers une sorte de trivialité dans le monde moderne ? L'espace insulaire du cycle mauricien s'oppose-t-il sous cet angle à l'espace solaire de *Speranza* dans les deux *Vendredi* ? Pour répondre à cette question, voyons les remarques de Françoise Péron dans *Des îles et des hommes* où elle annonce la perte de l'insularité des îles :

L'amélioration des transports, la fin de l'autarcie économique de type familial, le développement des médias, atténuent considérablement l'insularité [...]. En même temps, la consommation d'îles par des touristes, de plus en plus nombreux, entraîne l'usure du milieu insulaire et contribue à détruire l'objet même du déplacement. Ces faits sont connus, il est inutile d'insister davantage. Il est maintenant devenu banal de résumer cette évolution en formules condensées du type : le tourisme dévore les îles, et l'avion détruit leur statut privilégié. Est-ce pour autant la fin des îles en tant que lieux géographiques spécifiques² ?

La *Speranza* des deux *Vendredi* reste-t-elle toujours en son état primitif et sauvage ? En vérité, Michel Tournier, lui aussi, a ressenti le danger. C'est pour cette même raison que le Robinson de Tournier, préférant rester sur son île, demande au capitaine de ne pas signaler l'existence de *Speranza* sur la carte maritime pour qu'elle soit toujours inconnue et protégée des fléaux humains. Ainsi, on peut trouver une convergence dans la vision des deux écrivains

¹ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p.136.

² Françoise Péron, *Des îles et des hommes, L'insularité aujourd'hui*, Éditions de la Cité, Éditions Ouest-France, 1993, P. 163.

sur l'espace insulaire. Si l'on considère notre Terre comme une île flottante dans l'océan infini de l'Univers, les îles que ce soit Speranza ou les Mascareignes, sont toutes une métaphore du lieu où l'on habite et que nos deux écrivains y placent leur rêve utopique pour nous avertir des menaces croissantes de notre époque actuelle. À notre sens, leur écriture insulaire remonte à un temps plus ancien que le mythe familial de Le Clézio ou le mythe de Robinson. Elle rejoint le mythe de la Genèse. Ainsi, l'espace insulaire prépare un terrain idéal à nos deux écrivains pour leur rêve utopique. L'île incarne la Terre dans son état original, intact et vierge qu'il faut protéger.

Bibliographie

Œuvre de Michel Tournier

Corpus

Vendredi ou les Limbes du Pacifique, [1967], Gallimard, coll. « Folio », 1972.

Vendredi ou la Vie sauvage, [1971], Gallimard, coll. « Folio-junior », 1977.

Autres œuvres citées

Gaspard, Melchior et Balthazar, Gallimard, 1980.

Gilles et Jeanne, [1983], Gallimard, coll. « Folio », 1997.

La Goutte d'or, Gallimard, 1985.

Les Météores, Gallimard, 1975.

Le Roi des Aulnes, Gallimard, 1970.

Les Rois Mages, Gallimard Jeunesse, 1998.

Le Vent Paraquet, [1977], Gallimard, coll. « Folio », 1979.

Le Vol du vampire, Mercure de France, 1981.

Le Miroir des idées, Mercure de France, 1994, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Entretiens

Je m'avance masqué, Entretiens avec Michel Martin-Roland, Québec, Écriture, coll. « Entretiens », 2011.

Œuvres de J.M.G. Le Clézio

Corpus

Le Chercheur d'or, [1985], Gallimard, coll. « Folio », 1988.

La Quarantaine, [1995], Gallimard, coll. « Folio », 1997.

Voyage à Rodrigues, [1986], Gallimard, coll. « Folio », 1997.

Autres œuvres citées

Cœur brûlé et autres romances, Gallimard, 2000.

Désert, [1980], Gallimard, coll. « Folio », 1985.

Le Déluge, Gallimard, 1966.

Étoile errante, Gallimard, 1992.

L'Extase matérielle, Gallimard, 1967.

La Fièvre, Gallimard, 1965.

La Guerre, Gallimard, 1970.

Les Géants, Gallimard, 1973.

Gens des nuages, avec Jemia Le Clézio, Stock, 1997.

L'Inconnu sur la terre, Gallimard, 1978.

Le Livre des fuites, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1969.

La Ronde et autres faits divers, [1982], Gallimard, coll. « Folio », 1990.

Mondo et autres histoires, [1978], Gallimard, coll. « Folio », 1982.

Onitsha, [1991], Gallimard, coll. « Folio », 1993.

Poisson d'or, Gallimard, 1997.

Le Procès-verbal, [1963], Gallimard, coll. « Folio », 1973.

Raga, Approche du continent invisible, Seuil, 2006.

Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue, Gallimard, 1988.

Sirandanes, avec Jemia Le Clézio, Seghers, 1990.

Terra Amata, Gallimard, 1967.

Voyages de l'autre côté, Gallimard, 1975.

Entretiens

Le Clézio J.M.G., *Ailleurs*, Entretiens avec Jean-Louis Ezine, Arléa, mai 1995.

Études critiques sur Michel Tournier

Études sur les deux *Vendredi*

BOULOUMIÉ, Arlette, *Arlette Bouloumié commente Vendredi ou les Limbes du Pacifique de Michel Tournier*, Gallimard, 1991.

DELEUZE, Gilles, postface de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, [1969], Gallimard, 1972.

POIRIER, Jacques, *Approche de Vendredi ou les Limbes du Pacifique (Michel Tournier)*, Dijon, Lisa, coll. « Nouvelles Approches », 1985.

STIRN, François, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Hatier, 1983.

Études générales sur l'œuvre

BATAILLÉ, Mathilde, *Michel Tournier : l'écriture du temps*, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2017.

BOULOUMIÉ, Arlette, *Michel Tournier. Le roman mythologique, suivi de questions à Michel Tournier*, Librairie José Corti, 1988.

BOULOUMIÉ, Arlette Bouloumié, *Le renouvellement du mythe de l'ogre et ses variantes*, in *Chances du roman charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Marie-Hélène Boblet (éd.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

DEGN, Inge, *L'encre du savant et le sang des martyrs, Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, Odense University presse, 1995.

DU, Jiashu, *La tentation du sacré dans les ouvrages de Michel Tournier*, L'Harmattan, 2018.

GUICHARD, Jean-Paul, *L'âme déployée, images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam – Atlanta, Éditions Rodopi, 1995.

KOSTER, Serge, *Michel Tournier, ou le choix du roman*, Zulma, 2005.

LE GUILLOU, Philippe, « Philippe le Guillou Lecteur de Michel Tournier », in *Modernité de Michel Tournier*, dir. Arlette Bouloumié, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2016.

MERILLÉ, Françoise, « La Commémoration », in *Images et signes de Michel Tournier*, dir. Arlette Bouloumié et Maurice de Gandillac, actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Gallimard, 1991.

SBIROLI, Lynn Salkin, *Michel Tournier : la séduction du jeu*, Genève-Paris, Éditions Slatkine, 1987.

VRAY, Jean-Bernard (dir.), *Relire Tournier*, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2000.

VRAY, Jean-Bernard, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Presses Universitaires de Lyons, 1997.

Études critiques sur J.M.G Le Clézio

Études sur *La Quarantaine*

MAUGUIERE, Bénédicte, « La Philosophie orientale du cycle de vie et de mort dans *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio » in *Lecture d'une œuvre. J.M.G. Le Clézio*, Collectif coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault, Éditions du Temps, Nantes, 2004,

Études sur *Le Chercheur d'or*

CHAHINE, Béatrice, *Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio problématique du héros*, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2010.

DUTTON, Jacqueline, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, L'Harmattan, 2003.

ROUSSEL-GILLET, Isabelle, *Étude sur Le Chercheur d'or J.M.G. Le Clézio*, Ellipses, 2005.

Études générales sur l'œuvre

AMAR, Ruth, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Editions Publisud, 2004.

BAAGE, Silvia, « Itinéraire exotique, francophonies insulaires chez Le Clézio, Segalen, Glissant », in *Le Clézio, Glissant, Segalen : La quête comme déconstruction de l'aventure*, (dir. Claude Cavallero), actes du colloque de Chambéry, décembre 2010, Éditions de l'Université de Savoie, Chambéry, 2011.

BAINT, Adina, *Le processus de création dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Leiden/Boston, Faux Titre, Brill/Rodopi, 2016.

BORGOMANO, Madeleine, « Le voleur comme figure intertextuelle dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio », in *Lecture d'une œuvre J.M.G. Le Clézio*, Collectif coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault, Nantes, Éditions du Temps, 2004.

BOUVET, Rachel, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M.G. Le Clézio*, Presse de l'Université du Québec, 2015.

CAVALLERO, Claude, *Le Clézio témoin du monde*, Essai, Calliopées, 2009.

CAVALLERO, Claude (dir.), *Le Clézio, Glissant, Segalen : La quête comme déconstruction de l'aventure*, actes du colloque de Chambéry, décembre 2010, Éditions de l'Université de Savoie, Chambéry, 2011.

CAVALLERO, Claude, « Sur les traces de J.-M.G. Le Clézio », in *Lecture d'une œuvre J.M.G. Le Clézio*, Collectif coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault, Éditions du Temps, Nantes, 2004.

CAVALLERO, Claude, « Le syndrome de l'errance ou la fuite impossible dans les fictions de J.M.G. Le Clézio », in *Errance et Marginalité dans la littérature*, dir. Arlette Bouloumié, Presse de l'Université d'Angers, 2007.

CHRISTIAN, Fischer, *La solitude dans l'œuvre romanesque de Le Clézio*, Littératures. Université Paul Verlaine – Metz, 1985. Français. NNT : 1985METZ003L. tel-01775673.

COLIN, Claire, « Sur les traces effacées du voyageur Jean-Marie Gustave Le Clézio, par Michèle Gazier », in *L'entre-deux*, Université Sorbonne Nouvelle –Paris 3, CERC, N° 5, juin 2019.

DE CORTANZE, Gérard, *J.M.G. Le Clézio le nomade immobile*, Éditions du Chêne, Hachette livre, 1999.

JOLLIN-BERTOCCHI Sophie et THIBAUT Bruno (dir.), *Lecture d'une œuvre J.M.G. Le Clézio*, Nantes, Éditions du Temps, 2004

KASTBERG SJOBLUM, Margareta, « Les récits intercalés dans les romans de J.-M.G. Le Clézio, une approche lexicométrique », in *Lecture d'une œuvre J.M.G. Le Clézio*, Collectif coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault, Éditions du Temps, Nantes, 2004.

Kumari Issur, « Les îles indianocéaniques de Le Clézio » in *J.-M. G. Le Clézio : Ailleurs et origines*, dir. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, Actes du colloque des 9,10 & 11 décembre 2004 Faculté des Letters et des Sciences humaines, I.C.T. ; Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2006.

LABBÉ, Michel, *Le Clézio, L'écart romanesque*, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1999.

ONIMUS, Jean, *Pour lire Le Clézio*, Puf écrivain, Presses universitaires de France, 1994.

PAGES-JODLOWSKI, Véronique, « La voix narrative leclézienne : entre altérité et spécularité », in *Lecture d'une œuvre. J.M.G. Le Clézio*, Collectif coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault, Éditions du Temps, Nantes, 2004.

PIEN, Nicolas, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, L'Harmattan, 2004.

REY MIMOSO-RUIZ, Bernadette (dir.), *J.M.G. Le Clézio. Ailleurs et origines: parcours poétiques*, Actes du colloque 9,10 & 11 décembre 2004, Éditions Universitaires du Sud, Toulouse, 2006.

REY MIMOSO-RUIZ, Bernadette, « Variations autour du Mythe insulaire : Segalen, Le Clézio, Glissant », in *Le Clézio, Glissant, Segalen : La quête comme déconstruction de l'aventure*, (dir. Claude Cavallero), actes du colloque de Chambéry, décembre 2010.

RIDON, Jean-Xavier Ridon, « Segalen, Glissant, Le Clézio et l'ambiguïté insulaire », in *Le Clézio, Glissant, Segalen : La quête comme déconstruction de l'aventure*, dir. Claude Cavallero, actes du colloque de Chambéry, décembre 2010.

ROUSSEL-GILLET, Isabelle, *J.M.G. Le Clézio écrivain de l'incertitude*, Ellipses, 2011.

ROUSSEL-GILLET Isabelle et THIBAUT Bruno (dir.), *Les cahiers J.-M.G. Le Clézio, Migrations et métissages*, Édition Complicité, 2011.

SALLES, Marina, *Le Clézio « Peintre de la vie moderne »*, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007.

SALLES, Marina, *Le Clézio notre contemporain*, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2006.

THIBAUT, Bruno, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam-New York, Rodopi, Collection Monographique en Littérature Française Contemporaine, NY, 2009.

THIBAUT, Bruno et Moser Keith, *J.M.G. Le Clézio, dans la forêt des paradoxes*, L'Harmattan, 2012.

TRISTMANS, Bruno, *Livres de pierre. Segalen-Caillois-Le Clézio-Gracq*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1992.

VAN ACKER, Isa, *Carnets de doute Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008.

VAN ACKER, Isa, « l'aventure maritime dans *Le Chercheur d'or et Hasard* : de la réinvention mythique à la fragilisation », in *Lecture d'une œuvre. J.-M.G. Le Clézio*, dir. Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault, Saint-Quentin-en-Yvelines, Éditions de l'Université de Versailles, 2004.

Autres œuvres littéraires citées

DE BOUGAINVILLE, Louis Antoine, *Voyage autour du monde par la frégate la boudeuse et la flûte l'Étoile*, suivi du Supplément au voyage de Bougainville, Laurent Rombaldi Éditeur, Les libraires associés, Club des Libraires de France et Union Générale d'Éditions 1966, Éditions Rombaldi, 1970, pour la préface.

DEFOE, Daniel, *Vie et aventure de Robinson Crusoé*, traduction de Pétrus Borel, Flammarion, 1989.

GIDE, André, *journal* (1893), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, Garnier-Flammarion, 1966.

Approches diverses de l'insularité

BORCHIPELLINI, Serge, *Histoire géologique des îles Mascareignes*, Éditions Orphie, 2013.

COOPER-RICHET Diana et VICENS-PUJOL Carlota (dir.), *De l'île réelle à l'île fantasmée, Voyages, littérature(s) et insularité (XVII^e - XX^e siècle)*, Nouveau Monde, 2012.

ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *La postérité de Robinson Crusoé un mythe littéraire de la modernité 1954-1986*, Genève, librairie Droz, 1997.

GROSMANN, Simone, « L'île, territoire du fantastique », in *L'insularité*, dir. Mustapha Trabelsi, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

HACHE-BISSETTE, Françoise, « L'imaginaire des îles dans la littérature pour la jeunesse : entre aventure et apprentissage », in *De l'île réelle à l'île fantasmée, Voyages, littérature(s) et insularité (XVII^e - XX^e siècle)*, dir. Diana Cooper-Richet et Carlota Vicens-Pujol, Nouveau Monde, 2012.

MARIMOUTOU Jean-Claude et RACAULT Jean-Michel (dir.), *L'insularité thématique et représentations*, actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, Harmattan, Avril 1992.

NORTH-COOMBES, Alfred, *La découverte des Mascareignes par les arabes et les portugais. Rétrospective et mise au point*, Service Bureau, Place Foch, Port Louis, Mauritius, 1979.

PÉRON, Françoise, *Des îles et des hommes, l'insularité aujourd'hui*, Éditions de la Cité, Éditions Ouest-France, 1993.

PÉRON, Françoise, « Le désir d'île des continentaux, sa nature contemporaine, son impact sur les sociétés et les espaces insulaires », in *De l'île réelle à l'île fantasmée, Voyages, littérature(s) et insularité (XVII^e - XX^e siècle)*, dir. Diana Cooper-Richet et Carlota Vicens-Pujol, Nouveau Monde, 2012.

QUELQUEJEU, Gérard, *Paille-en-queue : messenger du soleil*, Observations photographiques et texte de Gérard quelquejeu, Saint-Denis, Ile de la Réunion, coll. « Anchaing, UDIR », 1986.

RACAULT, Jean-Michel, *Robinson et compagnie Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Éditions Pétra, 2010.

RACAULT, Jean-Michel, « L'écriture des pierres », in *L'insularité thématique et représentation*, actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, textes réunis par Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault, L'Harmattan, avril 1992.

SEGUI LLINAS, Miguel, « Le voyage : une catharsis menant au mythe de l'île » *De l'île réelle à l'île fantasmée, Voyages, littérature(s) et insularité (XVII^e-XX^e siècle)*, dir. Diana Cooper-Richet et Carlota Vicens-Pujol, Nouveau Monde, 2012.

TRABELSI, Mustapha (dir.), *L'insularité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

URBAIN, Jean-Didier, *Sur la plage, Mœurs et coutumes balnéaires (XIX^e-XX^e siècle)*, Payot, 2016.

VAUTERIN, Thomas, « L'île et le trésor, piraterie et légitimité », in *L'Insularité*, dir. Mustapha Trabelsi, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

Approches de la géographie littéraire

A. TIBERGHIEU, Gilles, *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, coll. « le Rayon des curiosités », Bayard, 2007.

COLLOT, Michel, « Pour une géographie littéraire », N°8, LHT, Dossier, publié le 16 mai 2011 [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/8/8dossier/242-collot>. [consulté le 30/05/2011].

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Éditions de Minuit, 2007.

WESTPHAL, Bertrand, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Les Éditions de Minuit, 2011.

WESTPHAL, Bertrand, « Géocritique et insularité », in *Fert'iles, Temps et espaces insulaires en littérature*, dir. Jacques Isolery, Stamperia Sammarcelli – Université di Corsica, 2013.

Approches du langage symbolique

AUROY, Carole, *Hôte du langage. Claudel, Mauriac, Bernanos, Green*, Honoré Champion Éditeur, 2015.

AUROY, Carole, *Julien Green. Le Miroir en éclats*, Les Éditions du Cerf, 2000.

- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, 2004.
- BOBLET, Marie-Hélène (éd.), *Chances du roman charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
- CHENET, François, *Le temps. Temps cosmique, Temps vécu*, Armand Colin, 2000.
- DELCAMP, Edmond, *Le Tarot initiatique, symbolique et esotérique*, Le Courrier du Livre, 1972.
- DURAND, Gilbert, *Structures, anthropologiques de l'imaginaire*, [1969], Dunod, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétition*, [1969], Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1989.
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, [1957], Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1989.
- ELIADE Mircea, *La Nostalgie des origines*, [1969], Gallimard, 1971.
- ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, [1965], Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1987.
- ELIADE Mircea, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, [1959], Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992.
- GOSSEREZ, Laurence (dir.), *Le Phénix et son Autre, poétique d'un mythe (des origines au XVIe siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013.
- GUILLEUX, Nicole, « L'étymologie de phénix : un état des lieux », in *Phénix : mythe(s) et signe(s)*, Actes du colloque international de Caen (12-14 octobre 2000), sous la direction de Silvia Fabrizio-Costa, Peter Lang SA, Bern, Editions scientifiques européennes, 2001.
- JOLLES, André Jolles, *Formes simples*, (Tübingen, 1930), trad. française par A. M. Buguet, 1972.
- JUNG, Carl Gustav, *Les Racines de la conscience*, Éditions Buchet/Chastel, 1971
- JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, 1964.
- LIPOVESTSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Gallimard, 1983.
- MENAPACE, Luc, "La mandragore : naissance et persistance d'un mythe," in *L'Histoire à la BnF*, 17/02/2019, <https://histoirebnf.hypotheses.org/6950>, [consulté le 06/11/2020].
- VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, 2000.

VIGNES, Sylvie Vignes, « Avatars de la figure de l'homme sauvage dans la littérature actuelle », in *L'homme sauvage dans les lettres et les arts*, dir. Cristina Noacco et Sophie Duhem, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2019.

Histoires et théorie littéraires

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, coll. « Poétique », 1979.

NADEAU, Maurice, *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard, coll. « Idée », 1970.

RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Éditions du Seuil, 1971.

ROBERT, Marthe, *Romans des origines et origines du roman*, Éditions Bernard Grasset, 1972.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Une voie pour le roman futur*, les Éditions de Minuit, 1961.

TOURET, Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du xx^e siècle*, Tome II, Après 1940, Presses universitaires de Rennes, 2008.

Philosophie

GRANIER, Jean, *Nietzsche* [1982], Presse universitaire de France, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie, œuvres philosophiques complètes*, tome I, traduits de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Gallimard, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich, *l'Antéchrist, œuvres philosophiques complètes*, traduits de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Gallimard, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra, œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Gallimard, 1974.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le Néant*, Gallimard, [1943], édition corrigée avec index par Arlette Elkaim-Sartre.

WOTLING, Patrick, *Le vocabulaire de Nietzsche*, Éditions Ellipses, 2013.

Dictionnaires et encyclopédies

« Dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes », Didier Colin, Hachette, 2000.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, l'édition originale [1969], Éditions Robert Laffont, S.A. et Éditions Jupiter, 1982.

JRAN-BAPTISTE, Patrick (dir.), *Dictionnaire universel dieux déesses démons*, Seuil, octobre 2016.

VARENNE, Jean, *Dictionnaire de l'hindouisme, Introduction à la signification des symboles et des mythes hindous*, avec la collaboration de Michel Delahoutre, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

N.B. : Le lieu d'édition n'est pas précisé quand il s'agit de Paris.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

A

AMAR Ruth, 188, 484
ASSOULINE Pierre, 99
AUROY Carole, 120, 452, 488

B

BAAGE Silvia, 446, 484
BACHELARD Gaston, 8, 22, 32, 63, 64, 320, 489
BAKHTINE Mikhaïl, 123
BALINT Adina, 29, 43, 49, 79, 80, 93, 484
BATAILLÉ Mathilde, 15, 23, 29, 30, 119, 131, 135, 165, 170, 282, 336, 338, 483
BERGSON Henri, 164
BOBLET Marie-Hélène, 21, 460, 482, 488
BORCHIELLINI Serge, 140, 141, 142, 143, 486
BORGOMANO Madeleine, 23, 365, 366, 367, 484
BOULOUMIÉ Arlette, 7, 8, 10, 23, 72, 114, 116, 118, 122, 129, 130, 167, 168, 170, 171, 174, 175, 176, 218, 219, 220, 221, 223, 230, 231, 233, 274, 275, 278, 280, 283, 284, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 328, 330, 333, 334, 335, 336, 338, 340, 341, 343, 378, 380, 382, 384, 387, 388, 391, 393, 395, 412, 413, 414, 415, 419, 420, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 456, 457, 458, 460, 461, 463, 464, 482, 483,
BOUVET Rachel, 18, 19, 20, 88, 89, 94, 96, 102, 103, 105, 156, 204, 443, 484
BUGUET A. M., 160, 488
BUTOR Michel, 10, 12

C

CAMPE, 14
CAMUS Albert, 350
CARROLL Lewis, 464

CAVALLERO Claude, 14, 22, 23, 46, 49, 56, 57, 58, 106, 191, 193, 194, 195, 196, 201, 202, 287, 300, 302, 350, 440, 483, 484, 485

CHAHINE Béatrice, 49, 144, 352, 360, 398, 399, 403, 437, 483

CHATEAUREYNAUD Georges-Olivier, 327

CHENET François, 282, 488

CHERBULIEZ Victor, 466

CHEVALIER Jean, 21, 252, 257, 258, 279, 282, 284, 427, 428, 430, 431, 489

CHRISTIAN Fischer, 188, 190, 484

COLIN Claire, 193, 484

COLLOT, Michel, 19, 20, 22, 487

COMPÈRE Gaston, 129

COOPER-RICHET Diana, 16, 17, 444, 486, 487

D

DE BOUGAINVILLE Louis Antoine, 116, 122, 486

DE CORTANZE Gérard, 9, 30, 48, 110, 140, 362, 448, 469, 484,

DEFOE Daniel, 7, 13, 17, 22, 62, 63, 72, 75, 114, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 167, 178, 269, 276, 338, 350, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 394, 413, 416, 421, 427, 435, 450, 451, 452, 453, 455, 461, 462, 477, 486

DE GANDILLAC Maurice, 63, 230, 483

DEGN Inge, 13, 126, 320, 321, 322, 324, 331, 334, 335, 474, 482

DEGUY Michel, 20

DELCAMP Edmond, 424, 425, 426, 427, 429, 430, 432, 488

DELEUZE Gilles, 8, 172, 221, 225, 471, 482

- DESCARTES, 219
- DIDEROT, 122
- DUHEM Sophie, 327, 490
- DURAND Gilbert, 23, 228, 488
- DURAS Marguerite, 10
- DU Jiashu, 23, 117, 118, 120, 121, 164, 168, 176, 179, 216, 229, 331, 332, 483
- DUTTON Jacqueline, 22, 29, 30, 32, 34, 36, 42, 46, 79, 101, 152, 483
- E**
- ELIADE Mircea, 21, 160, 174, 227, 228, 229, 237, 258, 259, 300, 303, 304, 308, 309, 313, 316, 317, 318, 319, 322, 323, 324, 328, 331, 336, 337, 351, 462, 476, 488
- ENGÉLIBERT Jean-Paul, 16, 17, 23, 62, 115, 116, 121, 122, 129, 130, 171, 172, 177, 452, 454, 471, 486
- Ezine Jean-Louis, 30, 443, 483
- F**
- FABRIZIO-COSTA Silvia, 160, 488
- FERRÉ André, 19
- FISCHER Gustave-Nicolas, 195, 488
- FLAUBERT Gustave, 117
- G**
- GENETTE Gérard, 22, 63, 113, 114, 123, 124, 349, 350, 378, 393, 394, 489
- GERMAIN Sylvie, 327
- GHEERBRANT Alain, 21, 252, 257, 258, 279, 282, 284, 427, 428, 430, 431, 489
- GIDE André, 421, 486
- GIRAUDOUX Jean, 122, 123, 378
- GLISSANT Édouard, 23, 80, 99, 141, 150, 444, 445, 446, 483, 485, 492,
- GOLDING William, 116
- GOSSEREZ Laurence, 160, 488
- GRACQ Julien, 9, 468
- GRANIER Jean, 339, 489
- GRASS Günter, 468
- GROSJEAN Jean, 9
- GROSMANN Simone, 444, 486
- GUICHARD Jean-Paul, 63, 64, 67, 68, 226, 227, 228, 482
- GUILLEUX Nicole, 160, 480
- GUY Hélène, 96
- H**
- HACHE-BISSETTE Françoise, 17, 486
- HEIDEGGER Martin, 102
- HERVÉ Alain, 116
- I**
- IBN Thofail, 16
- ISOLERY Jacques, 472, 487
- ISSUR Kumari, 23, 80, 86, 94, 98, 144, 175, 237, 484
- J**
- JEAN-BAPTISTE Patrick, 250, 251, 489
- JOLLES André, 160, 488
- JOLLIN-BERTOCCHI Sophie, 23, 350, 351, 483, 447, 484, 485,
- JUNG Carl Gustav, 22, 239, 296, 301, 359, 474, 488
- K**
- KASTBERG SJOBLÖM Margareta, 23, 350, 362, 363, 364, 484
- KOOPMAN-THURLING Mariska, 23, 164, 167, 168, 169, 173, 174, 175, 177, 179, 180, 181, 229, 482
- KOSTER Serge, 63, 483
- L**
- LABBÉ Michelle, 10, 12, 186, 187, 189, 190, 194, 196, 287, 363, 485
- LAGERLOF Selma, 65
- LE GUILLOU Philippe, 232, 484
- LELOUP Jean-Yves, 334
- LÉVIS-STRAUSS Claude, 8, 174, 351

LIPOVESTSKY Gilles, 189, 489

LOTMAN Youri, 204

M

MAGNAN Jean-Marie, 391

MARCUSE Herbert, 224

MARIMOUTOU Jean-Claude, 81, 487, 488

MARTIN-ROLAND Michel, 469, 481

MAUGUIÈRE Bénédicte, 147, 316, 484

MAULPOIX Jean-Michel, 458

MAURY Pierre, 110, 111

MENAPACE Luc, 233, 489

MERILLÉ Françoise, 230, 484

MICHON Pierre, 327

MONTESQUIEU, 390, 462

MORE Thomas, 16

MORETTI Franco, 19

MULLER Charles, 363

N

NADEAU Maurice, 11, 12, 490

NIETZSCHE Friedrich, 21, 22, 278, 282, 283, 284,
336, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 490

NOACCO Cristina, 327, 490

NORTH-COOMBES Alfred, 94, 95, 98, 487

O

OLLIER Claude, 10

ONIMUS Jean, 9, 13, 31, 32, 51, 155, 485

P

PAGÈS-JODLOWSKI Véronique, 352, 441, 442,
448, 449, 486

PEREC George, 12

PÉRON Françoise, 185, 224, 228

PERSE Saint-John, 336, 378

PIEN Nicolas, 292, 297, 299, 300, 312, 313, 314, 449,
476, 477, 486

PINGET Robert, 10

PINGRÉ, 86, 87

PLATON, 8

POIRIER Jaques, 61, 62, 483

Q

QUELQUEJEU Gérard, 156, 157, 161, 488

R

RACAULT Jean-Michel, 15, 16, 18, 23, 72, 73, 81,
100, 110, 111, 115, 130, 129, 472, 478, 488

RAMBURES Jean-Louis de, 422

REY MIMOSO-RUIZ Bernadette, 22, 23, 80, 99, 141,
150, 444, 445, 446, 485, 486

RICARDOU Jean, 10, 490

RICHARD Jean-Pierre, 20

RIDON Jean-Xavier, 14, 448, 486

ROBBE-GRILLET Alain, 10, 12, 133, 490

ROBERT Marthe, 319, 320, 490

ROUSSEAU Jean-Jacques, 17, 116, 389, 390, 461,
462, 478, 487

ROUSSEL-GILLET Isabelle, 9, 14, 79, 108, 109, 110,
469, 477, 484, 486

S

SAGAN Françoise, 9

SAINT-EXUPÉRY Antoine, 465

SALKIN-SBIROLI Lynn, 23, 62, 65, 75, 76, 124,
134, 135, 164, 178, 217, 224, 225, 269, 272, 273, 274,
276, 281, 318, 319, 322, 377, 378, 379, 381, 383, 385,
386, 388, 389, 412, 413, 414, 415, 418, 419, 421, 422,
423, 424, 425, 427, 431, 451, 452, 454, 455, 459, 478,
484

SALLES Marina, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 40, 42, 99,
109, 190, 191

SAMMARCELLI Stamperia, 473, 488

SARRAUTE Nathalie, 9, 10, 12

SARTRE Jean-Paul, 8, 22, 220, 320, 350, 490

SEGALEN Victor, 23, 443, 484

SEGUI Llinas Miguel, 175, 228, 488

SIMON Claude, 9, 10

SOLLERS Philippe, 12

SPARK Muriel, 116, 122

SPINOZA, 11

STIRN François, 11, 483

T

THIBAUT Bruno, 22, 23, 80, 100, 101, 104, 133,

134, 238, 239, 240, 242, 244, 249, 255, 287, 291, 294,

295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 306, 308, 309,

315, 316, 317, 350, 351, 353, 358, 359, 360, 361, 442,

443, 446, 447, 475, 477, 479, 484, 485, 486

TIBERGHEN Gilles, 96, 488

TOURET Michèle, 8, 11, 12, 490

TRABELSI Mustapha, 15, 16, 487, 488

TRITSMANS Bruno, 80, 85, 86, 367

U

URBAIN Jean-Didier, 113, 488

V

VALÉRY Paul, 336, 338, 458, 469

VAN ACKER Isa, 14, 15, 22, 32, 34, 35, 36, 37, 38,

39, 40, 42, 44, 47, 49, 53, 58, 83, 88, 85, 90, 93, 95,

100, 104, 107, 110, 111, 113, 140, 141, 151, 152, 157,

158, 161, 187, 189, 197, 200, 202, 203, 207, 208, 209,

210, 213, 214, 245, 250, 252, 253, 258, 260, 268, 288,

289, 293, 294, 295, 297, 302, 305, 307, 309, 310, 312,

313, 314, 315, 316, 352, 353, 356, 357, 358, 362, 368,

369, 370, 371, 401, 402, 404, 406, 408, 410, 411, 412,

436, 438, 439, 444, 486

VARENNE Jean, 21, 259, 261, 265, 296, 491

VAUTERIN Thomas, 90, 471, 488

VICENS-PUJOL Carlota, 16, 17, 445, 487, 488

VIERNE Simone, 21, 174, 228, 229, 255, 318, 321,

377

VIGNES Sylvie, 326, 327, 490

VITEZ Antoine, 11

VRAY Jean-Bernard, 322, 323, 329, 342, 343, 379,

380, 391, 457, 458, 466, 474, 484

W

WADDELL Éric, 96

WESTPHAL Bertrand, 19, 20, 121, 139, 143, 225,

471, 473, 488

WHITE Kenneth, 20, 485

WOLTING Patrick, 340, 490

Table de Matière

Introduction

7

PREMIERE PARTIE

L'ILE : FOYER DE LA DYNAMIQUE NARRATIVE

27

CHAPITRE I

LES OBJECTIFS DU VOYAGE INSULAIRE

29

1. **La recherche des racines dans la trilogie mauricienne de Le Clézio29**
 - 1.1. Déracinement spatial et familial dans *Voyage à Rodrigues, Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* .29
 - 1.2. Le rapport de l'homme à l'espace insulaire.....48
2. **Le point de départ de Robinson dans les deux *Vendredi*.....61**
 - 2.1. Les données antécédentes au naufrage et les objectifs du voyage de Robinson..... 61
 - 2.2. La première perte de Robinson : le naufrage du bateau et la conception de la mer 72

CHAPITRE II

LA REPRESENTATION GEOGRAPHIQUE DES ESPACES INSULAIRES

79

1. **L'organisation de l'espace dans la trilogie mauricienne79**
 - 1.1. Les premières représentations et la constitution élémentaire des îles 79
 - 1.2. Le plan sociopolitique des îles du cycle mauricien.....99
2. **L'ancrage référentiel de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* et *Vendredi ou la Vie sauvage*113**
 - 2.1. La translation spatiale et temporelle dans les deux *Vendredi*..... 113
 - 2.2. L'espace politique de l'île déserte dans les deux *Vendredi* : l'ère du culte narcissique de l'individu.129

CHAPITRE III

LA SPIRITUALISATION DE L'ESPACE INSULAIRE

139

1.	La dimension verticale des îles du cycle mauricien de Le Clézio	139
1.1.	Les indications chronologiques : le temps des origines	139
1.2.	La dimension symbolique des îles Maurice, Plate et Gabrielle	150
2.	L'aspect imaginaire de l'île déserte dans les deux Vendredi.....	163
2.1.	Les Limbes : la suspension des repères temporels et spatiaux	163
2.2.	Speranza : un espace mythique	175

DEUXIEME PARTIE

LA RELATION INSULAIRE AU MONDE, AUX AUTRES, A SOI-MEME

183

CHAPITRE I

LE DEGRE ZERO DE LA VIE INSULAIRE

185

1.	La solitude de l'homme moderne dans l'univers insulaire de Le Clézio.....	185
1.1.	La solitude comme cadre essentiel du voyage initiatique	185
1.2.	La transgression des protagonistes lecléziens : révolte contre les lois insulaires.....	201
2.	La solitude et ses effets sur la vie insulaire de Robinson.....	214
2.1.	Le langage, le comportement et la pensée	214
2.2.	La sexualité et l'union avec l'île-mère : déconstruction des fortifications sociales contre l'instinct...	224

CHAPITRE II

L'APPARITION DES INITIATEURS

237

1.	L'apparition de Suryavati et la présence des figures féminines dans l'univers insulaires de Le Clézio ...	237
1.1.	Force du soleil et déesse de la mer	238

1.2.	Suryavati et les enseignements de l'hindouisme.....	255
2.	Vendredi : le bon sauvage	269
2.1.	L'arrivée de Vendredi.....	270
2.2.	L'héritage religieux de Vendredi : les leçons du zoroastrisme inspirées par Nietzsche	278

CHAPITRE III

DEUX VOYAGES INITIATIQUES

287

1.	Initiation au monde élémentaire dans la trilogie mauricienne de Le Clézio	287
1.1.	Les effets des éléments insulaires sur la vie et le corps d'Alexis et de Léon	288
1.2.	La dynamique cosmique de l'initiation sexuelle.....	309
2.	Vendredi : le roman d'une métamorphose	317
2.1.	Les périodes initiatiques	319
2.2.	La célébration de l'instant présent.....	336

TROISIEME PARTIE

UNE ECRITURE INSULAIRE

347

CHAPITRE I

UNE ECRITURE DIALOGIQUE

349

1.	Mise en abyme de la fonction narrative	349
1.1.	Les voix narratives du <i>Chercheur d'or</i> et de <i>La Quarantaine</i> : une analyse des intertextualités	349
1.2.	Les discours portés par les personnages secondaires du roman : la fréquentation virtuelle des lieux, des liens perdus et des souvenirs chez Le Clézio.....	367
2.	Dialogue avec les récits légués par la tradition culturelle	377
2.1.	Vendredi : un hypertexte de Robinson de Daniel Defoe	377
2.2.	Vendredi ou la vie sauvage : un hyper-hypertexte de Robinson de Daniel Defoe	390

CHAPITRE II

POSTURE D'INITIATEUR

397

1. Maître de sagesse	397
1.1. L'omniscience de la voix narrative dans <i>Le Chercheur d'or</i>	397
1.2. Le problème du narrateur dans <i>La Quarantaine</i>	404
2. Maître du savoir	412
2.1. Le temps du log-book : les différentes structures narratives dans <i>Vendredi ou les Limbes du Pacifique</i> ...	412
2.2. Les cartes du Tarot, une mise en abyme dans <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i>	421

CHAPITRE III

UNE REMONTEE VERS L'ARCHAÏQUE

435

1. La construction d'un mythe familial.....	436
1.1. Du geste autobiographique à la création d'une utopie	436
1.2. Vers une écriture insulaire	443
2. Aube mythique de la conscience collective.....	450
2.1. La parodie de l'histoire dans <i>Vendredi ou les Limbes du Pacifique</i> : une écriture ludique	450
2.2. <i>Vendredi ou la vie sauvage</i> : une écriture primitive, un conte philosophique.....	456

Conclusion

469

Bibliographie

481

Indexe

493

RÉSUMÉ

L'île est le lieu principal des trois œuvres mauriciennes de J.M.G. Le Clézio (*Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues*, *La Quarantaine*) et des deux *Vendredi* de Michel Tournier (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, *Vendredi ou la Vie sauvage*). Un imaginaire spatial puissant, éclairé par la géographie littéraire et par l'étude du langage symbolique, jaillit des profondeurs de la psyché des écrivains, influencés par leur passé personnel et atavique. Nous défendons l'hypothèse que l'insularité impose ses lois aux personnages aussi bien qu'à l'écriture. L'île est en effet le foyer de la dynamique narrative : à mesure que se prolonge leur séjour dans un site d'abord hostile, les personnages, détournés du but initial de leur voyage, établissent un rapport plus harmonieux avec leur environnement ; l'espace se spiritualise et leur regard se tourne vers la nature élémentaire. Ainsi, les romans proposent d'expérimenter un mode de relation, qu'on dira insulaire, au monde, aux autres et à soi-même : la quête menée à la surface de l'île se transforme en quête de soi et des profondeurs de la terre, guidée par des figures initiatrices qui aident leurs compagnons à surmonter le temps pour concevoir l'espace dans son état primordial. L'adjectif *insulaire* peut s'étendre finalement au mode particulier que l'écriture elle-même adopte en cette quête, les écrivains dialoguant avec une tradition littéraire et se faisant à leur tour initiateurs de leurs lecteurs : Tournier découvre la perfection littéraire dans une écriture pour les enfants qui modèle les ouvrages postérieurs au second *Vendredi* ; Le Clézio trouve dans l'espace insulaire son territoire ancestral et le lieu idéal de sa littérature.

mots-clés : Michel Tournier, Le Clézio, île, espace, littérature du xx^e siècle, roman initiatique, temps, mythologie, narration, quête de soi.

ABSTRACT

The island is the main location of the three Mauritian works of J.M.G. Le Clézio (*Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues*, *La Quarantaine*) and of Michel Tournier's two *Vendredi* (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, *Vendredi ou la Vie sauvage*). A powerful spatial imagination, informed by literary geography and the study of symbolic language, springs from the depths of the writers' psyche, influenced by their personal and atavistic past. We argue that the insularity imposes its laws on the characters as well as on the writing. The island is indeed the focus of the narrative dynamic: as their stay in an initially hostile site is prolonged, the characters, diverted from the initial purpose of their journey, establish a more harmonious relationship with their environment; space becomes spiritualised and their gaze turns towards elemental nature. Thus, the novels propose to experience a mode of relationship, which we will call insular, to the world, to others and to oneself: the quest on the surface of the island is transformed into a quest for oneself and for the depths of the earth, guided by initiating figures who help their companions to overcome time in order to conceive space in its primordial state. The adjective insular can finally be extended to the particular mode that writing itself adopts in this quest, as writers enter into dialogue with a literary tradition and in turn become initiators of their readers: Tournier discovers literary perfection in writing for children, which shapes the works after the second Friday; Le Clézio finds in the island space his ancestral territory and the ideal place for his literature.

keywords : Michel Tournier, Le Clézio, island, space, 20th century literature, initiatory novel, time, mythology, narratology, quest for self.

Titre : Insularité et quête de soi : voyage initiatique dans l'univers romanesque de Michel Tournier et J.M.G. Le Clézio

Mots clés : Michel Tournier, Le Clézio, île, espace, temps, mythologie

Résumé : L'île est le lieu principal des trois œuvres mauriciennes de J.M.G. Le Clézio (*Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues*, *La Quarantaine*) et des deux *Vendredi* de Michel Tournier (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, *Vendredi ou la Vie sauvage*). Un imaginaire spatial puissant, éclairé par la géographie littéraire et par l'étude du langage symbolique, jaillit des profondeurs de la psyché des écrivains, influencés par leur passé personnel et atavique. Nous défendons l'hypothèse que l'insularité impose ses lois aux personnages aussi bien qu'à l'écriture. L'île est en effet le foyer de la dynamique narrative : à mesure que se prolonge leur séjour dans un site d'abord hostile, les personnages, détournés du but initial de leur voyage, établissent un rapport plus harmonieux avec leur environnement ; l'espace se spiritualise et leur regard se tourne vers la nature élémentaire.

Ainsi, les romans proposent d'expérimenter un mode de relation, qu'on dira insulaire, au monde, aux autres et à soi-même : la quête menée à la surface de l'île se transforme en quête de soi et des profondeurs de la terre, guidée par des figures initiatrices qui aident leurs compagnons à surmonter le temps pour concevoir l'espace dans son état primordial. L'adjectif *insulaire* peut s'étendre finalement au mode particulier que l'écriture elle-même adopte en cette quête, les écrivains dialoguant avec une tradition littéraire et se faisant à leur tour initiateurs de leurs lecteurs : Tournier découvre la perfection littéraire dans une écriture pour les enfants qui modèle les ouvrages postérieurs au second *Vendredi* ; Le Clézio trouve dans l'espace insulaire son territoire ancestral et le lieu idéal de sa littérature.

Title : Insularity and the quest for self : an initiatory journey in the novels of Michel Tournier et J.M.G. Le Clézio

Keywords : Michel Tournier, Le Clézio, island, space, time, mythology

Abstract : The island is the main location of the three Mauritian works of J.M.G. Le Clézio (*Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues*, *La Quarantaine*) and of Michel Tournier's two *Vendredi* (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, *Vendredi ou la Vie sauvage*). A powerful spatial imagination, informed by literary geography and the study of symbolic language, springs from the depths of the writers' psyche, influenced by their personal and atavistic past. We argue that the insularity imposes its laws on the characters as well as on the writing. The island is indeed the focus of the narrative dynamic: as their stay in an initially hostile site is prolonged, the characters, diverted from the initial purpose of their journey, establish a more harmonious relationship with their environment; space becomes spiritualised and their gaze turns

towards elemental nature. Thus, the novels propose to experience a mode of relationship, which we will call insular, to the world, to others and to oneself: the quest on the surface of the island is transformed into a quest for oneself and for the depths of the earth, guided by initiating figures who help their companions to overcome time in order to conceive space in its primordial state. The adjective insular can finally be extended to the particular mode that writing itself adopts in this quest, as writers enter into dialogue with a literary tradition and in turn become initiators of their readers: Tournier discovers literary perfection in writing for children, which shapes the works after the second Friday; Le Clézio finds in the island space his ancestral territory and the ideal place for his literature.