



HAL
open science

**L’imaginaire de l’eau et de l’espace dans les
trans-formations identitaires chez Le Clézio : Onitsha,
Etoile errante, Poisson d’or (1991-1997)**

Bobae Oh

► **To cite this version:**

Bobae Oh. L’imaginaire de l’eau et de l’espace dans les trans-formations identitaires chez Le Clézio : Onitsha, Etoile errante, Poisson d’or (1991-1997). Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCC294 . tel-04053052

HAL Id: tel-04053052

<https://theses.hal.science/tel-04053052>

Submitted on 31 Mar 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.

Thèse de doctorat
de l'Université Sorbonne Paris Cité
Préparée à l'Université Paris Diderot
Ecole doctorale 131

« **Langue, Littérature, Image : civilisation et sciences humaines** »

L'Imaginaire de l'eau et de l'espace dans les
trans-formations identitaires chez Le Clézio :
Onitsha, Etoile errante, Poisson d'or (1991-1997)

Par Bobae OH

Thèse de doctorat d'Histoire et sémiologie du texte et de l'image

Dirigée par le professeur Éric MARTY

Présentée et soutenue publiquement à Paris le 30 mars 2018

JURY

Président du jury : Catherine COQUIO, Professeure à l'Université de Paris Diderot

Rapporteurs : Claude COSTE, Professeur à l'Université de Cergy-Pontoise

Isabelle ROUSSEL-GILLET, Maître de conférences (HDR) à l'Université d'Artois

Directeur de thèse : Éric MARTY, Professeur à l'Université de Paris Diderot

Titre : L'Imaginaire de l'eau et de l'espace dans les *trans-formations* identitaires chez Le Clézio : *Onitsha, Etoile errante, Poisson d'or* (1991-1997)

Résumé : L'omniprésence de l'eau dans l'univers romanesque de Le Clézio en fait un élément paradigmatique de sa création. Le motif aquatique concerne plusieurs dimensions de ses textes comme la narration, l'espace-temps, le symbole et le style. La présente thèse propose une lecture de ses trois romans, *Onitsha, Etoile errante* et *Poisson d'or*, à travers le thème de l'eau dans le but d'éclaircir la source d'inspiration de la littérature leclézienne. Structurée par l'espace aquatique, notre étude se compose de quatre parties. En première partie, nous travaillons sur l'eau de mer et les espace maritimes comme l'Atlantique, les plages méditerranéennes et le navire en voyage. En deuxième partie, nous étudions les eaux puissantes « dominant les villes », non seulement l'eau réelle comme le fleuve, la rivière et les précipitations, mais aussi l'eau figurée par la voix, la musique et la prière. La troisième partie est consacrée à l'eau « dominée par les villes » sous l'ordre de l'Occident. Il s'agit d'une part de l'eau enfermée, canalisée et exploitée au nom du développement dans les grandes villes du Nord, et d'autre part de l'eau asséchée dans les villes marginales du Sud. Les enjeux actuels à propos de ces ressources primordiales sont évoqués : leur disparité sérieuse entre les régions ou entre les classes sociales ainsi que les conflits ethniques autour du puits. Les protagonistes lecléziens transforment cette terre aride et stérile en espace agréable et vivant par leurs rêveries, mémoires, contes et musiques. La dernière partie porte sur l'identité fluide des héros lecléziens, *citoyens du monde aqueux*. Les éléments identitaires au sens traditionnel comme le nom, les parents, la ville d'origine, la langue maternelle ou la religion se trouvent ambigus, indécis, variés, transmissibles et refusables chez eux, à travers lesquels Le Clézio remet en question le Moi et l'Autre.

Mots clefs : Le Clézio, eau, espace, identité, fluidité, élément, matière, voyage, musicalité, altérité

Title : The Imagination of Water and Space in *Trans-formations* of Identity for Le Clézio : *Onitsha, Wandering Star, Golden Fish* (1991-1997)

Abstract : The omnipresent water in the novelistic universe of Le Clézio is one of the paradigmatic elements of his creation. The aquatic motif is involved in several dimensions of his works such as narration, space-time, symbol and style. The present thesis proposes a reading of his three novels, *Onitsha, Wandering Star* and *Golden Fish*, through the theme of water, with the aim of clarifying the inspiration source of the leclezien literature. Structured by the water in space, our study consists of four parts. In the first part, we work on seawater and maritime areas such as the Atlantic, the Mediterranean beaches and the ship on a journey. In the second part, we study the powerful waters that “dominate the cities”, not only the real forms of water in these regions like the river, the stream and the precipitation, but also the metaphorical images of water like the voice, the music and the prayer. The third part is devoted to the water “dominated by cities” under the Western order: water blocked up in the waterway and exploited in the name of development in the big cities of the North or water dried up in the marginal cities of the South. The current issues of these primordial resources are treated: their serious disparity between regions or social classes and the ethnic conflicts around the well. The leclezien protagonists transform this arid and sterile land in an imaginary way into a pleasant et lively space by their reveries, memories, tales and musics. The last part deals with the fluid identity of the leclezien heroes, *citizens of the aqueous world*. Elements of idnetity in the traditional sense such as the name, parents, hometown, mother tongue or religion are ambiguous, undecided, varied, transmissible and deniable for our characters, through which Le Clézio questions the Self and the Other.

Keywords : Le Clézio, water, space, identity, fluidity, element, substance, voyage, musicality, altertnity

A Jungboon Moon et Yeonjoong Oh

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Éric Marty, mon directeur de thèse, d'avoir cru en mon projet et de m'avoir acceptée comme étudiante à l'Université Paris Diderot. Je le remercie pour sa disponibilité, sa patience et son soutien qui m'ont été très chers tout au long de ces années de lecture, de recherche et d'écriture. Ses remarques et ses conseils prudents m'ont considérablement aidé à surmonter divers obstacles.

Mes remerciements s'adressent également à Monsieur J.-M.G. Le Clézio, dont les beaux textes m'ont fait intellectuellement grandir et ont élargi ma vision du monde. Je le remercie de m'avoir chaleureusement accueillie à chaque courte rencontre à Séoul et à Paris. Ses propos ont renforcé le sentiment d'écrire une thèse basée sur ses œuvres.

Je remercie également Madame Hi-Young Kim, professeure émérite à l'Université Hankuk des Études Étrangères, de m'avoir initiée à la littérature de Le Clézio en 2006, en me proposant *Désert* et *Le Chercheur d'or*. Ces propositions lors de son encadrement en master m'ont permis de découvrir les œuvres et l'écriture de l'auteur qui, à l'époque, n'était pas aussi connu en Corée.

Je tiens à associer mes remerciements Alice Godin et Hyemin Park, mes fidèles relectrices, qui m'ont accompagnée constamment durant ce long voyage. Leur présence et leurs encouragements m'ont remonté le moral, leur relecture assidue et leurs commentaires réfléchis ont contribué à enrichir cette étude. Pour leur relecture attentive, je remercie également à Mathilde Viktorovitch, Sylvain Cypel, Daniëlle et François Weill-Wolf, Perrine Felix et Ginny Chung, d'avoir aimablement accepté ma demande et d'avoir pris le temps de corriger mes manuscrits.

J'adresse un remerciement tout particulier à Nara Lee, Arum Lee, Suk Hee Joo, Tristan Mauffrey, Jae-Hyung Joo et Jisun Rhee qui ont répondu avec une grande sincérité à mes questions incessantes sur la littérature, la philosophie et aussi sur le parcours de doctorant. Les discussions et les conversations avec eux m'ont stimulée à la fois scientifiquement et moralement.

Je remercie le comité et les membres de *L'Association des lecteurs de J.M.G. Le Clézio* de m'avoir accordé la première opportunité de publier l'article dans une revue littéraire française et d'avoir partagé continuellement les actualités de « notre » écrivain. Ses réunions ayant lieu à Paris auxquelles j'ai participé m'ont beaucoup inspirée scientifiquement.

Un remerciement spécial à Gaëlle Obiégly, écrivaine reconnue et ma première véritable professeure d'écriture, qui a apprécié mes écrits et m'a proposé de contribuer aux *Chroniques Purple*. Sa reconnaissance m'a redonné la force de poursuivre mon chemin, lorsque ma confiance en moi s'amenuisait.

Un grand merci à Emma Cypel, Hyunsuk et Jinnie Oh, Say et Nary Kang, Seowon Kwon, Guillaume Pierron, Maho Iseki, Sehoon Bok, Caroline Hitier, Liliana Cocer, Young-Joo Kim, Nam-hee Jung et Hyeyoung Kyung pour leurs encouragements, leurs humours, leurs générosités et pour les bons moments passés ensemble.

Je remercie sincèrement mes parents de m'avoir appuyée tout au long de ces longues années. Qu'ils reçoivent ici l'expression de mon affection, ma gratitude profonde pour m'avoir ouvert la porte à d'autres cultures et permis de réaliser mon rêve en traçant ma propre route en toute liberté. Mes remerciements s'adressent aussi à Boram et Moonyeol qui m'ont attendue avec une immense patience et montré sans cesse leur confiance en leur grande sœur. Enfin, si ce travail put être mené à bien, c'est également et surtout à la présence et au soutien précieux de mon amour, mimyo.

Table des matières

REMERCIEMENTS	6
TABLE DES MATIERES	8
ABREVIATIONS	14
INTRODUCTION	15
PREMIERE PARTIE : L'EAU DE MER ET LES ESPACES MARITIMES	41
CHAPITRE 1 : L'ATLANTIQUE.....	45
1. L'Océan.....	46
1.1. La temporalité atlantique : temps du soleil et de la mer.....	46
1.2. L'image de la mort : effacement	50
1.3. L'image de la vie : respiration et maternité.....	55
2. Le Surabaya	60
2.1. L'étymologie	60
2.2. La Structure navale : deux ponts	61
A. L'identité des passagers	62
B. Décors, habits, mode de vie	63
b-1. Pont des premières : luxe, turbulence, narcissisme	63
b-2. Pont de charge : dénuement, silence, harmonie.....	69
2.3. Entre deux mondes	74
A. La cabine intérieure : identité marginale	75
B. Les directions opposées de deux protagonistes	76
C. Le franchissement de la frontière de Fintan.....	82
3. L'écriture sur le navire.....	85
3.1. L'écriture de Maou : rêverie.....	85
A. Salle à manger.....	85
B. Le rêve d'être avec Geoffroy	88
3.2. L'écriture de Fintan : devoirs	91
A. Entre-lieu	91
B. L'espace de la création littéraire	94
C. Ecrire, « ce sont mes devoirs. »	97
CHAPITRE 2 : LA MEDITERRANEE.....	101
1. Port d'Alon et Toulon	102
1.1. La plage du Port d'Alon	103

1.2. La pointe du Port d'Alon.....	110
1.3. La cachette de Toulon	118
2. Akka.....	125
3. Haïfa.....	129
3.1. La plage génésiaque	129
3.2. Le paysage apocalyptique	131
3.3. L'intersection ou marginalisation.....	132
4. San Remo et Amantea.....	136
4.1. L'espace de l'innocence	136
A. L'amour innocent.....	137
B. Le temps innocent : avant-guerre.....	140
b-1. Fraîcheur et tranquillité	140
b-2. Mémoire, mot et matière	142
4.2. La force de la mémoire.....	146
A. Le réconciliateur de la famille	146
a-1. Amour retrouvé.....	147
a-2. Reconnaissance du père	150
B. Le nouveau départ pour la nouvelle Histoire	153
DEUXIEME PARTIE : LES EAUX DOMINANTS LES VILLES	157
CHAPITRE 3 : ONITSHA, VILLE DU NIGER.....	161
1. Le Niger	162
1.1. La métaphore du temps	163
A. L'analogie du temps et du fleuve.....	163
B. La lenteur	165
1.2. La métaphore de l'histoire.....	174
A. L'histoire intégrale : « toute l'histoire »	174
a-1. L'immensité	174
a-2. Les ramifications.....	176
B. L'histoire matérielle.....	180
b-1. Le dévoreur.....	180
b-2. Inintelligible, mais sensible	185
2. Les bateaux : voyage dans le temps	188
2.1. Le George Shotton	189
A. L'orgueil de l'Empire	189
B. L'épave ruinée	190

C. La victoire de la nature	193
2.2. Trois directions de la navigation	196
A. La traversée.....	196
B. La remontée	197
C. La navigation au fil de l'eau	200
CHAPITRE 4 : LES EAUX DE SAINT-MARTIN-VESUBIE.....	203
1. Le village	204
1.1. Le centre du village	205
A. L'hôtel Terminus	205
B. La place.....	206
1.2. Les quartiers marginaux	210
A. La maison d'Esther	210
B. La maison de M. Ferne	214
C. La synagogue	219
2. Le torrent.....	222
2.1. L'affinité de l'eau et des enfants	222
2.2. Les jeux, ou l'apprentissage	225
A. Le bain dans la rivière.....	226
B. La cigarette, ou une petite complicité	227
C. Le cache-cache.....	230
3. La montagne.....	237
3.1. La clairière.....	238
3.2. La chapelle	240
3.3. Au bord du lac et au sommet du col.....	242
TROISIEME PARTIE : LES EAUX DOMINEES PAR LES VILLES	247
CHAPITRE 5 : L'EAU FAIBLE ET LA VIE DES FAIBLES.....	251
1. L'affaiblissement	253
1.1. Le manque d'eau de Douar Tabriket.....	253
1.2. L'oasis asséché de Foum-Zguid	259
1.3. Les puits taris de Nour Chams	268
2. L'enfermement et l'exploitation	276
2.1. Le forage de la piscine.....	277
2.2. Le travail domestique	281
A. Le travail confié aux plus faibles.....	281
B. Protection ou enfermement	283

C. Bienveillance ou piège	287
3. Les salles d'eau pour les victimes de violence	294
3.1. L'abri contre le viol	294
A. La salle de bains de Lalla Asma	294
B. La baignoire du bébé de Houriya	296
3.2. L'évacuation de la colère	298
A. Les toilettes d'un café parisien	299
B. Les toilettes chez Mme Fromaigeat	301
3.3. Le dévoilement de la violence par les corps nus	305
A. Le corps intact dans les bains publics marocains	306
B. Le corps harcelé dans le studio de Monsieur Delahaye	307
C. Le corps brutalisé dans la douche publique américaine.....	309
CHAPITRE 6 : L'EVASION HORS DE LA MISERE PAR L'EAU LIBRE	312
1. L'eau de la surface	314
1.1. Le fleuve Bouregreg	314
A. Dans une rue du Mellah : guérison du trauma	314
B. En haut du cimetière : effacement des limites entre la vie et la mort	316
C. Sur la barque du passeur : traversée entre les temps différents	319
1.2. Les cours d'eau parisiens	322
A. La Seine : simple décor de l'espace.....	322
B. Le canal de l'Ourcq : vie idéale, vie normale	324
1.3. Les cours d'eau américains	325
A. La rivière Charles : liberté d'enfance retrouvée	326
B. Le lac Michigan : tranquillité ou solitude dans l'amour	327
2. L'eau du ciel	330
2.1. La pluie.....	331
A. Le spleen de grandes villes	331
B. La musique de la pluie	335
b-1. Le concerto pour pluie	335
b-2. L'improvisation bruitiste de l'averse.....	338
C. L'amour : odeur imprégnée d'eau.....	340
2.2. La neige	342
A. Le temps renfermant de mémoire	342
B. Le monde recouvert d'étoiles blanches.....	345
C. L'ordre d'oubli et d'endurcissement.....	348

CHAPITRE 7 : L'EAU DANS LE MONDE IMAGINAIRE	353
1. La rêverie de l'eau.....	355
1.1. La réalité vaincue par la mémoire	355
A. La reconstitution de l'espace-temps disparu.....	355
B. Le chemin vers l'Origine	357
1.2. Le surgissement du paysage aquatique sur le paysage urbain	365
1.3. Le voyage par la musique.....	373
2. Les contes de l'eau.....	382
2.1. La mise en abyme des contes islamiques	382
2.2. Le symbolisme de l'eau dans les contes.....	390
A. Le grand fleuve et l'océan : voyage de retour	390
B. L'antagonisme des éléments : l'eau, le feu, le vent, le sel.....	391
b-1. L'eau douce : le paradis, la vie éternelle, le rêve.....	392
b-2. Le feu et le vent : l'enfer, la mort, la folie destructive	395
b-3. Le sel : la malédiction, la chute ou l'exil.....	398
2.3. La fontaine vocale, les rivières de contes.....	400
A. Le timbre des voix des conteurs	401
B. L'écoulement : vertical et horizontal	403
QUATRIEME PARTIE : LA TRANS-FORMATION DE L'IDENTITE	407
CHAPITRE 8 : L'EAU COMME ORIGINE, L'EAU COMME LIEN FAMILIAL	412
1. Le cours d'eau natal	414
1.1. L'origine réelle ou symbolique	414
1.2. Le retour à l'origine-eau.....	418
2. Les affluents généalogiques	429
2.1. L'histoire de l'eau : sang limpide.....	429
2.2. La naissance des sœurs dans le flux de la voix chantante	435
A. La reconnaissance d'une sœur inconnue	436
B. Le chant : moyen de résistance	439
C. Chanter ensemble, se ressembler	445
CHAPITRE 9 : L'IDENTITE FLUIDE	450
1. L'identité ambiguë	452
1.1. Les noms indéterminables	452
1.2. Les lacunes parentales	455
1.3. Les villes d'origine troublées	459
2. La <i>transfusion</i> des éléments identitaires	464

2.1. La donation des noms et l'adoption des parents	464
2.2. Les villes d'origine transfusées	479
A. Le cas de Laïla	479
B. Le cas d'Esther et de Nejma	481
C. Le cas de Fintan	485
2.3. La mixité des religions	489
A. L'éducation religieuse libérale	489
B. Entre les canons et les mythes	492
C. La paganisation ou le devenir-païen	494
3. Le trans-humain ou l'Homme fluide.....	511
3.1. L'affinité avec l'eau	511
3.2. Le visage et le corps en métamorphose.....	517
A. Le corps purifié et devenir-bateau	517
B. La mue, interaction avec les éléments	520
C. La pigmentation de la peau	523
D. Le visage d'argile et le(s) visage(s) reflété(s).....	527
3.3. Les langues sans frontières : des barrières aux liens	532
A. Le plurilinguisme	532
a-1. L'outil pour « devenir quelqu'un »	532
a-2. L'écriture, anéantissement des frontières-langues	535
a-3. Les pas vers les Autres.....	539
B. La langue métisse.....	541
C. Le langage musical	548
CONCLUSION.....	563
BIBLIOGRAPHIE	579
I. Ouvrages de Jean-Marie Gustave Le Clézio	580
II. Entretiens et Conférences	583
III. Bibliographie sur Jean-Marie Gustave Le Clézio.....	585
IV. Bibliographie thématique sur l'eau	590
V. Bibliographie générale.....	594
VI. Encyclopédies et dictionnaires	602
VII. Ressources en formes diverses.....	603
ANNEXE	604
INDEX DES NOMS PROPRES.....	615

Abréviations

PV : *Le Procès-verbal*, Paris : Gallimard, 1963.

EM : *L'Extase matérielle*, coll. « Nrf », Paris : Gallimard, 1967.

LF : *Le Livre des fuites*, Paris : Gallimard, 1969.

Gue : *La Guerre*, Paris : Gallimard, 1970.

H : *Haiï*, Genève : Albert Skira, 1970.

VC : *Voyages de l'autre côté*, Paris : Gallimard, 1975.

IT : *L'Inconnu sur la terre*, Paris : Gallimard, 1978.

Mo : *Mondo et autres histoires*, Paris : Gallimard, 1978.

Dés : *Désert*, Paris : Gallimard, 1980.

CO : *Le Chercheur d'or*, Paris : Gallimard, 1985.

RM : *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris : Gallimard, 1988.

Pr : *Printemps et autres saisons*, Paris : Gallimard, 1989.

O : *Onitsha*, Paris : Gallimard, 1991.

EE : *Étoile errante*, Paris : Gallimard, 1992.

Q : *La Quarantaine*, Paris : Gallimard, 1995.

FC : *La Fête chantée*, Paris : Le Promeneur, 1997.

PO : *Poisson d'or*, Paris : Gallimard, 1997.

A : *L'Africain*, Paris : Mercure de France, 2004.

* La présente liste ne comporte que des ouvrages de Le Clézio cités plus de deux fois dans notre étude.

INTRODUCTION

Introduction générale

Le lecteur des œuvres de Le Clézio ne pourra s'empêcher de remarquer l'omniprésence du motif de l'eau dans son univers littéraire. Un survol de ses textes fictionnels peut suffire à admettre l'abondance de l'image aquatique chez l'auteur, alors qu'une lecture méticuleuse met en lumière l'importance de cette dernière dans l'écriture de Le Clézio à bien des niveaux : narratif, symbolique et stylistique. Bien que la prédilection lexicologique d'un écrivain ne corresponde pas nécessairement aux thèmes valorisés dans son monde littéraire, l'étude lexicométrique de Margareta Kastberg Sjöblom sur les termes les plus fréquents chez Le Clézio à l'aide de la base de « *Frantext* du XX^e siècle¹ », semble atteindre un résultat significatif qui mérite d'être considéré. Parmi la longue liste des vocabulaires suremployés chez notre romancier en comparaison avec d'autres écrivains contemporains, c'est la section de substantifs qui attire notre intérêt. En commençant par « mer » au premier rang, dix lexèmes d'eau se trouvent au total dans ce répertoire de cinquante-six substantifs particulièrement abondants dans les écrits de Le Clézio : plage, eau, fleuve, vagues, île, bateau, rivière, navire, pluie². Avec la couleur préférée de notre écrivain, « bleu³ », placé au deuxième rang après « noirs » dans la liste d'adjectifs excédents, ce vocabulaire aquatique privilégié confirme la primauté de cet élément liquide dans la littérature leclézienne.

L'eau dans l'œuvre de Le Clézio

Le Clézio entraîne de plusieurs façons dans un monde aquatique non seulement son lecteur, mais aussi le lecteur potentiel, qui parcourt dans une librairie des livres au rayon de littérature. Certains romans comme *Le Déluge* (1966), *Poisson d'or* (1997) ou *Tempête. Deux novellas* (2014), évoquent, dès le titre, un paysage ou un espace dominés par l'eau. Le goût de l'écrivain pour cet élément est aussi sous-entendu dans sa manière d'intituler ses nouvelles :

¹ Margareta Kasteberg Sjöblom indique *Frantext* comme point de comparaison dans son étude, base de données qui « s'appuie sur les fréquences du *Trésor de la langue française (T.L.F.)* avec ses 86 millions d'occurrences, et plus précisément sur le corpus littéraire du XX^e siècle. » (*L'Écriture de J.M.G. Le Clézio – Des mots aux thèmes*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 204).

² *Ibid.*, p. 205.

³ J.-M.G. Le Clézio, *Ailleurs*, Entretiens avec Jean-Louis Ezine, [repris des entretiens avec J.M.G. Le Clézio, *A voix nue*, France Culture, diffusés en novembre 1988], Paris, Arléa, 1995, p. 79 : « La couleur que je préfère, c'est le bleu, indéniablement. »

« Il me semble que le bateau se dirige vers l'île » (*La Fièvre*, 1965), « La roue d'eau », « Celui qui n'avait jamais vu la mer » (*Mondo et autres histoires*, 1978) et « La saison des pluies » (*Printemps et autres saisons*, 1989). Les deux textes à titre similaire, l'un romanesque, *Voyages de l'autre côté* (1975), l'autre journal de bord, *Voyage à Rodrigues* (1986), font anticiper des aventures à travers les mers et la découverte de lieux inconnus. Les courts récits à titres exotiques, comme *Pawana* (1992) ou *Raga. Approche du continent invisible* (2006), susciteraient une simple curiosité chez le grand public de par leurs intitulés étrangers, qui s'avèrent néanmoins indissociables de l'eau aux yeux des érudits¹. Par ailleurs, puisqu'une œuvre littéraire est un monde concrétisé par la langue d'un écrivain, il nous paraît significatif qu'un grand nombre de textes de Le Clézio commencent ou finissent par un paysage aquatique². Lorsqu'il se met à créer son monde littéraire et qu'il doit le quitter, ce sont les images de l'eau qui subsistent dans la conscience ou l'inconscient de l'auteur. Nous pouvons ainsi supposer que pour Le Clézio, la matière primitive, l'origine du monde, ce qui rend possible toute vie, est cet élément : l'eau.

Si nous tentons de recenser des œuvres de Le Clézio qui se déroulent sur l'eau ou dans certaines régions près de l'eau, il devient inévitable de dresser une longue liste à laquelle la majorité de ses textes appartiendront. Les villes méditerranéennes apparaissent soit comme lieu central, soit comme lieu de passage, en somme de manière ininterrompue, dans la plupart des romans et des nouvelles lecléziens, et ce depuis ses premiers ouvrages, comme *Le Procès-verbal* (1963) ou *Le Déluge*, pour n'en citer que deux³. Adam Pollo, squatteur d'une maison abandonnée dans une ville côtière sans toponyme précis, mais éminemment similaire à Nice, passe son temps oisivement, par exemple à marcher sur la plage et à regarder la mer. On peut

¹ *Pawana* signifie « baleine » en langue nattick indienne, alors que *Raga* est le nom de l'île de Pentecôte en langue apma. La lecture des textes permet d'apprendre la signification de ces titres étrangers.

² Quant aux romans et récits de voyage, nous pouvons citer *Voyages de l'autre côté*, *Trois villes saintes* (1980), *Le Chercheur d'or* (1985), *Onitsha* (1991), *Etoile errante* (1992), *Pawana*, *La Quarantaine* (1995), *Hasard* suivi de *Angoli Mala* (1999), *Ritournelle de la faim* (2008) et *Tempête. Deux novellas* (2014). Plusieurs nouvelles comme « La Fièvre », « Il me semble que le bateau se dirige vers l'île », « L'homme qui marche » (*La Fièvre*), « La roue d'eau », « Hazaran » (*Mondo et autres histoires*), « Le passeur », « Orlamonde » (*La ronde et autres faits divers*, 1982), « La saison des pluies » (*Printemps et autres saisons*), « Hôtel de la Solitude » (*Cœur brûle et autres romances*, 2000), « Histoire du pied », « Barsa, ou Barsaq », « L'arbre Yama », « L.E.L., derniers jours », « Nos vies d'araignées », « Bonheur » (*Histoire du pied et autres fantaisies*, 2011), s'ouvrent ou se terminent par les phrases qui évoquent des images de l'eau.

³ Marina Salles remarque la présence de la Méditerranée depuis les premières œuvres de Le Clézio : « S'il faut attendre un certain nombre de livres avant que les héros lecléziens ne prennent la mer (*Le Chercheur d'or*, *Onitsha*, *Etoile errante*, *La Quarantaine*, *Hasard*), la Méditerranée exerce une attraction puissante sur chacun d'eux depuis l'origine. » (« La mer intérieure de J.-M.G. Le Clézio », in sous la direction d'Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles, *A propos de Nice. Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 1, Paris, Éditions Complicités, 2008, p. 151).

observer aussi des motifs associés à l'eau, comme celui du noyé¹, dans ce premier roman de Le Clézio, dont une partie a réellement été écrite sur les plages du sud de la France². Dans *Le Déluge*, s'ouvrant par un prologue prophétique, c'est aussi dans Nice, sinon une ville qui lui ressemble, que François Besson, « anti-héros désabusé³ », erre pendant treize jours, en poursuivant son propre chemin de pèlerinage sous la pluie, englouti parfois par la tempête ou par « le flux d'un langage solennel, imagé et sonore⁴ ». Les villes méditerranéennes se présentent également comme arrière-plan dans nombreuses nouvelles de Le Clézio ; c'est surtout dans *Mondo et autres histoires* que l'écrivain accorde une importance particulière à la mer qui accompagne ses jeunes héros dans leur vie solitaire, leur parcours initiatique, voire leur expérience extatique. Dans les romans plus récents, l'espace romanesque n'est pas limité à une région, car les protagonistes se déplacent beaucoup tant par la distance que par le nombre de voyages. Cependant, les images de la Méditerranée ne sont pas moins présentes que dans les premières œuvres grâce aux personnages-contemplateurs, installés non seulement du côté français, mais aussi du côté italien, marocain ou moyen-oriental, qui se souviennent en plus de façon réitérative de cette mer qu'ils regardaient. Par exemple, Lalla, héroïne de *Désert* (1980), grandit dans un bidonville marocain au bord de la Méditerranée, et la traverse pour aller à Marseille ; Maou se souvient plusieurs fois de ses voyages à San Remo dans *Onitsha*, tout comme Elizabeth se remémore sa lune de miel à Amantea dans *Etoile errante*. Pour Esther et Nejma, cette mer constitue un espace-temps voué à l'attente du bateau, figure de l'espoir.

A partir du milieu des années 1980, l'océan Indien, où se trouvent l'île Maurice et d'autres îles méconnues, apparaît comme l'un des espaces aquatiques les plus inspirants pour notre écrivain qui aime souligner au public sa double nationalité franco-mauricienne⁵. Depuis

¹ En remarquant l'effet de la pluie dans *Le Procès-verbal*, Fredrik Westerlund écrit que « [cette] scène du noyé se déroule sous la pluie qui prend part au récit comme une force qui tente de liquéfier la matière ». (Fredrik Westerlund, *Les fleuves dans l'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université de Helsinki, 2011, p. 59). D'après Germaine Brée, la découverte d'un noyé est un point culminant dans l'histoire d'Adam Pollo, en ce sens que le héros, appartenant jusqu'alors au monde non-humain – celui des animaux, des insectes, voire des éléments -, se trouve soudainement parmi les hommes : « le jour où, au hasard de ses déambulations, il se trouve dans un groupe rassemblé autour d'un noyé, la caméra s'immobilise, la vision d'Adam et celle du narrateur coïncident : Adam se reconnaît homme parmi les hommes, au centre du monde humain. » (*Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, coll. « Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », Amsterdam, Éditions Rodopi, 1990, p. 27).

² J.-M.G. Le Clézio, *Ailleurs*, Entretiens avec Jean-Louis Ezine, *op. cit.*, p. 10-11.

³ Claude Cavallero, « D'un roman polyphonique : J.M.G. Le Clézio », *Littérature*, n° 92, décembre 1993, p. 55.

⁴ Germaine Brée, *op. cit.*, p. 42.

⁵ Alessandra Ferraro remarque cette précision obstinée de son origine mauricienne par Le Clézio et écrit : « l'écrivain est « originaire d'une famille de Bretagne émigrée à l'Île Maurice au XVIII^e siècle » ; d'ailleurs Le Clézio évoque ses origines à peu près dans chaque entretien ou entrevue qu'il accorde. »

Le Chercheur d'or jusqu'à *Alma* (2017), passant par *Pawana*, *La Quarantaine*, *Hasard* suivi de *Angoli Mala*, *Révolutions* (2003), plusieurs récits courts ou longs, fictifs en principe, mais souvent inspirés du vécu de ses ancêtres, prennent cette vaste étendue bleue et mobile comme source d'imagination d'où se déploient divers fils narratifs. L'océan Indien apparaît, plus fréquemment que la mer Méditerranée, comme une route maritime pour des personnages aventuriers ; différents navires, réels, mythiques ou mythifiés, « Zeta », « Argo », « Léonore », « Azzar », « l'Ava », « Rozilis », permettent à nos héros-rêveurs de le traverser, c'est-à-dire de passer d'un monde familier à un univers inconnu. Il s'agit d'une part de la quête du bonheur, de l'origine, du soi et de l'Autre, et d'autre part des dévotions expiatoires sur les terrains du massacre, de l'esclavage et de la colonisation. L'océan Atlantique, cadre spatial du premier chapitre d'*Onitsha*, est évoqué plus rarement dans la bibliographie leclézienne, mais cette rareté relative ne signifie pas un statut secondaire dans le monde littéraire de Le Clézio, notamment si l'on prend en compte le fait que le romancier a écrit ses premières histoires dans un bateau pour le Nigéria à l'âge de sept ou huit ans. Avec le temps, ses histoires s'étendent vers d'autres horizons, celui de la Corée en particulier ; les traces de ce pays lointain sont à peine perceptibles dans *Histoire du pied et autres fantaisies* avec quelques toponymes séoulites saupoudrés, tandis qu'elles émergent clairement dans « Tempête », histoire d'une plongeuse et sa fille, June, habitantes de l'île d'Udo dans la mer de l'Est en Corée du Sud¹. Le motif de la noyade est repris ici par la figure d'une femme dévorée par la tempête dont Monsieur Kyo, autre protagoniste de ce *novella*, se souvient.

De nombreux fleuves, rivières, ruisseaux, torrents, lacs et étangs – réels ou figurés, géographiquement repérables ou non – sont aussi présents dans les textes de Le Clézio, avec des connotations souvent positives. L'auteur les décrit comme des lieux saints, sacrés et mystérieux, où les personnages font des expériences énigmatiques comme la rencontre avec dieu ou un retour à leur vie antérieure (« La montagne du dieu vivant », « La roue d'eau »). Le paysage aquatique dans l'ouverture de *Voyages de l'autre côté* nous paraît particulièrement important pour comprendre la vision cosmologique chez Le Clézio. La description fascinante d'un espace-temps nommé « Watasenia » figure une sorte d'Origine du monde, d'où commence l'exploration fantasmagorique de Naja Naja. Élément primordial de la vie, l'eau douce sert également à revitaliser les personnages affaiblis à la fois physiquement et mentalement. Ils sont

(« Espaces réels, espaces rêvés dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de J-M.G. Le Clézio », in sous la direction de Kumari R. Issur et Vinesh Y. Hookoomsing, *L'océan Indien dans les littératures francophones. Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Paris, Éditions Karthala / Presses de l'Université de Maurice, 2001, p. 485).

¹ La mer de l'Est est appelée plus souvent la mer du Japon.

si nombreux dans la littérature leclézienne qu'il est quasiment impossible d'énumérer toutes les scènes où les héros retrouvent, grâce à ce breuvage naturel, la force d'affronter la peur, la douleur, la violence, la menace de mort ou l'injustice du monde. Certains parviennent à la lucidité, d'autres ressentent la tranquillité éternelle par le contact physique avec cet élément vital. Dans ce processus d'éveil, de purification, de renaissance ou d'union avec le monde matériel par l'intermédiaire de l'eau, nous retrouvons sans difficulté des nuances religieuses, philosophiques ou surnaturelles. Toutefois, non content de retracer les sens symboliques plus ou moins universels de l'eau, l'auteur, qui est aussi un grand lecteur, passionné par les histoires des peuples minoritaires, cherche à traduire la vie des hommes oubliés à travers l'image d'un cours d'eau spécifique, c'est-à-dire le fleuve ou la rivière de leur région. Par exemple, dans *Onitsha*, le Niger est associé avec le destin des Africains depuis l'Antiquité jusqu'à l'ère moderne ; la Yamuna, affluent du Gange, apparaît dans *La Quarantaine* comme lieu d'origine symbolique des esclaves indiennes à la fin du XIX^{ème} siècle, ancêtres des personnages principaux du roman. Le motif de la descente sur le fleuve dans les deux romans – le peuple Meroë sur le Niger, Giribala et Anata sur la Yamuna – met en parallèle l'écoulement fluvial avec la mémoire collective. C'est ainsi que l'eau, perpétuellement présente dans le plan spatial de la littérature leclézienne, ne constitue pas seulement comme un simple décor ou arrière-plan inerte. Le Clézio l'implique au contraire comme métaphore centrale dans le déroulement narratif et dans la vie des personnages de génération en génération. En outre, l'usage des phénomènes météorologiques comme la pluie, la brume ou la neige s'ajoutent également comme un des moyens typiques de Le Clézio d'introduire l'élément aquatique dans son univers diégétique.

En élargissant la définition de l'eau, nous pouvons découvrir plusieurs images aquatiques dans la description du personnage chez Le Clézio. Certains personnages se laissent identifier, avec leur nom ou les récits qui leur sont familiers, aux héros mythiques ou légendaires, étroitement liés à l'eau, comme Marco Polo (Adam Polo dans *PV*), Sinbad le marin (David dans « Celui qui n'avait jamais vu la mer », *in Mo*) ou Jason en quête de Toison d'or (Alexis dans *CO*). Quant aux métiers, beaucoup de pêcheurs, capitaines ou marins apparaissent dans les œuvres fictionnelles de Le Clézio – qui voulait lui-même devenir marin pendant son enfance – même s'ils occupent souvent un rôle secondaire. Ensuite, des caractéristiques typiques de l'eau, comme l'humidité, la fraîcheur ou la fluidité, reviennent fréquemment dans la description physique des personnages. La douceur des yeux de certains s'oppose au regard sec des autres, la peau se caractérise par la fraîcheur ou par l'aridité, la chevelure du personnage féminin ondule comme les flots, la voix qui raconte ou chante fait venir l'image de l'eau par sa

fluidité ou son rythme. Le « bleu », couleur de la mer, figure souvent dans l'habillement. De telles particularités physiques décrivent indirectement le caractère du personnage et suggèrent l'affinité ou l'antagonisme entre les personnages. Puis, les fluides corporels comme les larmes, les sécrétions, le sang, la sueur, l'urine, la salive, la morve, les eaux et le lait sont un des motifs préférés de notre écrivain pour sa « présentation anatomique du corps¹ », d'après l'expression de Miriam Stendal Boulos. Les personnages lecléziens sont sensibles à ces eaux (la circulation dans le corps, le ruissellement sur la peau, la température, l'odeur et le goût). C'est aussi leur défaut (la soif, la déshydratation, la perte des eaux) qui attire l'attention de Le Clézio. Il apporte ces motifs avant tout pour montrer l'état physique du personnage et ses sentiments indicibles, mais aussi pour créer une ambiance particulière dans une scène tendue, menaçante, paisible, vitale, érotique, consolante, rassurante, etc. De plus, l'accessibilité à l'eau dans le lieu de résidence de chaque personnage a un certain rapport avec son statut social, qui reflète d'ailleurs le problème du monde moderne : la précarité et la disparité de ces ressources vitales.

Nous pouvons également prendre en considération l'eau figurée. Le regard du narrateur, mêlé à une imagination exubérante, transforme des lieux quotidiens en paysages aquatiques. Ainsi, la ville, la foule, le métro, l'autoroute, les rues, le jardin, la maison, l'immeuble, le restaurant se métamorphosent sous les yeux du personnage en mer, fleuve, torrents, plage, île, paquebot (*Gue, Dés, Pr, O, PO*). La musique, le mythe et le conte accélèrent et accroissent l'apparition des motifs de l'eau imaginés. La parole, la mélodie et le tempo rapprochent la musique de cet élément fluide et dynamique. De nombreux conteurs, par exemple Giordan dans « Mondo », Naman dans *Désert*, Aamma Houriya dans *Etoile errante*, racontent des histoires qui font songer les jeunes protagonistes à un monde de l'eau situé dans un ailleurs.

L'eau dans l'imaginaire littéraire depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^{ème}

Le goût, l'amour, la fascination, voire l'adoration pour l'eau ne sont pas un phénomène récent, ni rarissime, dans le champ de l'imaginaire poétique. On peut même dire que c'est une tradition ancienne dans le domaine littéraire². Cet élément vital, insaisissable et ambivalent

¹ Miriam Stendal Boulos, *Chemin pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, coll. « Études romanes », n° 41, Copenhague, Museum Tusulanum Press, 1999, p. 161.

² Sans conteste, ce n'est seulement pas pour les hommes de lettres, mais aussi pour les créateurs d'autres domaines artistiques que l'eau agit comme source d'inspiration, comme le note Danielle Morali : « Les différents champs artistiques, que ce soient la peinture, la littérature, la musique, et, plus près de nous, le cinéma, se sont souvent inspirés de l'eau et de son environnement pour nous restituer la magie qu'ils exercent sur nous. » (Études réunies par Danielle Morali, *Anthropologie de l'eau*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1997, p. 13).

occupe une place prépondérante dans la Bible ainsi que dans la poésie archaïque de l'époque d'Homère. L'évocation de nombreux motifs aquatiques dans *L'Odyssée* et *L'Illiade* nous apprend qu'il faut remonter jusqu'à l'Antiquité, ou encore davantage, afin de trouver les racines de l'alliance entre l'eau et l'imaginaire de l'homme¹. Dans la littérature française, « la multiplicité des formes hydriques² » se trouve déjà dans les vers de Chrétien de Troyes, donc au XII^{ème} siècle, comme un élément de « l'ambivalence des fonctions et des significations³ ». L'ignorance scientifique de l'eau et de la mer de l'époque a fait fleurir les histoires « merveilleuses⁴ » de la littérature médiévale, marquées par une imagination débordante au sujet du monde sous-marin⁵.

Au XVII^{ème} siècle, la présence du motif aquatique est plutôt refoulée chez les classiques français. Les caractéristiques de cette substance, mobile, fluide et imprévisible, la distinguent sans doute de la sévérité du classicisme, qui valorise l'ordre, l'équilibre, la raison et l'harmonie. Il ne faut cependant pas oublier *A Philis* de Marbeuf et son fameux jeu « des polyphonies de sens⁶ » : « Et la mer est amère, et l'amour est amer [...] / La mère de l'amour eut la mer pour berceau ». L'eau est une « source de poésie » indiscutable aussi pour La Fontaine, comme insiste Jean-Pierre Collinet : « Ses vers en ont la fluidité, la transparence faussement limpide,

¹ Pour une analyse de l'élément aquatique dans les textes d'Homère, voir par exemple l'article de Dominique Arnould, « L'eau chez Homère et dans la poésie archaïque : épithètes et images », in *L'eau, la santé et la maladie dans le monde grec*, [Actes du colloque organisé à Paris, CNRS et Fondation Singer-Polignac du 25 au 27 novembre 1992, par le Centre de recherche « Archéologie et systèmes d'information » et par l'URA 1255 « Médecine grecque »], Paris, De Boccard, 1994, p. 13-24.

² Gérard Chandès, « Recherches sur l'imagerie des eaux dans l'œuvre de Chrétien de Troyes », in *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 74, avril-juin 1976, p. 151.

³ *Ibid.*

⁴ Au début du XIII^e siècle, Gervais de Tilbury définit « les merveilles » de la façon suivante : « Par merveilles, nous entendons ce qui échappe à notre compréhension, bien que naturel : ce qui fait la merveille, c'est notre impuissance à rendre compte de la cause du phénomène. » (Gervais de Tilbury, *Le Livre des Merveilles, Divertissement pour un Empereur*, traduit et commenté par Annie Duchesne, coll. « La Roue à Livres », Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 20).

⁵ Faute de connaître le fond marin, l'homme de lettres déploie librement son imagination pour représenter ce monde inconnu. Il s'agit d'abord du « royaume aquatique » où un homme noyé se réveille avant d'être surpris par les rois, les palais et les fées. Un autre motif récurrent dans l'imaginaire des écrivains de l'époque est sans doute celui de la créature monstrueuse régnant sur la mer sombre et mystérieuse. Ces êtres effroyables possèdent de nombreuses caractéristiques communes et sont souvent décrits comme des animaux terrestres métamorphosés. Il nous faut attendre encore quelques siècles pour que le monde imaginaire sous-marin soit écarté de l'espace littéraire. Pour en savoir plus, voir Danièle James-Raoul et Claude Thomasset, *Dans l'eau, sous l'eau : Le monde aquatique au Moyen Age*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002 ; Lucien Laubier, *Vingt mille vies sous la mer*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1992.

⁶ Sous la direction de Claude-Gibert Dubois, *Eaux. Aqua(cri)tiques ou Histoires d'eaux. Eidolon. Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de Recherches sur l'imaginaire littéraire (L.A.P.R.I.L)*, n° 14, [Actes de la recherche thématique sur l'eau, novembre 1979-avril 1980], Bordeaux, Université Bordeaux III, octobre 1980, p. 10.

sous laquelle se dissimule une secrète profondeur. Il en aime les reflets, le murmure, les frémissements. Toujours mobile, fuyante, insaisissable, [l'eau] offre l'image même de son âme inquiète et de son ondoyant génie : de cette correspondance naît le charme subtil avec lequel il a su la peindre et l'évoquer¹ ». Selon Zobeidah Youssef, « [l]e choix des allusions aquatiques, leur variété et leur abondance dans toute l'œuvre de La Fontaine, montrent que l'auteur n'est pas demeuré insensible aux qualités de l'eau et que celle-ci a alimenté sa rêverie². »

Si l'on se penche ensuite sur le XVIII^{ème} siècle³, on peut constater que l'image de l'eau est prodigieusement accueillie par les précurseurs du romantisme, notamment Jean-Jacques Rousseau. Il se persuade que la nature est un objet universel à admirer et qu'il faut s'éveiller à la beauté de la nature pour retrouver « le bonheur d'existence⁴ » et la bonté naturelle. La magnifique description du « rythme vital, respiratoire, rejo[i]gnant celui d'un flux et d'un reflux⁵ » par le promeneur solitaire dans sa « Cinquième promenade » a pour but de montrer son évocation vers le monde de la rêverie et la stimulation du sentiment de bonheur au bord du lac de Bièvre en Suisse⁶. De même dans son œuvre romanesque majeure, *La Nouvelle Héloïse*, l'eau ne perd jamais son statut de décor essentiel⁷. Bernardin de Saint-Pierre, « disciple de Jean-Jacques Rousseau⁸ », aborde de front pour sa part le motif de l'eau dans son roman, *Paul et*

¹ Préface par Jean-Pierre Collinet, in Zobeidah Youssef, *La Poésie de l'eau dans les Fables de La Fontaine*, coll. « Biblio 17 », Paris / Seattle / Tuebingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1982, p. 11.

² Zobeidah Youssef, *op. cit.*, p. 14.

³ Cependant, dans la littérature anglaise, cette époque est marquée par la propagation du roman maritime. Lord Byron invente Conrad, pirate grec écumant la mer Méditerranée, tenu par un désir de liberté sans fin (*Le Corsaire*, 1814) et Frederick Marryat se consacre à la littérature en tant que pionnier du récit de voyage sur la mer après avoir navigué lui-même tout au long de sa jeunesse comme brillant marin. Dans les œuvres de Walter Scott, souvent présenté comme l'un des fondateurs de ce genre littéraire, la mer apparaît comme un monde violent plein de dangers. Un siècle plus tard, nous retrouvons le thème de la mer en furie à travers les romans d'aventures de Joseph Conrad et Jules Verne.

⁴ Pour en savoir plus, voir Robert Ricatte, *Réflexions sur les « Rêveries »*, Paris, José Corti, 1960. La notion citée est expliquée précisément dans le troisième chapitre « Bonheur et bonté », p. 63-123.

⁵ Sous la direction de Claude-Gibert Dubois, *op. cit.*, p. 9.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Dunod, 1997 (1^{ère} éd. 1782). Le « Cinquième promenade » se trouve dans p. 61-74.

⁷ Par exemple, c'est dans le décor du lac Léman que Saint-Preux et Julie vont s'aimer, et que Julie tombe malade après le saut dans l'eau pour sauver son fils Marcellin. Pour en savoir plus sur le rôle de l'eau dans cette œuvre romantique, voir l'article de Jacques Berchtold : « L'empreinte du Bosphore dans l'imaginaire rousseauiste : La Nouvelle Héloïse, néo-léandride lémanique », in sous la direction de Paul Dumont et Rémy Hildebrand, *L'Horloger du Sérail. Aux sources du fantasme oriental chez Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, p. 119-136 ; Jacques Delzongle, « L'eau et l'être chez Rousseau », in sous la direction de Maryvonne Perrot, *L'Eau. Mythes et Réalités*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, p. 45-52. Delzongle mentionne l'usage du motif aquatique « dans les ouvrages d'idées, au cours d'une argumentation » chez Rousseau, qui confirme « sa permanence dans l'œuvre et [...] sa place dans la sensibilité de l'auteur. » (Jacques Delzongle, *op. cit.*, p. 45).

⁸ Simon Leys, *La Mer dans la littérature française. De François Rabelais à Alexandre Dumas*, tome 1, Paris, Plon, 2003a.

Virginie (1788), dont les influences s'observent en outre dans *Le Chercheur d'or* de Le Clézio au travers du paysage de l'île Maurice et de la relation intime d'Alexis avec sa sœur, Laure.

Sous l'influence de Rousseau, l'eau apparaît dans les œuvres romantiques du XIX^{ème} siècle comme un symbole positif ; elle y figure la maternité, la vitalité, le calme, la douceur, etc. Néanmoins, l'avènement du roman maritime de la même époque ne nous laisse pas concevoir l'élément seulement de manière favorable. La mer, épouvantable, capricieuse, séduisante mais périlleuse, est souvent présentée comme un élément à craindre, impossible à conquérir, qui émerveille sans cesse les hommes dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo (1866), *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti (1886) ou *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne (1870). A propos de la mer dans l'univers d'Hugo, Simon Leys commente : « La mer nourrit sa pensée et son œuvre, elle lui offre métaphores philosophiques et sujets de poèmes ; surtout, elle devient la respiration même de sa prose à laquelle elle confère souffle, immensité, visions, lumière, mouvement, mystère, énergie¹ ». On ne saurait évidemment oublier la contribution de *La Mer* (1861), grand ouvrage de Michelet à la fois encyclopédique et poétique, sans lequel le chef-d'œuvre d'Hugo n'aurait pas été ainsi écrit, à l'émergence ce genre de récits². Chez Lautréamont, l'image du « Vieil océan », évoquée à maintes reprises dans ses *Chants de Maldoror* (1869), traduit la perpétuité du monde, en proposant la figure du « père de la mer, sorte de grand-père saturnien aquatique³ » qui s'oppose assurément à celle de l'eau maternelle, soit « la bonne image de la mère protectrice⁴ ».

L'eau inspire aussi aux poètes du XIX^{ème} siècle comme Charles Baudelaire, Paul Verlaine et Arthur Rimbaud. Les images aquatiques débordent dans de nombreux poèmes de Baudelaire issus des *Fleurs du mal* (1857) : *L'Homme et la mer*, *L'Albatros*, *Le Cygne*, *Spleen*⁵,

¹ Simon Leys, *La Mer dans la littérature française. De Victor Hugo à Pierre Loti*, tome 2, Paris, Plon, 2003b.

² Thierry Paquot, *Géopoétique de l'eau. Hommage à Gaston Bachelard*, coll. « Rhizome », Paris, Association Culturelle Eterotopia France, 2016, p. 69 : « [Hugo] commence à rédiger cette magnifique [œuvre] presque paysagère en 1864, elle sera publiée deux ans plus tard, et par sa correspondance, nous apprenons qu'il se documente, il dévore *La Mer* que Jules Michelet publie en 1861, accumule la lecture des guides touristiques anglais et français sur ces îles anglo-normandes, les monographies sur la flore et les langues locales et les ouvrages scientifiques sur les tempêtes, les vents, l'atmosphère ».

³ Sous la direction de Claude-Gibert Dubois, *op. cit.*, p. 10 : « L'eau-mère a son pendant masculin : c'est le « vieillard de la mer », Oannès, le dieu aquatique des origines, le « Vieil Océan » de Lautréamont. Le père de la mer, sorte de grand-père saturnien aquatique symbolise des temps très anciens et révolus, et en ce sens associe les mythes des origines à la thématique de la mort. »

⁴ *Ibid.*

⁵ Nous pensons à deux versions de « Spleen », débutées respectivement par « Je suis comme le roi d'un pays pluvieux » et par « Pluviôse, irrité contre la ville entière ».

Élévation, Brumes et pluies ou *L'Ennemi*¹. Jean-Louis Jacquier-Roux affirme : « Eloignée des traditions poétiques les plus anciennes, l'eau baudelairienne n'est pas le domaine privilégié des rêveries heureuses », mais « l'élément spiritualisant et le concept intellectuel et esthétique qui ouvre les voies du surnaturalisme² ». L'eau témoigne d'une langueur inexplicite chez Paul Verlaine dans ses vers de *Il pleure dans mon cœur* (1874). Pour Rimbaud, il s'agit des ondes funèbres sur lesquels « la blanche Ophélie flotte comme un grand lys » (*Ophélie*, 1870) ou du cours vivant qui assouvirait le grand désir de liberté du narrateur dans (*Le Bateau ivre*, 1871).

Les images de l'eau s'imposent toujours avec une récurrence notable chez les poètes et les romanciers de la première moitié du XX^{ème} siècle, tels Marcel Proust, Paul Valéry, Jules Supervielle, Paul Eluard, Paul Claudel, Henri Bosco, Jean Giono, Francis Ponge, Henri Michaux, Albert Camus, etc. La prédilection du motif de l'eau chez Proust est difficile à manquer. Dans l'étude sur *A la Recherche du temps perdu*, Akio Ushiba considère l'image de l'eau comme une clé pour s'approcher de l'essence du roman, en écrivant : « Les passages concernant l'eau ne sont ni le produit d'un hasard, ni celui d'une vague intuition. Ils s'enchaînent, malgré leur inégale répartition. Rassemblés, ils composent à un niveau implicite et souterrain des réseaux cohérents correspondant aux thèmes majeurs de la *Recherche*³ ». Ainsi, le critique éclaircit la relation entre l'eau et la mémoire ; « le processus de la mémoire involontaire est comparé à un mouvement vertical dans l'eau⁴ » dans le célèbre passage de la petite madeleine ; la conscience de Swann « descen[d] vers les profondeurs⁵ » suivant la sonate de Vinteuil, etc. Dans le lyrisme de Valéry, poète d'origine sétoise, « [l]e symbolisme de la réflexion⁶ », soit le thème du rapport à sa propre image, se développe, notamment dans ses vers inspirées du mythe de Narcisse (*Narcisse parle*, 1920). Dans les poèmes de Claudel, situé par Gaston Bachelard « au premier rang de ceux qui ont su faire de l'eau la substance poétique de leurs rêveries⁷ », divers motifs aquatiques sont introduits, non seulement comme paysages, mais aussi comme protagonistes. Dans l'article sur les images marines chez Claudel, Anne-Marie

¹ Devant les œuvres poétiques de Baudelaire où l'image de la mer est figurée de façon absolument admirative, Leys se demande : « *L'albatros* et *L'homme et la mer* ne comptent-ils pas parmi les poèmes marins les plus célèbres et les plus parfaites de notre langue ? » (Simon Leys (2003b), *op. cit.*, p. 341).

² Jean-Louis Jacquier-Roux, *Le Thème de l'eau dans Les Fleurs du mal*, Paris, La Pensée universelle, 1973, p. 87.

³ Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans A la recherche du temps perdu. Fonctionnement et évolution*, Tokyo, Librairie-Éditions France Tosho, 1979, p. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶ Sous la direction de Claude-Gibert Dubois, *op. cit.*, p. 9.

⁷ Anne-Marie Perrin-Naffakh, « Les images marines dans l'œuvre de P. Claudel », *in* sous la direction de Claude-Gibert Dubois, *op. cit.*, p. 87.

Perrin-Naffakh commente : « L'Océan est le cadre, mais aussi le personnage de plusieurs de ses drames : *l'Echange*, *Partage de Midi*, *Protée*, *Le Soulier de Satin*, *Le livre de Christophe Colomb* (...), *L'Esprit et l'eau*¹ ». Pour Bosco, considéré comme « un maître qui connaît les songes de la mémoire² » selon l'expression de G. Bachelard, l'eau est une sorte de bénédiction de la nature qui donne la joie au personnage et le fait grandir en pleine nature. Citons l'exemple de *L'Enfant et la rivière* (1953), où l'on chante : « L'eau qui était devenue notre sol naturel : nous habitons sur l'eau ; nous en tirons la vie (...)»³. » Quant à l'image de l'eau chez Giono, Thierry Paquot déclare que l'écrivain « dans n'importe lequel de ses romans attribue à l'eau une place de joie⁴ » avec la citation des extraits dans lesquels « [l]e ruisseau Gaudissart coule un bon moment sur les herbes couchées » (*Regain*, 1930) ou « [l]e bassin se remplissait en chantant large » sous les fontaines venant de s'ouvrir (*Le Chant du monde*, 1934). Sous le regard attentif, presque persistant, du narrateur de Ponge, surnommé « poète des choses », chaque mouvement de l'eau – jusqu'au plus petit autour d'une lessiveuse d'un jour hivernal – est capté et poétisé de manière vivante : le jaillissement, l'évaporation progressive, la salle remplie de buée, le dégoulinement sur le plafond, la retombée en pluie... (*La Lessiveuse*, 1962). Dans les poèmes en prose de Michaux, cette substance représente souvent par sa fluidité « le continu, l'inverse d'une division ou d'une séparation », enfin « la totalité⁵ », comme on le voit dans *Paix dans les brisements* (1959). Camus, écrivain du soleil et de la mer Méditerranée, célèbre dans plusieurs textes, comme *L'Etranger* (1942) et *L'Été* (1954), le simple bonheur qui naît de l'union avec les éléments naturels. Il décrit la plénitude d'un bain de mer qui permet d'oublier tout, sauf la sensualité du moment, donc la joie de l'instant. La mer est une source régénératrice dans laquelle l'homme puise une force nouvelle et l'espoir. Roger Quilliot détermine la mer camusienne dans « La mer au plus près » (*L'Été*) comme « un modèle d'amour, fidèle et fugitive » et l'explique : « Elle seule peut excuser la mort. Elle est la paix définitive en dépit des orages, l'immobilité dans le mouvement, le silence par-delà le battement des eaux⁶. » En revanche, la mer signifie topographiquement la fermeture, donc l'emprisonnement, dans *La*

¹ *Ibid.*, p. 85.

² Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 17. Cité par Thierry Paquot, *op. cit.*, p. 74.

³ Henri Bosco, *L'Enfant et la rivière*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 2003 (1^{ère} éd. 1953), p. 68. Cité par Thierry Paquot, *op. cit.*, p. 74.

⁴ Thierry Paquot, *op. cit.*, p. 79.

⁵ Sous la direction de Claude-Gibert Dubois, *op. cit.*, p. 11.

⁶ Roger Quilliot, *La Mer et les prisons. Essai sur Albert Camus*, coll. « Nrf », Paris, Gallimard, 1970, p. 256).

Chute (1956), où apparaissent d'autres motifs aquatiques variés comme le fleuve, la pluie et la brume¹.

La généalogie des *écrivains de l'eau* se poursuit tout au long de la seconde moitié du XX^{ème} siècle jusqu'à nos jours. Les écrivains contemporains gagnent une certaine modernité avec une façon nouvelle de poétiser l'élément, et renouvellent ainsi l'ancien imaginaire de l'eau. Julien Gracq fait surveiller par son héros un rivage où rien n'arrive jamais, lieu qui traduit l'ennui, la solitude et une mort lente asphyxiante (*Le Rivage des Syrtes*, 1951). Dans les textes de Marguerite Duras, venant d'« une patrie d'eaux² » selon elle-même, il existe, comme le confirme Mattias Aronsson, « une forte présence aquatique, qui s'est manifestée dès le début de son œuvre et s'est maintenue jusqu'à la fin, comme le montre le titre de sa dernière publication, *La [M]er écrite* (1996), parue juste après sa mort³ ». *Un barrage contre le Pacifique* (1950) entre autres est une œuvre presque vouée à l'image terrifiante de l'océan Pacifique, dans laquelle l'eau se présente comme « l'origine du malheur de [l]a famille⁴ » de l'héroïne. On peut apercevoir le rêve durassien de la fin la plus naturelle d'une vie humaine comme celle de la rivière rejoignant l'océan dans la dernière scène de *Vice-Consul* (1966) où Anne-Marie Stretter disparaît dans la mer⁵. Le motif aquatique est aussi une source importante dans le monde romanesque de Michel Tournier. Dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967), variante du mythe de Robinson Crusoé, l'histoire se déroule sur un petit îlot perdu de l'océan, dans laquelle l'eau joue un rôle concret avec d'autres éléments naturels, et qui apprend au protagoniste la liberté et le bonheur. Dans *La Goutte d'or* (1985), c'est une ville oasienne, lieu symbolisant la vie et l'Origine avec la présence de l'eau, qui est le point de départ du grand voyage d'Idriss⁶. On peut également trouver différentes images de l'eau dans le monde poétique

¹ Pour savoir plus sur l'image aquatique dans l'univers romanesque de Camus, voir par exemple l'étude de Hwa-young Kim, *Un destin Héliotrope, essai sur l'image de l'eau et de la lumière dans l'œuvre d'Albert Camus*, Thèse de doctorat, Université de Provence Centre d'Aix, 1974.

² Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, coll. « Folio », Paris, P.O.L., 1987, p. 77-78 : « Je ne peux pas penser à mon enfance sans penser à l'eau. Mon pays natal c'est une patrie d'eaux. Celle des lacs, des torrents qui descendaient de la montagne, celle des rizières, celle terrestre des rivières de la plaine dans lesquelles on s'abritait pendant les orages. (Cité par Mattias Aronsson, *La Thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Göteborgs, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2006, p. 89).

³ Mattias Aronsson, *op. cit.*, p. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ Pour en savoir plus, voir l'article de Mangala Sirdeshpande, « L'Inde, un paysage onirique dans l'œuvre de Marguerite Duras », in sous la direction de Kumari R. Issur et Vinesh Y. Hookoomsing, *op. cit.*, p. 581-587.

⁶ Bénédicte Mauguère compare la réécriture du mythe de Robinson dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Tournier et *Le Chercheur d'or* de Le Clézio. Voir son article, « Le mythe de Robinson revisité par Tournier et Le Clézio », in sous la direction de Kumari R. Issur et Vinesh Y. Hookoomsing, *op. cit.*, p. 463-474.

de Tahar Ben Jelloun. Dans *L'Enfant de sable* (1985), histoire d'une jeune fille vivant travestie en garçon, l'identité ambiguë du personnage est remise en question par le sang menstruel, eau du corps indéniablement féminine. Dans *La Nuit sacrée* (1987), la quête de soi de la narratrice parcourant le Maroc se termine au bord de la mer, là où elle est libérée de sa vie prédestinée. Les motifs de l'eau sont de même aperçus dans les proses poétiques et herméneutiques de Pascal Quignard¹. Le héros de « La voix perdue » (*La Mise au silence*, 2000) rencontre la princesse des grenouilles au bord d'un lac, dans lequel il se noiera plus tard. L'image de la noyade s'incarne aussi sous la forme de Boutès, figure méconnue du mythe de l'Argonaute, qui, fasciné par le chant des Sirènes, se jette à l'eau (*Boutès*, 2008). Ann Hidden, pianiste ratée, choisit une maison située en bord de mer, afin de conjurer les blessures de l'enfance, le chagrin d'amour et l'échec professionnel (*Villa Amalia*, 2006).

L'œuvre de Le Clézio peut se situer dans cette grande lignée de la littérature de l'eau, en ce sens que ses personnages retrouvent la sérénité au bord de l'eau comme chez Rousseau, qu'ils ne peuvent s'empêcher de prendre la mer comme chez Gilliatt de Hugo, qu'ils se répètent l'hymne à la mer de Camus, qu'ils connaissent la véritable liberté au bord de l'océan comme le Robinson de Tournier et que leur quête identitaire va de pair avec les motifs de l'eau comme dans le roman de Ben Jelloun. L'étude sur l'image aquatique chez Le Clézio pourra donc éclairer ses rapports avec les auteurs précédemment cités et aussi avec ses contemporains, voire avec les écrivains à venir qui s'inspireront de cet élément fluide.

Les études préalables

Les critiques littéraires intéressés par l'œuvre leclézienne n'ignorent pas l'omniprésence de l'eau qui s'impose comme une source foisonnante de la production de notre auteur, mais il s'agit, dans la majorité des cas, d'analyses plutôt modestes de quelques dizaines de pages, sous forme d'un article² ou d'un (sous-)chapitre d'un ouvrage portant sur d'autres thèmes. Exceptée

¹ Bruno Thibault examine les œuvres des trois auteurs contemporains, Le Clézio et Quignard inclus, et s'interroge sur l'écriture de la rive (l'évocation de l'espace maritime ou fluvial) et sur le thème de l'ailleurs : « Rives et dérives sur Jean Rolin, J.M.G. Le Clézio et Pascal Quignard », in *L'Esprit Créateur*, vol. 51, n° 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, été 2011, p. 69-80.

² Marina Salles, « La mer intérieure de J.M.G. Le Clézio » in sous la direction d'Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (2008), *op. cit.*, p. 149-166 ; Bénédicte Mauguière, « Mythe et épopée de la descente du Gange dans *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio » in sous la direction de Claude Cavallero, *J.-M.G. Le Clézio. Europe*, n° 957-958, janvier-février 2009b, Paris, p. 161-167 ; Rachel Bouvet, « Du récit à la vague : figures de la mer chez Segalen et Le Clézio » in sous la direction de Claude Cavallero, *Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure*, Chambéry, Presses de l'Université de

la thèse de doctorat de Fredrik Westerlund, entièrement vouée à la thématique du fleuve dans l'œuvre romanesque de Le Clézio, la plupart des études contenant une réflexion sur le motif aquatique ne traite ce sujet, à notre connaissance, que partiellement ou d'une manière indirecte pour aborder une problématique autre, par exemple l'écriture romanesque¹, la vision du monde², l'espace³, le silence⁴, l'imaginaire élémentaire⁵, l'érotisme⁶ ou l'incertitude⁷. Examinons rapidement quelques ouvrages représentatifs dans l'ordre décroissant du nombre des pages accordées au thème de l'eau.

Une des rares études centrées au thème de l'eau chez Le Clézio, la thèse de Fredrik Westerlund, intitulée *Les Fleuves dans l'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio* (Université de Helsinki, 2011), prend comme objet les fleuves et d'autres cours d'eau dans dix romans et deux recueils de nouvelles⁸. À l'aide de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, le chercheur établit une sorte de compte rendu précis sur « l'expérience du fleuve [qui] présuppose une subjectivité plutôt qu'un sujet cohérent⁹ ». Il approfondit son analyse en ayant

Savoie, 2011, p. 109-121 ; Rachel Bouvet, « L'expérience de l'immensité et de l'exiguïté du récit : le désert et la mer dans les nouvelles de Le Clézio » in sous la direction de Claude Cavallero et Bruno Thibault, *Contes, nouvelles, et romances. Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 2, Paris : Éditions Complicités, 2009.

¹ Miriam Stendal Boulos, *op. cit.* ; Nicolas Pien, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2004 ; Cavallero, Claude, *Le Clézio, témoin du monde*, Paris, Éditions Calliopées, 2009a.

² Teresa Di Scanno, *La Vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Napoli, Liguori, 1983.

³ Hai-Souk Jung, *Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université de Nice, 1983 ; Anne Viel, *L'Espace dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio : le dialectique du réel et de l'imaginaire*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1985 ; Yann Courrèges, *La Ville méditerranéenne dans le roman de langue française, au XX^e siècle : types et imaginaire, de Marseille et Nice à Alger et Oran*, Thèse de doctorat, Université de Montpellier III, 2005.

⁴ Jacqueline Michel, *Une mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, Corti, 1986.

⁵ Sophia Haddad-Khalil, *La Réverie élémentaire dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio (Le Procès-verbal, La Fièvre, Désert, Onitsha, Pawana)*, Thèse de doctorat, Université de Clermont-Ferrand II, 1999 ; Monique Pichat-Gillier, *Image, imaginaire, symbole dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université de Paris III, 1985 ; Nazanin Safavizadeh, *L'Imaginaire des quatre éléments dans la littérature contemporaine : analyse comparée à travers Goli Taraghi et Jean Marie Gustave Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université de Lyon II, 2014.

⁶ Sophie Jollin-Bertocchi, *L'Érotisme, les mots*, Paris, Kimé, 2001.

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

⁸ Selon l'importance quantitative et qualitative des motifs fluviaux dans chaque œuvre, l'auteur choisit des œuvres suivantes comme son corpus : *Le Procès-verbal, Le Déluge, La Guerre, Mondo et autres histoires, Désert, Le Chercheur d'or, Onitsha, Etoile errante, La Quarantaine, Angoli Mala, Cœur brûlé et autres romances* et *Révolutions*.

⁹ Fredrik Westerlund (2011), *op. cit.*, p. 75. Il examine les traits physiques du « fleuve réel » dans chaque texte fictionnel du corpus ; la topographie (l'étendue spatiale, les rivages, les sources, l'estuaire), le bruit, le silence, l'état de l'eau fluviale, vue de l'extérieur (la couleur, le mouvement, les nœuds, les tourbillons) et sentie à l'intérieur (la température, l'odeur, le goût). L'auteur observe aussi des bateaux, ainsi que leur mouvement qui n'est pas indifférent de leur sens symbolique. Puis, son intérêt se déplace vers « des fleuves figurés » qui décrivent par exemple « les voies de circulation », ou bien les constellations ou le trajet du soleil, nommés « les fleuves célestes ».

recours aux ouvrages du mythologue, Mircea Eliade, afin de « discuter des symbolismes attachés au thème fluvial¹ ». Selon lui, « le fleuve constitue le Centre symbolique, l'entité autour de laquelle le cosmos humain est organisé² » dans l'œuvre de Le Clézio³.

Dans *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, Nicolas Pien tente de retracer la vie de Le Clézio comme écrivain en consultant des essais et des œuvres romanesques, profondément marqués par les propres souvenirs du romancier. Son argumentation n'est pas axée sur l'eau, mais son analyse précise sur *Onitsha*⁴ et « Watasenia⁵ », prologue de *Voyages de l'autre côté*, comprend des commentaires significatifs sur cet élément primordial à la fois pour la vie et pour l'écriture leclézienne.

Claude Cavallero consacre, quant à lui, un chapitre de vingt-cinq pages de son ouvrage intitulé *Le Clézio, témoin du monde* à la réflexion à « l'évocation maritime [qui] occupe une place particulière dans l'œuvre de Le Clézio⁶ » depuis *Le Procès-verbal* jusqu'à *Raga. Approche du continent invisible*. Dans les premiers ouvrages, la mer, plutôt « réduite à une portion congrue », se contente de figurer « l'espace non-ville, élément de polarité contraire à

¹ *Ibid.*, p. 155.

² *Ibid.*, p. 156. D'après le spécialiste de Le Clézio, le fleuve représente « le lieu d'origine » du monde ou des êtres humains ; le personnage pourrait l'atteindre par « la remontée du temps », effectuée par celle du fleuve ; le cours circulaire du fleuve mythique signifie « l'éternel présent », « espace uchronique » ; « le nouveau commencement » se produit au milieu du fleuve, lieu qui concerne aussi « la révélation » et « la purification » ; le fleuve désigne parfois « une destination inconnue et incompréhensible » ou « l'ailleurs ». Pour terminer, l'auteur compare la représentation du fleuve à celle d'autres cours d'eau comme les rivières, les ruisseaux et les torrents, et distingue ces quatre cours d'eau selon la présence/l'absence de l'hydronyme, leur référentialité topographique et leur statut comme élément spatial ou comme substance aquatique.

³ Fredrik Westerlund continue à s'intéresser au thème du fleuve et publie des articles sur ce sujet, par exemple « L'écriture paradoxale des fleuves dans l'œuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio » in sous la direction de Bruno Thibault et Keith Moser, *J.M.G. Le Clézio : dans la forêt des paradoxes*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 189-197.

⁴ Dans ce roman autofictionnel, où les images aquatiques se trouvent abondamment sous maintes formes (l'océan Atlantique, le fleuve Niger, l'orage et la pluie), le critique remarque le rôle de la mer qui fait croître le héros physiquement et mentalement, et ainsi, concerne l'élaboration de son identité d'écrivain. Pien associe le bateau au monde prénatal, naturellement féminin, et la mer à la mère, deux homonymes liés par des images communes comme la respiration, le bercement et l'apaisement, qui nous font reconnaître de nouveau l'influence des idées bachelardiennes (Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 21-31). En Afrique, « un continent de l'eau » (*ibid.*, p. 39), le Niger et son eau revêtent de multiples fonctions et de diverses métaphores : le repère central des lieux romanesques, l'incarnation d'un personnage féminin, le langage à apprendre, le rythme participant à l'enfantement, l'élément purificateur, la source des confluent du mythe.

⁵ Ce monde imaginaire incarne le « rêve de la matière liquide » de Le Clézio, dans lequel « le langage n'existe pas, ou pas encore. L'eau le précède » ; il s'agit d'« un monde plongé dans le silence, mais qui, pourtant, est plein » et qui « demande (...) une exploration verticale dans le sens de la profondeur » (*ibid.*, p. 202). A travers l'image du « liquide qui propulse le corps vers le centre de la mer », Le Clézio songe, d'après Pien, à « la dissolution du « je » et de l'écriture qu'il porte » qu'est « un rêve de l'effacement, de l'uni et du lié », conclut le critique (*ibid.*, p. 203-204).

⁶ *Ibid.*, p. 207.

celle des matériaux solides¹ », tandis qu'elle devient, à la venue de *L'Inconnus sur la terre* (1978), « un espace (...) enviable, digne d'une active contemplation » et « un pôle d'évasion si ce n'est un lieu de cure thérapeutique² ». Après un rappel de l'aspect mythique et autobiographique de la mer dans les romans parus dans les années 1980 et 1990³, cette recherche synthétique conclut sur le thème de l'Autre à travers l'image maritime dans *Raga*⁴.

En parallèle des deux ouvrages ci-dessus, nous pouvons compter également la monographie de Miriam Stendal Boulos comme étude systématique sur le roman de Le Clézio dans laquelle la réflexion sur l'eau n'est pas exclue. La critique note que les éléments naturels « se présentent comme médiateurs entre l'homme et le cosmos » chez le romancier, qui fait valoir l'accord de l'homme avec le rythme de la nature sur le plan narratif et au niveau stylistique⁵. D'après l'auteure, « la mer », une des deux images naturelles « particulièrement valorisées » avec le soleil, est destinée à réaliser « le rêve d'une unité retrouvée » du personnage leclézien⁶.

¹ Claude Cavallero (2009a), *op. cit.*, p. 208.

² *Ibid.*, p. 213.

³ Elle se forme aussi comme un lieu saint qui « nettoie et tonifie » les personnages, et les « enivre, purifie et renouvelle, selon un processus qui fait songer aux rites anciens décrits par Mircea Eliade » (*ibid.*, p. 214). Avec l'introduction du thème de la navigation dans *Le Chercheur d'or* et *Onitsha*, « l'étendue océane prend une valeur intermédiaire » (*ibid.*, p. 214), et la dimension mythique de l'océan, suggérée dans l'histoire d'Alexis s'identifiant à Jason, se retrouve dans *Etoile errante* qui s'imprègne en partie de cultures judéo-chrétiennes. L'auteur affirme : « la mer s'irradie dans le regard d'Esther, cristallise le rêve et l'espoir. Un espoir ardent (...), synonyme d'appel à la liberté, d'hymne à la paix recouvrée » (*ibid.*, p. 221). Ensuite, c'est le côté autobiographique que la critique souligne dans la mer mise en récit dans *La Quarantaine* et *Révolutions*.

⁴ Le critique prête attention sur la mer dans *Raga*, « lieu où tout peut apparaître, à chaque instant », qui nous donc sollicite : « Ne jamais s'arrêter aux apparences. Ne pas retomber dans le piège des anciens voyageurs qui ne voyaient dans l'archipel lointain que l'eau bleue des lagons, que la langueur des couchants et la douceur des « femmes-fleurs » aux corps dénudés » (*ibid.*, p. 231-232).

⁵ Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 211. Elle précise : « c'est en s'initiant au rythme de la nature que le personnage atteint une quiétude à travers la contemplation silencieuse et la respiration » (*ibid.*). Ce rythme est décrit dans de multiples scènes romanesques, celle par exemple de l'accouchement d'Oya sur l'eau dans *Onitsha* qui incarne « la parfaite collaboration entre le personnage et les forces cosmiques » (*ibid.*, p. 168). En ce qui concerne le style d'écriture, l'auteure perçoit que « [l]a structure de la phrase imite le mouvement de la mer au point d'enlever aux mots leur sens, au profit du rythme qu'ils engendrent dans leur ensemble syntaxique » (*ibid.*, p. 211). L'usage fréquent des verbes comme « glisser » ou « nager » est de même significatif, ceux qui font émaner une « sensation de déplacement onirique » (*ibid.*, p. 212).

⁶ *Ibid.*, p. 221. Si la vaste étendue de mer suggère « [la] relation de l'homme face aux forces cosmiques », soit « la solitude de l'être face au monde » le rythme de l'eau « évoque un cycle de création à l'image de celui d'une femme enceinte » (*ibid.*, p. 220-223). D'où la remarque de la critique sur « la féminisation de l'eau », une des conceptions présentées par l'auteur de *L'Eau et les rêves*. Elle indique aussi la figure de la « source éternelle et inépuisable » et « son rôle vital pour l'homme », en ce sens qu'elle donne au personnage « l'espoir d'un avenir » et « un repos que nul autre élément puisse lui donner » (*ibid.*, p. 223). Il s'agit en outre de « l'ouverture vers un ailleurs, l'appel vers cet ailleurs ». L'auteure termine le chapitre en évoquant succinctement « la mer puissante et redoutable » (*ibid.*, p. 223-224).

Dans sa *Vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Teresa Di Scanno commente précisément *L'Extase matérielle*, important essai de Le Clézio et introduit plusieurs courants philosophiques de l'Occident et de l'Orient, dans le but de saisir la vision du monde du romancier¹. Dans l'étude sur « La montagne du dieu vivant » (*Mo*), annexée à la fin de cet ouvrage critique, l'auteure relève de nombreux symboles que Le Clézio associe à cette matière vitale ; l'eau s'y montre « régénératrice », purificatrice, « préliminaire de l'ascension, et enfin [de] la rencontre avec le dieu² ».

Sophia Haddad-Khalil travaille sur l'eau comme matière qui stimule l'imagination poétique de Le Clézio avec d'autres éléments naturels comme le feu, la terre et l'air³. Dans la partie de sa thèse concernée, principalement basée sur *L'eau et les rêves* de Gaston Bachelard, la chercheuse évoque d'une part « l'eau primordiale, nourricière et substantielle », liée nécessairement à la féminité, à la maternité, à la fertilité, à la sérénité et à l'effet médicinal, voire miraculeux de cet élément vital et divin⁴. D'autre part, elle étudie « l'eau noire », associée au complexe d'Ophélie, au destin mortel, à la chute, à l'image dévoratrice et à l'effet émétique de ce liquide⁵. La critique explore également le paysage apocalyptique du déluge, la scène héroïque de traversée maritime et la baignade comme métaphore du baptême⁶.

Sophie Jollin-Bertocchi parcourt pour sa part les dix romans et trois nouvelles de Le Clézio avec le thème de l'érotisme dans *L'Érotisme, les mots*⁷. C'est dans une dizaine de pages

¹ Selon la critique, la matière est pour Le Clézio « une entité en soi, un infini qui de toute éternité enferme le Tout, une énigme indéchiffrable » (Teresa Di Scanno, *op. cit.*, p. 13), alors que l'originalité de notre écrivain est qu'il essaie « de *faire vivre* cette matière et de nous y voir immergés vivants » (*ibid.*, p. 15) à travers ses personnages entrant en extase matérielle. Cette « recherche, durant la vie, de la fusion avec la matière [est] de même nature que [l]e désir de fusion dans la mort avec la matière » (*ibid.*, p. 25). Ce retour au monde matériel, effectué souvent par l'intermédiaire de l'eau, mène à la joie ; « la lucidité, la conscience de vivre sa vie à plein, l'assimilation avec la matière où l'on abandonne son moi pour retrouver le rythme profond de l'éternel » (*ibid.*, p. 28).

² *Ibid.*, p. 86. En buvant de l'eau de la source mystique, Jon, protagoniste, « participe (...) à la vie éternelle », entre « à la communion profonde » avec le dieu, incarné sous la forme d'un enfant, et continue sa vie selon « [l]es lois universelles » qui ont pénétrées dans son corps et esprit (*ibid.*, p. 87-88).

³ A l'instar de cette thèse, nous pouvons citer d'autres travaux universitaires qui approchent la littérature leclézienne à travers une méthode similaire, c'est-à-dire la philosophie de l'imaginaire. Dans sa thèse de doctorat intitulée *Image, imaginaire, symbole dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio* (Université de Paris III, 1985), Monique Pichat-Gillier se penche sur la dimension mythique des œuvres de Le Clézio, en se référant aux ouvrages de C. G. Jung, Mircea Eliade, Gaston Bachelard et Gilbert Durand. Plus récemment, Nazanin Safavizadeh prend l'imaginaire des quatre éléments comme point de départ de son étude comparée de la littérature de Le Clézio et de celle de Goli Taraghi, écrivaine iranienne. (Nazanin Safavizadeh, *op. cit.*).

⁴ Sophia Haddad-Khalil, *op. cit.*, p. 281-289.

⁵ *Ibid.*, p. 290-298.

⁶ *Ibid.*, p. 327-340.

⁷ Le corpus de Sophie Jollin-Bertocchi comprend *Le Procès-verbal*, *Le Déluge*, *Terra amata*, *Le Livre*

d'un chapitre, intitulé « Motifs érotisés », que la critique focalise son attention sur les motifs aquatiques dans les textes lecléziens¹. Selon l'auteure, « la mer est à la fois le symbole du désir (...) et le moyen de son assouvissement (...) ou de sa frustration² » dans l'univers de Le Clézio.

Isabelle Roussel-Gillet entreprend d'appréhender l'essence de la littérature leclézienne à travers la notion, sinon l'attribut, de « l'incertitude »³. Fondé sur la lecture synthétique et méticuleuse de la spécialiste de Le Clézio, le texte se lit de manière fluide, alors que nombreuses citations des textes autour de l'écrivain s'y trouvent : des romans, des essais et des entretiens. Bien qu'elle ne creuse pas ce thème dans cet ouvrage⁴, l'auteure n'ignore pas non plus l'importance de l'eau chez Le Clézio en tant qu'espace, symbole, matière de rêverie, vivificateur du style musical et élément qui remet en question l'identité⁵.

Chacune de ces études contribuent, à sa propre façon, à la compréhension du motif de l'eau dans le monde littéraire de Le Clézio. Néanmoins, leur nombre est limité, comme notre survol vient de le montrer, surtout par rapport à l'importance de cet élément dans l'œuvre

*des fuites, La Guerre, Les Géants, Désert, Le Chercheur d'or, Onitsha, Etoile errante, « Printemps », « La saison des pluies » dans *Printemps et autres saisons* et « Ariane » dans *La Ronde et autres faits divers*.*

¹ D'abord, elle sélectionne quatre « activités qui (...) procurent des sensations délicieuses et intenses » aux personnages, entre autres le bain et la navigation. Dans les extraits tirés du *Chercher d'or* et d'*Onitsha*, nous pouvons repérer l'image liquide qui réalise « une première approche érotique » chez les jeunes protagonistes en baignade, « la caresse de l'eau sur le[ur] corps nu » et « la récurrence du verbe *glisser* et de l'adjectif *douce*, lexies érotisantes » (Sophie Jollin-Bertocchi (2001), *op. cit.*, p. 136-137). Quant aux « épisodes de navigation – maritime pour la plupart – [qui] participent à plusieurs reprises à la dynamique globale des récits », l'auteure remarque que « [l]a première expérience est plusieurs fois dotée d'une valeur dramatique et affective, symbolique d'une défloration » (*ibid.*, p. 144). Son analyse soigneuse sur les lexiques employés dans les scènes de la navigation nous invite à déceler une étonnante analogie entre le mouvement du bateau et celui du corps humain faisant l'amour. Ensuite, elle réfléchit sur la mer, élément naturel omniprésent comme le vent et la lumière dans les écrits lecléziens, en se concentrant sur « des marques érotisantes dans une représentation qui personnifie la mer » dans « Celui qui n'avait jamais vu la mer » et *Le Chercheur d'or* (*ibid.*, p. 150).

² *Ibid.*, p. 152.

³ Isabelle Roussel-Gillet (2011), *op. cit.*

⁴ L'attention constante d'Isabelle Roussel-Gillet sur l'espace-lisière, indissociable du motif aquatique, dans l'œuvre de Le Clézio est confirmée par son article : « Plages-mémoire de J.M.G. Le Clézio » in *L'Esprit Créateur*, vol. 51, n° 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, été 2011, p. 81-96.

⁵ Quant à l'espace, elle rappelle la préférence de Le Clézio pour « des espaces de transit » comme « [l]e gué d'un fleuve, le port et la côte ». La critique affirme : « Le Clézio est l'écrivain des ports, des marges et de ceux que la société met aux lisières » (Isabelle Roussel-Gillet (2011), *op. cit.*, p. 42). Elle fait un résumé probant aussi sur « la mer fascinante » dans *Le Chercheur d'or*, en la définissant comme « un espace sensoriel et un « véhicule » privilégié de rêverie, un miroir qu'[Alexis] ne cesse de contempler et qu'il ne peut creuser comme il le fait sur terre à la recherche du trésor » (*ibid.*, p. 43). Elle mentionne la métaphore de différents bateaux dans *Le Chercheur d'or* et *Onitsha*, avant de revenir de nouveau au thème de l'eau, traité par les commentateurs lecléziens le plus souvent comme matière de la rêverie élémentaire, et moins fréquemment comme musique de la nature. L'eau apparaît enfin comme les miroirs qui « troublent l'identité » (*ibid.*, p. 139), note l'auteure. C'est ainsi que Roussel-Gillet clôt son étude par la question de l'identité, un des enjeux principaux de notre époque, en citant le titre d'un poème de Jean Fanchette : « « L'identité provisoire », gage d'identités plurielles » (*ibid.*, p. 159).

leclézienne. Même les chercheurs qui s’y intéressent tendent à se contenter de le mentionner, sans l’approfondir davantage. Nous trouvons particulièrement regrettable que personne n’ait tenté de commenter certains livres de Le Clézio à travers ce motif récurrent. Une telle approche nous paraît donc nécessaire, parce que les significations de l’eau varient selon le texte chez Le Clézio. En effet, son goût pour « les détails¹ » se vérifie dans ses mises en récit de cet élément. Ce motif excédentaire, lié étroitement et méticuleusement au texte dans la dimension multiple, interagit avec presque tous les composants d’une œuvre littéraire comme l’espace, le temps, le personnage, le fil central narratif, les péripéties, les histoires en marge, le contexte historique, l’arrière-plan social, le thème général, le style d’écriture, etc.

Par conséquent, nous envisageons d’étudier trois romans de Le Clézio, *Onitsha*, *Etoile errante* et *Poisson d’or*, en nous focalisant sur l’image de l’eau, dans l’attente de combler une lacune de ce domaine de recherches et d’élucider d’autres facettes de ces ouvrages lecléziens, déjà travaillés par différents critiques.

Le corpus : *Onitsha*, *Etoile errante*, *Poisson d’or*

Le choix du corpus se fait tout d’abord en raison de la présence importante de l’eau dans le texte, et aussi de la diversité de ces figures aquatiques. Les personnages principaux des trois romans font un voyage en bateau à travers l’Atlantique (Fintan et Maou dans *O*) et par la Méditerranée (Esther et Elizabeth dans *EE*, Laïla et Houriya dans *PO*). Chaque déplacement diffère sur de multiples points : l’objectif, la direction, la durée, l’escale, les compagnons de bord, l’ambiance etc. A part la mer, c’est l’eau douce qui tient une place centrale dans chaque récit par sa spatialité et aussi au niveau de la structure narrative. Le fleuve Niger est un fil qui relie le passé des Africains au présent des personnages (*O*). Chacun a son propre rêve mais il conflue avec ce cours d’eau. En outre, c’est le torrent de la vallée de Vésubie qui domine toute

¹ *EM*, p. 54 : « Je suis amoureux des détails. J’aime bien tout ce qui est petit, j’ai comme du respect pour les animaux, pour les objets. Plus ils sont ténus, plus ils me plaisent. » L’écrivain avoue aussi son habitude d’observer les choses de près dans l’entretien avec Pierre Lhoste : « J’ai tendance à regarder les choses de très près afin de voir chaque détail. » (Pierre Lhoste, *Conversations avec J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 21). Marina Salles met en exergue l’utilisation des détails dans la création littéraire de Le Clézio : « Comme souvent, l’écriture de Le Clézio charge des détails anodins d’une signification plus importante qu’il n’y paraît. (...) Il nous semble cependant que ces détails permettent d’approcher la méthode de travail de l’auteur, assez voisine de celle d’Umberto Eco qui, pour écrire une fiction, éprouve la nécessité de dessiner au préalable, avec une précision quasi-maniaque, le monde dans lequel elle prend place. Car ce tissage très serré entre le déroulement de l’intrigue et le monde qui l’environne agit subtilement en faveur de la « vérité de la fiction » (*EM* 104), finalité de l’écriture romanesque pour Le Clézio. » (Marina Salles, *Le Clézio, Notre contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p.147).

l'enfance d'Esther. La perception de cette eau par ses cinq sens anime en elle des sentiments divers. Quant à Laïla, c'est plutôt rare qu'elle se retrouve dans un espace aquatique. Il lui arrive de découvrir quelques paysages aquatiques et de les admirer (l'embouchure du Bouregreg au Maroc, la Seine à Paris, la rivière Charles et le cap Cod à Boston, le lac Michigan à Chicago...), mais de façon anecdotique. Westerlund n'a donc pas tort d'écrire sur *Poisson d'or* que « les images aquatiques jouent un rôle moindre¹ », si l'on délimite le thème comme l'eau réelle. Toutefois, quand on inclut l'eau figurée et imaginaire, on peut constater que l'image aquatique continue à faire partie des éléments récurrents dans ce roman. Par ailleurs, il y a sûrement des variations « du temps qu'il fait ». L'orage et la pluie forte sont le climat particulier des villes en Afrique de l'Ouest tandis que la pluie fine et froide tombe sur la tête des personnages pauvres dans les villes de Paris et de Marseille. La brume, la neige et la glace paraissent également à certains moments du trajet des personnages, qui y attachent un sentiment très positif.

Les trois romans de notre corpus sont tous parus dans les années 1990. L'époque où la fascination de l'écrivain pour la matière et son regard jeté sur les minorités prennent un tournant plus engagé². La représentation de l'eau devient plus profonde, elle ne reste plus seulement une matière qui évoque l'extase matérielle ou qui donne la paix intérieure de manière mystique, mais gagne un statut particulier et concret comme reflet de la société moderne, et révèle la disparité, l'inégalité, l'injustice et la violence de notre monde. C'est à partir d'ici que son regard se distingue clairement de celui, plutôt simple et naïf, des écrivains du romantisme, qui adoraient la Nature en l'appréciant pour ses effets positifs ou sa puissance extrême. Le Clézio définit le fait d'« être écrivain » comme « écrire à la place des gens³ ». L'eau apparaît dans notre corpus comme son moyen de témoigner à la place des minorités. Marina Salles présente *Poisson d'or* comme roman exemplaire de Le Clézio qui sait « transmuier une actualité brûlante en expérience universelle, traduire le fait politique en fait poétique⁴ ». Parmi plusieurs enjeux

¹ Frederik Westerlund, *op. cit.*, p. 69.

² Jacqueline Dutton remarque l'engagement plus actif de Le Clézio depuis les années 1990 : « Plus récemment, il a tendance à exposer ses opinions là-dessus dans des articles ouvertement politiques, et dans des entretiens, mais aussi dans ses romans, tels que *Poisson d'or* qui compte parmi les ouvrages les plus politiques de Le Clézio. Cette démonstration publique de son engagement pour la justice n'est que l'étape la plus récente dans la carrière d'un auteur qui, depuis ses débuts, a choisi de mettre son écriture au service des peuples opprimés et des causes écologiques. » (*Le Chercheur d'or et d'ailleurs, L'utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.105-106).

³ Pierre Boncenne, « J.M.G. Le Clézio s'explique », *Lire*, n° 32, avril 1978, p. 26 : « (...) être appelé un écrivain, cela ne me dérange pas si on le considère un peu comme les écrivains publics d'autrefois, qui non seulement écrivent sous la dictée, mais aussi sur commande : les gens venaient les voir et leur disaient : « Voilà, j'ai perdu un oncle et je dois écrire. Qu'est-ce que je vais mettre ? » Alors l'écrivain public composait une lettre de condoléances... J'ai l'impression qu'être écrivain, c'est cela : écrire à la place des gens ».

⁴ Marina Salles, *Le Clézio, « Peintre de la vie moderne »*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 165.

sociaux évoqués dans ce roman, le problème de l'eau n'occupe jamais une place secondaire. Le conflit ethnique autour du puits constitue la situation initiale de ce roman, histoire de la jeune fille enlevée ; ses nombreux domiciles provisoires peuvent être hiérarchisés par l'accessibilité à l'eau ; la tâche ménagère, seul travail permis à la jeune immigrée sans papier, sans diplôme, a aussi un certain rapport réel et symbolique avec l'eau. L'étonnement de l'héroïne à sa découverte de l'inégalité absurde de la répartition de cette matière essentielle ne serait pas différent de celui de l'auteur. Son point de vue critique contre le monde moderne, organisé et mené par l'Occident, apparaît aussi dans deux autres romans : la colonisation de l'Afrique, l'antisémitisme durant la Seconde Guerre mondiale et la situation conflictuelle entre Israël et Palestine. La disparité de l'accès à l'eau s'amplifie dans de telles conditions. Elle va de pair avec le problème du pouvoir inégalitaire de la société moderne. La simplicité du regard des personnages lecléziens nous fournit de précieux témoignages sur cet aspect de notre époque.

Enfin, les trois œuvres, présentant toutes des aspects du roman d'apprentissage, sont susceptibles d'être qualifiées de trilogie libre, traversée par l'eau, mais aussi par les mêmes thèmes majeurs : la quête identitaire, la rencontre avec l'Autre et le retour à l'Origine. L'eau, substance fluide, étendue ouverte, entre-lieux, matière dissolvante, n'est-elle pas, un parfait élément pour traduire ces questions ? Le parcours de nos protagonistes dans le monde-eau propose une autre manière de vivre, d'être et de coexister.

Quelques précisions terminologiques

Les termes centraux tirés du titre de cette étude sont : « imaginaire », « eau », « espace », « trans-formation identitaire ». L'éclaircissement de ces mots aidera à anticiper la direction de notre recherche. Tout d'abord, il convient de préciser que le terme « imaginaire » ne suit aucune généalogie particulière. Même si nous nous référerons partiellement dans notre étude aux ouvrages de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand, ce mot doit être compris ici comme l'imaginaire poétique de l'écrivain dans le sens général, sans rapport spécifique avec la notion de l'imaginaire de J.-P. Sartre. Puis, le mot « eau » désigne le thème principal de la présente thèse, c'est-à-dire notre objet d'étude : *l'eau dans la nature* (l'Atlantique, la mer, le fleuve, la rivière, le lac, la source, la pluie, l'orage, la brume, la neige), *l'eau dans l'espace civilisé* (le puits, la fontaine, la piscine, les bains publics, la douche publique, la salle de bain, la salle de douche, les toilettes) et *l'eau du corps humain* (les larmes, les sécrétions, le sang, la sueur, la salive, la morve, les eaux et le lait). La notion comprend également *l'eau figurée* dans l'imagination, c'est-à-dire la rêverie, la mémoire, la musique, la prière et le conte.

Ensuite, le terme « espace » est mentionné dans le titre en tant que critère pour structurer notre étude, comme nous le verrons plus tard dans la présentation du sommaire. Nous signalons que son insertion dans le titre ne signifie cependant pas que notre objet d'étude est limité comme *l'eau dans l'espace* ou *l'espace aquatique*. Nous ne saurions concevoir l'espace dissociable du temps ou l'espace séparé du personnage. Par ailleurs, le personnage leclézien ne cesse de communiquer, voire de communier, avec le monde qui l'entoure. Dans ce processus quasi organique, l'eau, naturelle et corporelle, joue un rôle d'intermédiaire entre les deux entités. Ainsi, l'eau du corps humain et l'eau figurée font partie de notre objet d'analyse, comme nous venons de l'indiquer. Enfin, tous les vécus du personnage dans l'espace-temps aquatique concernent la formation et la transformation de son identité. Nous choisissons le mot « transformation » au lieu du mot « construction », habituellement appliqué pour désigner le processus à travers lequel un individu cherche à définir son identité, parce que celui-ci évoque immédiatement l'image de la terre, la stabilité ou le plan préalablement dessiné, tandis que celui-là, sans parti pris, est plus neutre et souple à ce niveau. Avec un tiret, nous voudrions souligner la continuité de cette démarche qui ne s'achève jamais chez le personnage leclézien.

La présentation du sommaire

Notre étude se compose de quatre parties. Les trois premières sont consacrées à l'espace aquatique et à l'eau dans l'espace, tandis que la dernière est vouée à la transformation de l'identité. Pour catégoriser les trois parties sur l'espace, nous considérons l'état de l'eau dans chaque espace, c'est-à-dire sa liberté, son abondance et sa puissance, tout en respectant leur situation géographique qui suggère « la passion des cartes¹ » de Le Clézio.

La première partie, intitulée « **L'eau de mer et les espaces maritimes** », comprend deux chapitres consacrés respectivement à « l'Atlantique » et à « la Méditerranée ». Il s'agit de deux espaces aquatiques dans lesquels l'eau est conservée à l'état naturel. Dans « **L'Atlantique** » (Chapitre 1), nous travaillerons sur le paysage et l'eau de l'océan (« L'Océan ») ainsi que sur le navire qui le traverse (« Le *Surabaya* »). En partant de la réflexion sur l'étymologie du nom du navire, nous observerons en détail la structure navale ainsi que les caractéristiques des passagers des deux ponts, avant de mettre en lumière le bateau

¹ « Les Chemins de l'interculturel », Entretien avec J.-M.G. Le Clézio, réalisé par Martha van der Drift, le 7 novembre 2011 in Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio, n°5 « La Tentation Poétique », Paris, Editions Complicités, 2012, p.167 : « J'ai toujours eu la passion des cartes, non pour tracer un empire, mais pour rencontrer les étapes d'un chemin, pour orienter le monde. Cartes de la terre, des mers, du ciel. »

comme miroir de la société et comme lieu d'écriture. Le chapitre intitulé « **La Méditerranée** » (Chapitre 2) mentionne trois côtes différentes : celle de la France (« Port d'Alon et Toulon »), du Moyen-Orient (« Akka », « Haïfa ») et de l'Italie (« San Remo et Amantea »). Nous nous concentrerons sur les descriptions de la Méditerranée dans *Onitsha* et dans *Etoile errante*, sans hésiter néanmoins à nous référer aux textes sociologiques et géopolitiques, afin de saisir le sens symbolique de chaque région côtière qui n'est pas séparable du contexte historique sous la plume de Le Clézio. Quant aux passages particulièrement poétiques sur les plages italiennes, nous tenterons d'en analyser le style d'écriture qui reflète le mouvement maritime.

Dans la deuxième partie, « **Les eaux dominant les villes** », nous étudierons les images aquatiques des deux villes en plein milieu naturel, Onitsha et Saint-Martin-Vésubie, dominées par l'eau puissante. Nous examinerons les caractéristiques du fleuve Niger dans « **Onitsha, ville du Niger** » (Chapitre 3). De loin ou de près, le Niger donne au personnage des impressions différentes à partir desquelles nous nous interrogerons sur le symbolisme de ce fleuve. Nous consulterons aussi les ouvrages philosophiques où se trouvent les métaphores du fleuve. Cette approche nous révélera à la fois les sens symboliques du Niger dans *Onitsha* et les particularités de la vision cosmologique de Le Clézio qui se démarque de la philosophie occidentale. La réflexion sur les bateaux, notamment sur leur mouvement par rapport au cours d'eau, sera incluse dans ce chapitre. Nous nous pencherons sur les motifs aquatiques dans la ville d'enfance d'Esther dans le chapitre intitulé « **Les eaux de Saint-Martin-Vésubie** » (Chapitre 4). En divisant cette ville du haut-pays niçois en trois parties (« Le village », « Le torrent », « La montagne »), nous considérerons l'évocation aquatique réelle et imaginaire qui détermine l'ambiance et le caractère de chaque endroit et influe continuellement sur le personnage à la lisière entre la vie et la mort.

Les villes modernes ou marginales dans lesquelles l'eau perd ses propres attributs seront traitées dans la troisième partie, intitulée « **Les eaux dominées par les villes** ». Nous aborderons le thème de l'eau affaiblie, enfermée et exploitée dans ces villes qui traduit le destin des minorités dans la société moderne (Chapitre 5 : « **L'eau faible et la vie des faibles** »). L'accès à l'eau est restreint dans ces régions arides et la pénurie d'eau cause des conflits entre les peuples qui bouleversent la vie de nos personnages. A partir des toponymes précisés dans les textes romanesques, nous ferons des recherches sociologiques sur ces ressources mal réparties, enjeu d'actualité du Sud : le manque d'eau dans le bidonville, l'oasis asséché et le puits tari (« L'affaiblissement »). Nous nous interrogerons sur les relations contrapuntiques entre l'aménagement de l'eau et le traitement des minorités dans le système occidental (« L'enfermement et l'exploitation ») et nous soulèverons aussi le problème des violences

physiques et sexuelles infligées aux femmes (« Les salles d'eau pour les victimes de violence »). Dans « **L'évasion hors de la misère par l'eau libre** » (Chapitre 6), nous aborderons les eaux *non-enfermées* comme les cours d'eau au sein des villes et les précipitations liquides et solides. Nous ferons attention aux effets de ces eaux *survivantes* vis-à-vis du personnage, celles qui préservent leur propre vitalité en dépit de l'urbanisation galopante. Dans « **L'eau dans le monde imaginaire** » (Chapitre 7), nous étudierons l'allusion aquatique dans l'imagination du personnage. Cette puissance immanente à chaque rêveur fait venir des paysages aquatiques parfois mythifiés, dans l'espace-temps réel, asséché et dur. La conscience rêveuse, animée par la musique apparentée aux liquides multiples par la sonorité, le rythme et la fluidité, éveillera aussi notre intérêt (« La rêverie de l'eau »). La seconde moitié du chapitre portera sur les images de l'eau dans les contes, hérités de génération en génération, qui représentent donc la mémoire collective et l'imagination. Nous réfléchirons également aux modalités précises de transmission orale qui peuvent se lier aux traits de l'eau. (« Les contes de l'eau »).

La quatrième partie intitulée « **La trans-formation de l'identité** » sera une étude sur l'identité en changement continu, autrement dit le personnage indéfinissable ou métamorphosable. Notre objectif pour cette partie sera de voir précisément la manière dont Le Clézio décrit les personnages fluides, en nous penchant particulièrement sur son usage de l'eau comme moyen d'exprimer la mobilité, l'indécision, l'indiscernabilité et la métamorphose de leur identité. Dans « **L'eau comme origine, l'eau comme lien familial** » (Chapitre 8), nous verrons des personnages pour qui *la ville natale* ou *le pays natal* semblent remplacés par *l'eau natale* (« Le cours d'eau natal »). Leurs relations familiales nouées par le partage des histoires de l'eau ou des chansons seront aussi traitées dans ce chapitre (« Les affluents généalogiques »). Dans le dernier chapitre, notre objet d'étude portera sur les attributs de l'eau comme la mobilité, la pénétrabilité ou la solubilité plutôt que cet élément en tant que tel, ceux qui reflètent le processus de la trans-formation identitaire des personnages leclézien (Chapitre 9 : « **L'identité fluide** »). L'identité *fluide* dont nous parlerons ici peut s'expliquer dans les prolongements des discours sur l'identité des héros lecléziens, inconnue, déstabilisée, variée ou transformée. Nous survolerons des référents identitaires dans la notion traditionnelle, comme le nom, les parents, le lieu de naissance chez chacun de nos protagonistes (« L'identité ambiguë ») et suivrons ponctuellement le processus de *transfusion/transmission* de ces éléments identitaires à chaque personnage (« La *transfusion* des éléments identitaires »). Pour finir, nous tenterons de définir le *trans-humain* ou l'*Homme fluide*, un des archétypes du personnage leclézien, en déduisant ses caractéristiques associées à celles de l'eau (« Le *trans-humain* ou l'*Homme fluide* »).

L'écrivain, pour Le Clézio, « n'appartient à aucune culture », c'est « quelqu'un qui n'a pas de terre¹ ». D'où notre espérance que cette étude sur la thématique de l'eau nous entraînera vers des rivages méconnus de la littérature leclézienne.

¹ Thomas Phychon, « J.-M.G. Le Clézio, Le panthéistes magnifique », *Le Figaro*, 18 août 1994, p. 88.

Première Partie

L'EAU DE MER ET LES ESPACES MARITIMES

Introduction de la première partie

L'omniprésence de la mer dans l'univers romanesque de Le Clézio – depuis ses premières œuvres jusqu'aux plus récentes – en fait un élément paradigmatique de son écriture. La recherche linguistique de Kastberg Sjöblom sur l'œuvre leclézienne nous le confirme ainsi : « On remarque dans le début de la liste la présence de plusieurs versants de la nature, notamment de la nature aquatique. En effet, le thème de la mer et le décors marin sont omniprésents dans l'œuvre leclézienne et notre liste le met en exergue avec des substantifs comme *plage, eau, fleuve, sable, vagues, bateaux, rivière, navire*, etc.¹ » Cependant il est difficile d'ignorer des changements dans sa manière d'introduire ou de présenter la mer sur le plan spatial de ses fictions entre la première période de la bibliographie leclézienne, que l'on peut rapprocher peu ou prou du Nouveau roman, et la seconde période, où le romancier restaure la narration de style plus traditionnel. Claude Cavarello remarque cette différence, sinon la rupture entre les deux périodes, marquée par la publication de *L'Inconnu sur la terre*. La mer conserve « le statut d'un espace plus virtuel que réel² » dans les premières écritures de Le Clézio, en ce sens que son repère géographique, souvent imprécis, n'a pas de signification particulière dans l'histoire romanesque et qu'il n'y a pas d'interaction marquante entre le personnage et cette masse liquide, tandis qu'elle devient « un espace enviable, digne d'une active contemplation³ » à partir de cette prose poétique, publiée en 1978. Les personnages, *assoiffés de mer*, prolifèrent rapidement dans la littérature de Le Clézio ; ils éprouvent le besoin de la percevoir et de la sentir pour quêter *le bonheur utopique*, d'après l'expression de Jacqueline Dutton⁴, et les protagonistes de notre corpus ne font pas exception. Leur ardent désir

¹ Margareta Kastberg Sjöblom, *op. cit.*, p. 206.

² Claude Cavarello, *Le Clézio ou les marges du roman*, Thèse de doctorat, Université de Rennes, 1992, p. 106.

³ *Ibid.*

⁴ Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 40-41 : « Presque tous les textes à partir de *Voyages de l'autre côté* comprennent des références aux voyages et aux rêves que l'on peut grouper selon les catégories générales de voyages réels et de voyages dans l'imaginaire. Dans le premier groupe, l'on compte toutes les traversées maritimes, invariablement longues et imprégnées d'anticipation, comme le « long voyage » qu'accomplit Fintan avec sa mère dans *Onitsha*, (...) ainsi que dans *Poisson d'or* lorsque Laïla part à la recherche du bonheur. Bien que ces trajets puissent esquisser un mouvement de retour vers le centre au lieu d'un départ vers l'inconnu, ils représentent néanmoins une rupture d'avec le passé indigène dans la finalité d'entrer dans une société meilleure. Enfin, les voyages d'Esther dans *Etoile errante* (...) révèlent le plaisir de l'expérience en mer, qui précède le débarquement en Terre promise. »

de mer, satisfait souvent par les voyages réels ou imaginaires, concerne *la transcendance* d'un être, selon Raymond Mbassi Atéba¹.

Le désir de voir ouvre l'occasion de savoir, autant pour l'écrivain que pour ses personnages. La mer, datée et localisée, n'est plus, dans les textes lecléziens, un immense paysage d'eau non nommé ; chaque rivage ou chaque chemin navigué révèle ses rapports profonds, étroits et concrets avec la vie des habitants des villes côtières et les événements historiques se produisant entre les pays, les peuples et les continents particuliers. Ces liens intimes, presque matériels, entre la mer et l'histoire humaine, peuvent s'expliquer avec la sensibilité particulière de Le Clézio, mêlée à l'imagination ; il dit d'avoir l'impression, étant sur la plage, « de marcher sur un tapis de poudre d'os, de couches successives, déposés par nos prédécesseurs, nos fabricants d'origine² ». La mer, témoin infatigable de l'histoire de l'homme, ne *parle* pas, mais se souvient tout, matériellement, jusqu'aux moindres détails. La vérité est donc là, indéniablement, dans ses vagues, le vent et le sable. L'idée reflétée dans *Désert* : « Peut-être que c'est la mer qui regarde comme cela sans cesse, regard profond des vagues de l'eau, regard éblouissant des vagues des dunes de sable et de sel » (*Dés*, 147). C'est cette vérité du monde et de la vie que l'écrivain cherche à puiser au fond de l'Atlantique et de la Méditerranée dans notre corpus, en faisant vivre ses personnages à proximité de ces espaces maritimes, mais toujours de façon transitoire. Fintan et Maou prennent le navire pour traverser l'Océan dans *Onitsha* ; Esther dans *Etoile errante* reste environ deux mois dans la région toulonnaise, enfermée la plupart du temps, sauf trois jours qu'elle passe à l'extérieur, face à la mer ouverte ; Nejma, née à Akka, grandit au bord de la Méditerranée, avant d'être renvoyée au camp de réfugiés ; la présence de l'Atlantique influe également sur Laïla, héroïne de *Poisson d'or* qui a passé son enfance au Maroc, près de l'estuaire Bouregreg. Par ailleurs, les souvenirs des voyages en Italie, notamment dans les villes méditerranéennes, de Maou et Geoffroy dans *Onitsha* et d'Elizabeth et Michel dans *Etoile errante* sont évoqués plusieurs fois par les personnages féminins, voire même transmis aux générations suivantes comme pour rétablir les relations abîmées et avoir une autre vision du monde, avec plus d'espérance.

¹ Raymond Mbassi Atéba définit la mer pour les héros lecléziens comme « un instrument métaphysique qui ouvre sur l'Être, l'Infini et l'Absolu », parce que la mer, « en tant que carrefour de toutes les transcendances, verticales – la profondeur étant la dimension la plus existentielle qu'elle développe en l'homme – et l'horizontales, incite à explorer toutes les dimensions de l'ailleurs. » (*Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 147).

² Gérard de Cortanze, *J.-M.G. Le Clézio, le nomade immobile. Vérité et légendes*. Paris, Éditions du Chêne-Hachette Livre, 1999, p. 167.

Dans cette partie, constituée de deux chapitres respectivement consacrés à l'Atlantique et à la Méditerranée, nous allons étudier les espaces maritimes représentés dans *Onitsha* et *Etoile errante*¹. Afin de saisir toutes sortes de symboles et de métaphores liés, tantôt récurrents dans le mythe et la littérature, tantôt originaux, c'est-à-dire proprement lecléziens, nous allons analyser minutieusement des scènes dans lesquelles les héros perçoivent ou imaginent ces paysages maritimes, en nous posant plusieurs questions. Quels sont les deux points qui sont liés/séparés par cette mer dans le trajet du personnage ? Dans le contexte historique, que représentent ce lien ou cette rupture ? Comment caractériser la mer dans la perception et la sensation du personnage ? Comment définir la relation de la mer avec d'autres éléments naturels dans l'espace, harmonieuse ou antagonique ? Quels sont les sens symboliques des caractéristiques visuelles et auditives de l'eau par rapport aux circonstances socio-politiques ? Que signifient ces mouvements et ce dynamisme dans la vie du personnage ? Les références géopolitiques et historiques nous accompagneront autant que celles mythiques, littéraires et philosophiques. Les faits biographiques de Le Clézio ne seront pas exclus, particulièrement ses divers témoignages sur le voyage d'enfance en Afrique qui est devenu enfin le motif de l'histoire de Fintan.

¹ Quant à *Poisson d'or* dans lequel l'Océan et la mer Méditerranée ne prennent pas autant d'importance que dans les deux autres romans, nous le verrons dans la troisième partie.

CHAPITRE 1

L'Atlantique

Dans l'entretien avec Gérard de Cortanze, à partir duquel sort un essai biographique intitulé *Le Clézio, Vérité et légendes*, l'écrivain niçois, né dans une famille bretonne, désigne clairement l'Atlantique comme « sa mer de référence » :

L'océan, qui donne une impression de solitude assez grande et d'ouverture vers l'inconnu – « C'est plutôt celle-là, ma mer de référence. A Nice, aime à répéter Le Clézio, je ne savais pas que c'était la mer, pour moi la mer, c'était celle sur laquelle le bateau allait en Afrique, et celle de la côte Ouest de la France : en Bretagne. »¹

Ce qui nous attire, c'est plutôt la façon leclézienne de définir la mer que le toponyme ajouté à la fin de sa parole, celui qui pourrait paradoxalement réduire l'Atlantique à un cours d'eau annexe d'une région continentale. Il donne deux précisions comme raisons pour lesquelles il considère l'Océan comme la mer *véritable*, si l'on peut dire : « celle sur laquelle le bateau allait en Afrique, et celle de la côte Ouest de la France ». Comme l'auteur de l'essai le résume bien, il s'agit d'une « ouverture vers l'inconnu ».

Dans ce contexte, *Onitsha* est un exemple éloquent de la représentation de la mer *au sens leclézien*. L'histoire commence par l'entrée du navire *Surabaya* dans l'océan atlantique au port de Bordeaux, et tout le premier chapitre décrit le voyage maritime vers l'Afrique des personnages principaux, Fintan et Maou. Claude Cavallero aperçoit l'intention de Le Clézio d'évoquer « la mer réelle » dans son usage récurrent du thème de la navigation : « Certes l'embarquement, l'appareillage, se prêtent mieux que le séjour à terre aux évocations de la mer réelle² ». Les deux passagers du *Surabaya* découvrent effectivement la mer vivante, éternelle et changeante à la fois. Depuis l'estuaire de la Gironde jusqu'au Port Harcourt du Nigeria, en passant par de nombreuses escales africaines, entre autres Takoradi, ville côtière du Ghana où ils se baignent, les héros expérimentent l'Océan pleinement, c'est-à-dire à travers tous leurs sens, visuels, auditifs, olfactifs, gustatifs et tactiles.

C'est surtout Fintan qui contemple inlassablement l'horizon lointain, la surface d'eau lisse, brillant d'éclats multicolores et les vagues déferlantes sur le navire. Le jeune garçon,

¹ Gérard de Cortanze (1999), *op. cit.*, p. 128.

² Claude Cavallero (1992), *op. cit.*, p. 108.

timide et sensible, perçoit aussi attentivement les mouvements incessants de l'eau dans la cabine intérieure, occupée exclusivement par lui et sa mère. Ce sont ces paysages océaniques, diurnes ou nocturnes, vus de loin ou de près, le mouvement des flots, leur balancement régulier que nous allons analyser principalement dans ce chapitre. Dans ce processus, le *Surabaya*, espace inséparable de l'Atlantique, sera également traité comme un moyen de transmission du mouvement de l'eau aux personnages. Nous observerons les caractéristiques spatiales formées par l'interaction du navire et de l'eau, comme l'écrit Madeleine Borgomano : « C'est un lieu à la fois fermé, étroit, et en même temps largement ouvert et quasi-illimité puisqu'il navigue sur la mer¹ ». Ensuite, nous étudierons la structure du navire et ses parties principales (pont des « premières », pont de charge et cabine intérieure), les caractéristiques de chaque partie, (position, décors, ambiance, passagers), celles qui reflètent manifestement la société coloniale à la fin des années 40. Pour terminer nous réfléchirons au sens du navire en voyage en tant qu'espace d'écriture, qui constitue, écrit Lydie Moudileno, « un élément essentiel de la réalité et de l'imaginaire² » dans *Onitsha*.

1. L'Océan

1.1. La temporalité atlantique : temps du soleil et de la mer

Les termes utilisés pour décrire le temps dans le premier chapitre d'*Onitsha* se caractérisent par l'absence de nombres. Consacrées à l'histoire de la navigation de Fintan et Maou pendant un mois, les quarante-quatre premières pages du texte ne comportent que deux dates, celle du départ et celle de l'arrivée du *Surabaya*. Quant à l'heure nous ne trouvons presque aucune indication. Le narrateur mentionne le temps de manière répétitive, mais les termes qu'il choisit montrent que le « temps de l'horloge » est remplacé ici, sur l'Océan, par celui du soleil. Les vocables temporels désignant la présence et l'absence du soleil, « jour(s)³ » et « nuit⁴ » et ceux qui sont diversifiés selon la hauteur du soleil comme « un peu avant l'aube⁵ »,

¹ Madeleine Borgomano, *Onitsha*, J.M.G. Le Clézio, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993, p. 29.

² Lydie Moudileno, « Trajectoires et apories du colonisateur de bonne volonté : d'*Onitsha* à *L'Africain* » in sous la direction de Bruno Thibault et Isabelle Roussel-Gillet, *Migrations et métissages*, Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio, n° 3-4, Paris, Editions Complicités, 2011, p. 65.

³ *O*, p. 26, 48.

⁴ *O*, p. 16, 22, 24.

⁵ *O*, p. 47.

« aube¹ », « matin² », « matin, un peu avant midi³ », « vers midi⁴ », « après-midi⁵ », « crépuscule⁶ », « soir⁷ » nous font comprendre l'importance du soleil, indicateur temporel de cet espace.

Contrairement au temps de l'Histoire qui est linéaire, le temps du soleil, autrement dit le temps de la nature, est représenté par la figure du cercle, parce que toutes les vies continuent à naître, mourir et renaître et que le monde créé est destiné à se défaire pour se refaire. Ainsi le temps cyclique anéantit la distinction commencement/fin, vie/mort, création/destruction et les valeurs qui s'en suivent. Le soleil dans le premier espace romanesque d'*Onitsha*, en se levant et se couchant répétitivement, efface le temps daté et segmenté pour offrir une nouvelle conscience du temps aux personnages. De tous les mouvements du soleil, la descente dans la mer est décrite d'une manière récurrente.

A la proue du navire, le disque du soleil descendait vers l'horizon.
« Viens voir le rayon vert. » Maou serrait Fintan contre elle, (...). (*O*, 14)

Quand le soleil touchait la mer, tout le monde, à part quelques sceptiques, allait à l'avant, du côté des premières, pour guetter l'éclair vert. (*O*, 20)

L'attente du rayon vert⁸ devient une sorte de rituel gardé tous les soirs dans cet espace. Ce repère temporel notifie que les jours passent, mais nous avons aussi l'impression que ces jours se répètent, ne se différencient pas les uns des autres. Plus ces jours non-datés, indistincts et semblant identiques passent, plus il est difficile d'entrevoir le temps s'écouler. C'est ainsi que le *Surabaya* renforce l'illusion du temps arrêté.

Le *Surabaya* semblait immobile sur la mer infiniment plate, immobile comme un château d'acier contre le ciel presque blanc, vide d'oiseaux, tandis que le soleil plongeait vers l'horizon. (*O*, 23)

¹ *O*, p. 30, 35, 37, 42.

² *O*, p. 24, 30, 32, 47.

³ *O*, p. 29.

⁴ *O*, p. 32.

⁵ *O*, p. 13.

⁶ *O*, p. 38.

⁷ *O*, p. 20, 31, 35, 38.

⁸ Le rayon vert est un phénomène optique très rare qui peut être observé au lever ou au coucher du Soleil, et qui prend la forme d'un point vert visible un bref instant (quelques secondes) à son sommet, lorsqu'il frôle l'horizon. Le Petit Robert le définit comme un « court éclat de lumière verte, qu'on peut voir à l'endroit et au moment où le bord supérieur du disque solaire touche l'horizon » (Paris, Le Robert, 2014). Jules Verne a écrit un roman inspiré de ce phénomène, *Le Rayon vert* (1882) et Éric Rohmer a réalisé un film éponyme, *Le Rayon vert* (1986).

Le narrateur explique qu'avançant à la même vitesse que l'air, le *Surabaya* semblait immobile¹. Nous découvrons en son immobilité une sorte de preuve du « temps purifié ». La citation comprend deux thèmes opposés divisés par la conjonction « tandis que ». Les éléments décrits avant la conjonction constituent l'image de la constance. En nous rappelant jusqu'à un certain point la sérénité de l'océan, admirée par Victor Hugo, l'immobilité du navire, l'étendue de la mer lisse, le ciel vide composent chez Le Clézio un espace constant où aucun mouvement ne se produit². En revanche, le soleil qui « plong[e] vers l'horizon » est le seul mouvement dans cet espace. De même l'emploi à l'imparfait du verbe « plonger » indique un mouvement non achevé, ou qui ne sera jamais achevé. Etienne Klein désigne le temps dans lequel aucun changement n'a lieu comme « le temps pur³ ». Ce temps est le temps clarifié, voire mis à nu, en ce sens qu'aucun objet ne le trouble. Le paysage aquatique composé par le soleil, la mer et le ciel dévoile l'aspect originel du temps pur.

Les jours étaient si longs. C'était à cause de la lumière de l'été, peut-être, ou bien l'horizon si loin, sans rien qui accroche le regard. (*O*, 26)

La lumière du jour dont la durée est rallongée en été est une des raisons premières du ralentissement des jours, mais il faut prendre en compte l'importance de l'horizon qui nous les fait paraître plus longs. Deux descriptions de l'horizon illustrent spatialement la temporalité de l'Atlantique en matérialisant des caractéristiques du temps pur, l'infinitude (« si loin ») et la continuité (« sans rien qui accroche le regard »). Le temps retrouve ici ses traits originaux dont il fut dépouillé par la civilisation de l'Occident.

Dans la pensée occidentale, le temps est linéaire. Chaque jour est daté différemment, le calendrier occidental distingue le temps en trois : le passé, le présent et l'avenir nous faisant supposer que le temps est irréversible. L'anthropocentrisme de la philosophie occidentale peut

¹ *O*, p. 14 : « L'air était immobile, c'est-à-dire que le navire devait avancer à la même vitesse. »

² Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, tome 8, présentées par Jeanlouis Cornuz, Lausanne, Éditions Rencontre, 1966, p. 414-415 : « Quand la mer veut, elle est gaie. Aucune joie n'a l'apparence radieuse de la mer. L'océan est un épanouissement. Rien ne lui fait ombre, que le nuage, et cette ombre, d'un souffle il la chasse. A ne voir que la surface, l'océan c'est la liberté ; c'est aussi l'égalité. Sur ce niveau tous les rayonnements sont à l'aise. L'hilarité grandiose du ciel clair s'y étale. La mer tranquille, c'est une fête. Pas d'appel de sirène qui ne soit plus doux et plus charmant. Pas de marin qui ne soit tenté de partir. Rien n'égale cette sérénité, et toute l'immensité n'est qu'une caresse, et le flot soupire, et le récif chante, (...) l'eau semble une nourrice, la vague semble une berceuse, pendant que le soleil couvre d'une éclatante épaisseur de lumière aux formidables hypocrisies du gouffre. » En plus de la tranquillité, Hugo décrit également la maternité de l'océan dans ce passage, thème que l'on peut retrouver, comme nous le verrons plus tard, dans la représentation leclézienne.

³ Etienne Klein, *Les Tactiques du Chronos*, Paris, Gallimard, 2009, p. 60.

en être une explication. Au lieu de comprendre la vie humaine comme une partie du cycle de la nature, on essaie de conceptualiser le temps en se référant à la vie de l'homme dont le début (la naissance) et la fin (la mort) sont discernables. Le temps passé est irréversible comme la mort. L'histoire du développement de la société influença la vision occidentale du temps. Obsédé par les progrès de l'industrie, de l'économie et de la technologie, l'Occident considéra le passé comme quelque chose à surmonter, à ne pas répéter, attendant que l'avenir soit « meilleur » que le présent. Le narrateur remet en cause le temps de l'Occident offrant aux protagonistes et au lecteur un horizon lointain sur une mer lisse. Cette dernière signifie, d'après Michèle Labbé, le « temps primordial » ou le « temps mythique » qui « se distingue fondamentalement, du temps historique¹ ». Ayant recours aux notions de temps de Mircea Eliade, cette critique littéraire et spécialiste de Le Clézio note que les personnages lecléziens se trouvent souvent dans le temps sacré. Elle écrit : « Ils sont à proprement parler sans mesure spatiale et sans dimension temporelle. Leur temps se confond avec le temps sacré : « D'un certain point de vue, on pourrait dire de lui qu'il ne « coule pas », qu'il ne constitue pas une « durée » irréversible. C'est un temps ontologique par excellence, « parménidien » : toujours égal à lui-même, il ne change ni ne s'épuise. »² »

Dans ce contexte, l'Atlantique représente le monde distinct de l'Europe, endroit où vécurent les personnages avant de monter à bord. Le ton résolu du narrateur confirme le sens de ce voyage qui va rompre tous liens avec le temps passé.

Ils s'en allaient, jamais plus rien ne serait comme autrefois. (*O*, 14)

Mais la rupture d'avec le monde familial n'est qu'une partie de l'explication sur le statut de cet espace aquatique. Il faut tenter aussi de le comprendre dans son rapport avec la destination du voyage. Le *Surabaya* emporte Fintan vers son père (homme inconnu³) qui habite à Onitsha (ville inconnue) de l'Afrique (terre ou monde inconnu(e)) de l'autre côté de l'Atlantique. L'Océan se montre donc comme un espace de passage, pris entre deux mondes tout à fait hétérogènes, l'Europe et l'Afrique, le monde maternel et le monde paternel, l'ici et l'ailleurs, le Moi et l'Autre. L'espace de l'Atlantique constitue, avec sa temporalité, l'étape préalable au changement brutal qui va survenir. Dans cette perspective, la temporalité de

¹ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, coll. « Idées », Paris, Gallimard, 1965, p. 65-66. (Cité par Michèle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 157).

² Michèle Labbé, *op. cit.*, p. 156-157.

³ *O*, p. 17 : « L'homme qui attendait, là-bas, au bout du voyage, ne serait *jamais* son père. C'était un homme inconnu, qui avait écrit des lettres pour qu'on vienne le rejoindre en Afrique. »

l'Atlantique prendra un sens nouveau. La restitution du temps cyclique, temps de la nature, signifiant peut-être le retour à l'origine au travers duquel le *soi* du personnage se dissout de même que son identité formée se déconstruit. C'est une sorte de mort symbolique, mais ce n'est pas seulement la mort triste ou angoissante, parce qu'elle ne signifie ni la fin définitive, ni la séparation à jamais. Mourir, c'est retrouver la possibilité de se réincarner, c'est-à-dire de devenir un Autre, et, ainsi, l'Atlantique peut-il être désigné comme le monde prénatal. Nous pourrions l'affirmer dans la partie suivante en observant l'apparence de l'eau ainsi que son mouvement.

1.2. L'image de la mort : effacement

Il semble que la première description de l'eau de l'Océan dans ce roman ne corresponde pas à l'image typique de l'eau atlantique, qui est, par exemple, bleue foncée, violette ou noire, immense et insondable, celle qui fait des vagues hautes et violentes, etc. Les eaux au port de Bordeaux, mêlées à la boue de l'estuaire, troublées par les navires qui vont et viennent sans cesse, sont décrites à l'aide de l'adjectif déshonorant « sales ». Les traces de la terre et des hommes les souillent¹. On ne retrouve la couleur naturelle de l'Océan, « bleu profond », qu'après que le navire eut pris une certaine distance avec la terre et que la côte de l'Europe s'éloigne et disparaît.

Au bout du sillage blanc, la bande de terre s'effaçait. La boue de l'estuaire tout d'un coup avait laissé apparaître le bleu profond de la mer. Les langues de sable hérissées de roseaux, où les huttes des pêcheurs paraissaient des jouets, et toutes ces formes étranges des rivages, tours, balises, nasses, carrières, blockhaus, tout s'était perdu dans le mouvement de la mer, s'était noyé dans la marée. (*O*, 14)

La scène décrit la disparition de la ligne côtière. L'emploi des verbes pronominaux comme « s'effacer », « se perdre » et « se noyer » indique que cette disparition se fait naturellement, sans aucune intervention, mais les locutions situées devant ou derrière chaque verbe (« Au bout du sillage blanc », « dans le mouvement de la mer », « dans la marée »), dévoilent ce qui est le véritable actant qui la fait disparaître, dissimulé par les verbes pronominaux : l'eau de l'Océan. Le thème de l'effacement est omniprésent dans le premier

¹ Voir les « Photographies de l'estuaire de la Gironde » (Illustration n° 1) dans Annexe.

chapitre d'*Onitsha*. Hormis l'Europe dont nous venons de parler, des souvenirs se noient, se perdent, se dissolvent dans la mer.

Dans la cabine sans fenêtre, allongé sur un lit étroit, Fintan songe à son passé. Plus exactement ses souvenirs surgissent à l'instar de la mémoire bergsonienne¹. Même si la remémoration de Fintan sert à combler l'histoire à l'échelle de la structure narrative jusqu'à un certain point, beaucoup de souvenirs ne sont pas nécessaires à la reconstitution de l'intrigue de par le caractère infime des souvenirs eux-mêmes, ou leur description trop brève, voire ambiguë. Il ne sera donc pas nécessaire d'en détecter le sens précis à chaque évocation mais plutôt de se pencher sur le sens global de ce rappel et sur la signification de leur effacement par l'eau.

Le souvenir de grand-mère Aurélia s'impose à lui au cours de sa première nuit sur la mer. Il se souvient des derniers jours passés chez elle, du moment où ils se sont séparés à la gare de Marseille et surtout de sa voix qui lui racontait « mille histoires drôles ».

« Il était une fois, un pays où on arrivait après un long voyage, un pays où on arrivait quand on avait tout oublié, quand on ne savait même plus qui on était... » La voix de grand-mère Aurelia résonnait encore sur la mer. Dans le creux dur de la couchette, avec la vibration des machines dans son corps, Fintan écoutait la voix qui parlait toute seule, qui cherchait à retenir le fil de l'autre vie. Déjà il avait mal d'oublier. (*O*, 16)

Tandis que la voix de grand-mère « résonnait encore sur la mer », il faudrait trouver un autre fil pour la retenir, un « fil de l'autre vie », parce qu'elle commençait à être oubliée, morte. La douleur de Fintan (« mal d'oublier ») peut être comprise dans le lien métaphorique entre l'oubli et la mort. On retrouve ici l'une des rêveries principales sur l'eau de Gaston Bachelard, la trilogie des funérailles en immersion chez les anciens Celtes : le départ sur l'eau, l'oubli et la mort². Le fait que le nom de Fintan soit originaire de la mythologie celtique irlandaise confirme que l'Atlantique se donne dans ce roman pour l'espace de la navigation où se nouent

¹ Dans *Matière et mémoire* (coll. « Quadrige », Paris, Presses Universitaires de France, 2010, (1^{ère} éd. 1939)), Bergson distingue « la mémoire pure » (ou « le souvenir pur ») de la mémoire que « les psychologues étudient d'ordinaire » qui est, d'après le philosophe, « l'habitude éclairée par la mémoire plutôt que la mémoire même ». La mémoire pure, qui est « la mémoire par excellence » (p. 89), peut se caractériser d'abord par son intégralité : « La première [la mémoire pure] enregistrerait, sous forme d'images-souvenirs, tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent ; elle ne négligerait aucun détail ; elle laisserait à chaque fait, à chaque geste, sa place et sa date » (p. 86). Ensuite, les images-souvenirs emmagasinées par la mémoire pure « paraissent et disparaissent d'ordinaire indépendamment de notre volonté » comme « des images de rêve » (p. 90). C'est ainsi que Bergson l'appelle également « la mémoire spontanée » (p. 90). En la comparant à « [l]a faculté de photographie mentale », le philosophe explique qu'elle « appartient plutôt à la subconscience qu'à la conscience » et elle « obéit difficilement à l'appel de la volonté » (p. 94).

² Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essais sur l'imagination de la matière*, coll. « Biblio-essais », Paris, José Corti, 1942, p. 86-88.

l'oubli et la mort¹. Le narrateur décrit la douleur de Fintan dans la page suivante, plus précisément cette fois-ci, en indiquant où il a mal.

Il avait mal au centre de son corps, là où la mémoire se défaisait, s'effaçait. (*O*, 17)

En « insistant sur le caractère corporel, physique et douloureux de la mémoire² », selon l'expression d'Isabelle Constant, la phrase met l'accent sur le fait qu'elle ne se situe ni en esprit, ni en conscience, mais au centre du corps. Nous saisissons ici le regard moniste de Le Clézio refusant le dualisme de la philosophie occidentale³. En plaçant la mémoire au milieu du corps, l'écrivain supprime la frontière qui sépare le spirituel du matériel, et, ce faisant, il tente de se différencier du rationalisme cartésien qui attribue la primauté absolue au second. La mémoire ne demeure plus, chez Le Clézio, dans le domaine privilégié de l'esprit. Elle devient une partie du corps, son composant matériel. Ainsi, ici, l'oubli, l'arrachement de la mémoire, n'est plus une métaphore, mais fait réellement mal à Fintan. Son mal n'est plus quelque chose de sentimental ou d'imperceptible, mais physique et charnel. C'est la douleur dont on souffre lorsque le corps est blessé.

Et puis toutes ces journées qui avaient précédé le départ, les adieux, les larmes, la voix de grand-mère Aurelia qui racontait mille histoires drôles pour ne pas penser à ce qui arrivait. L'arrachement, le trou laissé dans la mémoire. « Ne pleure pas *bellino*, et si j'allais te voir là-bas ? » Le lent mouvement de la houle lui serrait la poitrine et la tête, c'était un mouvement qui

¹ Jean-Paul Persigout, *Dictionnaire de Mythologie celtique*, Paris, Imago, 2009, p. 186 : « Fintan Fineslach ou Fionntan mac Bochna, le « Feu Brillant, fils de l'Océan », dernier avatar de Tuan mac Cairill, druide et « homme primordial », le premier à avoir posé le pied en Irlande, seul rescapé du Déluge qu'une vague a ramené jusqu'au rivage ».

² Isabelle Constant, « La mémoire des corps dans *Onitsha* de J.M.G. Le Clézio et *Chocolat* de Claire Denis » in sous la direction de Bruno Thibault et Keith Moser, *J.M.G. Le Clézio : dans la forêt des paradoxes*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 178.

³ Plusieurs critiques remarquent la perspective moniste de Le Clézio qui s'oppose à la philosophie occidentale. Marina Salles met en lumière le rapport du corps et de l'esprit, c'est-à-dire l'indiscernabilité de l'âme et de la vie chez Le Clézio de la manière suivante : « La perspective moniste de Le Clézio abolit toute dichotomie entre les sensations et la pensée : « forme, couleur, goût, odeur, toucher, ce sont donc les idées de la vie » (*IT* 265). Le corps n'est dans ses textes ni cet accessoire inféodé à la toute puissance de la raison, que décrit l'anthropologie rationaliste, ni cet objet de soins narcissiques dont l'époque contemporaine tente de ranimer la vitalité et la sensibilité par divers techniques (...). *L'Inconnu sur la terre* pose l'équation matérialiste : « L'âme n'est pas autre chose que la vie, elle passe par les yeux, les oreilles, les odeurs, la mémoire. » (*IT* 86). Âme « coulée dans le corps » (*EM* 125) comme la statue l'est dans le bronze. » (Marina Salles, *Le Clézio, « Peintre de la vie moderne »*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 233). Michèle Labbé semble adhérer à cette opinion, quand elle écrit : « La réalité n'est plus extérieure à l'homme, elle est intégrée à la conscience. Le matériel rejoint le spirituel. La distinction entre l'esprit et la matière, propre à la civilisation occidentale, est périmée. « Il fait nuit à présent, j'entends jusqu'au fond de moi le bruit vivant de la mer qui arrive », c'est la dernière phrase du *Chercheur d'or*. L'Être et le Monde se sont rejoints. » (Michèle Labbé, *op. cit.*, p. 74)

vous prenait et vous emportait, un mouvement qui vous étreignait et vous faisait oublier, comme une douleur, comme un ennui. (*O*, 16)

La métaphore du « trou » nous fait mesurer la brutalité de la séparation d'avec la grand-mère et l'importance du choc que Fintan subit avec cet « arrachement ». C'est un choc auquel succède la mort, comparable à celui d'une plante déracinée. L'image de la mort suggérée est reformulée plus explicitement un peu plus loin avec les trois opérations des flots : l'enlèvement (« vous prenait et vous emportait »), l'effacement (« vous faisait oublier »), le tourment (« serrait la poitrine et la tête », « vous étreignait »). Le pressentiment de la mort du personnage apparaît dans les descriptions du malaise. En évitant de l'analyser avec le langage du sentiment, l'auteur choisit des locutions qui décrivent les symptômes caractéristiques de l'inquiétude comme « serr[er] la poitrine et la tête », « étrei[ndre] ». Le mal du cœur se transforme, en douleur physique dans l'écriture leclézienne. Par le refus d'emprisonner l'ambiguïté du sentiment dans un langage explicite, donc restreint, l'écrivain réussit à entraîner le lecteur de la surface des sentiments du personnage vers leur profond. Cependant il semble que *Le Clézio* ne se contente pas de nous rapprocher du personnage ; il convie le lecteur, en employant la deuxième personne d'une manière répétitive dans la dernière phrase de la citation, à remplacer Fintan et l'écrivain lui-même. Le lecteur est invité à se laisser entraîner dans le mouvement de la houle avec le héros, à être saisi par la même angoisse, et à tout oublier, jusqu'à ce qu'« on ne sa[che] même plus qui on était » afin d'arriver dans le pays révélé par grand-mère Aurelia¹.

Mais pourquoi Onitsha est-il un pays où on ne peut arriver qu'en s'effaçant ? Quelle est la raison de cette mort symbolique ? Afin d'y répondre, il faut se souvenir de la notion de l'altérité chez *Le Clézio*. Rencontrer l'Autre, pour l'auteur, est comparable au métissage. Il ne s'agit pas seulement d'observer la différence de culture ou de la comparer avec la sienne, mais de se muer radicalement, en transformant tous les éléments qui constituent l'identité, comme la race, le sexe, la nationalité, la généalogie, la mémoire personnelle, la source culturelle etc. La rencontre avec l'Autre, afin qu'elle soit véritable pour *Le Clézio*, doit changer totalement le Moi comme si l'on se réincarnerait dans un autre corps après la mort. En ce sens, l'effacement de soi est une étape préliminaire essentielle avant de se laisser pénétrer par la civilisation de l'Autre. Nicolas Pien explique dans son livre, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, que l'effacement de la mémoire de Fintan au gré du mouvement de la mer et son « malaise physique » causé par cet oubli effectué « au cœur du corps » « prélude[nt] à une transformation de l'Être » de Fintan².

¹ *O*, p. 16.

² Nicolas Pien, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2004, p. 27.

Apparaît ainsi le nouveau sens de ceux qui sont effacés par l'Océan, leur statut symbolique en tant que composant de l'identité des personnages, par exemple la ligne côtière de l'Europe figurant la citoyenneté européenne, les histoires racontées par la grand-mère représentant l'héritage culturel de l'Occident, la vie à Saint-Martin incarnant le souvenir d'enfance tâché par la guerre.

L'identité du personnage effacée par l'eau étant celle de l'Européen occidental d'après-guerre, nous entrevoyons la conscience de soi de l'écrivain en tant que successeur du conquérant et son souci d'y échapper. Romancier du Premier monde, masculin et blanc, Le Clézio doit trouver un moyen de se libérer du sentiment de culpabilité, d'une sorte de conscience du péché originel. Contrairement à la fierté de l'Occident qui considère son histoire comme la mémoire des victoires, Le Clézio semble se sentir honteux, affligé, même coupable, des méfaits commis par ses compatriotes à l'égard de l'Afrique. Les invasions de l'Afrique par l'Occident dépeintes dans *Onitsha* – la conquête de l'Empire Meroë par l'Empire romain, l'envahissement d'Aro Chuku par l'armée britannique, la colonisation d'Onitsha et de ses alentours par les Anglais, la guerre du Biafra soutenue par les pays d'Europe pour le pétrole, tout indique que l'histoire de l'Occident longtemps loué pour ses triomphes, n'est, dans la littérature de Le Clézio, que l'enchaînement des pires méfaits, la conquête, l'exploitation et le massacre. Nous pouvons donc imaginer que l'effacement opéré par l'eau océanique ne se fait pas seulement dans le but de bien préparer la rencontre avec l'Autre. C'est aussi pour se purifier, lui-même, et retrouver son innocence, celle involontairement perdue par l'Histoire.

La fonction de l'eau purifiant le mal et le péché est liée à la croyance du peuple de la société ancienne que présente Mircea Eliade dans *Le mythe de l'éternel retour*¹, dont Le Clézio évalue la parution comme « un des plus grands moments de la pensée occidentale² » ; c'est le désir de la purification que l'on voit dans le temps cyclique de la société ancienne ainsi que ses rites de l'eau. D'après Eliade, les anciens croient que le temps cyclique, en abolissant le temps historique, anéantit tous les événements irréversibles, y compris les conduites humaines fautives. Le rite de l'eau, souvent effectué à la fin du cycle du temps, montre la même croyance et le même désir ; étant lavé par l'eau, ils attendent d'être purifiés de tous les maux qu'ils ont

¹ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1949, p. 91 : « Quant aux sociétés « primitives » qui vivent encore au paradis des archétypes et pour lesquelles le temps n'est enregistré que biologiquement, sans qu'on le laisse se transformer en « histoire », c'est-à-dire sans que son action corrosive puisse s'exercer sur la conscience par la révélation de l'irréversibilité des événements – ces sociétés primitives se régénèrent périodiquement par l'expulsion des « maux » et la confession des péchés ».

² J.-M.G. Le Clézio, « Mircea Eliade, l'initiateur », *La Quinzaine Littéraire*, n° 297, 1-15 mars 1979, p. 1.

commis dans le temps passé et, ce faisant, de retrouver leur état originaire, parce que le temps se renouvellera, état pur et innocent, comme celui du nouveau-né¹. Nous découvrons ce genre de rite de purification dans les flots de l'Atlantique qui effacent tout. Le Clézio, n'espère-t-il pas récupérer sa pureté à travers la description des vagues de l'Océan ? N'attend-t-il pas que ce processus lui donne une sorte de légitimité d'écrire sur les Autres et de faire rencontrer son lecteur avec eux ? Nous pouvons deviner la réponse à cette question dans le discours prononcé à l'occasion de la remise du prix Nobel de littérature au cours duquel Le Clézio confie avoir longtemps erré dans « la forêt des paradoxes », dérivé de la discordance entre le public pour qui l'écrivain croit écrire, et le lecteur réel de son œuvre² ; bien qu'il écrive des livres en pensant toujours à ceux qui sont ignorés, exploités, opprimés, ce ne sont pas ses lecteurs, lesquels sont des personnes plutôt aisées, éduquées, dont la vie connaît une certaine stabilité.

Dans le même contexte, nous pouvons comprendre que l'emploi de la deuxième personne du pluriel dans la description du mouvement de la mer que nous évoquions dans la citation ci-dessus comme une invitation de notre écrivain destinée à son lecteur à ce rite de purification (« c'était un mouvement qui *vous* prenait et *vous* emportait, un mouvement qui *vous* étreignait et *vous* faisait oublier³ »). Nous pensons que Le Clézio remplace « le » – qui désigne Fintan – par « vous » – qui désigne son lectorat – dans une phrase du premier chapitre d'*Onitsha*, pour nous demander de participer au rite de purification, parce que la ville d'Onitsha qu'il va décrire à partir du deuxième chapitre sera le monde de l'Autre pour une part importante de son lectorat, soit un monde longtemps ignoré par nous tous, alors que l'autre monde – celui de l'auteur et celui du lecteur – a commis des nombreux méfaits⁴.

1.3. L'image de la vie : respiration et maternité

Si le navire sur l'eau océanique figure l'image de la mort de l'Atlantique en laissant s'effacer tous les traces et les souvenirs du personnage dans le sillage du *Surabaya*, son

¹ Mircea Eliade (1949), *op. cit.*, p. 107-108.

² J.-M.G. Le Clézio, « Dans la forêt des paradoxes », Conférence à l'occasion de la remise de la prix Nobel de littérature, le 10 octobre 2008.

³ Mis en italique par nous.

⁴ Dans l'entretien avec François Busnel à l'occasion de la publication de *Tempête, Deux novellas*, Le Clézio exprime sa pensée sur la rédemption, celle qui nous laisse comprendre pourquoi la purification de Fintan dans *Onitsha*, voire celle de son lecteur, s'effectue par l'intermédiaire de l'eau. Il dit : « (...) quel que soit le crime, il y a toujours la rédemption possible pas par la religion, mais par les éléments et par l'illumination » (« Invités : J.-M.G. Le Clézio et Pierre Rabhi, Nouveautés : *Tempête, Deux novellas* de Le Clézio, *Semur d'espoirs* de Rabhi », *La Grande Librairie*, émission de télévision, animée par François Busnel, France 5, diffusée le 10 avril 2014).

balancement sur les vagues forme une autre image qui est aux antipodes de la première, l'image de la vie. L'oscillation régulière, mouvement à la fois des vagues et du navire, se confond avec la respiration, signe de la vie.

Fintan regardait sa mère, il écoutait avec une attention presque douloureuse tous les bruits, les cris des mouettes, il sentait le glissement des vagues qui remontaient et appuyaient longuement sur la proue, soulevaient la coque dans le genre d'une respiration. (*O*, 14)

On trouve ici trois images de type différent : figure de la mère (image visuelle), cris des mouettes (image auditive), glissement des vagues (image en mouvement) transféré au navire. La scène devient de plus en plus mobile en passant d'une image à l'autre. La figure de Maou, sans aucune description sur son mouvement, demeure fixée, un peu comme une photographie, avant de se laisser envahir par les bruits, qui sont multiples mais imprécis, parmi lesquels on ne reconnaît que les cris des mouettes, le bruit représentatif de l'espace maritime. Troublé ainsi par les images auditives, le paysage dévoile son aspect mouvant plus explicitement qu'avec les locutions décrivant le mouvement des vagues et celui du navire. Le croisement de deux mouvements, horizontal (« glissement ») et vertical (« remontaient et appuyaient », « soulevaient ») le balancement régulier de la « respiration ».

La mobilité croissante entre les trois images ne sert pourtant pas à les discerner, mais plutôt à superposer l'une à l'autre et enfin à les réunir tous dans le mouvement des vagues. Etant donné que l'espace se meut, tout devrait bouger suivant le va-et-vient de la houle. Ainsi l'image de Maou ne demeure plus immobile, mais oscille de la même manière que l'Océan, c'est-à-dire « dans le genre de respiration ».

Fintan essayait d'entendre la respiration tranquille de sa mère. Il chuchotait fort : « Maou ! Maou ! » Et comme elle ne répondait pas, il se glissait hors de la couchette. La cabine était éclairée par un jour au-dessus de la porte, avec six fentes verticales. Il y avait une ampoule électrique juste de l'autre côté, dans le couloir. Tandis qu'il se déplaçait, il voyait le filament briller à travers chaque fente. C'était une cabine intérieure, sans hublot, ils n'avaient pas les moyens. L'air était gris, étouffant et humide. Les yeux grands ouverts, Fintan cherchait à voir la silhouette de sa mère, endormie sur l'autre couchette, emportée, elle aussi, à l'envers sur l'océan en mouvement. Les membrures craquaient dans le travail de la houle, qui poussait, retenait, poussait encore. (*O*, 17)

Le motif de la « respiration » explicite dans la première phrase, réapparaît implicitement avec une métaphore dans la dernière, mais tout à fait reconnaissable. La première respiration apparue est celle de Maou, la mère de Fintan, alors que la seconde est celle de l'Atlantique. Cela nous rappelle nécessairement la personnification de l'Océan chez Jules Michelet qui

introduit de même le motif de la respiration : « Insensible sur la Méditerranée, il est marqué dans l’Océan. L’Océan respire comme moi, il concorde sans cesse avec lui, de supputer les jours, les heures, de regarder au ciel. Il me rappelle et à moi et au monde¹ ». En extrayant le même motif de deux sujets différents, le narrateur d’*Onitsha* tient à nouer la mère et l’Océan. On redécouvre ici le thème archétypal repris maintes fois dans la littérature, mais aussi dans d’autres domaines artistiques : la maternité de l’espace océanique/maritime².

Nous retrouvons la maternité de l’espace océanique au centre de la citation, dans le décor de la cabine du navire et l’action du héros. D’abord, la cabine du *Surabaya* occupée par le personnage suggère l’utérus : fermé (« intérieur sans hublot », « étouffant »), obscure (lumière entrant par « six fentes verticales », l’air gris et humide. Nicolas Pien explique cette métaphore « cabine / utérus » du fait de l’emplacement de la cabine située dans « le ventre du bateau » où l’on y entend « le bruit de la mer comme une eau entourant l’enfant³ ». Ensuite, Fintan « ressemble » au fœtus : ses organes du sens sensibles à sa mère, son chuchotement qui ne l’atteint pas malgré la force (« Il chuchotait fort »), son déplacement lent et lisse comme dans les eaux (« se glissait », « Tandis qu’il se déplaçait, il voyait le filament briller à travers chaque fente »).

La présence importante de Maou et l’hypersensibilité de Fintan vis-à-vis du corps maternel continuent à unir la maternité et l’espace naval.

Maou serrait Fintan contre elle, il croyait sentir son cœur battre dans sa poitrine à travers l’épaisseur du manteau. (*O*, 15)

Il sentait le parfum de Maou, il écoutait le froissement des étoffes tandis qu’elle se déshabillait dans la pénombre. C’était bien d’être avec elle, si près d’elle, jour et nuit. Il sentait l’odeur de sa peau, de ses cheveux. (*O*, 22)

¹ Jules Michelet, *La Mer*, Lausanne, Editions l’Âge d’Homme, 1980 (1^{ère} éd. 1861), p. 35.

² Miriam Stendal Boulos compare « le rythme de l’eau » à celui « du cosmos lui-même, rythme qui évoque un cycle de création à l’image de celui d’une femme enceinte ». (*Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, « Études romanes », n° 41, Copenhague, Museum Tusulanum Press, 1999, p. 223). Dans le domaine acoustique musical, R. Murray Schafer prête attention à la similitude sonore de l’océan et du ventre de la mère : « L’océan de nos ancêtres est le ventre de la mère et, chimiquement, il lui ressemble. La masse mouvante de ses eaux sombres a, dans ses profondeurs, frappé la première oreille sonar. Comme celle du fœtus dans son liquide amniotique, elle a entendu la voix du flot qui la baigne. Avant le bruit des vagues ce fut la résonance des profondeurs sous-marines. » (*Le Paysage sonore, Le monde comme musique*, traduit de l’anglais par Sylvette Gleize, coll. « Domaine Sauvage », Marseille, Wildproject, 2010 (1^{ère} éd. originale 1977), p. 39).

³ Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 25 : « Elle[cabine] est, selon l’expression du texte, dans « le ventre du bateau », c’est-à-dire, que si le bateau est un corps, la cabine est l’utérus de ce corps. L’environnement de la cabine, le bruit de la mer comme une eau entourant l’enfant, lié à un profond silence, amplifie cette comparaison ».

Fintan restait immobile sur la couchette, il écoutait la respiration de Maou, la respiration de la mer. (*O*, 35)

Le battement du cœur de Maou parvenant jusqu'au corps de Fintan malgré le manteau épais, l'odeur du corps de Maou (« l'odeur de sa peau, de ses cheveux »), non seulement celui du parfum, remplissant la cabine, mais également le bruit tranquille, à peine perceptible comme « le froissement des étoffes » et « la respiration », illustrent la distance rétrécie entre le corps de Fintan et celui de sa mère. Cette distance décrite dans la deuxième citation par « si près d'elle », et surtout l'expression du temps complet « jour et nuit », indiquent leur totale coexistence : celle de la mère enceinte du fils. La présence de Maou attribue la maternité à cet espace ; elle s'y présente, tout comme son fils, sous forme de fœtus :

Il faisait si chaud dans la cabine que Maou s'endormait nue, enveloppée dans le drap blanc, qui laissait voir son corps sombre en transparence. (*O*, 31)

Plusieurs scènes évoquent Maou endormie nue dans *Onitsha*. Il n'est pas impossible de lire l'amour œdipien dans la description fréquente de sa nudité ainsi que certains critiques l'ont déjà tenté. Ayant recours à la psychanalyse, certains critiques voient chez Fintan sa haine contre son père, Geoffroy, comme un indice évident¹, parce qu'il souffre en déménageant le moment où ce père inconnu apparaîtra pour emporter sa mère bien aimée. On ne trouve cependant pas de désir sexuel envers Maou dans le regard que le fils jette sur son corps nu. Elle nous fait davantage penser, à un fœtus enveloppé dans le placenta plutôt qu'une femme séduisante, le corps nu, souvent endormi, enveloppé dans un drap semi-transparent. « [E]ndormie sur l'autre couchette, emportée, elle aussi, à l'envers sur l'océan en mouvement », Maou donne à cet espace naval une maternité plus large et plus originaire.

L'image de l'utérus attribué au *Surabaya* naviguant signifie que cet espace aquatique est lieu de conception, de « monde pré-natal² », si nous nous en tenons aux expressions de Nicolas Pien. La conception est une étape préparatoire à la naissance. Elle exige de nous l'attente d'une naissance : celle de quelqu'un – ou de quelque chose – qui surviendrait à la fin de l'itinéraire du *Surabaya*.

¹ Par exemple, Thierry Léger analyse la relation des trois protagonistes d'*Onitsha* suivant la théorie du complexe d'Œdipe de Sigmund Freud. Voir son article intitulé « L'Œdipe dans *Onitsha* », in sous la direction d'Isabelle Roussel-Gillet, *Le Clézio aux lisières de l'enfance, Cahiers Robinson*, n° 23, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2008, p. 151-159.

² Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 23 : « L'idée d'un bateau pareil à un ventre, entouré d'une eau, éloigné des hommes, pareil, donc, au monde pré-natal ».

Mardi 13 avril 1948, exactement un mois après qu'il avait quitté l'estuaire de la Gironde, le *Surabaya* entrait dans la rade de Port Harcourt, par une fin d'après-midi grise et pluvieuse, avec de lourds nuages accrochés au rivage. (O, 57)

Le premier chapitre du roman se termine sur la scène du navire arrivant à Onitsha. Et c'est de sa date d'arrivée que nous pourrions dégager le thème principal. L'importance de la date, déjà prévisible par sa rareté dans le texte, est aussi confirmée par « le goût des dates¹ » de l'écrivain. En effet, nous comprenons la signification de cette date, « le 13 avril 1948 », en considération de la biographie de Le Clézio, auteur étant né le 13 avril 1940. Il paraît évident qu'il choisit cette date de l'arrivée du *Surabaya* en Afrique dans le but de conférer à cet événement le statut symbolique dissimulé, la naissance, comme le note Pien ainsi : « [ce] voyage en Afrique fut pour lui une nouvelle naissance et les huit années qui l'ont précédé une gestation² ».

S'il en est ainsi, qu'est-ce qui a vu le jour ? Qu'est-ce qui est conçu dans le ventre du navire pendant ce long voyage ? Afin d'y répondre, nous devons nous souvenir de l'aspect autobiographique du roman. A l'âge de sept ou huit ans, Le Clézio fit réellement le voyage maritime sur le *Nigerstrom* en traversant l'Atlantique avec sa mère et son frère pour retrouver son père inconnu travaillant en Afrique en tant que médecin expatrié³. C'est au cours de ce voyage, défini par lui-même comme « la plus grande aventure qu'[il ait] jamais vécue⁴ », que le romancier écrit une petite histoire intitulée *Onitsha* qui verra le jour quarante ans plus tard sous la forme d'un vrai roman au titre analogue. Le secret de l'année 1948 est ainsi dévoilé : cette année-là inaugure la vie de Le Clézio-écrivain. Si l'on reprend des phrases de Pierre Assouline, « [l]'écrivain J.M.G. Le Clézio est né à l'âge de 7 ans sur ce bateau, monde flottant dont le mouvement lent et irrésistible, marquera un jour le rythme d'une œuvre⁵. » Partant de ce postulat, nous pouvons penser que le *Surabaya*, reproduction du *Nigerstrom*, figure l'utérus

¹ Dans les entretiens avec Gérard de Cortanze, Le Clézio parle de son goût des dates qui influence à la fois sur son écriture et sur sa lecture : « Je choisis une date parce que j'ai le goût des dates. J'aime fixer et j'aime qu'on fixe. Quand je lis un roman et que je vois apparaître des dates, je les vérifie, je ne les laisse pas passer comme ça, je cherche ce qu'elles signifient. (...) Peut-être pour cacher la vraie date... Ou pour donner au récit que je suis en train d'écrire l'illusion de la réalité. Non pas pour celui qui le lit mais pour moi qui le construis. » (Gérard de Cortanze (1999), *op. cit.*, p. 145).

² Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 39.

³ L'auteur parle de ses souvenirs sur ce voyage dans plusieurs entretiens, entre autres avec Jérôme Garcin ou avec Pierre Assouline. Jérôme Garcin, « Jean-Marie Gustave Le Clézio à Nice », *Littérature vagabonde*, Paris, Flammarion, 1995, p. 266-284 ; Pierre Assouline, « Entretien J.-M.G. Le Clézio », *Lire*, n° 187, avril 1991, p. 46-51.

⁴ « Entretien J.-M.G. Le Clézio », entretien avec Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

qui garde le fœtus de Le Clézio comme écrivain, ainsi que le germe du roman *Onitsha*. La déclaration de l'écrivain dans un entretien avec Jérôme Garcin nous confirme l'importance de ce voyage et du bateau dans sa vie de l'écrivain : « [s]ans ce bateau, sans cette odyssée, je ne serais jamais devenu écrivain¹ ». L'analyse de la structure dualiste du navire que nous allons faire maintenant, va davantage éclaircir les circonstances dans lesquelles germa le roman, celles qui incitent Fintan, double de Le Clézio, à écrire, de même que la signification ou le but d'*écrire* pour notre auteur.

2. Le Surabaya

2.1. L'étymologie

Le nom du navire *Surabaya* est originaire du toponyme d'une ville portuaire indonésienne de même nom, *Surabaya* (ou *Surabaja*). Comme la plupart des villes javanaises, colonisées par les Hollandais depuis la fin du XVII^{ème} siècle, et de nouveau envahies par les Japonais pendant la Seconde Guerre mondiale, la ville de Surabaya est marquée dans l'histoire comme le terrain de la guerre d'indépendance du pays, déclenchée le 10 novembre 1945 après la défaite du Japon contre les forces alliées². L'étymologie du nom de la ville composé de deux mots, *sura*, « requin » et *baya*(*buaya*), « crocodile », peut se trouver dans le mythe régional, la prophétie de *Jayabaya*, selon laquelle la ville est destinée comme lieu de combat entre un requin blanc géant et un crocodile blanc géant pour remporter le titre « du plus fort et du plus puissant animal » de la région³. Certains disent que la prophétie a été réalisée lors du conflit entre les

¹ Jérôme Garcin (1995), *op. cit.*, p. 274.

² Robert Cripp et Audrey Kahin, *Historical dictionary of Indonesia*, Lanham/Toronto/Oxford, The Scarecrow Press, 2004, p. 421 : « Under Dutch rule it became the major city of East Java, the principal commercial center for eastern Indonesia, and headquarters of the Dutch navy in the east. It was heavily bombed by the Allies during World War II and was the scene of fierce fighting between Indonesian nationalist forces and British Indian troops in November 1945. 11 November is celebrated as Heroes' Day in its honor. ». Pour en savoir plus sur l'importance de la ville de Surabaya sous un régime colonial de la Néerlande et son rôle dans l'indépendance de l'Indonésie, voir William H. Frederick, *Visions and Heat: The making of the Indonesian Revolution*, Athens, Ohio University Press, 1989.

³ William H. Frederick, *op. cit.*, p. 1 : « The official founding date agreed upon by a group of historians commissioned by the contemporary municipal government is 31 May 1293, with the explanation that an early version of the present name – *sura ing bhaya*, or “bravery in the face of danger” – derives from an episode in which Mongol forces were handed a final defeat by Javanese power » ; p. 28 : « The legend of a pre-Mongol battle between a shark (*sura*) and crocodile (*buaya*) is given full play in sources such as von Faber (1931) and Soeroso (1971a), but P. J. Veth (III:816) effectively dismissed it as history. ». (G. H. von Faber, *Oud Soerabaia*, Surabaya, Gemeente Soerabaja, 1931, Soeroso, « Hari djadi Kotamadya Surabaja-menpaga 1 April ? » in *Semeru* 9, 26 (July 1971), p. 26-27 ; P. J. Veth, *Java, Geographisch, ethnologisch, historisch*, vol. 3, Haarlem, Bohn, 1882, p. 816. Cités par W. H. Frederick).

forces mongoles et celles de Majapahit de Raden Wijaya (Roi javanais, fondateur et premier monarque de l'Empire Majapahit), d'autres que c'était la guerre d'indépendance en 1945 que la prophétie avertit. L'histoire a démontré que « le plus fort et le plus puissant » fut le peuple indigène, puisque les envahisseurs se replièrent en 1949 en admettant officiellement l'indépendance de l'Indonésie.

A partir du fait historique, on peut entrevoir le sens caché, sinon le souhait discret de Le Clézio, dans la dénomination du navire hollandais de son roman. L'année 1948, quand le *Surabaya* prend la mer dans *Onitsha*, est l'époque où la guerre d'indépendance de l'Indonésie se termine. La Hollande, soutenue par l'armée britannique, a mis tous ses efforts pour juguler le mouvement d'indépendance du peuple indigène, désirant ardemment garder sa colonie alors que chez les indigènes, le désir de liberté ne cesse de grandir. En baptisant de ce toponyme historico-mythique le navire de son roman, Le Clézio crée d'une part une situation tendue dans laquelle deux mondes sont en totale opposition, et, d'autre part, il prévient, bien que de manière allusive, de ce qui mettra un terme à cette opposition. Le nom du *Surabaya* reflète l'orgueil des envahisseurs, leur avidité de la conquête, l'insensibilité de leur acte inhumain, mais aussi, la volonté ferme des colonisés, la ténacité et le courage avec lesquels ils mènent leur lutte pour la liberté.

2.2. La Structure navale : deux ponts

Si l'étymologie du *Surabaya* insinue l'opposition entre les dominants et les dominés, la structure du navire à deux ponts symbolise de manière plus apparente la dualité de cet espace. Ce n'est pourtant pas l'opposition de deux forces plus ou moins équilibrées, mais celles qui sont complètement hiérarchiques. La hiérarchie entre deux peuples dans le *Surabaya* est illustrée d'abord par la disposition verticale de deux ponts ; le pont des premières se situe plus haut que le pont de charge. Et, ce sont les différences entre les passagers du chaque pont qui soulignent encore la bipolarité spatiale. Ceux qui voyagent en première classe se distinguent des passagers occupant le pont de charge par leur origine, leur statut, leur aisance et leur moyen de communication.

A. L'identité des passagers

Le pont des premières est occupé par les Européens Anglais, Hollandais, Belges, Français et Italiens. A part la nationalité, le narrateur énumère aussi les noms et les métiers des passagers européens pour les présenter. De trois éléments qui forment leur identité, c'est-à-dire l'appartenance nationale (nationalité), le lien parental ou conjugal (nom), la valeur en tant que main-d'œuvre (métier), nous pouvons retirer certains aspects de cette société, par exemple le nationalisme, l'importance de la famille comme la première unité sociale, la tendance à favoriser la valeur économique. C'est à travers leurs métiers (officier, commerçant, bonne sœur, infirmière, etc.) que l'on perçoit la politique colonialiste de l'Europe de l'époque à l'égard de l'Afrique. Enfin, le pont des premières du *Surabaya* représente la société moderne occidentale d'après-guerre.

Le pont de charge est occupé par les Africains. Mais le narrateur ne cite ni nationalité, ni métier pour définir les passagers du pont inférieur. Il énumère seulement les noms, mais ce n'est pas ce qui différencie chaque individu ; ce sont les dénominations de l'ethnie, comme « les Peuls, les Ouolofs, les Mandingues¹ », « les Krous, les Ghans, les Yorubas, les Ibos, les Doualas² » qui désignent les Africains. Contrairement à l'identité européenne, l'identité africaine, étant décidée hors de l'unité familiale, se présente de manière plus collective et communautaire. Naturellement on peut trouver une certaine collectivité dans l'identité occidentale, surtout en considérant le degré d'importance de la nationalité. Cependant, ce n'est pas le même genre de collectivité, parce que l'ethnie se crée et se maintient de manière plus spontanée, plus libérale, et surtout, plus culturelle que l'Etat. C'est une communauté souple, naturelle, bien éloignée de l'autorité étatique. D'où la distinction nette entre ces deux collectivités.

Le fait que les Africains soient désignés par leur appartenance ethnique signifie l'importance de la langue dans la formation identitaire des humains, parce que c'est la langue avec la culture et la conscience de groupe qui distinguent une communauté ethnique de l'autre³. La langue, pour Le Clézio, est un des éléments primordiaux de l'identité au sens véritable. A propos de son origine, l'écrivain affirme, comme Camus le disait avant lui, que « [son] seul

¹ O, p. 37.

² O, p. 47.

³ Le dictionnaire définit l'ethnie comme le « [g]roupement humain qui possède une structure familiale, économique et sociale homogène, et dont l'unité repose sur une communauté de langue, de culture et de conscience de groupe ». (*Grand Larousse Universel*, Paris, Larousse, tome 6, 1995 (1^{ère} éd. 1983), entrée : « ethnie », p. 3987).

véritable pays » est le français¹. En refusant le lien entre la nationalité et l'identité, malgré l'idée très largement acceptée aujourd'hui, Le Clézio souligne plutôt le rapport de l'identité avec la langue². La langue est la possession exclusive des hommes sur laquelle se basent les comportements humains classés en *civilisations*. C'est le moyen essentiel qui permet la communication entre les hommes ainsi que les interactions entre l'homme et le monde extérieur. Ainsi, la langue exerce une influence considérable dans la formation de l'identité d'une personne tout au long de sa vie.

En ce sens, ce sont les Africains du pont de charge, et non les Européens du pont supérieur, qui sont appelés par leurs véritables noms, ceux qui sont les plus proches de leurs racines et de leur civilisation. La manière différente de présenter chaque passager nous laisse entendre que la vie des Africains s'enracine sur le temps ancien tandis que celle des Européens se laisse emporter par les grands flots de la modernité. Désormais, la frontière entre ces deux peuples n'est plus seulement spatiale ou géographique, mais aussi temporelle. En traversant l'Atlantique, le *Surabaya* se déplace à la fois de l'Europe à l'Afrique et de la modernité à l'antiquité. L'impression que Maou avait peut être comprise dans ce contexte :

(...) et moi maintenant dans le silence et le désert de la mer, il me semble que je remonte aussi le temps pour trouver la raison de ma vie, là-bas, à Onitsha. (*O*, 27)

B. Décors, habits, mode de vie

Les deux ponts, séparés l'un de l'autre à la fois spatialement et temporellement, montrent une grande différence également au niveau de leur apparence. Le décor, les objets, les habits des passagers et leurs comportements créent une ambiance particulière sur chaque pont. Aussi, c'est par ces aspects extérieurs que l'on remarque le mieux la hiérarchie entre deux hommes, illustrée par la disposition des deux ponts que nous avons mentionnée précédemment.

b-1. Pont des premières : luxe, turbulence, narcissisme

On peut désigner le pont des premières comme le lieu de *l'ivresse*. Les passagers de cet espace semblent ivres de vie mondaine, de turbulence, d'eux-mêmes. La mondanité des gens

¹ « La Langue française est peut-être mon seul véritable pays », entretien avec Tirthankar Chanda, *Label France*, n° 45, décembre 2001, p. 8.

² J.-M.G. Le Clézio, « The world has no center », *News Perspectives Quarterly*, vol. 26, n° 3, 2009, p. 80 : « Identity is absolutely essential, and it is linked to language. Identity does not necessarily mean a link with a nation or a piece of land, but mostly with a modern culture or an ancient culture. All human languages are ancient; none were created in recent history. All the roots go way back ».

du pont supérieur est illustrée d'abord métaphoriquement par les objets et les meubles de la cabine et du grand salon, par exemple, « les rideaux de mousseline », « des fauteuils rouges¹ », « [des] tables si blanches où la vaisselle d'argent brillait² », soit un décor procurant une ambiance luxueuse et confortable à l'espace. Néanmoins, plus l'histoire progresse, plus le narrateur révèle les aspects frivoles et ridicules de ceux qui sont cachés derrière l'apparence somptueuse. C'est au cours de la fête d'anniversaire de Rosalind, femme de Metcalfe, un colonel britannique, que se révèle le visage des passagers du pont des premières.

Quand la fête a commencé, Maou a entraîné Fintan dans le grand salon des premières, tout illuminé de lampes et de guirlandes. Il y avait des bouquets sur les tables, des fleurs suspendues aux poutrelles de fer. (...) Malgré le ventilateur qui tournait à plein régime, il faisait très chaud, sans doute à cause de toutes les ampoules électriques. Les visages luisaient de sueur. Les femmes avaient des robes légères, décolletées, elles s'éventaient avec des éventails espagnols achetés à Dakar, ou bien avec des menus.

Près de la longue table fleurie, le colonel Metcalfe et sa femme Rosalind, les hôtes d'honneur, étaient debout, très raides dans leurs habits de cérémonie. (*O*, 52)

Ce que l'on trouve souligné dans la description de *Le Clézio*, c'est plutôt la laideur liée aux décorations artificielles et aux apparences factices des gens ; les fleurs sont « suspendues » un peu comme des pendus, et les ampoules chauffent tellement la pièce que les visages des invités « luis[ent] de sueur ». En enlevant le fard minutieusement enduit sur ces visages, l'excès des ornements semble dévoiler ainsi le vrai visage de ces gens pomponnés, visage luisant de cupidité, soit celui de conquérants. Ni beaux costumes, ni affaires décoratives ne réussissent à faire apparaître leur élégance. La féminité des robes « légères, décolletées » des femmes ne s'harmonise pas vraiment, ni à leur geste énervé de s'éventer, ni aux « menus », cartons énumérant les noms des plats, qu'elles portent à la main. D'ailleurs, le détail des objets comme des éventails « achetés à Dakar » paraît dénoncer leur exotisme vis-à-vis de l'Afrique, ce monde inconnu considéré pourtant par les femmes du Premier monde seulement comme le site touristique dont un souvenir leur suffit³. Le cas du couple d'hôtes n'est pas très différent de

¹ *O*, p. 18.

² *O*, p. 21.

³ L'intérêt des femmes occidentales pour les objets artisanaux ressemble au regard de Cortés vis-à-vis du monde mexicain. Bien que le point de vue de Cortés ne soit pas même que celui de Colon qui réduit l'Autre « au statut d'objet », analyse Todorov, « les Indiens ne sont pas non plus devenus des sujets au sens plein, c'est-à-dire des sujets comparables au *je* qui les conçoit. C'est plutôt un statut intermédiaire qu'ils doivent occuper dans son esprit : ce sont bien des sujets, mais des sujets réduits au rôle de producteurs d'objets, d'artisans ou de jongleurs, dont on admire les performances, mais avec une

celui des invitées ; les habits solennels du colonel et de sa femme ne leur permettent même pas de s'asseoir, alors que la fête a lieu pour l'anniversaire de Rosalind. Les véritables « hôtes d'honneur » de la soirée seraient peut-être leurs costumes, et non eux-mêmes.

C'est ainsi qu'on appelle *ivresse* la mondanité des passagers et leur goût du luxe ; ce n'est pas qu'ils se servent des objets pour satisfaire le goût esthétique ou rechercher le bonheur, mais ils sacrifient volontiers leur bien-être au décor somptueux ou aux costumes de cérémonie. Ces gens se perdent en s'enivrant aux plaisirs de la vie mondaine et à l'acte de consommation. L'ivresse des passagers du pont des premières est illustrée de nouveau dans la description de leur agitation :

Ils allaient et venaient sans cesse entre le pont et les cabines, l'air affairé. Ils se penchaient sur le bastingage, ils cherchaient à voir, ils s'interpellaient, ils avaient des jumelles, des longues-vues. (...) Ils bouscullaient, ils parlaient fort, ils fumaient des cigarettes détaxées. (*O*, 15)

La première phrase décrit des gens qui continuent à se déplacer, l'air pressé, dans un espace limité (« entre le pont et les cabines »), et la deuxième phrase énumère plus précisément ce qu'ils font de part et d'autre sur ce pont. Cependant, on ne trouve nulle part la raison de ces comportements hâtifs. Le narrateur n'explique pas pourquoi ils sont si occupés. Il ne précise pas non plus ce qu'ils essaient de voir, de quels sujets ils se parlent, à quoi leur servent des jumelles. Privés de l'intention du comportement et du sens des paroles, ces gens apparaissent comme des marionnettes, celles qui bougent et font des bruits de manière mécanique. Autrement dit, on les voit être aliénés dans des mouvements sans but et des paroles insignifiantes. Vus de loin, ils ne sont que paysage en désordre (« ils bouscullaient »), bruyant (« ils parlaient fort »), et éphémère comme la fumée des cigarettes qu'ils fument. Le narrateur les représente comme la masse de la société moderne, un rassemblement des gens dépourvus de personnalité. Les caractéristiques de la foule du temps moderne, notamment la parole sans signification sur laquelle nous reviendrons plus tard, se retrouvent partout dans le texte.

Sur le pont des premières, à l'avant, les gens applaudissaient, riaient à on ne savait quoi. (*O*, 15)

Dans le salon, les passagers fumaient, parlaient fort. (*O*, 24)

Les voix parlaient en anglais, en hollandais, en français. Un brouhaha qui éclatait par instants, retombait, revenait. (*O*, 53)

admiration qui marque plutôt qu'elle n'efface la distance entre eux et lui ». Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique – la question de l'autre*, coll. « Essais », Paris, Seuil, 1982, p. 167-168.

Les applaudissements, les rires éclatent sans que l'on sache pourquoi (« à on ne savait quoi »), et les paroles ne s'entendent que comme une cacophonie sans contenu (« parlaient fort »). Même lorsqu'on reconnaît la langue dans laquelle ils s'expriment, ce n'est qu'un « brouhaha » de « voix » qui occupe cet espace, et non un langage comportant des significations. Les voix détachées de leurs propres maîtres se mêlent les unes aux autres avant de se transformer en vrai mélange de sons dont on ne peut distinguer que le changement d'ampleur (« Un brouhaha qui éclatait par instants, retombait, revenait »).

On trouve de nombreux verbes d'énonciation dans la description des gens du pont des premières, comme si la société exigeait d'eux qu'ils sachent parler, autrement dit manier habilement la langue, comme compétence nécessaire à leur intégration. Les liens entre les gens sont établis par l'acte de « se saluer », et maintenus par d'autres actes verbaux, par exemple « se parler », « chuchoter », « s'exclamer », « raconter des plaisanteries », « dire des blagues », et parfois même « pérorer ». En observant ce pont de plus près, nous pourrions le désigner comme le monde de la parole. Néanmoins, il est douteux que ces gens, grâce à leurs paroles abondantes, arrivent à communiquer véritablement, c'est-à-dire se comprendre, s'entendre, partager certains sentiments.

« Vous verrez, Onitsha est une petite ville tranquille, agréable. J'y ai fait un bref séjour avant la guerre. J'ai un de mes bons amis là-bas, le docteur Charon. Votre mari vous a peut-être parlé de lui ? »

L'affreux Simpson pérorait, un verre de champagne à la hauteur de son nez mince, comme s'il reniflait les bulles.

« Ah, le Niger, le plus grand fleuve du monde », s'exclamait Florizel, son visage plus rouge qu'un poivron.

« Pardon, n'est-ce pas plutôt l'Amazone ? » M. Simpson était à demi tourné vers le Belge, l'air sarcastique. « Je veux dire, le plus grand d'Afrique », corrigeait Florizel. Il s'en allait plus loin, sans écouter Simpson qui disait, de sa voix grinçante : « Pas de chance, c'est le Nil. » Un officier anglais gesticulait : « ... à la chasse aux gorilles, dans les collines d'Oban, du côté du Cameroun allemand, j'ai toute une collection de crânes chez moi, à Obudu... » (*O*, 53)

Ce passage est constitué des trois conversations différentes inachevées. La première réplique de M. Simpson fait s'engager une conversation avec Maou, mais on ne trouve pas la participation de son interlocutrice, sauf à deviner, à travers sa question finale, à qui sa parole était destinée. Maou se présente comme interlocutrice silencieuse, absente, un être subsidiaire pour l'ostentation de Simpson. Ensuite, c'est la sottise de Florizel, commerçant belge, qui intervient à la place de la réponse de Maou. La deuxième conversation est ainsi entamée, c'est-à-dire en interrompant la première, en l'empêchant de s'achever. Bien qu'il y ait deux fois

échanges de paroles, la conversation entre Florizel et M. Simpson n'est pas complétée ; après avoir été méprisé par les paroles faussement polies de l'officier anglais, le Belge a beau se défendre, il se hâte de le quitter en laissant derrière lui l'amertume des mots de Simpson qui relèvent obstinément ses fautes. A peine commencée, leur conversation est aussi empêchée, mais autrement que la première, c'est-à-dire par la fuite de l'interlocuteur qui traduit son refus. La dernière conversation se montre la plus floue des trois avec l'énonciateur imprécis (« Un officier anglais »), l'interlocuteur totalement absent, et l'ambiguïté de la phrase commencée et terminée par trois petits points. Mais le narrateur nous fait retrouver chez cet officier anonyme, à travers de quelques mots, la même attitude que celle observée dans les deux conversations précédentes : l'orgueil enfantin. Sa manière d'étaler son expérience de la chasse aux gorilles nous rappelle un petit garçon qui se vante de ses jouets.

En somme, la parole ne sert à ces hommes puérils qu'à étaler leurs expériences, relations, connaissances, possessions. Parler, ce n'est pas autre chose que de se flatter entre eux ; ils parlent en attendant que les autres les apprécient, les considèrent et les louent, parce qu'ils n'ont pas d'autre moyen de se retrouver. Afin de confirmer leur existence, ils dépendent des autres ; en se targuant et en dévalorisant les autres, ils essaient d'être reconnus comme supérieurs. Pleines d'orgueil et d'agressivité, leurs paroles ne peuvent plus fonctionner comme véritable moyen de communication. Elles sont plutôt des obstacles qui les empêchent de s'exprimer, de se rencontrer et de se comprendre. On n'y voit qu'une superposition des paroles qui ne contribuent pas aux échanges véritables entre les hommes ; malgré toutes ces paroles, ils restent alors « les aveugles, les sourds et les muets¹ ».

Sans pouvoir être employées pour communiquer, les paroles s'altèrent. Mêlées aux autres bruits, elles ne produisent que le vacarme.

Les femmes transpirantes s'éventaient. Le moteur du ventilateur faisait son bruit d'avion, et le pick-up jouait un air de jazz Nouvelle-Orléans. Par-dessus tout ça, par moments, l'éclat de rire de M. Helyings, sa voix d'ogre. Puis quelqu'un s'est mis à jouer du piano, à l'autre bout du salon. (*O*, 53-54)

Le narrateur compose ici une sorte d'orchestre dissonant en superposant un bruit à un autre. Les coups d'éventails des femmes, le moteur du ventilateur comparable au « bruit d'avion », la musique de jazz venant de l'électrophone, le rire du vice-capitaine probablement désagréable à entendre (« sa voix d'ogre ») et la mélodie du piano impossible à reconnaître avec

¹ *IT*, p. 54 : « Les stupides sont ceux qui sont le plus près de la vérité, et les intelligents, les malins, les subtils sont comme les aveugles, les sourds et les muets. ».

la distance jusqu'à l'instrument (« à l'autre bout du salon »). Enivrés du pêle-mêle de bruits et de sons, les passagers européens y ajoutent les plaisanteries pour se moquer des Africains. Désormais, c'est de leurs propres paroles dont ils se grisent, c'est-à-dire, leur violent sens de l'humour et leur insolence incomparable.

M. Simpson a pris Maou par le bras, il était un peu ivre. Avec sa voix aiguë, presque sans accent, il racontait des plaisanteries. D'autres Anglais sont arrivés. Ils se sont amusés à contrefaire des voix de noirs, à dire des blagues en pidgin. M. Simpson montrait le piano :

« Big black fellow box spouse white man fight him, he cry to mus! »

(...) Maou riait, elle était ivre elle aussi. Ses yeux brillaient, ses épaules nues brillaient à la lumière des guirlandes. M. Simpson la tenait par la taille. Il avait cueilli une fleur rouge sur la table, faisait mine de la lui offrir, et :

« Spouse Missus catch di grass, he die. »

Les éclats de rire faisaient un drôle d'écho, comme un aboiement. Maintenant il y avait un cercle autour du terrible M. Simpson. (*O*, 54)

Il y a deux personnages ivres dans ce passage : M. Simpson et Maou. L'ivresse de M. Simpson est la troisième ivresse que nous avons désignée plus haut : l'ivresse de soi, autrement dit l'égotisme. Il s'enivre de ses propres paroles, parce que son anglais est « presque sans accent » et que d'autres Anglais réagissent passionnément à ce qu'il dit. Il s'ensuit qu'il se montre narcissique. M. Simpson, District Officer de l'armée britannique envoyé à Onitsha, est un personnage symbolique du colonialisme dans *Onitsha*. On peut penser que son orgueil et son mépris à l'égard des autres illustrent l'égoïsme des colonialistes occidentaux et leur racisme assumé et coutumier de l'époque. Son anglais *pur*, étant en opposition avec le pidgin dont il se moque, représente le point de vue égocentrique des Occidentaux de ces années-là selon lequel les autres, c'est-à-dire ceux qui sont hors de *notre* critère, peuvent, ou doivent, être exclus sans faille. D'ailleurs, étant donné le rapport de l'identité africaine avec la langue, ce n'est pas simplement la langue des colonisés que l'Anglais méprise. C'est leur identité même qu'il tourne en dérision.

L'ivresse de Maou est distincte de celle de D.O Simpson. Elle semble plutôt s'enivrer de deux choses que nous avons désignées plus haut, la mondanité et la turbulence. L'héroïne, personnage à la lisière de deux mondes (nous allons revenir sur ce point), subit les influences ambiantes. « [L]a lumière des guirlandes » qui atteint ses épaules et les fait briller incarne métaphoriquement les influences effectuées sur elle. Ainsi, ce n'est pas la beauté que ses yeux brillants figurent, mais plutôt la convoitise qui s'éveille en elle. Alors que Maou est de plus en plus ivre, M. Simpson qui la prend par le bras au début, la tient maintenant par la taille, comme si la propagande colonialiste s'infiltrait dans la société occidentale avant de se répandre sur tout

le continent. Les passagers du pont des premières sont tous tellement enivrés qu'ils abandonnent leur dignité, et, ainsi, on entend dans leurs rires le hurlement des bêtes. Le racisme et l'animalité changent le rire, « propre de l'homme¹ » d'après Rabelais, en bruit, en son dissonant (« Les éclats de rire (...) comme un aboiement »).

b-2. Pont de charge : dénuement, silence, harmonie

Le pont de charge occupé par les Africains se présente comme un espace totalement opposé avec le pont supérieur, qui peut être désigné par trois termes : le dénuement, le silence et l'harmonie au monde, qui s'opposent en tous points aux comportements des personnes de la première classe.

A l'abri contre les membrures rouillées, les femmes berçaient leurs petits enfants. Des garçons tout nus jouaient avec des bouteilles et des boîtes de conserve. Il y avait beaucoup de fatigue. Les hommes étaient allongés sur des chiffons, ils dormaient, ou ils regardaient le ciel sans rien dire. C'était très doux et très lent, la mer usait les longues vagues venues du fond de l'Océan et glissant sous la nuque du navire, indifférentes, jusqu'au socle du monde. Personne ne parlait. Seulement, à l'avant, cette voix qui chantait toute seule, en sourdine, et ça allait avec le soulèvement lent des vagues et le souffle des machines. Une voix, juste avec des « ah » et des « eya-oh », pas vraiment triste, pas vraiment une plainte, la voix légère d'un homme assis le dos contre un conteneur, vêtu de haillons tachés, son visage strié de cicatrices profondes sur le front et sur les joues. (*O*, 38-39)

Contrairement à la décoration luxueuse des cabines et du salon du pont des premières, on ne trouve aucun meuble, ni aucun objet sur ce pont des Africains, sauf « des chiffons » ou « un conteneur » déjà dit, et « des bouteilles et des boîtes de conserve », déchets de la société industrielle, avec lesquels les enfants jouent. Leur habillement traduit également leur pauvreté ; à l'encontre de la tenue élégante des passagers de première, les « haillons tachés » qu'ils portent comme vêtement, et les garçons qui n'en ont même pas restent « tout nus ». Néanmoins, il semble que la pauvreté de ces gens ne soit décrite que brièvement par rapport à la douceur et la tranquillité de cet espace. Sur le pont de charge, il n'y a pas d'agitation, ni de bruit fort. On observe ici très peu de mouvement, et tous les mouvements présents sont doux et lents ; les verbes employés pour décrire les hommes montrent qu'ils bougent à peine (« étaient allongés sur », « dormaient », « regardaient »), et le bercement des femmes portant leurs enfants est un des gestes le plus tendres qu'on puisse imaginer.

¹ François Rabelais, *Gargantua, Pantagruel*, coll. « Poche-Retour aux grands textes », Paris, Arléa, 2010 (1^{ère} éd. 1534), p. 17 : « Mieux est de ris que de larmes écrire, Parce que rire est le propre de l'homme ».

En emportant tous ces mouvements petits, doux et lents, le navire, espace lui-même, se meut cette fois-ci, selon le mouvement des vagues. En décrivant l'itinéraire imaginaire des vagues (« venues du fond de l'Océan et glissant sous la nuque du navire, indifférentes, jusqu'au socle du monde »), le narrateur nous invite à sentir la profondeur insondable de l'Atlantique et à écouter son silence pesant. C'est le silence qui domine le pont de charge tout comme le fond du monde. Dans le premier paragraphe de la citation, aucune image auditive n'est trouvée, et la locution « sans rien dire » confirme le mutisme des passagers. Le mutisme est souligné encore dans le deuxième paragraphe. Commencé par la phrase « Personne ne parlait », ce paragraphe décrit le chant d'un homme qui est l'unique image auditive présente sur le pont de charge. Apparue au début flottant, inconnue, la voix nous entraîne à la fin vers un homme, celui dont elle vient. Si le chant de cet homme se distingue des bruits du pont des premières, ceux qui finissent par s'altérer en vacarme, on peut trouver deux explications à leur différence : le silence ambiant du pont de charge nous laisse entendre cette voix malgré son faible volume, d'autre part, le chant est « langage inintelligible », contrairement à la parole des Européens, par lequel on peut « entrer en communication avec le monde invisible » d'après l'auteur d'*Hai*¹.

Si le pont des premières est le monde de la parole, le pont de charge peut être désigné comme le monde du silence et du chant, autrement dit celui non verbal – leur musique, comme le dit Le Clézio, « n'est pas le contraire du silence, mais son complément² ». Il s'agit d'un langage ouvert qui fait descendre Fintan dans le pont de charge, c'est-à-dire qui le fait surmonter les barrières entre les hommes différents. Mais le langage africain constitué du silence et du chant n'est pas seulement le moyen de communication entre les hommes. C'est aussi le moyen de faire rencontrer l'homme avec le monde, de l'harmoniser avec la nature. Sur ce point, Hai-souk Jung désigne le silence dans l'œuvre de Le Clézio comme « la parole transparente dans laquelle tout peut se raconter, tout peut se comprendre³ ». Keith Moser rappelle également que le silence pour Le Clézio « ne représente pas une pause momentanée dans la conversation et il

¹ *H*, p. 82 : « Chanter, ce n'est pas faire de la musique. C'est entrer en communication avec le monde invisible, par le moyen d'un langage inintelligible. » L'auteur exprime d'ailleurs la valeur importante qu'il confère au « chant sans accompagnement » dans son écriture dans un entretien avec Catherine Kern-Oudot du 3 avril 2004 : « La pratique de la musique essentielle, liée à la voix humaine. Le chant sans accompagnement. Dans mon esprit, c'est la seule relation que je peux trouver avec ce que j'écris ou avec l'idée que je me fais de la littérature. » (Catherine Kern-Oudot, « Poétique du chant dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio », in sous la direction de Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, *J.M.G. Le Clézio. Ailleurs et origines : parcours poétiques*, [Actes du colloque Le Clézio, Toulouse, ICT, déc. 2004], Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2006, p. 147).

² J.-M.G. Le Clézio, « Les cris des crapauds », *Les Cahiers du Chemin*, 12 avr. 1971, p. 24.

³ Hai-Souk Jung, *Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997. p. 237.

n'empêche pas un dialogue authentique », mais au contraire, « il permet au sujet de découvrir d'autres moyens de connaissance qui sont autrement inaccessibles » comme « un filtre à travers lequel une sorte de sagesse énigmatique et primordiale se transmet¹ ». C'est donc un langage plus libre et plus harmonieux. Quant au chant, les phrases de Le Clézio dans *L'Extase matérielle* peuvent révéler sa fonction de langage universel grâce auquel l'on peut être en accord avec le cosmos : « Tout est rythme. Comprendre la beauté, c'est parvenir à faire coïncider son rythme propre avec celui de la nature. Chaque chose, chaque être a une indication particulière. Il porte en lui son chant. Il faut être en accord avec lui jusqu'à se confondre² ». Le narrateur, alternant la description des passagers africains et celle des vagues, montre leur moyen de communication libre et universel qui fait rencontrer le monde naturel et le monde humain. Par exemple, le bercement des femmes dans le premier paragraphe est lié au glissement des vagues sous la cale, et la voix qui chante dans le deuxième paragraphe s'accorde avec le soulèvement des vagues et le bruit des moteurs du navire. Alors que les Européens s'enferment dans leur propre culture, les Africains tentent d'être en communion avec l'univers, en sortant des limites de l'espèce. Cette opposition correspond également à celle d'entre l'Indien et *nous*, décrite dans *Haiï*. Dans son article sur cet essai de Le Clézio, Angeles Caamano résume l'idée de l'auteur ainsi : « c'est l'Indien qui habite le monde « tandis que nous sommes encore en exil. » (*H*, p.36)³ ». C'est aussi ce monde « fait de vie et de silence » que l'Africain habite dans *Onitsha*.

Il y a un autre élément qui montre la faiblesse économique des passagers du pont de charge : le travail. Pour payer leur voyage, les Africains doivent arracher la rouille des membrures du bastingage presque toute la journée. L'opposition de deux activités, les mondantités des Européens du pont en haut et le labeur forcé des Africains en bas, semble illustrer la hiérarchie et le système d'exploitation de l'ère colonialiste. En dénonçant le travail des colonisés qui a donné au monde occidental « son essor industriel », Le Clézio lui requiert d'admettre que la modernisation n'aurait pas été possible sans l'exploitation de ces peuples et le pillage de leurs ressources naturelles⁴. On peut donc penser que ce rapport entre la croissance

¹ Keith Moser, « La paradoxe du langage ou le 'terrible privilège' de l'humanité selon J.M.G. Le Clézio » in sous la direction de Bruno Thibault et Keith Moser (2012), *op. cit.*, p. 213.

² *EM*, p. 128.

³ Angeles Caamano, « La parole du silence » in sous la direction d'Elena Real et Dolores Jiménez, *J.M.G. Le Clézio*, Valencia, Université de Valencia, 1992, p. 76.

⁴ J.-M.G. Le Clézio, « La liberté, comme une supplique, comme un appel dans la voix du blues et du jazz », *Cahiers Sens public*, 2009/2 n° 10, p. 11 : « La liberté que la France doit à ses anciennes possessions d'outre-mer, non pas au nom de quelque vague idée de la fraternité des peuples (ne pas trop demander) mais simplement en retour de ce que ces peuples asservis ont donné à la métropole, leur sueur et leur sang. En retour de cette immense fortune puisée dans le sucre, le coton et la mine, et qui a permis jadis à ce pays – et à l'Europe entière, puis à la jeune colonie d'Amérique – de démarrer son

industrielle de l'Occident et l'exploitation des colonisés est concrétisé par la métaphore de l'espace naval dans ce roman.

Cependant, éloigné du manichéisme, le romancier ne cherche pas à souligner la misère des *bons Africains*, ni à accuser les *méchants Européens*. Bien que le dérouillage, durant des heures de l'aube jusqu'à seize heures, soit dur, les Africains observés par le narrateur accompagnant Fintan se montrent plus dynamiques que misérables.

Accrochés au pont et aux membrures, comme sur le corps d'un animal géant, les noirs frappaient à coups irréguliers, avec leurs petits marteaux pointus. Le bruit résonnait, gagnait tout le navire, s'amplifiait sur la mer et dans le ciel, et semblait pénétrer la bande de terre à l'horizon, comme une musique dure et lourde, une musique qui emplissait le cœur, et qu'on ne pouvait pas oublier. (O, 36)

L'ambiance dynamique de la scène du dérouillage est créée par le bruit des marteaux. Ce bruit, avec le silence et le chant que nous avons vus plus haut, est un des langages importants des Africains, celui qui est lié étroitement à leur identité dans le roman ; c'est avec le bruit rythmé qu'ils apparaissent dans l'espace romanesque pour la première fois¹ ; et aussi, on peut retrouver la même image auditive dans la plupart de scènes où ils se montrent, comme si elle était une partie inséparable de ces hommes. Dans la citation ci-dessus, on découvre deux caractéristiques du navire désignés par le martèlement des Africains : l'animalité et la musicalité. Premièrement, le *Surabaya* est décrit comme un « animal géant » avec les hommes accroupis frappant les membrures du pont. En reliant cette métaphore « navire/animal » avec le mot « cœur » apparu plus tard (« une musique qui emplissait le cœur »), bien que le narrateur, en employant le pronom indéfini « on » (« et qu'on ne pouvait pas oublier ») semble préférer laisser ambigu l'appartenance de ce cœur, nous pourrions comprendre que ce sont les coups de marteaux battant comme un cœur qui transforment le navire en corps d'un être vivant dans l'imagination poétique de Fintan. Le bruit des marteaux est comparé à une musique. Bien que le narrateur ne précise pas de quel type de musique il s'agit, sauf les « dure et lourde », qualifiant le timbre du bruit, on peut deviner sans aucune difficulté les coups des percussions qu'évoque

essor industriel. » ; J.-M.G. Le Clézio, « Vos rêves ne seraient pas mes rêves ? », *Le un*, n° 1, mercredi 9 avril 2014, p. 3 : « L'histoire coloniale ne pourra pas être réécrite : elle est inhérente à la fortune de la France, comme la richesse de ses grandes cités portuaires est due au trafic d'esclaves. »

¹ Le narrateur décrit d'abord le bruit des marteaux pour faire apparaître les Africains dans l'espace romanesque : « A l'aube, il y avait eu ce bruit étrange, inquiétant, sur le pont avant du *Surabaya*. » (O, p. 35) ; « Tout d'un coup, comme du balcon d'un immeuble, Fintan découvrit l'origine du bruit : tout le pont avant du *Surabaya* était occupé par les noirs accroupis qui frappaient à coups de marteau les écoutes, la coque et les membrures pour arracher la rouille. » (O, p. 36).

le martèlement. En suivant la voie d'amplification de la musique, on trouve ses deux fonctions symboliques.

D'abord, il s'agit de lier des personnages au monde. Partant des marteaux des batteurs, la musique rythmée se propage de loin en loin en emplissant tous les espaces, c'est-à-dire le navire, la mer, le ciel, même la terre d'Afrique à l'horizon, avant de rentrer dans le cœur de ceux qui l'entendent pour y laisser à jamais des marques. Ainsi, le joueur, le monde et l'auditeur sont liés l'un à l'autre par le flux de la musique franchissant les bornes spatiales. Ce bruit joint l'homme au monde naturel, c'est un point commun avec deux autres langages africains, silence et chant. L'aspect harmonieux du langage africain transparaît dans la vision du monde de ces hommes, qui, contrairement à celle des Européens, s'accorde avec la nature. Ensuite, ce lien musical fait fonction d'initiateur qui ouvre au protagoniste le monde de l'Autre. Etant donné que c'est au cœur de Fintan (ou du narrateur, ou nous tous y compris le lecteur) que la résonance du martèlement enfin aboutit, on comprend que ce langage rythmique introduit Fintan (ou nous tous) dans le monde inconnu même avant que le *Surabaya* atteigne Onitsha. Contrairement à l'égotisme du pont des premières, le langage africain du pont de charge, en nous menant au monde et aux autres, ouvre des possibilités de coexister de manière pacifique et harmonieuse avec des êtres différents.

La rencontre de Fintan avec ce monde inconnu n'est pas la simple observation d'un monde étranger par un sujet fixe ; elle se fait de manière plus radicale, presque corporelle. En se rappelant que les flots de l'Océan effacent les souvenirs de Fintan au début de la navigation, on pourrait dire que ces coups de marteaux, résonnant sur « le pouls du monde qui bat¹ », constituent son premier souvenir, comme le battement de cœur de la mère pour le fœtus. C'est ainsi que la musique « dure et lourde » des Africains pour notre héros, sans rester comme un langage incompréhensible des autres, ferait partie de son corps (« emplissait le cœur ») et de sa mémoire (« qu'on ne pouvait pas oublier »). D'où les deux caractéristiques du martèlement des Africains, animalité et musicalité, qui ne sont finalement qu'un. On pourrait l'appeler la *musique corporelle* ou la *musique de vie*. Et, le navire, sous les coups de marteaux, devient à la fois l'instrument musical et le corps palpitant.

Encore un instant, et les hommes allaient prendre leurs petits marteaux pointus, les membrures de fer, les panneaux des écoutilles, éternellement rouillés allaient commencer à résonner comme si le navire était un gigantesque tambour, un gigantesque corps palpitant sous les coups désordonnés de son cœur multiple. (*O*, 47)

¹ Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, (4^{ème} journée, scène VI), in *Théâtre*, tome II, coll. « Nrf », Paris, Gallimard, 2011, p. 494.

Le narrateur nous indique clairement où se trouve le cœur du *Surabaya* : en bas du navire. C'est le renversement de l'image traditionnelle du navire dans la culture occidentale ; les penseurs occidentaux, surtout les philosophes et les théologiens, comparent souvent le navire au corps humain, et, ce faisant, ils accordent de l'importance au timonier ou au capitaine, ceux qui symbolisent la tête, le logos ou l'âme. Par exemple, Chrysippe, philosophe stoïcien, pense qu'il faudrait le logos pour les hommes comme le navire a besoin du capitaine pour ne pas faire naufrager¹. Le logos philosophique est remplacé à l'ère du christianisme, par le Christ, raison brillante, qui est le véritable capitaine de notre âme². Bien entendu, nous pouvons trouver une certaine analogie entre le *Surabaya* et l'arche de Noé, en ce sens qu'ils se présentent tous les deux comme un lieu d'anéantissement et de renaissance. En définissant celle-ci comme « un œuf cosmique », Julien Behaeghel écrit : « C'est en elle que l'humanité nouvelle va trouver son commencement. L'humanité première est anéantie par le déluge et la nouvelle va naître dans l'arche de Yahvé³ ». Cependant, lorsque l'auteur de *La Bible à la lumière du symbole* indique le sens symbolique presque évident de cette arche sacrée à trois étages, nous percevons un point distinctif du *Surabaya* d'avec le navire archétypal dans la tradition chrétienne : « [i]ndépendamment des dimensions de l'arche, celle-ci a trois étages que l'on pourrait évidemment associer aux trois mondes de la Tradition : le monde céleste, le monde terrestre et le monde subterrestre⁴ ». Contrairement à l'arche de Noé dont on accorde de la plus grande importance à la partie supérieure, Le Clézio attache, pour son navire – déjà à deux étages –, la plus grande valeur à la partie inférieure, associée au cœur. Et ce cœur continue de battre grâce aux travailleurs. Le navire dans la littérature leclézienne est donc celui du corps, et, si l'on voulait trouver le centre du *Surabaya* comparable au cœur, on devrait aller au pont de charge, entre les Africains, et non rester sur le pont des premières, ni promener le regard sur la cabine du capitaine. Le seul personnage qui franchit la frontière entre les deux ponts, c'est Fintan.

2.3. Entre deux mondes

¹ Jean-Noël Missa, *Matière pensante : études historiques sur les conceptions matérialistes en philosophie de l'esprit*, Bruxelles, Vrin, 1999, p. 37. Pour voir le fragment original de Chrysippe, voir H. von Arnim, *Stoicorum Veterum Fragmenta*, Leipzig, 1903-1924, tome 4.

² Mircea Eliade, *The Encyclopedia of Religion*, vol. 2 (AUTH-BUTL), New York, Macmillan publishing company, 1987, entrée : « boat », p. 257-262.

³ Julien Behaeghel, *La Bible à la lumière du symbole*, Monaco, Alphée, 2007, p. 89.

⁴ *Ibid.*

A. La cabine intérieure : identité marginale

La cabine de Maou et Fintan se trouve entre les deux ponts. Le narrateur ne souligne pas la position de leur cabine, mais nous pouvons la situer en suivant Fintan se déplaçant dans le navire. Le soir quand il est sorti de la cabine à l'insu de Maou pour aller voir les Africains, il « a descendu les échelons jusqu'au pont de charge¹ ». Puis, le jour d'anniversaire de Rosalind, en s'échappant du grand salon, sans pouvoir plus supporter les plaisanteries de M. Simpson, Fintan « descendit dans la cabine² » pour écrire. On voit que la cabine du protagoniste se situe entre deux ponts, c'est-à-dire plus haut que le pont de charge et plus bas que le pont des premières. La position de la cabine semble être liée à la situation financière. Maou et Fintan ne sont pas aussi pauvres que les Africains qui doivent dérouiller pour payer leur voyage, mais ils ne sont pas non plus aussi à l'aise que d'autres passagers européens ; ils n'ont pas d'autre moyen que de prendre une cabine intérieure. Leur situation financière, tout comme la position de leur cabine, est entre deux mondes.

On pourrait deviner que l'absence de Geoffroy, chef de famille Allen, devrait être une raison pour laquelle Maou et Fintan n'arrivent pas à s'intégrer complètement à la communauté du pont des premières. Contrairement aux autres Européens, Maou et Fintan s'appellent par leurs prénoms, et non par leur nom de famille, comme si la nationalité anglaise de M. Allen ne leur importait pas. Ce qui est plus souligné chez Maou que sa nationalité est son origine italienne, plus précisément, sa langue maternelle ; elle récite des vers en italien à Fintan et Fintan adore l'accent italien de sa mère. Son nom originaire, Maria Luisa, est transformé en Maou par le langage enfantin de Fintan, et, ainsi, elle a obtenu un prénom libéré de toutes sortes de traces ; nationale, religieuse, historique³. Quant à Fintan, la question de nationalité est encore plus compliquée. Né de mère italienne et de père anglais, il a passé son enfance en France, et son prénom, comme nous l'avons mentionné plus haut, vient de la mythologie celtique. Sans identité déterminée, nos héros se trouvent tous les deux à la lisière du monde européen. Cependant, ils ne se dirigent pas dans la même direction ; Maou est intéressée par la société des passagers de premières tandis que Fintan est curieux de la terre d'Afrique et des Africains du pont de charge.

¹ *O*, p. 38.

² *O*, p. 56.

³ *O*, p. 13 : « Quand il avait eu dix ans, Fintan avait décidé qu'il n'appellerait plus sa mère autrement que par son petit nom. Elle s'appelait Maria Luisa, mais on disait : Maou. C'était Fintan, quand il était bébé, il ne savait pas prononcer son nom, et ça lui était resté. Il avait pris sa mère par la main, il l'avait regardée bien droit, il avait décidé : « A partir d'aujourd'hui, je t'appellerai Maou. » ».

B. Les directions opposées de deux protagonistes

C'étaient les soirées que Maou préférait. (...) Jamais Maou n'avait connu de telles gens. Elle n'avait jamais pensé qu'elle pourrait un jour être avec eux, partager leur aventure. Elle parlait à tout le monde, avec enthousiasme, elle prenait des thés, elle allait dans le salon des premières après dîner, elle s'asseyait à ces tables si blanches où la vaisselle d'argent brillait et les verres grelotaient au rythme des soupapes de bronze. (*O*, 21)

Les relations avec les passagers du pont des premières semblent satisfaire Maou rêvant de la vie mondaine. On voit qu'elle a une adoration pour ces gens et leur vie. Si elle préfère les soirées, c'est parce qu'elle pourrait avoir l'impression que son rêve s'y réalise. La répétition de l'adverbe « jamais » montre sa joie ou son étonnement de vivre des moments heureux qu'elle n'ait pas vécus dans le passé. C'est cette irréalité qui la rend heureuse. Maou est contente d'être avec de « telles gens », parce qu'elle était jusqu'alors convaincue qu'ils appartenaient à un statut social distinct. Elle les pensait jusqu'alors plus importants, plus forts et plus puissants, bref, supérieurs aux autres gens « normaux » y compris elle-même. Son adoration pour cette société est originaire de sa vie modeste et sa naïveté comparable à celle d'une « collégienne¹ ».

On retrouve chez elle les caractéristiques des passagers européens que nous avons désignés. D'abord, elle parle d'un air excité, mais comme les autres Européens, il n'y a pas de contenu dans ses paroles fébriles, ni d'interlocuteur précis, (« parlait à tout le monde, avec enthousiasme »). On ne peut pas attendre d'interaction amicale de ses paroles adressées à tout le monde, malgré son enthousiasme. Maou est là pour partager « leur aventure », et non la sienne, comme si elle se contentait d'occuper une place secondaire. Ensuite, on observe une certaine agitation chez Maou. L'énumération de ses cinq actions en une seule phrase nous laisse voir l'héroïne, emportée par la foule, traîner ici et là (« parlait », « prenait des thés », « allait dans le salon », « (après) dîner », « s'asseyait [aux] tables »). La montée vers le pont des premières et la passion d'établir des liens avec les passagers laissent percevoir l'adoration de Maou pour la classe dirigeante.

La curiosité de Fintan le conduit de l'autre côté, vers l'Afrique et les Africains. En fait, chaque fois que ce monde inconnu se montre un peu plus à nos deux protagonistes, ils sont attirés au début tous les deux par ces étrangetés. Mais quelques temps après, ils réagissent différemment ; Maou perd bientôt son intérêt alors que Fintan continue à les observer avec une

¹ *O*, p. 51 : « Maou était assez excitée (...). Ses yeux brillaient. Elle avait l'air d'une collégienne. ».

vive curiosité. Par exemple, lorsque la côte de l’Afrique apparaît à l’horizon, Maou et Fintan, contrairement aux autres passagers qui ne pensaient qu’à manger, sont allés la voir à la hâte sans mettre même leurs chaussures¹. Mais à la page suivante, Fintan se retrouve seul, sans Maou, en contemplant la terre d’Afrique depuis le pont des premières.

A l’aube, quand personne n’était encore levé, Fintan était déjà sur le pont pour voir l’Afrique. Il y avait des vols d’oiseaux très petits, brillants comme du fer-blanc, qui basculaient dans le ciel en lançant des cris perçants, et ces cris de la terre faisaient battre le cœur de Fintan, comme une impatience, comme si la journée qui commençait allait être pleine de merveilles, dans le genre d’un conte qui se prépare. (*O*, 30)

Fintan monte également sur le pont des premières comme sa mère. Mais on voit que l’endroit qu’il occupe sur ce pont – même si le narrateur ne précise pas la position exacte de Fintan – est celui *ouvert* vers la mer et le ciel, contrairement au grand salon, celui qu’on pourrait désigner comme endroit *fermé* dans le sens où on ne peut y observer que ceux qui sont à l’intérieur. Bien que nos deux protagonistes montent sur le même pont, pont des premières, on ne peut pas dire qu’ils se trouvent un espace identique, parce que chacun a la direction que son esprit poursuit ; l’esprit de Maou demeure à l’intérieur, dans les limites de *nous*, mais, à l’inverse, celui de Fintan se dirige vers l’extérieur, vers l’ailleurs, vers *les autres*.

A part l’ouverture de l’espace, il y a un autre élément qui sensibilise Fintan au monde des autres. C’est sa capacité à voir. Dans ce passage, tous les passagers sauf lui sont endormis (« personne n’est encore levé »). Autrement dit, Fintan est le seul personnage éveillé. S’il est le seul personnage capable de voir, c’est parce qu’il est enfant et que « cette enfance [...] sait voir et juger, cette enfance aux yeux dont parlait Colette, [...] rend dérisoires les passions et les ambitions des adultes, leur soif d’or, leur folie des grandeurs² », écrit Le Clézio. Ce qui le distingue de tous les autres, c’est surtout sa curiosité enfantine ; les termes temporels comme « l’aube » ou « déjà » désignent son impatience de voir la terre d’Afrique ; le mutisme et l’immobilité du personnage (on ne perçoit aucun mouvement de Fintan dans ce passage excepté son battement de cœur) nous laissent deviner l’intensité de sa curiosité vis-à-vis du monde inconnu et son corps entièrement voué à la contemplation. D’ailleurs, ces deux caractéristiques

¹ *O*, p. 29 : « Un matin, un peu avant midi, était apparue la côte de l’Afrique. C’était M. Heylings qui était venu chercher Maou et Fintan, il les avait emmenés sur la passerelle, à côté du timonier. Les passagers se préparaient pour le déjeuner. Maou et Fintan n’avaient plus faim, ils sont venus pieds nus pour voir plus vite. ».

² Patrick Modiano, *De si braves garçons*, Préface de J.-M.G. Le Clézio, Monaco, Éditions du Rocher, 1999.

comportementales de Fintan, silence et fixité, créent une toute autre ambiance sur le pont supérieur ayant été décrit comme bruyant et agité. Sur le pont tranquille, l'enfant curieux et contemplatif parvient à s'approcher de l'essence de l'Afrique. Il aperçoit la vie.

Ainsi, la blancheur et la brillance des objets du grand salon (« ces tables si blanches où la vaisselle d'argent brillait ») sont remplacées dans le paysage ouvert à Fintan par celles des oiseaux « brillants comme du fer-blanc ». Ces oiseaux battent leurs ailes avec vigueur en lançant des cris vifs, alors qu'il n'y a dans le salon des premières que les verres qui feignent d'être vivants en tremblotant à la vibration du moteur du navire. En somme, l'Afrique qui attire notre héros est le monde vivant, le monde de vie. C'est ainsi que ce monde fait battre le cœur de Fintan ; l'Afrique le fait vivre, elle va lui apprendre à vivre. Pendant que Maou, aliénée par la société, se satisfait de partager « leur aventure » au milieu des passagers des premières, Fintan est attendu par l'Afrique qui prépare pour lui la journée « pleine de merveilles », celle qui constituera sa propre aventure.

Depuis l'apparition des Africains dans la scène romanesque, la curiosité de Fintan commence à s'opposer d'une manière plus explicite à l'indifférence des autres adultes. Cette opposition n'est pourtant pas tout à fait marquante au début. Lorsque Fintan entend « le bruit bizarre » pour la première fois, il court vers le pont des premières pour chercher l'origine du bruit, et là, il découvre qu'il y a « déjà » du monde¹. La présence des passagers sur le pont malgré l'heure matinale montre qu'ils sont plus ou moins attirés par l'apparition des Africains, ou au moins par le bruit des marteaux emplissant le *Surabaya*. Maou, elle aussi, rejoint son fils peu de temps après.

Maou avait rejoint Fintan sur le pont. « Pourquoi font-ils ça ? » avait demandé Fintan. « Pauvres gens », avait dit Maou. Elle avait expliqué que les noirs travaillaient à dérouiller le bateau pour payer leur voyage et le voyage de leur famille jusqu'au prochain port. Les coups résonnaient selon un rythme incompréhensible, chaotique, comme si c'étaient eux maintenant qui faisaient avancer le *Surabaya* au milieu de cette mer. (*O*, 36)

Maou reste à côté de Fintan pour regarder, comme son fils, travailler les Noirs et elle prend ces gens en pitié, mais il nous semble que les perspectives des deux personnages sont différentes. La réponse de Maou à la question de Fintan représente la vision du monde de l'adulte. Dans le monde des adultes, il y a de solides critères qui leur permettent de « comprendre » la réalité. Tellement habitués à ces critères, ils perdent la capacité de « voir »

¹ *O*, p. 36 : « Sur le pont, il y avait déjà du monde, des Anglais vêtus de leurs vestes de lin blanc, des dames portant des chapeaux, des voilettes. »

la réalité ; ces critères leur paraissent indiscutablement raisonnables. Comme ils ont compris le pourquoi de la réalité, les adultes ne s'interrogent plus sur ses aspects absurdes. C'est ce genre des critères dont Maou dépend pour répondre à son fils. La question de Fintan, « Pourquoi font-ils ça ? », ne paraît pas si difficile au premier regard, surtout si l'on veut y répondre, comme Maou, n'ayant recours qu'aux critères capitalistes, sans considération du système d'exploitation ou d'esclavage de la société colonialiste. Mais, en effet, la question ne serait pas si simple non plus, si l'on voulait donner la réponse plus fondamentale expliquant les raisons premières pour lesquelles les Africains n'ont pas d'autre moyen de payer leur voyage que le dérouillage. Néanmoins, on ne sent pas la nuance critique dans la voix du narrateur. Il se satisfait pour l'instant d'ajouter l'impression imaginative de Fintan à l'explication de Maou dans le but de nous laisser déceler la réalité grâce à l'intuition étonnante de l'enfant. Le Clézio traverse tous les discours idéologiques avec une image poétique dans laquelle le labeur des noirs se transforme en énergie qui fait avancer le navire emportant les blancs. Cette image pourrait être une autre réponse à la question de Fintan, celle qui est plus vraie dans la perspective de l'écrivain.

L'opposition entre la perspective de l'adulte et celle de l'enfant se manifeste de plus en plus explicitement. La différence de leur regard est illustrée dans les espaces distincts dans lesquels évoluent les personnages.

Sur le pont-promenade des premiers, les officiers anglais, les administrateurs coloniaux habillés de clair, les dames à chapeaux et voilettes regardaient distraitemment cette foule massée sur le pont de charge, les linges multicolores qui flottaient au soleil. Ils parlaient d'autre chose. Ils n'y pensaient plus. Même Maou, après les premiers jours, avait cessé d'entendre le bruit des marteaux sur les membrures du navire. Mais Fintan, lui, sursautait chaque matin, quand cela commençait, et il ne pouvait plus détacher son regard des noirs qui vivaient sur le pont de charge, à l'avant du navire. Dès l'aube, il courait pieds nus jusqu'au garde-corps, il calait ses pieds contre la paroi pour mieux voir par-dessus la lisse. Aux premiers coups sur la coque, il sentait son cœur battre plus vite, comme si c'était une musique. (*O*, 37-38)

Le regard des adultes se caractérise par l'indifférence (« (...) regardaient distraitemment (...) »). Sous ce regard distrait, les Africains ne sont présentés que comme la « foule massée ». La distance depuis le pont-promenade des premiers jusqu'au pont de charge transforme ceux qui se trouvent sur le deuxième en une sorte de bloc comme des cargaisons chargées. En se tenant à distance, les passagers des premières peuvent les ignorer, voire les oublier, comme s'ils n'existaient pas dans le même navire (« Ils parlaient d'autre chose. Ils n'y pensaient plus. »). Maou fait partie de ces passagers insensibles en perdant sa capacité d'entendre. L'indifférence des passagers adultes du *Surabaya* semble illustrer l'ambiance

répandue dans la société européenne pendant la période coloniale. C'est cette indifférence qui rend les hommes aveugles et sourds aux injustices, et donc qui cause les tragédies de l'humanité. On comprend ainsi que l'attitude insensible des passagers adultes du *Surabaya* souligne leur aspect du conquérant.

Le regard de Fintan s'oppose à celui des adultes ; il est tenace et attentif. Sous son regard, les Africains retrouvent leur pluralité (« des noirs ») en s'échappant de la « foule massée ». À ce passage du singulier au pluriel, on peut deviner la distance rétrécie entre ceux qui voient et ceux qui sont vus. Cette distance est à la fois spatiale et émotionnelle. Bien que Fintan se trouve, lui aussi, sur le pont des premières comme d'autres Européens, on peut lire dans ses comportements le fort désir de s'approcher des Africains sur le pont de charge. Si sa sensibilité inlassable (« sursautait chaque matin », « ne pouvait plus détacher son regard ») et son impatience de les voir (« quand cela commençait », « Dès l'aube », « courait pieds nus ») montrent son attachement à ces hommes, son désir de s'en approcher au niveau spatial est illustré dans la position de Fintan (« calait ses pieds contre le paroi ») et la direction vers laquelle il se dirige (« jusqu'au garde-corps », « par-dessus la lisse »).

Il est intéressant de noter que Fintan observant des Africains présente une certaine analogie avec la scène où il contemple la terre d'Afrique. D'abord, sa place sur le pont est un espace *ouvert* comme le « balcon d'un immeuble » contrairement au pont-promenade « couvert » où les Européens restent¹. Ensuite, il se présente toujours comme le seul personnage qui peut voir. D'autres passagers ne sont plus endormis, mais leurs regards distraits et leurs indifférences les empêchent de voir les *autres*. D'ailleurs, ils ne cessent pas de parler (« Ils parlaient d'autre chose ») tandis que Fintan, captivé complètement par ces hommes noirs et la musique de leurs marteaux, ne sait que laisser ouverts ses yeux et ses oreilles. En somme, la curiosité de l'enfant lui permet d'atteindre de nouveau l'essence de ce monde qui lui est étranger : la vie². L'aspect vivant des Africains se dévoile brièvement même aux autres

¹ *O*, p. 36 : « Tout d'un coup, comme du balcon d'un immeuble, Fintan découvrit l'origine du bruit (...) ». Pour le pont-promenade, le narrateur nous apprend qu'il est couvert dans les pages d'avant : « Le *Surabaya* était un navire agréable avec ses ponts couverts où on pouvait se promener, s'allonger dans une chaise pour lire un livre et rêver » (*O*, p. 20).

² Cette curiosité de Fintan ne serait pas sans rapport avec l'enfance définie par Le Clézio comme une période où l'on a « une capacité de voir l'essentiel » : « Moi, je ne suis pas un enfant. J'ai cessé de l'être assez tôt en réalité. J'ai grandi pendant la guerre, j'ai vu des choses très difficiles pendant la guerre. Donc ce n'est pas, je n'ai pas le regard émerveillé de l'enfant qui croit en effet dans les miracles. Mais je pense qu'il y a une capacité, non pas de simplification, mais une capacité de voir l'essentiel, quelque chose d'important, les enfants se laissent guider par les émotions, par les sentiments avant tout. » (« Écrivain, vient de publier "Histoire du pied et autres fantaisies" chez Gallimard », *Les Matins de France Culture*, émission de radio, animée par Marc Voinchet, France Culture, diffusée le 11 mars 2011)

passagers avec la couleur de leurs habits et leur mouvement en harmonie avec la nature (« les linges multicolores qui flottaient au soleil »)¹. Cependant, seul Fintan arrive à être en communion avec la vitalité des Africains ; tout comme les cris des oiseaux, le battement des marteaux contre le navire fait « battre son cœur plus vite ». Les coups de marteaux ne font plus seulement avancer le navire, ils font aussi que le héros se sent vivre. Il s'agit donc du moteur du navire et celui de Fintan.

La curiosité est la valeur soulignée par Le Clézio. Ce qui compte le plus pour la communication, selon lui, ce n'est ni l'argent, ni le pouvoir politique, mais la curiosité, caractère essentiel chez l'homme. Comme cette notion signifie pour Le Clézio « le désir de voir ce qui se passe de l'autre côté », on comprend que la curiosité de Fintan pour les Africains sur le pont de charge est « l'espoir du changement » dont parle l'écrivain². Dans *Onitsha*, quelques indices montrent le changement qui s'effectue, progressivement, à l'échelle de la communication entre le héros et les *autres*. Le premier jour où Fintan entendit les coups de marteaux, ils ne constituèrent qu'« un rythme incompréhensible, chaotique » à ses oreilles³. L'incompréhension du rythme et son caractère chaotique pourraient être compris comme l'inaccessibilité à l'univers des *autres*. Mais après quelques jours de contemplation, Fintan se mit à les entendre comme « une musique »⁴. Ce bruit ayant obtenu le statut de musique, son inintelligibilité ne lui pose plus question, puisque la musique n'est pas à comprendre, mais à ressentir. Dès lors, tout dépend de l'imagination de l'auditeur.

Fintan regardait inlassablement les hommes accroupis en train de frapper la coque du navire à coups de marteaux, comme une musique, comme un secret langage, comme s'ils racontaient l'histoire des naufrages sur la côte des Krous. (*O*, 38)

La curiosité mêlée à l'imagination de l'enfant nous invite à pénétrer le bruit énigmatique des *autres* et à aboutir au secret de leur langage. Mais, aucune de ces interprétations n'est sûre.

¹ Raymond Mbassi Atéba aussi compte les habits des Africains sur le *Surabaya* parmi les caractéristiques qui les opposent aux passagers du pont des premières : « L'identification de ces personnages épisodiques à travers les traits vestimentaires, sous le regard du jeune Fintan, est un critère de différenciation. Ce trait distinctif permet de les opposer aux colons. » (Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 109)

² J.-M.G. Le Clézio, « The world has no center », *op. cit.*, p. 81 : « Communication has nothing to do with money or with political power. It has to do with the essential curiosity of human beings. (...) The power of knowledge and communication is overwhelming, reaching all the points of the planet. I strongly believe that this is the hope for a change. (...) It's due to our curiosity. We want to see what's on the other side. Who knows? This explosion of communication may eventually prevent wars. »

³ *O*, p. 36.

⁴ *O*, p. 38.

L'emploi répétitif de la conjonction « comme » souligne l'ambiguïté de cette communication. Car ce que Fintan réussit à comprendre n'est pas comment saisir la signification de leur langage. Il réussit à apprendre leur moyen de communication, qui est totalement différent du sien. La communication des Africains, contrairement à celle des Occidentaux, fondée sur la raison, se fait d'une manière pour ainsi dire « artistique ». Communiquer pour eux, c'est sentir et imaginer.

C. *Le franchissement de la frontière de Fintan*

Le regard, l'attitude et la sensibilité différents mènent finalement le héros à un espace différent : celui du pont de charge.

Un soir, sans rien dire à Maou, il est passé par-dessus la lisse, à l'avant, et il a descendu les échelons jusqu'au pont de charge. Il s'est faufilé au milieu des conteneurs jusqu'aux grandes écoutilles où campaient les noirs. (O, 38)

Le passage de Fintan du pont des premières au pont de charge est un mouvement décisif qui l'oppose clairement à tous les autres passagers européens. Il ne se trouve plus maintenant dans le même espace qu'eux. On pourrait dire même que Fintan entre dans un autre monde en passant par-dessus la lisse, car la lisse qu'il franchit se présente comme une sorte de frontière posée entre deux ponts. C'est le moment où la limite entre *nous et les autres* est niée par le héros, assez simplement, nous semble-t-il, en considérant que cette limite devrait être respectée en toute rigueur entre les adultes. L'importance des limites qui discerne *nous* des *autres* pourrait être comprise dans le contexte historique du colonialisme. Afin d'établir la logique colonialiste, il fallait aux conquérants déterminer les gens qu'ils voulaient dominer comme les *autres*, et, ainsi, la démarcation devient une étape indispensable de la discrimination. Une fois que la limite posée, il est nécessaire pour la classe dominatrice de rester dans son espace en préservant son identité pour ne pas en être exclu, et surtout pour maintenir son autorité vis-à-vis des dominés. C'est pourquoi, comme nous l'avons vu plus haut, la nationalité est considérée comme un des éléments majeurs de la construction de l'identité occidentale.

En revanche, l'enfant ne semble pas s'intéresser aux règles rigoureuses du monde de l'adulte, ni à sa nationalité privilégiée. Grâce à son corps d'enfant, petit et souple, Fintan peut se déplacer librement jusqu'aux écoutilles sans être empêché ni par les adultes, ni par les obstacles-objets (« il est passé par-dessus la lisse », « Il s'est faufilé au milieu des conteneurs »). La souplesse de son mouvement pourrait être liée à son esprit libre. Sans être forgée encore tout

à fait, l'identité de l'enfant-héros se caractérise, contrairement à celle des personnages-adultes, par la fluidité de ses limites.

En descendant sur le pont des Africains, le pont tout proche de l'Océan, Fintan entre dans le monde vivant qui faisait jusqu'alors battre son cœur plus vite.

L'avant du *Surabaya* se soulevait sur la houle, il y avait de temps en temps une petite gerbe d'embruns suspendue au-dessus du pont à travers laquelle on voyait l'arc-en-ciel. Ça faisait un nuage froid sur la brûlure des hommes. Fintan s'est assis sur le pont, pour écouter la chanson de l'homme en haillons. Des enfants sont venus timidement. Personne ne parlait. Le ciel est devenu jaune. Puis la nuit est tombée et l'homme continuait à chanter. (*O*, 39)

Jamais le *Surabaya* ne se montre aussi harmonieux sur l'océan que dans cette scène. D'abord, nous sentons l'eau de l'Océan sous le navire avec le mouvement des vagues. Mais elle nous confirme aussi sa présence sur le pont de charge en étant composée d'autres éléments comme l'air (« une petite gerbe d'embruns », « un nuage froid ») et le soleil (« l'arc-en-ciel »). Le pont des Africains est un espace pauvre où on ne trouve aucun meuble, ni aucune décoration, mais, vu de plus près, il se révèle vivant du fait des éléments naturels qui l'occupent. Alors que les Européens sur le pont des premières, enfermés dans leur point de vue égocentrique, n'ont de cesse d'occuper la position prééminente dans des relations avec le monde extérieur, y compris avec les autres et la nature, les passagers du pont de charge semblent savoir vivre ensemble en nouant des relations harmonieuses avec le monde extérieur. Si l'on focalise sur la hauteur de chaque pont dans le *Surabaya*, on voit plutôt les relations hiérarchiques déterminées par les Occidentaux, mais si l'on considère l'altitude de chaque pont, c'est-à-dire la distance depuis la mer, on pourrait découvrir que les deux groupes de passagers ont des perspectives différentes, et que chaque groupe noue ses propres relations avec la nature selon sa perspective ; les passagers des premières regardent de haut la mer comme si elle était à soumettre, et les passagers du pont de charge, situés presque au même niveau que la mer, sont au contraire conscients de leur appartenance au monde.

Dans ce monde naturel, on communique par le chant. Nous avons parlé précédemment de son rôle de faire entrer les auditeurs dans le monde inintelligible, mais il présente également une deuxième fonction. Ce langage musical, tout comme la musique des marteaux, rend possible la communication entre les hommes de différentes cultures, leur rencontre dépassant les frontières langagières. Le chant est un moyen de communication plus ouvert que le langage verbal en ce sens qu'il convie tout le monde à la communication pour autant qu'on ait la volonté de l'écouter. Restant sur le pont de charge pour l'écouter, Fintan, lui aussi, y est convié. On

peut sentir l'atmosphère tendre et accueillante dans les gestes timides des enfants qui s'approchent de lui. Sans construire des barrières de langue, sans interrompre le flux de la chanson qui lie tout le monde, Fintan et les Africains entrent ensemble dans la nuit (« Personne ne parlait. Le ciel est devenu jaune. Puis la nuit est tombée et l'homme continuait à chanter »). En effaçant toutes les différences visibles pendant le jour, la nuit estompe jusqu'aux dernières frontières entre Fintan et les Africains. Dans ce sens, on pourrait dire que cette scène représente une sorte de rite d'initiation de Fintan au monde africain. Deux verbes écrits à l'imparfait (« ne parlait », « continuait à chanter »), contrairement aux verbes décrivant le changement du temps (« est devenue », « est tombée »), montrent que le silence et le chant impliquent une continuité qui transcende le cours du temps. Cette continuité nous laisse entendre que ce rite restera dans la mémoire de Fintan pour l'éternité et qu'il le métamorphosera en un autre.

Toutefois, on ne peut penser que Fintan soit assimilé complètement au monde africain dès la fin du rite d'initiation. Tout au contraire, il est toujours considéré, par les adultes, comme quelqu'un qui appartient exclusivement à *ce côté*, malgré sa curiosité, sa sensibilité et sa souplesse.

A la fin, un marin hollandais a vu Fintan, il est venu le chercher. M. Heylings n'était pas content. « C'est défendu d'aller sur le pont de charge, tu le savais ! » Maou était en larmes. Elle avait cru à des choses terribles, qu'une vague l'avait emporté, l'avait noyé, elle avait regardé le sillage qui continuait cruellement, elle voulait qu'on arrête le navire ! Elle serrait Fintan contre elle, elle ne pouvait plus rien dire. C'était la première fois qu'il la voyait pleurer, il en pleurait aussi. « Je ne le ferai plus, Maou, je n'irai plus sur le pont. » (*O*, 39)

Chacun des trois adultes, le marin hollandais, M. Heylings, et Maou, a sa façon de faire réaliser à Fintan la gravité de son comportement. Le marin vient le chercher personnellement jusqu'au pont de charge et le vice capitaine montre directement son mécontentement. En considérant que l'équipage du navire est similaire à l'administration d'un pays, on peut dire que les paroles de M. Heylings font la loi sur le *Surabaya*. De ce qu'il dit, nous avons la confirmation du sens symbolique de la lisse, dont nous avons parlé plus haut, comme frontières à respecter rigoureusement. D'un autre côté, la réaction dramatique de Maou montre l'image qu'elle a à l'égard du monde hors des limites. Pour elle, et aussi probablement pour d'autres passagers européens, franchir les frontières signifie être en danger de mort. Cette crainte du monde de l'autre côté et des lois autoritaires permettent de contrôler les passagers du pont des premières. Fintan, lui, ne se soumet pas à ce contrôle, parce qu'il ne craint pas le monde de

l'autre côté, dont il est curieux, et que les règles ne lui importent guère¹. Mais enfin, étonné des larmes de sa mère, il accepte, lui aussi, de ne plus dépasser les frontières. Ainsi, paradoxe : il vient d'être initié au monde des autres. C'est dans ce paradoxe que l'identité de Fintan, avatar de Le Clézio, commence à se former : l'identité d'écrivain.

3. L'écriture sur le navire

Nos deux protagonistes, Fintan et Maou, écrivent tous les deux sur le *Surabaya* ; Maou écrit dans la salle à manger du pont des premières, Fintan dans sa cabine intérieure. Le navire, l'espace du voyage, se transforme ainsi en espace d'écriture. C'est cette transformation de l'emploi de l'espace qui nous amène à réfléchir au rapport entre le voyage maritime et l'écriture. Il nous semble que Le Clézio voit une certaine analogie entre ces deux activités, comme d'autres critiques l'ont déjà remarqué, par exemple Isa Van Acker. En rappelant que c'était la cabine du navire où Le Clézio lui-même écrivit ses premières histoires à l'âge de sept ou huit ans, Acker présente ce fait comme un « [d]étail significatif en ce qu'il révèle non seulement l'attirance 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'écriture² ». Nous allons étudier l'écriture des deux personnages principaux en soulignant leur rapport au voyage et le lieu qu'ils choisissent pour écrire.

3.1. L'écriture de Maou : rêverie

A. Salle à manger

Maou restait dans la salle à manger, après le petit déjeuner, devant la vitre grasse qui troublait la couleur de la mer. Elle écrivait. La feuille de papier blanc bien à plat sur la table d'acajou, l'encrier calé dans le creux réservé au verre, la tête un peu inclinée, elle écrivait. Elle avait l'habitude d'allumer une cigarette, une Player's achetée par paquets de 100 à la boutique du

¹ On comprend que Fintan ne se soucie pas des règles car il était au courant des interdictions (M. Heylings dit (« tu le savais ! ») et c'est pour cela qu'il est descendu au pont de charge « sans rien dire à Maou ».

² Isa Van Acker, « L'aventure maritime dans *Le Chercheur d'or* et *Hasard* : de la réinvention mythique à la fragilisation » in coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault, *Lectures d'une œuvre : J.-M.G. Le Clézio*, [Actes de la journée d'études « Intertextualité et interculturalité dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio », mai 2002, Saint-Quentin-en-Yvelines], Nantes, Éditions du Temps / Saint-Quentin-en-Yvelines : Éditions de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2004, p. 83.

steward, qu'elle laissait se consumer toute seule sur le rebord du cendrier en verre gravé aux initiales de la Holland Africa Line. (*O*, 26)

La salle à manger où Maou écrit, est en principe, la salle où l'on se nourrit, c'est-à-dire où l'on pratique l'une des activités les plus nécessaires à la vie. Cette salle devient la *salle à écrire* par Maou comme si son activité fondamentale était l'écriture. C'est « la feuille de papier blanc » qui se trouve à plat sur la table de Maou alors que ce sont normalement les plats ou les couverts qui devraient y être. L'encrier « calé dans le creux réservé au verre » remplace la boisson. Ces métaphores nous laissent supposer que Maou vit ses rêves ou les mange. La place qu'elle choisit dans la salle, « devant la vitre », révèle son tempérament de rêveuse. La vitre ne lui laisse pas voir le monde « clairement », car opacifiée par une tâche d'huile. Le voit-elle comme il est ? L'imagination de Maou embellit la réalité. Dans son écriture, son monde est idéalisé : « tout serait différent, tout serait facile »¹.

La fumée de la cigarette, objet qui « ouvre grand les portes du rêve dans le monde leclézien² » selon l'analyse de Marina Salles, symbolise ici la conscience rêveuse de Maou. Après avoir acheté elle-même le paquet, Maou allume une cigarette comme d'habitude chaque fois qu'elle commence à écrire, mais ce n'est pas pour fumer. Si « la cigarette détaxée » dans les doigts d'autres passagers des premières n'est qu'un article pour les nantis, chez Maou la cigarette qui se consomme toute seule devient *sujet* et non *objet*. Comme la cigarette, Maou semble retrouver sa subjectivité en écrivant seule dans la salle à manger vide, celle qu'elle a perdue en « partag[eant] leur aventure³ ». Le cendrier est un autre élément qui nous permet de relier la fumée de la cigarette à la conscience de Maou ; il se présente comme le microcosme du *Surabaya* (initiales de la compagnie de transports maritimes gravées tout autour). Dans la fumée de cigarette qui s'élève depuis le cendrier marqué H.A.L, c'est la conscience rêveuse de Maou qui écrit librement derrière la vitre du navire de la Holland Africa Line.

C'était des histoires, ou des lettres, elle ne savait pas très bien. Des mots. Elle commençait, elle ne savait pas où ça irait, en français, en italien, parfois même en anglais, ça n'avait pas d'importance. Simplement elle aimait faire cela, rêver en regardant la mer, avec la fumée douce qui serpentait, écrire dans le lent balancement du navire qui avançait sans arrêt, heure après heure, jour après jour, vers l'inconnu. (*O*, 26)

¹ *O*, p. 27 : « Ecrire, c'était rêver. Là-bas, quand on arriverait à Onitsha, tout serait différent, tout serait facile ».

² Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 134.

³ *O*, p. 21.

La fluidité de la conscience de Maou comme celle de la fumée de cigarette se trouve dans les caractéristiques libres de son écriture ; ses textes n'appartiennent pas à un genre précis (« (...) des histoires, ou des lettres, elle ne savait pas très bien »), il n'y a ni plan, ni intrigue préétablis (« Elle commençait, elle ne savait pas où ça irait (...) ») et la langue d'écriture n'est pas fixée non plus (« (...) en français, en italien, parfois même en anglais, ça n'avait pas d'importance »)¹. Le plus important, pour l'écriture de Maou, c'est que les « mots » continuent à se répandre sur la feuille de papier. Le flux des mots de l'héroïne nous fait penser aux phrases de Luce Irigaray : « La femme ne parle jamais pareil. Ce qu'elle émet est fluent, fluctuant. *Flouant*². » De plus, le plaisir simple de l'héroïne qui s'oublie à écrire nous rappelle le loisir de l'enfant Le Clézio qui écrivait pour un plaisir plutôt sensitif ou physique qu'intellectuel ou cognitif : « très jeune, j'ai aimé faire de petits romans ou de petites nouvelles. Mais je crois que cela tient vraiment au plaisir d'écrire, au plaisir d'avoir une plume dans les mains et d'entendre le bruit sur le papier. Parce que j'écrivais avec une plume...³ ». L'écriture de Maou est quasi comparable au jeu d'enfant, à la rêverie d'enfance. Nicolas Pien oppose « cette écriture de rêve ou, plutôt ce rêve d'écriture » de Maou à « l'écriture de la pensée, ou sur la pensée », en ce sens qu'il s'agit d'« une rêverie où le sens importe peu⁴ ».

¹ Nicolas Pien désigne cette écriture de la rêverie de Maou comme « une écriture en « anima », celle qui « s'accorde au sens de l'eau et qui anticipe la remontée du fleuve par le peuple de Meroë, comparée à une longue phrase à déchiffrer » (Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 32). Nous pouvons aussi caractériser l'écriture de Maou par le terme du « féminin », une des particularités importantes des œuvres de Le Clézio. Dans l'entretien avec le romancier, Marina Salles évoque des thèmes « étroitement liés au féminin [qui] habitent dans [ses] textes » : « [I]a valorisation du corps et de la sensation, de l'*anima*, des émotions, un fort rapport à l'enfance, à l'oralité, la proximité avec le temps cyclique, la symbiose avec la Nature » dont la plupart concerne le cas de notre héroïne. Néanmoins, il ne faut pas confondre l'écriture en *anima* avec « l'écriture féminine », notion avec laquelle Le Clézio n'est pas d'accord. A l'intervieweur qui demande la possibilité de regrouper « [son] souci de la musicalité du mot et de la phrase, la présence de *leitmotive*, la recherche d'une structure textuelle qui rompt avec la linéarité, l'ordre rationnel et chronologique, pour la fragmentation, la pluralité des voix narratives » dans le terme du féminin, Le Clézio formule plutôt une objection. Il répond : « Je ne suis pas sûr qu'il y ait une écriture féminine, et une autre, plus logique, qui serait de principe masculin... Il me semble que c'est cet entrelac du masculin et du féminin qui caractérise l'art littéraire, en tout cas à notre époque de roman et de récit. » Nous pouvons dire que l'écriture libre et rêveuse de Maou exprime plutôt l'aspect post-moderne du personnage que sa féminité, celui qui va se vérifier plus tard dans l'histoire d'*Onitsha*. (« Questions de femmes : Entretien avec J.-M.G. Le Clézio, Réalisé par Marina Salles », in sous la direction de Marina Salles et Eileen Lohka, *Voix de femmes. Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 6, Paris, Editions Complicités, 2013, p. 44-45).

² Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, coll. « critique », Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 110.

³ « J.M.G. Le Clézio s'explique », entretien avec Pierre Boncenne, *Lire*, n° 32, avril 1978, p. 26. L'écrivain déclare aussi dans son essai : « Les formes que prend l'écriture, les genres qu'elle adopte ne sont pas tellement intéressants. Une seule chose compte pour moi : c'est l'acte d'écrire. » (*EM*, p. 104).

⁴ Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 33.

Les incertitudes de son écriture et celle de l'avancement continu, sa seule certitude, rejoignent la spécificité de la navigation du *Surabaya*, car le navire « avançait sans arrêt (...) vers l'inconnu » comme les mots qui s'écoulaient sans cesse, vers une fin inconnue. De ce fait, Claude Cavallero écrit : « Sous la plume de Maou, le texte s'élabore à la manière d'un rêve, sans suivre le tracé d'aucun plan préalable (...). Ecrire permet ainsi de sublimer l'instant présent¹ ». Mais, la destination du navire est-elle vraiment inconnue ? L'écriture de Maou n'a-t-elle vraiment aucun sens à se diriger aucune direction, ni aucun objectif ? Au cours de la navigation et au cours de l'écriture, Maou a l'impression de ne pas savoir où elle va. Cependant nous savons que le *Surabaya* ne cesse d'avancer vers Onitsha, ville africaine où Geoffroy attend Maou et Fintan. Tout comme ce voyage, l'écriture de Maou la mène vers son mari, même si sa rêverie, située aux frontières du conscient et de l'inconscient, n'éclaire pas le lieu vers lequel elle se dirige. Dans les extraits de son texte nous comprenons que ce qu'elle écrit est comparable au but de son voyage : l'amour. Aimer, n'est-il pas aussi une passion qui nous « permet de sublimer l'instant présent » ?

B. Le rêve d'être avec Geoffroy

L'écriture de Maou comporte plusieurs morceaux du souvenir : la mémoire de son voyage de noces à San Remo, son rêve dans lequel son mari se trouvait à Fiesole qui est sa ville natale, les histoires que Geoffroy lui a racontées autrefois pendant qu'ils faisaient leur voyage en Italie, etc. Les matières de son écriture, c'est-à-dire la mémoire, le rêve et les histoires, sont toutes en rapport avec son mari, Geoffroy. Voyons un des extraits :

« Geoffroy, tu es en moi, je suis en toi. Le temps qui nous a séparés n'existe plus. Le temps m'avait effacée. Dans les traces sur la mer, dans les signes d'écume, j'ai lu ta mémoire. Je ne peux pas perdre ce que je vois, je ne peux pas oublier ce que je suis. C'est pour toi que je fais ce voyage. » (O, 27)

En s'ajoutant à d'autres extraits narrants des souvenirs variés avec Geoffroy, ce passage nous révèle l'importance de l'union amoureuse pour Maou. Dans les deux premières phrases, Maou nie la réalité et abolit le temps réel pour affirmer au présent qu'ils s'appartiennent l'un à l'autre. L'appartenance réciproque de ce couple obtient une sorte d'éternité dans le texte de Maou, parce que ses affirmations sont énoncées au présent. L'emploi du présent dans ces

¹ Claude Cavallero (1992), *op. cit.*, p. 220-221.

phrases nous fait entendre la force du rêve de l'héroïne, si passionné qu'il surpasse même la réalité (elle a dû rester séparée de son mari et ils ne se sont pas encore retrouvés). Dans son écriture, c'est-à-dire dans son rêve, ils ne se sont jamais séparés depuis leur rencontre.

La rencontre avec Geoffroy, le coup de foudre, le mariage et la naissance de Fintan sont des événements qui changent entièrement la vie de Maou. On devine l'influence de ces événements pour sa vie dans les deuxième et troisième phrases de cet extrait (« Le temps qui nous a séparés n'existe plus. Le temps m'avait effacée »). Elles racontent deux événements produites par le temps : l'effacement de Maou et la séparation des deux amoureux. Au temps employé à chaque phrase, on comprend que celui-là s'est produit plus tôt que celle-ci. D'où notre supposition que le temps qui « [l']avait effacée » est celui où elle a rencontré Geoffroy, elle est tombée amoureuse de lui. C'est le temps qu'elle a passé en France et en Italie avec l'homme de sa vie avant qu'il ne parte, seul, pour l'Afrique. Ce temps, plein de tendres souvenirs avec Geoffroy, devrait effacer le *moi* de Maou en elle pour y faire naître le *nous*, l'union amoureuse éternellement présente.

C'est dans ce contexte que nous devons réfléchir sur la signification du *je* dans le texte de Maou. Etant donné que le *moi* de Maou a été effacé par le temps qu'elle a passé avec Geoffroy, si elle se désigne au présent par le pronom à la première personne du singulier dans la phrase par exemple « (...) je ne peux pas oublier ce que je suis », ce *je* n'est qu'un sujet incomplet, celui qui fait partie la moitié de son union amoureuse. Et le pronom à la première personne du singulier accompagné du pronom ou de l'adjectif possessif à la deuxième personne du singulier dans certaines phrases nous confirme également la valeur prééminente du *nous* chez Maou (« tu es en moi, je suis en toi », « j'ai lu ta mémoire », « C'est pour toi que je fais ce voyage »). Elle insiste pour mettre deux êtres en une seule phrase comme si ses phrases ne pouvaient être complétées que par leur coexistence.

En considérant que Maou rêve d'être à ce point avec son mari l'importance de la présence des souvenirs de Geoffroy dans son écriture n'est pas étonnante, parce que l'évocation de la mémoire d'un absent est un moyen à la fois romantique et très usuel de combler son absence réelle. D'où vient la mémoire de Geoffroy ? Dans l'extrait ci-dessus, Maou précise que c'est « dans les traces sur la mer, dans les signes d'écume » qu'elle a lu sa mémoire. Nous pourrions dire que l'écriture de Maou est une sorte de transfert de la mémoire de Geoffroy : depuis les flots vers les mots. Etant donné que Maou « ne peu[t] pas perdre ce qu[']elle] voi[t] », elle transcrit les ondes sur la mer, en lettres sur la feuille de papier. Les rapports entre les deux signes se révèlent plus clairement dans le texte suivant :

Elle rêvait, la cigarette se consumait, la feuille s'écrivait. Les signes s'enchevêtraient, il y avait de grandes plages blanches. Une écriture penchée, maniérée disait Aurelia, l'attaque des lettres hautes par une longue traîne courbe, les barres des t descendantes. (*O*, 27)

Comme ce passage succède à l'extrait du texte de Maou que nous venons de citer, le lecteur comprend naturellement que les signes décrits ici par la voix du narrateur désignent les mêmes signes vus par Maou, c'est-à-dire les flots de la mer. Ce qui nous aide à considérer que le regard du narrateur est dirigé vers l'Océan. L'apparition de « grandes plages blanches » juste derrière la scène où s'emmêlent les signes nous assure de la direction de son regard. Cependant, le narrateur tourne ses yeux brusquement dans la phrase suivante vers la feuille de papier de Maou avant d'entamer immédiatement la description de son écriture. Ce changement brutal du sens du regard mais surtout l'écriture de Maou qui ressemble aux flots font apparaître ces deux signes, les uns sur la mer et les autres sur la feuille de papier. D'abord, l'inclinaison de l'écriture (« écriture penchée »), les traits des lettres traînés longuement (« maniérée », « longue traîne courbe ») et la forme de « t » minuscule constituent la forme d'une écriture similaire aux vagues. Puis, les locutions comme « l'attaque », « hautes » ou « descendantes » incarnent métaphoriquement le mouvement vertical et dynamique des ondes. On retrouve ici une des particularités de l'écriture leclézienne dans laquelle « [l]es mots représente en eux-mêmes des objets et des actes », selon les commentaires de Claude Cavallero : « Les mots qu'il apprend à produire, qu'il couche sur le papier d'une façon instinctuelle, ne sont pas voués à reproduire, à représenter le réel ; ils ne sont nullement inféodés à un impératif de mimétisme. Selon l'explication qu'en donne l'auteur, ces mots représentent en eux-mêmes des objets et des actes, ils se fondent à la réalité précise qu'ils invoquent sans intention de la décrire¹. » De ces ressemblances morphologiques de l'écriture de Maou et des flots, nous estimons possible que les « signes » et les « grandes plages blanches » mentionnés par le narrateur dans la deuxième phrase de la citation sont les métaphores de l'écriture de l'héroïne ; ce sont les mots sur la feuille de papier qui s'enchevêtrent, et les marges de la feuille qui sont grandes et blanches².

¹ Claude Cavallero (2009a), *op. cit.*, p. 26.

² La scène nous fait penser à un essai de J.-M.G. Le Clézio publié dans une revue littéraire en 1970 : « La Mer noire ». Dans cette écriture ésotérique, la langue de l'homme comme des mots ou des phrases exprimant « des pensées abstraites » s'oppose à la langue de la mer, c'est-à-dire à l'eau, contenant « des pensées réelles » : « Il n'y avait pas un mot, pas une phrase, rien, et pourtant tout était plein de pensée. Mais ce n'étaient pas des pensées abstraites, en ce temps-là, non, c'étaient des pensées réelles, qui étaient là comme des objets. (...) L'expression était contenue dans le corps de l'eau, elle bougeait lentement sous la croûte de la surface, elle cherchait à penser : (...) ». (J.-M.G. Le Clézio, « La Mer noire », *Les Cahiers du Chemin*, 11 oct. 1970, p. 41). Pour l'auteur qui montrait sans hésiter à cette époque-là sa répugnance ou son dégoût pour la civilisation moderne occidentale et la tendance de l'écriture spéculative, la mer représentait, nous semble-t-il, l'existence évidente de la matière ou du cosmos, celle

Ainsi, le voyage de Maou et son écriture présentent des points communs, non seulement sur le plan du contenu mais également au niveau de la morphologie. Cette similarité entre le voyage et l'écriture reflète ce qu'éprouve Le Clézio lui-même vis-à-vis de ces deux choses : « Pour moi, écrire, ça toujours était voyager. [...] Ecrire, c'est sortir du soi. C'est devenir quelqu'un d'autre. C'est un peu comme rêver. Donc oui, voyager¹. » Maou cherche à se sentir plus proche de son mari à travers son écriture comme elle a choisi de faire ce voyage pour être avec lui, voire s'unir. Pendant que ses mots s'écrivaient comme des flots, le *Surabaya* emmène Maou à Onitsha en fendant les vrais flots. L'écriture est le moyen d'attendre que son rêve intime se réalise. Elle lui fournit la force de supporter la longue attente.

Maintenant, c'était bien d'attendre, dans la salle à manger du bateau, avec ces mots qui s'écrivaient. On était à chaque minute plus près d'Onitsha, plus près d'Ibusun. (*O*, 28)

3.2. L'écriture de Fintan : devoirs

A. *Entre-lieu*

Fintan écrit dans la cabine intérieure. Nous avons déjà parlé de la particularité de la position de cette cabine dans la structure binaire du *Surabaya* à deux ponts ; sans appartenir ni au pont des premières, ni au pont de charge, la cabine de Fintan et Maou se présente comme un *entre-lieu*. Située entre les deux ponts, (celui de la société européenne et celui de la société africaine), la cabine de nos protagonistes se trouve en dehors de l'opposition des deux mondes. Ce n'est pourtant pas seulement au niveau vertical, soit à l'échelle symbolique, que cette cabine se positionne entre les deux mondes, mais aussi au niveau horizontal, soit à l'échelle géographique ; étant donné que le *Surabaya*, quittant le port de Bordeaux, est en train de traverser l'Atlantique pour aller vers l'Afrique, la cabine de ce navire se situe naturellement entre les deux continents, l'Europe et l'Afrique. Bref, la cabine de Fintan est un *entre-lieu* à

que les hommes cherchent en vain avec leur piètre langue : « Elle ne voulait pas s'exprimer pour dominer, ou pour survivre, comme font les hommes misérables enfermés dans leur chambre de béton avec un bloc de papier à lettres et un crayon à bille. Mais elle affirmait son évidence, comme cela, avec des milliers de milles carrés d'eau plate couleur de métal, sur quoi frappait la lumière du soleil. » (*Ibid.*). L'écriture de Maou, ressemblante aux vagues maritimes, peut signifier l'évasion de la « chambre de béton », le rejet d'« un bloc de papier à lettres et un crayon à bille », et donc le franchissement de la langue humaine, une façon de s'affirmer avec évidence.

¹ Antoine de Gaudemar et François Caillat, *J.-M.G. Le Clézio, entre les mondes*, coll. « Empreintes », France 5, produit par The Factory/INA, 10 oct. 2008, 51'.

plusieurs sens, vertical et horizontal, symbolique et géographique. Pourquoi choisit-il cet endroit incertain, ambigu, difficile à délimiter pour écrire ? En considérant que l'espace dédié à l'écriture n'est pas indifférent à l'écriture elle-même, avant d'entamer l'analyse spatiale de la cabine, nous voudrions d'abord voir le contexte dans lequel Fintan choisit cet endroit comme son lieu pour écrire, de façon à comprendre sa raison d'écrire et saisir la signification de cette activité créatrice dans sa vie.

Dans le premier chapitre d'*Onitsha*, il existe deux scènes où Fintan descend dans sa cabine pour s'y enfermer et écrire : quand il voit sa mère abandonner son bras à M. Simpson et s'en aller se promener avec cet homme anglais¹, et l'autre, la nuit de la fête d'anniversaire de Rosalind ; trouvant insupportables les moqueries des Européens sur l'anglais africanisé auquel s'ajoute un fort accent, Fintan s'enfuit du grand salon, et, là, il découvre les noirs monter à bord et s'installer contre la membrure du bastingage rouillée². Fintan trouve les deux situations « insupportable[s] », et « [a]lors », descend dans sa cabine et commence à y écrire une histoire³. De cette conjonction, « alors », nous voyons une sorte de causalité entre la peine du héros et son écriture. Il n'est pas évident de déceler l'origine de ce sentiment. Dans la première situation, cela peut être la haine œdipienne envers son père⁴, ou bien la douleur de l'enfant face à « la séparation de la mère⁵ » à venir. Quant à la seconde, son sentiment est plus précis avec des mots comme « colère » et « honte ». Face à cet homme inconnu qui emporterait sa mère, face au temps qui coule sans cesse, face aux Anglais qui se moquent des Africains et face aux Africains exploités, notre enfant-héros ne peut agir. Nous pensons que son impuissance fait partie de sa peine. C'est dans ce contexte qu'on doit comprendre le sens de son écriture. C'est pour échapper à la réalité insupportable, et surtout à sa propre impuissance, qu'il descend dans la cabine.

La pensée de Gilles Deleuze nous permet de mieux comprendre ce passage de Fintan, du sentiment de honte vers le désir d'écriture. Dans *Critique et Clinique* dans lequel il cite

¹ *O*, p. 49.

² *O*, p. 56.

³ *O*, p. 49 : « Elle donnait le bras à l'Anglais, elle l'écoutait pérorer sur l'Afrique, sur les noirs, sur la jungle. *C'était insupportable*. Alors il s'enfermait dans la cabine sans fenêtre (...) » ; *O*, p. 56 : « Mais l'idée de retourner dans la grande salle pleine de bruit et de l'odeur du tabac blond était *insupportable*. Alors Fintan descendit dans la cabine (...) ». Mis en italique par nous.

⁴ Certains indices semblent pouvoir constituer le complexe d'Œdipe de Fintan, c'est-à-dire l'attachement pour sa mère et la haine contre son père. Par exemple, Fintan ne veut pas quitter le navire dont l'image est nouée à celle de Maou à travers la métaphore de la voile gonflée (« il faudrait descendre cette coupée », « sa robe blanche gonflée dans le vent comme une voile »), et il trouve « insupportable » la scène où Maou est emportée par l'officier anglais orgueilleux, celui que Fintan identifie à son père inconnu (*O*, p. 49). Pour en savoir plus, voir Thierry Léger, « L'Œdipe dans *Onitsha* », in sous la direction d'Isabelle Roussel-Gillet (2008), *op. cit.*, p. 151-159.

⁵ Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 32.

d'ailleurs *Procès-verbal* et *Haï* de Le Clézio, le philosophe clarifie le sens du « devenir » en expliquant le rapport entre ce terme et l'écriture :

L'écriture est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible. Ces devenirs s'enchaînent les uns aux autres suivant une lignée particulière, comme dans un roman de Le Clézio (...). Le devenir ne va pas dans l'autre sens, et l'on ne devient pas Homme, pour autant que l'homme se présente comme une forme d'expression dominante qui prétend s'imposer à toute matière, tandis que femme, animal ou molécule ont toujours une composante de fuite qui se dérobe à leur propre formalisation. La honte d'être un homme, y a-t-il une meilleure raison d'écrire ?¹

Bien que Fintan, en tant qu'enfant curieux, ne représente pas la classe dominante dans le contexte général d'*Onitsha*, son sentiment de honte dans cette scène est lié à son appartenance à la race blanche et à la société européenne. C'est cette honte qui pousse l'enfant vers l'écriture dans laquelle il devient une jeune fille, venant d'arriver en Afrique. Il s'agit du devenir-Autre effectué par le changement du sexe et celui de l'espace.

La cabine, entre-lieu, sans appartenir ni au pont des premières, ni au pont de charge, illustre un espace situé hors du cadre de la société existante. La marginalité de cet espace rappelle que Fintan est un être en devenir. Malgré son appartenance à la race blanche et au pays « européen », initié déjà à la culture négro-africaine le soir où il descendit dans le pont de charge, Fintan ne peut plus redevenir comme avant, comme les autres passagers adultes du pont des premières. Les adultes sont habitués à se définir par des critères fixes, ils peuvent établir ainsi une distinction indestructible entre *nous* et *les autres* et faire semblant d'être indifférents dans le but de résoudre leur conflit interne. Toutefois, il est impossible pour Fintan de se différencier autant de ces *autres*, parce que le bruit de leurs marteaux et le chant d'un homme en haillons ont déjà pénétré dans son être libre, mobile et indéfini. La phrase de Deleuze semble éclaircir l'intention de Le Clézio de placer son héros dans la cabine intérieure : « Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une molécule² ». Sans se nier, sans exclure les autres, Fintan s'enferme dans la cabine intérieure comme s'il prenait le parti de ne pas choisir. La cabine se présente alors comme abri et cachette et Fintan trouve la réalité pénible et absurde³. Dans cet endroit, hors du monde réel, Fintan expérimente la force de l'imagination face à l'absurdité et sa propre faiblesse.

¹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993, p. 11.

² *Ibid.*

³ Jacqueline Dutton remarque l'image de l'asile de cette cabine : « Cette figure de l'asile reprend l'aspect

B. L'espace de la création littéraire

La cabine représente l'isolement ; l'absence de fenêtre, l'enfermement de Fintan, l'obscurité même en journée et le grand silence illustrent la séparation de cet espace d'avec le monde extérieur.

(...) il s'enfermait dans la cabine sans fenêtre, il allumait la veilleuse, et il commençait à écrire une histoire sur un petit cahier à dessin, avec un crayon gras. Il écrivait d'abord le titre, en lettres capitales : UN LONG VOYAGE. (...) C'était bien, d'écrire cette histoire, enfermé dans la cabine, sans un bruit, avec la lumière de la veilleuse et la chaleur du soleil qui montait au-dessus de la coque du navire immobile. (*O*, 49)

L'image de cette rupture est appropriée : Fintan choisit cet endroit pour s'y protéger du monde réel. D'ailleurs, le titre de l'histoire écrite par Fintan, « UN LONG VOYAGE », montre qu'il prend, non seulement la cabine, mais aussi l'écriture, comme son asile. Le titre de son cahier nous fait pressentir que son écriture l'emmènera vers l'ailleurs, éloigné du monde réel, c'est-à-dire vers le monde imaginaire, l'espace littéraire. Nous voyons explicitement des éléments du roman dans l'histoire de Fintan, ceux qui ne se trouvent guère dans l'écriture de Maou, comme l'intrigue, les personnages, le point de vue, le paysage, etc. En libérant la conscience du héros de l'espace-temps réel, l'écriture littéraire la laisse entrer dans l'espace-temps imaginaire. C'est grâce à la fuite dans l'écriture romanesque et l'aventure dans le monde imaginaire que Fintan peut endurer des moments pénibles. Alors l'enfermement, l'isolement, la rupture ne sont plus négatifs. Tout au contraire, la douleur de Fintan est remplacée par le calme de la seule écriture dans la cabine (« C'était bien, d'écrire cette histoire, enfermé dans la cabine (...) »).

Le moment du passage de Fintan du réel à la fiction est illustré, nous semble-t-il, par l'allumage de la veilleuse. Les deux scènes où Fintan descend dans la cabine pour écrire l'histoire se déroulent en trois étapes : descente dans la cabine, allumage de la veilleuse et écriture¹. Il faut allumer d'abord avant d'écrire dans cet endroit, parce que faute de fenêtre, la

rassurant et fermé du sanctuaire, car d'une part il s'agit d'un havre, qui protège contre les excès du continent africain : « Le *Surabaya* était un asile, une île » (*O* 33), et d'autre part, il représente l'enfermement dans une maison de santé, espace réconfortant mais néanmoins carcéral. » (Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 50)

¹ *O*, p. 49 : « Alors il s'enfermait dans la cabine sans fenêtre, il allumait la veilleuse, et il commençait à écrire une histoire sur un petit cahier à dessin (...) » ; *O*, p. 56 : « Alors Fintan descendit dans la cabine, il alluma la veilleuse, et il ouvrit le petit cahier d'écolier (...) ».

lumière du soleil n'y rentre pas. L'absence de fenêtre donne à la cabine un caractère hors du temps ; la lumière qui règne dans cet espace n'est pas celle du soleil, mais celle de la veilleuse¹. En allumant sa propre lumière, comme la voix qui dit « Que la lumière soit ! », Fintan crée son propre monde dont le temps transcende celui du réel. Bien entendu, cette métaphore ne ressuscitera pas la notion traditionnelle de l'auteur qui est comparable au créateur divin. Elle montre l'écriture de Fintan, plus autonome que celle de Maou, au niveau du temps. Malgré ses affirmations qui font semblant de nier le temps, voire de l'abolir, Maou écrit toujours dans la limite de ses souvenirs, sans possibilité de se délivrer de sa vie réelle, tandis que Fintan réussit à abolir complètement le temps réel où il a été, est, et sera, à travers la création d'un nouveau personnage, d'un nouveau paysage et d'une nouvelle histoire dominés par un autre temps. Bien que certains éléments constitutifs de son monde imaginaire viennent de quelques bribes de sa vie réelle, le temps dans son histoire n'a aucun rapport avec celui de sa vie, parce que Fintan mélange ces éléments dans son écriture avant d'y disposer dans le temps concomitant, ceux qui appartiennent en réalité aux temps différents. Ainsi, par exemple, dans son histoire « UN LONG VOYAGE », son ancienne amie de France, Esther, se trouve en Afrique, espace où il sera dans l'avenir².

Un autre caractère du temps de l'écriture illustré par la caractéristique de l'espace est l'éternité. Le *Surabaya* accosté dans le port de Cotonou est décrit par son immobilité (« (...) navire immobile »). L'immobilité du navire, celui qui avançait sans arrêt jusqu'alors en emportant tous les souvenirs de Fintan, symbolise le temps immortalisé par l'écriture de Fintan. Contrairement au temps réel éphémère dans lequel chaque moment continue à couler et à disparaître à jamais, tous les moments constituant le temps de l'histoire sont captés pour toujours. L'éternité du temps de l'écriture s'oppose à la fugacité du temps réel à l'égard de laquelle Fintan ressent de la douleur. Sa douleur s'éprouve envers deux temps différents : le temps passé et le temps à venir. La première douleur est le regret pour les souvenirs en train d'être effacés, et la seconde est l'angoisse de tout ce qui lui arrivera. Etant donné que nous avons déjà étudié la première douleur, causée par l'effacement des souvenirs, voyons ici la seconde.

¹ Le soleil n'est présent dans la cabine de Fintan que sous forme de chaleur, et non comme lumière. *O*, p. 49 : « *la chaleur du soleil* qui montait au-dessus de la coque », « Fintan sentait *la brûlure du soleil* sur son front » Mis en italique par nous.

² *O*, p. 49 : « ESTHER. ESTHER EST ARRIVÉE EN AFRIQUE 1948 ». Fintan baptise son héroïne Esther, du nom de son amie d'enfance dont il se souvient plus précédemment dans le roman : « Les gouttes d'eau froide sur la peau, la lumière qui s'accrochait aux cheveux d'Esther » (*O*, p. 22).

Il avait la gorge serrée, il ne comprenait pas bien pourquoi. Peut-être parce qu'un jour ça serait comme ça, il faudrait descendre cette coupée, entrer dans une ville, et il y aurait cet homme qui attendrait, qui dirait : « Je suis Geoffroy Allen, je suis ton père. Viens avec moi à Onitsha. » (*O*, 49)

Plusieurs indices soulignent l'ambiguïté du sentiment de Fintan dans ce passage. D'abord, c'est la description de la réaction physiologique, et non les expressions de l'émotion, qui nous montre l'air attristé de Fintan (« Il avait la gorge serrée »). Le lecteur peut comprendre exactement ce qu'est cette sensation physique, mais il n'est pas évident de savoir à quelle désignation sentimentale la substituer. Elle aurait pu être tristesse, peine, colère, regret, etc. De peur que la désignation sentimentale ne transmette qu'une partie restreinte du sentiment des personnages, parce que le langage est parfois trop évident pour désigner certaines choses imprécises, l'écrivain préfère décrire les réactions du corps des personnages. C'est une manière fréquemment pratiquée par Le Clézio, que nous évoquerons dans la deuxième partie de notre étude. Ensuite, l'incompréhension du héros envers son propre sentiment contribue également à renforcer l'ambiguïté. Fintan « ne compren[d] pas bien pourquoi » sa gorge est serrée, il n'arrive pas à nous en expliquer la raison exacte. Il ne fait que supposer quelques raisons possibles, en prononçant d'abord « Peut-être », et les énumère. Avec cet adverbe, toutes les situations restent incertaines. Quel que soit son avenir imaginé, Fintan ne veut pas qu'il advienne. Autrement dit, il a la gorge serrée parce qu'il pressent que cet avenir s'approche de plus en plus, malgré lui, pour devenir sa réalité.

Fintan sentait la brûlure du soleil sur son front, comme autrefois, à Saint-Martin. Un point de douleur entre les yeux. Grand-mère Aurelia disait que c'était son troisième œil, l'œil qui servait à lire dans l'avenir. (*O*, 49)

En commençant à écrire, Fintan sent une autre douleur physique, « la brûlure du soleil ». Le soleil, créateur du temps opposé à la veilleuse de la cabine, représente le temps réel, éphémère, celui qui se renouvelle. Nous comprendrons la brûlure du soleil sur le front de Fintan comme la douleur du mortel. Dans ce contexte, nous souhaiterions déchiffrer davantage l'explication de la grand-mère Aurelia au sujet de cette brûlure, le « troisième œil (...) qui servait à lire dans l'avenir », celle qui nous paraît soit superstitieuse, soit sage. Elle est la douleur qu'on éprouve envers le temps en général, c'est-à-dire le passé irréversible, le présent insaisissable et l'avenir inévitable. C'est pourquoi Fintan peut la surmonter grâce à l'écriture littéraire. Pendant que le *Surabaya* reste « immobile », navire qui emporte tous ses souvenirs en avançant sans cesse vers Onitsha où Geoffroy, homme qui prendra sa mère, attend, Fintan écrit pour

immortaliser dans son histoire, Esther, sa chère amie d'enfance, et pour la faire arriver en Afrique, là où il vivra bientôt en réalité¹. C'est un noir et un chat, au lieu d'un Anglais inconnu, qui l'attendent dans la ville africaine imaginée par Fintan². La douleur de Fintan ressentie dans l'espace-temps réel se calme peu à peu pendant qu'il crée le nouvel espace-temps³. C'est ainsi que l'écriture se présente chez le héros d'*Onitsha* « comme espace sécurisant, ancré dans le quotidien, dans la sensation physique du bercement des eaux, aux ressacs⁴ », comme le note Isabelle Roussel-Gillet.

C. *Ecrire, « ce sont mes devoirs. »*

Lorsque Maou s'approche de Fintan pour lire son cahier, Fintan se précipite pour le refermer en disant que ce sont ses « devoirs »⁵. Etant donné que c'est ce mot, « devoirs », par lequel le héros définit sa propre écriture, nous réfléchissons sur ce lexique, en le prenant comme un repère important dans le but de comprendre ce que signifie, pour lui, l'écriture. A la première lecture, cette réponse subitement sortie du garçon ne paraît pas signifier autre chose que ses devoirs scolaires. Il semble que Fintan fait un petit mensonge à sa mère pour ne pas la laisser lire son histoire. Mais, si cette écriture équivaut en un sens aux devoirs scolaires, c'est parce qu'elle lui est nécessaire pour trouver des réponses aux questions qu'il se pose sur le monde, sa bipolarité extrême, les adultes insupportables et les situations où il ne voit plus quoi faire. Bien que l'effet de l'apprentissage de ces devoirs n'apparaisse pas immédiatement, nous pouvons prévoir que l'enfant saisira au fur et à mesure sa manière de comprendre le monde et qu'il grandira grâce à l'écriture.

Essayons d'interpréter ce mot dans un sens plus général : obligation et responsabilité. L'obligation est un terme issu du rapport à la dette ; on est obligé à, on bénéficie de quelque chose donnée par quelqu'un. Si Fintan écrivait comme s'il en était obligé, d'où viendrait son obligation ? Que devrait-il ? À qui ? Ces questions nous rappellent le système d'exploitation de la société coloniale dont nous avons parlé plus haut. Incarnée par la situation économique

¹ *O*, p. 49 : « ESTHER. ESTHER EST ARRIVÉE EN AFRIQUE 1948. (...) ELLE ARRIVE À ONITSHA. ».

² *O*, p. 50 : « ESTHER REGARDE LES ORAGES AU-DESSUS DE LA FORÊT. UN NOIR A APPORTÉ UN CHAT. I AM HUNGRY, DIT ESTHER. ALORS JE TE DONNE CE CHAT. À MANGER ? NON, COMME AMITIÉ. ».

³ *O*, p. 51 : « Maintenant la douleur du front s'était calmée. »

⁴ Isabelle Roussel-Gillet, *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Paris, Ellipses, 2011, p. 83.

⁵ *O*, p. 51 : « « Qu'est-ce que tu fais ? » a demandé Maou. Elle s'est approchée pour lire, mais Fintan a refermé le cahier. « Rien, rien, ce sont mes devoirs. » ».

extrêmement bipolarisée entre les deux groupes de passagers du *Surabaya*, l'exploitation coloniale et le système de société qui en découle ont longtemps perduré. Le Clézio répète à maintes reprises dans des discours ce que les Européens doivent au sang et à la sueur des Africains dans leur progrès industriel et leur développement économique¹. Ne serait-ce pas cette dette que l'écrivain garde dans son cœur, quand il fait prononcer à Fintan ce mot, « devoirs » ?² Parmi tous les passagers, Fintan est le seul qui perçoit d'où vient l'énergie motrice du navire : le martèlement des Africains. Dans ce contexte, la réponse de Fintan à la question de Maou pourrait être lue autrement qu'un petit mensonge. C'est une reconnaissance de la dette que les Européens-colonisateurs ont historiquement envers les Africains-colonisés³. Sa réponse est basée sur une sorte d'aveu de *nos* méfaits envers les *autres*. La reconnaissance de la dette et les aveux des fautes sont les premières étapes pour rendre ce qu'on doit. Dans cette expression, « mes devoirs », nous comprenons la volonté de Fintan, ou celle de Le Clézio lui-même, de les accomplir et de rendre ce que *nous* devons aux *autres*, par l'intermédiaire de l'écriture.

Or, il ne faut pas penser que l'histoire de Fintan est écrite d'un point de vue de l'écrivain philanthrope du Premier monde qui s'apitoie sur les gens des pays du Tiers monde. Le regard de ce roman n'exprime pas la compassion envers la pauvreté ou la vie rude des Africains, mais

¹ Le Clézio rappelle souvent le rapport entre le colonialisme de la France ou de l'Europe et sa révolution industrielle. Il revendique par exemple dans un article la responsabilité, plus que la fraternité, de la France pour la liberté des peuples qui ont été jadis colonisés par elle : « La liberté pour tous, pas seulement pour quelques[-]uns, et les autres n'ont qu'à s'accommoder du pis-aller, de la citoyenneté de seconde zone, de la loi du vainqueur. La liberté que la France doit à ses anciennes possessions d'outre-mer, non pas au nom de quelque vague idée de la fraternité des peuples (ne pas trop demander) mais simplement en retour de ce que ces peuples asservis ont donné à la métropole, leur sueur et leur sang. En retour de cette immense fortune puisée dans le sucre, le coton et la mine, et qui a permis jadis à ce pays – et à l'Europe entière, puis à la jeune colonie d'Amérique – de démarrer son essor industriel. [...] Encore une fois, la liberté n'est pas un cadeau, mais une justice. Une reconnaissance de la responsabilité économique et morale. » (J.-M.G. Le Clézio, « La liberté, comme une supplique, comme un appel dans la voix du blues et du jazz », *op. cit.*, p. 11)

² La position de Le Clézio à l'égard de sa famille, surtout de ses ancêtres qui ont vécu à l'île Maurice en tant que classe dominante, semble élucider le contexte ou la raison de son usage du mot « devoir ». Dans l'entretien avec Jacqueline Dutton, Le Clézio dit : « Ce n'est pas indifférent, c'est important d'une certaine façon que je me rattache à ce passé-là, mais je ne peux pas le regretter parce qu'en plus, c'est un passé qui est trouble. La fortune de cette famille, je crois, comme la plupart des grandes familles des Antilles ou des Mascareignes est fondée sur l'esclavage. Donc, c'est une fortune qui est suspecte d'une certaine façon, un peu comme ces grandes fortunes qui sont dans le sud des Etats-Unis, (...). Donc, je ne ressens pas de nostalgie pour ça mais en revanche, je pense que, la notion que j'ai, ce n'est pas celle d'un paradis perdu, mais celle d'une évolution normale, naturelle des choses, qui font que certaines générations doivent payer les erreurs des générations qui les ont précédées ou doivent *réparer* ses erreurs parce que « payer », ça serait plutôt négatif. Ils doivent tenter de réparer les erreurs. » (Entretien privé avec J.M.G. Le Clézio, Paris, le 29 mai 1997, in Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 282-283).

³ Jérôme Garcin relève aussi la notion de la « dette » comme ce qui motive Le Clézio d'écrire *Onitsha* : « Il y a des mémoires accablées, des mémoires douloureuses, des mémoires impuissantes. Celle de J.-M.G. Le Clézio est à la fois pacifiée et réconciliatrice. C'est la dette d'un écrivain à l'enfant qu'il fut, et à la terre qui l'a révélé » (Jérôme Garcin (1995), *op. cit.*, p. 275-276).

plutôt la colère ou le souci envers un monde déséquilibré. Si l'écriture est nécessaire à Fintan (ou à Le Clézio), cette obligation ne serait rien d'autre que celle de l'effort de retrouver l'équilibre du monde, parce que nous sommes tous sur le même navire comme ceux qui sont sur le *Surabaya* et que « [t]outes choses sont liées » comme disait le chef Seattle dans le discours qui émeut tant Le Clézio¹. C'est d'ailleurs pour « la rédemption de [s]on passé colonial qui est très vivant, très présent² », précise Le Clézio, qu'il part dans des pays étrangers et qu'il écrit continuellement sur ces peuples. Pour ne pas lui laisser perdre son équilibre, pour ne pas faire sombrer le navire entier, parce que tout ce qui est déséquilibré pourrait s'écrouler, il faut reconnaître à chacun ses devoirs dans ce monde où on ne peut exister que par l'interdépendance. Quand Fintan définit son écriture comme ses « devoirs », nous apercevons dans sa définition qu'il est conscient, peut-être instinctivement, des liens de ce monde et des risques de son déséquilibre. C'est pourquoi il décide de s'installer entre les deux ponts. La cabine intérieure est l'espace le plus central et le plus équilibré dans le navire. Elle est donc un lieu idéal pour faire ses devoirs, pour écrire, c'est-à-dire pour se poser des questions à la recherche de l'équilibre perdu³.

En considérant le plan bio-bibliographique de Le Clézio, on trouve quelques métissages avec l'écriture de Fintan. L'écrivain raconte dans l'entretien avec Jérôme Garcin le récit de la genèse de son « premier livre », intitulé « Un long voyage », comme l'histoire inventée par Fintan⁴. C'est aussi au moment de son voyage en Afrique, dans une cabine du navire, que ce premier texte du petit Jean-Marie a été conçu. Ne possédant pas « un niveau mathématique suffisant », Le Clézio n'a pas pu réaliser son rêve de devenir marin, mais c'est tout de même « sur mer » que le germe de son bel avenir d'écrivain s'est formé. Ces premiers souvenirs

¹ Le discours du chef Seattle fut prononcé en 1855 pour s'adresser à l'Assemblée des Tribus, en réponse à l'offre du gouvernement américain d'acheter les terres indiennes. On peut trouver son extrait dans *La fête chantée* de J.-M.G. Le Clézio (FC, p. 229-236).

² Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 288 : « on considère que je suis un écrivain de voyages, un écrivain exotique. Je considère que je ne le suis pas du tout. Je ne parle pas de voyages, ni d'exotisme. Je parle de la rédemption de mon passé colonial qui est très vivant, très présent. »

³ Dans la conférence de presse chez Gallimard du 9 octobre 2008, Le Clézio, couronné du Prix Nobel de littérature de l'année, définit l'écrivain ainsi : « Le romancier n'est pas un technicien du langage, c'est quelqu'un qui écrit, qui se pose des questions. » (Caroline Andrieu, « Le Clézio sacré Prix Nobel de littérature », *Le Parisien*, vendredi 10 octobre 2008, p. 36). En soulignant le sujet de la colonisation remise en question dans plusieurs œuvres de Le Clézio, Caroline Andrieu, rédactrice de cet article, résume la Question de notre romancier ainsi : « Il a coutume de dire qu'il produit quant à lui « toujours le même livre ». Parce qu'il cherche encore la réponse à cette question qu'il se pose depuis l'enfance : si les hommes blancs n'avaient pas causé aux hommes noirs tant de souffrances, le monde ne serait-il pas meilleur aujourd'hui ? » C'est aussi la question incontestable de Fintan.

⁴ Jérôme Garcin, « J.-M.G. Le Clézio : « J'aurais voulu être marin » », *L'Événement du jeudi*, du 6 au 12 octobre, 1988, p. 124-127.

d'écriture « face au hublot ouvert » lui manquent encore aujourd'hui ; il essaie alors, quand il écrit, « de retrouver cet espace-là, entre deux mondes, et cette atmosphère chaude, oppressante, où l'on ne pouvait distinguer un jour du suivant », ajoute le romancier dans la même interview¹. La mer est pour Le Clézio un véritable lieu de naissance et de création littéraire. Cette histoire n'a jamais été publiée, mais nous avons l'impression qu'elle a vu le jour en 1991 en même temps que la publication d'*Onitsha*, dont le premier chapitre s'intitule « Un long voyage ». De ce croisement, le premier texte de Le Clézio peut être comparé au germe ou au fœtus du roman *Onitsha* et celui-là peut être lu comme une sorte de prologue ou de pré-histoire de celui-ci. Le passage du premier chapitre au deuxième – intitulé « Onitsha » comme le titre du roman – ne désigne donc pas seulement le trajet de Fintan qui traverse l'Océan pour atteindre la ville d'Onitsha, mais aussi le parcours de l'écrivain depuis son premier élan d'écrire jusqu'à cette œuvre romanesque particulièrement importante. Revenons dans la vie de Fintan. Un long voyage, c'est à la fois ce qu'il fait et ce qu'il écrit. Ce long voyage doublé, ne serait-il pas, le prologue de sa vie à Onitsha ? S'il franchissait l'Atlantique avec ce voyage, c'est avec son écriture qu'il franchirait les bordures de deux mondes, deux peuples, deux civilisations. Son voyage et son écriture composent ainsi ensemble l'étape préparatoire, voire le temps de la conception de Fintan, celui qui attend de voir le jour à Onitsha, de devenir *autre*.

¹ *Ibid.*

CHAPITRE 2

La Méditerranée

La Méditerranée est présente dans beaucoup d'œuvres de J.-M.G. Le Clézio. Bien qu'elle n'apparaisse pas toujours explicitement, surtout dans ses premiers textes, dont l'espace est illustré souvent vaguement, nous pouvons la reconnaître, du moins la deviner, grâce aux indices topographiques et climatiques qui rapprochent l'espace romanesque de quelques villes méditerranéennes. Dans ses derniers romans parus à partir des années 90, l'espace devient plus repérable avec les noms précis des lieux ou leur évocation nette et, ainsi, la présence de la Méditerranée apparaît plus clairement. La biographie de l'écrivain étroitement liée à la région méditerranéenne de la France – la naissance à Nice, l'enfance et l'adolescence principalement passées dans cette ville et ses alentours, les études à l'Université d'Aix-en-Provence, sa résidence située près du vieux port de Nice – pourrait être une explication de sa prédilection pour cette mer. Cependant, ce n'est pas seulement sur la Côte d'Azur que Le Clézio installe ses personnages, mais également dans diverses régions côtières de plusieurs pays. En notant que l'hégémonisme européen et certaines situations historiques font apparaître une tendance à privilégier la rive nord de la Méditerranée et à déprécier les côtes du Moyen Orient dans la littérature française du XX^e siècle¹, Yann Courrèges, chercheur littéraire, nous rappelle qu'« il n'existe pas une Méditerranée, mais bien plusieurs Méditerranées² », et présente Le Clézio comme un des écrivains qui veulent « donner à la Méditerranée une dimension beaucoup plus vaste que celle de sa rive nord, de sa rive latine³ ». Dans les trois romans que nous étudions de même, l'écrivain nous renvoie dans différents endroits près du bassin méditerranéen où les personnages voyagent ou errent d'un rivage à l'autre : les villes méditerranéennes de France comme Nice, Toulon, Marseille, Toulouse, les plages italiennes comme San Remo et Amantea, les villes côtières israélo-palestiniennes comme Haïfa, Jaffa (Tel-Aviv), Akka (Acre) et la mer d'Alboran entre Mellila et le sud de la péninsule ibérique. Ainsi, ce sont les multiples faces de la région méditerranéenne que Le Clézio nous fait découvrir à travers son écriture. Entrecroisant

¹ Yann Courrèges, *La Ville méditerranéenne dans le roman de langue française, au XX^e siècle : types et imaginaire, de Marseille et Nice à Alger et Oran*, Thèse de doctorat, Université de Montpellier III, 2005, p. 13 : « La colonisation du Maghreb, les mandats anglais et français au Moyen-Orient, après la Première Guerre mondiale, amènent un changement de point de vue [à propos de la Méditerranée]. La rive sud de la Méditerranée doit être annexée à la rive nord, l'Orient est alors peu à peu dévalorisé ».

² *Ibid.*, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 20.

la vie des personnages avec les faits historiques de chaque région, ses enjeux sociaux et ses caractéristiques culturelles, le romancier réussit à décrire la grande diversité de ce « véritable creuset culturel¹ ».

Certains chercheurs en ethnologie, météorologie ou mythologie, soulignent la similarité des pays méditerranéens qui se ressemblent tant, qu'on parle d'« une sorte de méditerranéité² ». Il est vrai qu'en partageant la même mer, les 25 pays riverains se trouvent naturellement sous un climat plutôt analogique, doux et tempéré, leurs histoires se croisèrent fréquemment et leurs cultures s'influencèrent les unes les autres. La littérature de Le Clézio ne contredit pas la notion de « méditerranéité », bien qu'elle souligne les aspects divers de l'espace méditerranéen. Mais, si cette notion désigne les points communs entre les différents pays riverains, notre romancier s'intéresser plutôt à leurs échanges et leurs interactions. Aux processus qui les lient, voire les rendent similaires. Au travers de ses personnages en mouvement dans l'espace méditerranéen, l'écrivain met en lumière les liens visibles ou invisibles entre les espaces séparés. Restant sensible aux différences de chaque région autour de la Méditerranée, Le Clézio ne manque pas non plus les significations historiques et symboliques de cet espace aquatique partagé par les divers mondes.

Ainsi, l'espace de la Méditerranée que nous allons étudier ici est celui qui comprend ces deux aspects soulignés par l'auteur : la diversité des régions méditerranéennes et la mer comme le lien ou le lieu de passage. En revanche, nous ne traiterons pas toutes les villes citées plus haut, mais seulement quelques-unes qui correspondent à un de nos deux critères, ou aux deux ; soit les personnages principaux ont l'occasion de passer un certain temps au bord de la mer (Port d'Alon, Toulon, Haïfa dans *Etoile errante*), soit ils s'en souviennent ou en parlent de manière récurrente (Akka et Amantea dans *Etoile errante*, San Remo dans *Onitsha*). Pour le reste, c'est-à-dire les villes dont la mer n'est jamais ou presque pas perçue par le narrateur malgré leur proximité avec la Méditerranée, nous les traiterons succinctement dans les troisième et quatrième parties de notre étude.

1. Port d'Alon et Toulon

¹ Rachel Bouvet, « Du récif à la vague : figures de la mer chez Segalen et Le Clézio », in sous la direction de Claude Cavallero, *Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure*, [Actes du colloque de Chambéry, décembre 2010], Chambéry, Université de Savoie, 2012, p. 117.

² Sous la direction de Jacqueline Lieutaud, *Une mer entre trois continents, La Méditerranée*, Paris, Ellipses, 2001, p. 5.

La calanque du Port d'Alon et la ville de Toulon composent « le lieu d'attente¹ » pour Esther et d'autres personnages juifs dans *Etoile errante*. Ils y attendent le *Sette Fratelli*, navire qui les emmènera jusqu'à la terre promise, Eretz Israël. Pendant leur attente de presque quatre mois, nous relevons trois jours qui se font remarquer particulièrement par le fait que l'héroïne les passe dans des endroits ouverts à la mer : deux jours sur la plage et la pointe du Port d'Alon et un jour dans la cachette des rochers tout près de la mer de Toulon. Ces trois jours apportent un grand changement à notre héroïne, celui qu'on pourrait nommer la croissance ou la transcendance. Nous réfléchissons sur cette mutation d'Esther, et plus particulièrement sur les influences des matières de ces espaces aquatiques participant à sa transformation.

1.1. La plage du Port d'Alon

La première nuit passée sur la plage du Port d'Alon décrit longuement l'aspect matériel de l'itinéraire complet du voyage des réfugiés durant environ quatre ou cinq mois². La plupart des pages consacrées à cette nuit nous renvoie sans cesse aux différentes phases du passé d'Esther, les souvenirs surgissant de sa mémoire récente ou ancienne, sans suivre l'ordre chronologique : les premiers jours à Saint-Martin-Vésubie, le jour où Esther est allée, en compagnie de sa mère, chercher son père à Berthemont, la dernière image de son père, la vie misérable à Paris, la mort de la vieille madame Aleu, celle qui habitait dans le même appartement à Paris, la conversation entre l'oncle Simon Ruben et sa mère sur l'enseignement religieux d'Esther, le rapport de son père à la religion, les anecdotes bibliques racontées par ses parents, le trajet depuis Paris jusqu'au Port d'Alon et ainsi de suite. Presque toutes les scènes évoquées sont des souvenirs de moments durs et sombres. Même celui dont elle aurait pu se souvenir comme heureux est affligeant, envahi du pressentiment de la mort du père. La plage du Port d'Alon est un espace qui réveille continuellement des souvenirs douloureux, du moins la première nuit. Il nous semble que leur rappel pourrait être lié aux décors du littoral, le vent

¹ Port d'Alon et Toulon, lieu où les hommes chassés attendent désespérément le navire, sorte de sauveur ou être salulaire, correspondent à l'image de la bande côtière dans les premiers œuvres de Le Clézio, définie par Claude Cavallero, comme « un lieu de transit ou d'asile temporaire » : « En tant qu'espace vacant où se pose le problème des limites entre plusieurs domaines, la bande côtière se définit plus comme un lieu de transit ou d'asile temporaire que comme une entité spatiale absolue. » (Claude Cavallero (1992), *op. cit.*, p. 39).

² L'itinéraire des cinq mois (de décembre 1947 au 14 mai 1948) est décrit dans soixante-cinq pages (139 à 203), et ce sont les dix-huit premières pages (139 à 156) auxquelles sont consacrées la première nuit au Port d'Alon.

et la mer en particulier. Ils participent d'une manière métaphorique au processus du souvenir d'Esther.

Dans la nuit sur la plage du Port d'Alon, le vent et la mer s'opposent : le vent souffle de la forêt située au nord, derrière Esther, tandis que la mer se situe en face d'elle, au sud¹. De même que l'orientation d'Esther assise et le sens du trajet des réfugiés juifs, nous permet d'interpréter la mise en position linéaire des forêt-plage-mer dans cet espace comme le temps visualisé sur le plan spatial ; la forêt de pins qu'ils ont traversée, la plage où ils attendent le bateau et la mer qu'ils devront franchir pour aller à Jérusalem signifient respectivement le passé, le présent et l'avenir. Si la forêt d'où vient le vent symbolise le passé, nous pouvons penser aux rapports à l'obscurité dans les souvenirs évoqués par Esther quant au vent d'hiver : froid et pénétrant. Il souffle « fort », « par rafales », en « cherch[ant] à percer la carapace mouillée de la couverture » ; il « entre peu à peu » en Esther et la « traverse »². C'est donc le vent qui tourmente les personnages comme les années passées leur infligeaient la détresse. Il les fait frissonner, se geler et se cacher sous la couverture. Pendant que le vent souffle et que la mer reste imperceptible, Esther est hantée par ses souvenirs sinistres. Pendant cette nuit, elle s'oblige à les oublier en vain en se rappelant à maintes reprises la parole impérative de Simon Ruben : « Il faut oublier, il faut partir pour oublier !³ »

C'est relativement tard qu'Esther perçoit la présence de la mer par rapport à sa remarque sur le vent. Si l'on divise les pages consacrées à la première nuit au Port d'Alon en trois parties suivant la mise en page du roman⁴, on ne trouve guère la présence de la mer dans la première⁵. Dans cette partie, l'espace se compose plutôt de « la pénombre de l'aube », « le sable », « les ruines du cabanon » et surtout « le vent »⁶. C'est à partir de la deuxième partie qu'Esther commence à entendre le bruit de la mer.

¹ *EE*, p. 151. « C'est un vent qui ne vient pas de la mer, mais qui souffle du nord, par-dessus les collines, qui résonne entre les fûts des grands arbres. »

² *EE*, p. 141, 149, 151.

³ *EE*, p. 148. Esther se souvient de la parole de Simon Ruben dans la page 140. D'ailleurs, elle se la répète à elle-même : « Maintenant je sais ce qu'il voulait dire, c'était cela qu'il disait, mon père avait été recouvert par la terre, et il fallait bien l'oublier » (*EE*, p. 140).

⁴ La première partie : *EE*, p. 139-148 ; la deuxième : *EE*, p. 148-151 ; la troisième : *EE*, p. 151-155. A la fin de chaque partie, on trouve un espace entre les lignes.

⁵ Dans la première partie, la présence de la mer est très faible. Elle n'apparaît qu'une fois, comme ce qui reflète la lumière vague. : « Les troncs des arbres étaient debout dans la lueur vague de la mer, et cela faisait battre notre cœur, comme si nous étions en train de marcher dans un pays inconnu. » (*EE*, p. 140).

⁶ *EE*, p. 140 : « Ici, nous sommes arrivés *dans la pénombre de l'aube*, après avoir marché dans la nuit, sous la pluie, depuis la gare de Saint-Cyr, (...) » ; *EE*, p. 141 : « L'homme qui nous guidait a installé tout le monde auprès *des ruines d'un cabanon*, et il est reparti. Maman s'est assise par terre, *dans le sable*, en se plaignant de ses jambes, en reniflant un peu. » Mis en italique par nous.

Le bruit de la mer me rassure, même si c'est la tempête. C'est la première fois de ma vie que je couche au bord de la mer. (EE, 149)

Si le vent échancre la mémoire cuisante de l'héroïne, la mer nocturne semble l'apaiser, la soigner et la consoler. Malgré son aspect violent comparable à celui du vent, la mer se présente comme celle qui « rassure » le protagoniste. Elle se montre curative et maternelle surtout de par son bruit. Nombreux écrivains, artistes et chercheurs notent ce rapport entre le bruit des vagues et la maternité. Entre autres R. Murray Schafer, auteur du *Paysage sonore, Le monde comme musique*, atteste que le premier son entendu par l'homme est « la caresse des eaux » et associe cette dernière au bruit de la mer en citant Proust : « Le premier son entendu ? Ce fut la caresse des eaux. La mer était pour Proust « la plaintive aïeule de la terre, poursuivant, comme au temps où il n'existait pas encore d'êtres vivants, sa démente et immémoriale agitation »¹ ». C'est « cette conscience immémoriale des pulsations liquides² » que les vagues de la Méditerranée éveillent en Esther et la rassurent. Ainsi, la mer s'oppose-t-elle au vent, non seulement par sa position, mais aussi par ses effets ; affrontant l'attaque du vent violent, l'eau, élément « anima », protège notre héroïne comme si elle remplaçait la place de sa mère épuisée, endormie³. Cet effet thérapeutique de la mer se trouve également dans le comportement d'Esther envers son passé. Le moment où elle entend le bruit de la mer est presque synchronisé avec celui où elle arrive à se distancier de son passé.

Ici, au fond de la baie d'Alon, tout semble si loin, comme si c'était arrivé à quelqu'un d'autre, dans un autre monde. (EE, 148)

Contrairement au vent qui apporte à notre héroïne des souvenirs marqués par la peur de la mort et de la vie misérable, la mer l'en libère. Il semble que le bruit de la mer rétablisse la conscience d'Esther, jusqu'alors complètement tournée vers le passé. Plus la présence auditive de la mer devient importante, plus Esther réussit à rompre avec ses dernières années. Après que le bruit des aiguilles des pins causé par le vent s'entende comme « le bruit des vagues sur une étrave⁴ » comme si le bruit de la mer engloutissait celui du vent, Esther admet enfin que le passé est passé en se disant : « [c]e sont les années terrifiantes que j'ai laissées derrière moi, dans

¹ R. Murray Schafer, *op. cit.*, p. 39.

² *Ibid.*, p. 40.

³ Depuis qu'elles prennent le train à Paris, Elizabeth se décrit souvent endormie. Ceci montre l'affaiblissement de la force protectrice maternelle qu'Esther retrouvera bientôt dans la nature et aussi en elle-même.

⁴ EE, p. 150 : « Les pins géants grincent et craquent dans le vent, leurs aiguilles font le bruit des vagues sur une étrave ».

l'ombre froide, dans les couloirs et les escaliers de la rue des Gravilliers. Elles s'en vont, elles partent à l'envers comme le paysage derrière le train¹ ». Si le vent soufflant du nord évoque les souvenirs du passé, le bruit de la mer venant du sud les renvoie.

Au lever du jour, l'ambiance de l'espace se change. La mer apparaît et son apparition transforme la modalité de la pensée d'Esther, influence jusqu'à son rapport au monde.

Le jour se lève. Pour la première fois, je peux penser à ce qui va venir. Bientôt, le bateau italien sera là, dans le port d'Alon que je commence à voir. Il me semble que je sens déjà le mouvement de la mer. La mer va nous emporter jusqu'à cette ville sainte, le vent va pousser jusqu'à la porte du désert. (EE, 155)

D'abord, la mer devenue visible change l'orientation de la pensée d'Esther : du passé à l'avenir. Pendant la nuit, Esther n'a rien pu faire qu'évoquer des souvenirs, parce que la mer qui pourrait lui permettre de « penser à ce qui va venir » a été submergée dans le noir. Maintenant, devant la mer apparue sous la lumière de l'aube, elle peut songer à l'arrivée du *Sette Fratelli* et au voyage pour Jérusalem. On pourrait dire que c'est avec l'ouverture de la mer que son attente au sens véritable commence enfin. L'apparition de la mer est l'ouverture vers l'avenir. Ceci nous confirme la métaphore du temps de la mer dont nous avons parlé plus haut. Nous voyons l'espoir affleurer en Esther au gré du mouvement de la mer dans sa sensation imaginaire d'être sur le bateau (« Il me semble que je sens déjà le mouvement de la mer »). Dans son imagination sortant de l'obscurité, le vent d'hiver n'est plus violent, ni rigoureux. Contrairement au vent nocturne qui la fait se blottir par sa froidure et son agressivité, le vent auroral se chargerait de la pousser vers l'avant sur la voie maritime jusqu'à Jérusalem (« le vent va pousser jusqu'à la porte du désert »). Sans plus chercher à percer la couverture de notre héroïne, le vent la bat maintenant « comme une voile² » comme s'il devenait le vent en poupe. Ainsi, la force de la mer et celle du vent ne sont plus en opposition. Elles opèrent en collaboration pour emmener les exilés jusqu'à la Terre Sainte.

Ensuite, la mer fait saisir à Esther l'incompréhensibilité de Dieu. La question de la religion se posait d'une manière particulière à notre jeune héroïne juive pour deux raisons : d'une part, elle a passé son enfance et son adolescence en Europe dans les années 30 et 40 dont l'ambiance sociale était cruelle et menaçante pour son peuple, et d'autre part, ses parents

¹ EE, p. 152.

² EE, p. 156 : « Je m'endors dans cet instant, serrée contre maman, écoutant le vent battre la couverture comme une voile ».

communistes considèrent la religion comme « une affaire de choix¹ ». Contrairement aux autres enfants juifs qui suivent naturellement l'enseignement religieux selon la décision de leurs parents, Esther ne l'a jamais appris jusqu'à ce matin-là, où elle comprend la grandeur de Dieu avec la découverte de la Méditerranée.

Et Simon Ruben m'avait parlé d'elle, mais il disait qu'il ne fallait pas prononcer le nom de D..., ni l'écrire, et, pour cela, je croyais que c'était un nom qui ressemblait à la mer, un nom immense et impossible à connaître tout entier. Alors, maintenant, je sais que c'est vrai. (*EE*, 156)

Pour Esther, le nom de Dieu était un grand mystère pendant ces dernières années. Son père « ne voulait pas qu'on en parle » et sa mère « a toujours refusé² » la proposition de l'oncle Simon Ruben de commencer son enseignement religieux. Même l'oncle Simon, sans lui apprendre qui est Dieu, lui interdit de prononcer ce nom et de l'écrire³. C'est par la découverte de la Méditerranée que ce mystère se résout. En apprenant à Esther son impossibilité à le saisir, ce mystère se résout ; au lieu de savoir qui est Dieu, Esther se rend compte de son inintelligibilité presque intuitivement. Elle s'aperçoit que le nom de « D... » est le mystère immense, infiniment déchiffrable comme la mer. Ce passage nous fait penser au sage enseignement du Vicare Savoyard : le « grand et sublime livre » qui fait naître la conscience religieuse chez Esther, c'est « celui de la nature », et non les autres⁴. Elle atteint enfin l'« âge de choisir⁵ » que sa mère attendait grâce à la Méditerranée qui l'éveille spirituellement.

Avec la naissance de la foi, Esther arrive à reconquérir son identité originelle dont on l'a privée les années précédentes. La situation historique épouvantable pour les Juifs lui a défendu d'être elle-même. L'ambiguïté identitaire dans laquelle notre héroïne a dû vivre se présente dans sa double dénomination : « Hélène », nom chrétien, appelé par sa mère et ses

¹ *EE*, p. 155.

² *EE*, p. 155.

³ En effet, c'est dans la Torah qu'il est indiqué que l'on n'a pas le droit d'écrire « Dieu » ou « Yahweh », ni de le représenter. Mais l'oncle Simon ne l'apprend pas à Esther. La religion reste comme une énigme pour l'héroïne.

⁴ J.-J. Rousseau, *Emile, IV*, in *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1969, p. 624-625 : « Je n'ai jamais pu croire que Dieu m'ordonnat sous peine de l'enfer d'être si savant. J'ai donc refermé tous les livres. Il en est un seul ouvert à tous les yeux, c'est celui de la nature. C'est dans ce grand et sublime livre que j'apprends à servir et adorer son divin auteur : nul n'est excusable de n'y pas lire, parce qu'il parle à tous les hommes une langue intelligible à tous les esprits. ».

⁵ *EE*, p. 155 : « L'oncle Simon Ruben avait dit à maman, un jour, est-ce qu'il ne fallait pas commencer à songer à l'enseignement, il voulait dire, la religion, pour rattraper le temps perdu. Maman a toujours refusé, sans dire non, mais en disant seulement, on verra plus tard, parce que ce n'était pas la volonté de mon père. Elle disait que cela viendrait en son temps, quand je serais en âge de choisir ».

amis et « Esther », nom juif, appelé uniquement par son père¹. On peut donc dire que l'affirmation de son unique vrai nom de ce matin-là devant la mer signifie qu'elle sort elle-même de sa longue confusion identitaire : « Mais moi je m'appelais de mon vrai nom, Esther, je ne voulais plus d'autre nom.² ». On comprend son choix du nom comme sa séparation morale de ses parents, parce qu'elle se définit ainsi elle-même, indépendamment des noms donnés différemment par ses parents. Non seulement elle refuse le nom donné par sa mère, mais elle fait preuve de courage pour choisir le nom juif, même si son père, qui pourrait l'appeler par ce nom n'est plus là. Son identité n'est plus décidée par les autres, même s'il s'agit de ses parents. C'est Esther, elle-même, qui la confirme. Son affirmation de soi, sa croissance, pourrait être liée à cet espace méditerranéen où elle arrive à dix-sept ans.

En fait, dès le début du deuxième chapitre du roman, intitulé « Esther », nous pouvons trouver plusieurs indices qui suggèrent le rapport entre le changement d'Esther et son âge adolescent. Son âge est un des trois faits bien soulignés dans les premières phrases du chapitre avec le lieu où elle est présente et son départ prévu, incontournable.

Port d'Alon, décembre 1947

J'ai dix-sept ans. Je sais que je vais quitter ce pays, pour toujours. Je ne sais pas si j'arriverai là-bas, mais nous allons bientôt partir. (*EE*, 139)

Dans la phrase indiquant le lieu, le mois et l'année où les personnages se trouvent, l'héroïne – qui se présente aussi comme narratrice à partir de ce chapitre – Esther commence par préciser son âge. Alors qu'elle se présentait plutôt comme enfant pendant qu'elle vivait dans le monde clos de Saint-Martin-Vesubie³, elle atteint maintenant la fin de son adolescence en arrivant au Port d'Alon, petite baie ouverte vers la Méditerranée. On peut donc dire que c'est à la fois *devant la mer* et *avant d'entrer à l'âge adulte* qu'Esther perçoit son destin : départ définitif (« je sais que je vais quitter, pour toujours », « (...) mais nous allons bientôt partir »). De cette perspective, « ce pays » qu'elle va quitter « pour toujours » n'est pas seulement un terme spatial comme la France ou la terre d'Europe, mais aussi celui temporel, c'est-à-dire son enfance et tous les souvenirs qui l'empêchent de se libérer de son passé. D'où la nécessité de

¹ *EE*, p. 16 : « Elle avait treize ans, elle s'appelait Hélène Grève, mais son père disait : Esther ». Pour l'explication plus détaillée sur l'origine de deux noms d'Esther, voir Dora Finianos-Arida, *La Dénomination des personnages principaux chez Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université d'Amiens, 2010, p. 288-293.

² *EE*, p. 155-156.

³ Nous verrons plus précisément l'aspect de Saint-Martin Vesubie comme le monde de l'enfance dans le chapitre 4.

l'évocation des souvenirs et de l'oubli chez Esther. Avec leurs effets, évocation des souvenirs et oubli, la mer et ses environs constituent l'espace convenable du passage de l'adolescence vers l'âge adulte.

L'émergence du « je » dans la narration de ce chapitre, signifie son acquisition du « statut du sujet¹ » d'après Madeleine Borgomano. Bruno Thibault commente aussi « cette mutation narrative » comme suivant : « tandis que la narration à la troisième personne montre le personnage comme le jouet des événements, le mode autodiégétique marque une prise de conscience et d'autonomie, l'exercice d'un certain libre arbitre, l'affirmation progressive d'une identité singulière². » La narration à la première personne montre également les caractéristiques de l'âge adolescent surnommé « l'âge du journal intime³ ». L'adolescence est une période distincte de la période précédente par la mise en question de sa propre identité. D'après les auteurs de *Philosophie des âges de la vie*, l'adolescent quête le soi « en se racontant son histoire qui conduit à ce qu'il est aujourd'hui⁴ ». Grâce à ce temps de la réflexion sur soi, il arrive à s'objectiver, c'est-à-dire « se dédouble[r] » en « un *moi observé* et un *moi qui observe*⁵ ». L'impression d'Esther après la longue énumération de ses souvenirs : « tout semble si loin, comme si c'était arrivé à quelqu'un d'autre, dans un monde⁶ », pourrait être interprétée comme l'effet de sa distanciation. En ce faisant, l'adolescent se prépare d'une part à accepter la réalité jusqu'à son amertume, celle que la narratrice appelle « la vérité⁷ » dans le texte, et d'autre part, il comprend le besoin de se fortifier pour trouver sa propre place dans le monde en dehors des bras de ses parents. Dans le roman, c'est la Méditerranée qui décrit ce monde réel que l'adolescente va devoir affronter. En saisissant son immensité, Esther réalise la nécessité de puiser des forces pour la franchir :

Il faut que je traverse la mer, que j'aie de l'autre côté, jusqu'à Eretz Israël et Jérusalem, il faut que je trouve cette force. Jamais je n'aurais cru que c'était aussi grand, jamais je n'aurais pensé que c'était une telle porte à franchir. (*EE*, 156)

¹ Madeleine Borgomano, « Nice et son Haut-Pays », in sous la direction d'Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (2008), *op. cit.*, p. 24.

² Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, p. 169.

³ Eric Deschavanne et P.-H. Voillot, *Philosophie des âges de la vie*, Paris, Grasset, 2007, p. 358.

⁴ *Ibid.*, p. 358.

⁵ *Ibid.*, p. 356. : « La réflexion peut se définir par le pouvoir de se constituer spectateur de ses propres sentiments et pensées : dans l'expérience de la conscience réfléchie, le moi se dédouble en un « moi observé » et un « moi qui observe ». »

⁶ *EE*, p. 148.

⁷ *EE*, p. 153 : « Quand les grandes personnes ne disent pas la vérité, elles détournent les yeux parce qu'elles ont peur que cela ne se voie dans leur regard. Mais déjà à ce moment-là, j'étais guérie du vide, je n'avais plus peur de la vérité ».

Ici, la Méditerranée est décrite comme une épreuve à franchir. Mais nous verrons que paradoxalement ce sera aussi dans la mer qu'Esther puisera ses forces. C'est peut-être que « la seconde naissance » est finalement, selon Rousseau, l'effet de la nature¹. Pour se soumettre à cet effet naturel, c'est-à-dire pour achever sa quête de soi, Esther monte sur la pointe du Port d'Alon où elle s'exposera davantage aux matières naturelles.

1.2. La pointe du Port d'Alon

Dès que je me suis réveillée, ce matin, j'ai couru vers la pointe du port d'Alon, pour mieux voir la mer. (*EE*, 157)

La caractéristique qui distingue la pointe au niveau spatial est sa hauteur. La pointe est le lieu haut et élevé, plus proche du ciel. Et le déplacement de l'héroïne vers la pointe est le mouvement vertical. Selon les auteurs du *Dictionnaire des symboles* l'ascension peut signifier « une réponse positive de l'homme à sa vocation spirituelle² ». Il nous semble que le cas d'Esther peut être interprété par ce sens symbolique. D'abord, la naissance de la conscience religieuse chez Esther la veille à l'aube peut attribuer ce caractère symbolique à sa montée sur la pointe d'Alon. Son déplacement sur la colline dès son réveil est le premier pas qu'elle fait depuis son éveil spirituel. C'est pourquoi elle se dirige vers le haut, vers le ciel. Le premier pas du chemin spirituel, l'ascension d'Esther sur la pointe est le commencement du parcours initiatique.

Esther précise que c'est « pour mieux voir la mer » qu'elle a couru vers la pointe. La hauteur du sommet lui permet une vision plus large sur la Méditerranée. Ceci souligne la conformité de cet endroit pour l'exécution de sa mission divine. En effet, « voir la mer » pour Esther, comme pour nombreux personnages-contemplateurs de Le Clézio, se présente comme une envie, sinon une vocation, de « guett[er] [...] l'apparition d'un signe d'un monde qui lui parle », si l'on reprend l'expression de Stendal Boulos³. En s'affirmant à plusieurs reprises comme « la vigie⁴ », elle s'installe sur la pointe « devant l'entrée de la baie d'Alon » pour

¹ Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 489 : « Mais l'homme en général n'est pas fait pour rester toujours dans l'enfance. Il en sort au temps prescrit par la nature, et ce moment de crise, bien qu'assez court, a de longues influences. »

² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982 (1^{ère} éd. 1969), p. 79.

³ Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 237.

⁴ *EE*, p. 158.

« fai[re] le guet¹ ». Dans son regard, celui du guetteur, nous voyons une intervention importante, une sorte d'influence. Ce n'est pas un regard passif qui ne fait que recevoir des images extérieures. Il intervient à la venue du bateau d'une manière entreprenante. Esther pense que c'est son regard lui-même qui le fait venir jusqu'à la baie d'Alon : « Si je ne restais pas ici, à la pointe, devant l'entrée de la baie d'Alon, il me semble que le bateau ne viendrait pas. Si je détournais un instant mon regard, il ne nous verrait pas, il continuerait sa course vers Marseille² ». Comme Sophia Haddad-Khalil le remarque bien, « [l]a contemplation concrétise un aboutissement » pour l'héroïne d'*Etoile errante* comme pour beaucoup d'autres personnages lecléziens, « elle devient une volonté agissante, un pouvoir de réalisation³ ». Quant à l'immobilité, nous pouvons nous référer à l'idée de Kastberg Sjöblom : « L'immobilité est une autre caractéristique de la narration leclézienne. Le verbe *faire* est le plus déficitaire du corpus. Cette immobilité n'est pourtant pas passive dans l'écriture leclézienne, il s'agit plutôt d'une forme de sagesse où l'immobilité et l'observation du monde ne correspondent pas à l'inactivité mais à une prise de distance face au quotidien⁴ ». L'importance de son regard et de l'immobilité attribuée par Esther elle-même prouve que c'est pour exécuter sa mission, et non pour simplement apprécier le paysage pittoresque qu'elle scrute l'horizon. Sa vision est indispensable pour la venue du sauveur et la survie des Juifs. Alors, quand Esther dit que c'est « pour mieux voir la mer » qu'elle court sur la pointe, la raison donnée sous-entend la volonté d'accomplir sa vocation spirituelle : s'adonner son peuple⁵.

A une place convenable pour se donner à sa fonction divine, Esther scrute la mer avec ténacité.

¹ *EE*, p. 157.

² *EE*, p. 157.

³ Sophia Haddad-Khalil, *op. cit.*, p. 87.

⁴ Margareta Kastberg Sjöblom, *op. cit.*, p. 210.

⁵ Le rôle d'Esther comme sauveur des Juifs est suggéré par la référence biblique. Dans « le livre d'Esther » (vingt-et-unième livre de *la Bible*), Esther, jeune juive, devenue reine de la Perse, est un personnage courageux qui ose se présenter devant le roi Assuérus, en dépit du risque de mort, pour lui révéler la ruse de Haman, ministre du royaume, qui préparait le projet d'exterminer de la population juive. Les Juifs célèbrent une fête annuelle, *Pourim*, afin de commémorer ce miracle qui a sauvé les juifs en Perse. Dans le *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, cette figure féminine et son histoire sont ainsi estimées : « Cette histoire constitue un témoignage de plus de cette protection que le Dieu tout-puissant accorda à son peuple. Belle preuve aussi de fidélité en cette âme de femme et de courage en face du péril. » (Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 1994 (1^{ère} éd. 1960), entrée : « Esther », p. 354).

Devant moi, la mer est bleue éblouissante, elle me fait mal. Les rafales de vent passent au-dessus de moi. Je les entends arriver sur les feuilles des buissons et dans les branches des pins, cela fait un bruit liquide qui se mêle au fracas des vagues sur les rochers blancs. (...)

Le soleil maintenant brûle mon visage, brûle mes yeux. La mer est si belle, avec sa houle lente qui vient de l'autre bout du monde. Les vagues cognent contre la côte en faisant un bruit d'eau profonde. Je ne pense plus à rien. Je regarde, mes yeux parcourent sans se lasser la ligne nette de l'horizon, scrutent la mer balayée par le vent, le ciel nu. (*EE*, 157)

En haut de la colline rocheuse, Esther découvre le monde matériel composé de la mer, du vent, des arbres, des rochers et du soleil. Parmi ces éléments naturels, c'est surtout la mer qui est largement présente. Combinée avec d'autres éléments, la mer manifeste à la fois sa beauté (« la mer est bleue éblouissante », « la mer est si belle », « la ligne nette de l'horizon ») et sa force presque offensive (« elle me fait mal », « fracas des vagues », « Le soleil maintenant brûle mon visage, brûle mes yeux », « Les vagues cognent contre la côte »). Comme la plupart des paysages naturels que décrit Le Clézio, la Méditerranée, devant les yeux d'Esther, se présente ambivalente. En brisant la vision manichéenne de la société humaine, la nature de caractère ambivalent initie ses personnages au monde matériel ambigu, indéfinissable mais en même temps indéniable. En révélant le vrai visage de l'univers, la mer emmène Esther, son disciple, vers la lucidité. Cette approche, sinon acquisition, d'une vérité par l'entremise de l'observation de la mer, correspond à l'affirmation de Marguerite Duras : « regarder la mer, c'est regarder le tout¹ ». Sur ce chemin vers la lucidité, Esther éprouve le mal et la brûlure à cause de la mer et du soleil. Ses douleurs physiques représentent les épreuves initiatiques que le non-initié devrait subir pour parvenir à la sagesse².

L'oubli est un autre processus important de son parcours initiatique. Nous entendons son sentiment d'être délivrée dans l'affirmation : « [j]e ne pense plus à rien ». Le paysage clair où il n'y a aucun obstacle à sa vue nous décrit son esprit purifié par les forces naturelles (« la ligne nette d'horizon », « la mer balayée », « le ciel nu »). Alors qu'elle a été hantée par les souvenirs sombres la nuit dernière, maintenant, c'est la chaleur du soleil, la mer bleue étincelante et le bruit des vagues qui prennent possession de son esprit. Comme la lumière expulse le noir, comme les vagues effacent les traces, la Méditerranée sous le soleil chasse ses

¹ Marguerite Duras et Michèle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les Editions de Minuit, 1977, p. 86.

² La provocation de la douleur physique par les éléments naturels, notamment le soleil, est un thème récurrent de la littérature de Le Clézio, et ce depuis ses premières œuvres, comme le vérifie Claude Cavallero dans sa thèse de doctorat : « La rencontre avec les éléments fondamentaux ne débouche jamais en l'occurrence chez Le Clézio sur un idéalisme de paix ou de pureté dans la douceur. » ; « Loin de susciter un recueillement attendrissant, le soleil incise et brûle. Sa douleur tétanise : (...) » (Claude Cavallero (1992), *op. cit.*, p. 40-41).

souvenirs obscurs. Parfois, certains souvenirs essaient de l’envahir de nouveau par exemple le souvenir de son père ou celui de son voyage épouvantable. Leur envahissement « trouble [s]a vue¹ ». Mais Esther ne les laisse pas la vaincre à travers son rappel de sa vocation : « je ne peux pas me laisser aller. Je suis la vigie² ». Sa vocation lui permet de prendre une nouvelle place dans le monde et de se détacher de ses souvenirs. Elle quitte ainsi son ancien soi. Pour partir et pour oublier, elle ouvre les yeux³.

J’ouvre les yeux, la mer et la lumière me brûlent jusqu’au fond de mon corps, mais j’aime cela. Je respire, je suis libre. Déjà je suis portée par le vent, par les vagues. (*EE*, 159)

La brûlure causée par la mer et la lumière se retrouve ici de nouveau, mais la narratrice nous dévoile cette fois-ci ses sentiments favorables vis-à-vis de cette douleur physique. La nature, qui est ambivalente comme nous en avons parlé plus haut, ne fait pas seulement souffrir Esther, mais elle la libère aussi. Ouvrir les yeux peut signifier le courage de cette jeune fille d’affronter la vraie face du monde, mêmes ses aspects pénibles, tragiques et cruels, parce que sans ce courage, sans ouvrir les yeux, elle ne pourra jamais se délivrer de son passé, de ses peurs et de son angoisse existentielle. En ce sens, nous comprenons que ces yeux qu’elle ouvre devant la mer et la lumière ne sont pas seulement ceux du corps, mais aussi ceux de l’esprit. Le paysage naturel vu de la pointe initiatique ôte la voile couvrant ses yeux intérieurs et les rend lucides. Avec ses yeux intérieurs, elle commence à pouvoir lire l’ordre du cosmos, celui qui est imperceptible pour le non-initié.

Il doit venir maintenant, je le sens. La mer ne peut pas être si belle, le ciel ne peut pas s’être libéré des nuages sans raison. (*EE*, 157)

Esther prend la beauté de la mer et la pureté du ciel comme des signes positifs qui indiquent l’approche du bateau. On pourrait dire qu’elle perçoit une sorte de causalité entre le paysage naturel et les affaires des êtres humains comme si l’avènement du *Sette Fratelli* était aussi un des phénomènes naturels. Sa perception a quelque chose de mystique. On entend une réelle certitude dans sa voix résolue. Ceci nous suggère qu’Esther se rend compte de son appartenance à la nature. En se reconnaissant comme une espèce naturelle qui fait partie du

¹ *EE*, p. 158 : « De penser à lui, de l’imaginer assis à côté de moi sur les rochers, scrutant la mer étincelante, cela fait battre plus vite mon cœur, et me remplit d’une sorte de vertige qui trouble ma vue ».

² *EE*, p. 158.

³ Comme disait l’oncle Simon Ruben, le départ est lié à l’oubli.

monde, elle devient capable de *sentir* les mouvements de cet univers, même ceux qui ne sont pas encore réalisés. L'initiation n'est rien d'autre que la transformation de son rapport au monde : du rapport de sujet/objet (voire dominant/dominé) à celui de part/entier. Pour l'initié, tous les mouvements cosmologiques y compris les affaires humaines ne sont plus à objectiver, mais à sentir. Il en résulte la lucidité, c'est-à-dire la capacité de *sentir*. La mer devient ainsi « une source de savoir » pour Esther, comme pour autant de personnages lecléziens, voire l'écrivain lui-même, comme l'écrit Gérard de Cortanze: « Parce que chaque jour elle se détruit puis se refait, elle est une image pour l'homme qui sait observer, une source de savoir pour l'écrivain qui sait la regarder, la scruter, s'y perdre¹ ». Comme on peut sentir le changement intérieur de son corps sans pouvoir l'expliquer ou le deviner à travers des symptômes apparents, Esther initiée sent le bateau s'approcher d'elle et considère le beau paysage de la nature comme de bon augure. Si l'ascension de la pointe permet à Esther une vue plus large et plus complète sur l'horizon, ce n'est pas seulement le paysage réel de la nature qu'elle arrive à mieux distinguer. Sa vision élevée pénètre aussi dans le monde invisible, c'est-à-dire le rythme harmonieux du cosmos caché derrière le monde visible.

La reconnaissance de son appartenance au cycle de la vie du monde fait qu'Esther n'ignore plus la fatalité qu'est la mort. A travers ses yeux éclairés, elle la regarde en face.

Si le bateau n'arrivait pas, maintenant, je crois que nous mourrions tous. (*EE*, 159)

Contrairement à l'oncle Simon Ruben et Elizabeth qui cherchaient d'autres expressions qui pourraient remplacer les mots sinistres comme 'mourir' ou 'mort', Esther prononce nettement le verbe 'mourir'². Tandis que ces adultes lâches essaient ainsi de ne pas penser au destin mortel de l'être humain, Esther l'accepte en tant que tel avec le même courage qu'elle affronte la brûlure de la mer et du soleil. Chez les personnages de *Le Clézio*, l'acceptation de ceux qui ne dépendent pas d'eux-mêmes est le résultat d'avoir « le courage de la lucidité³ » explique Teresa Di Scanno dans ses études sur l'important essai philosophique de notre auteur, *L'Extase matérielle*. D'après Di Scanno, c'est la lucidité seule qui nous permet de distinguer ceux qui dépendent de nous de ceux qui n'en dépendent pas. C'est une sagesse qui nous renvoie à la philosophie stoïcienne. La mort est une des choses représentatives que l'on arrive à accepter

¹ Gérard de Cortanze (1999), *op. cit.*, p. 133.

² L'oncle Simon Ruben a utilisé « ce que la terre a recouvert » pour dire Michel mort (*Ibid.*, p. 140) et Elizabeth essaie de rassurer Esther en expliquant la mort comme « le corps et l'esprit qui étaient fatigués et qu'il s'arrêtaient de vivre, comme on s'endort ».

³ Teresa Di Scanno, *op. cit.*, p. 19.

grâce à ce courage. Di Scanno a raison d'appeler cette lucidité « le courage », parce que ce n'est ni désespoir, ni nihilisme qui en découle, comme nous pouvons le vérifier dans le cas d'Esther.

Les autres, que font-ils ? Est-ce qu'ils attendent encore ? Si nous cessons d'y croire, peut-être que le bateau fera demi-tour, qu'il ne luttera plus contre le vent, et qu'il retournera vers l'Italie. Mon cœur bat vite et fort, ma gorge est sèche, parce que je sais que c'est en cet instant que nous jouons notre vie, que le *Sette Fratelli* n'est pas n'importe quel bateau. C'est lui qui porte notre destinée. (EE, 160)

Esther affirme que leur destinée ne dépend pas d'eux-mêmes, mais du navire matérialisant le Sauveur puissant, *Sette Fratelli*. Son affirmation montre qu'elle reconnaît la faiblesse, la limite et l'impuissance de l'être humain vis-à-vis de son sort et qu'elle les accepte en tant que telles¹. Cependant, au lieu de désespérer ou de justifier son abandon avec une attitude sceptique, elle souligne au contraire l'importance du rôle de chaque individu, de leurs forces qui pourraient influencer sur le mouvement entier du monde. C'est encore dans sa reconnaissance de l'appartenance de l'homme à la nature que nous pouvons trouver la source de son courage et de sa volonté. Dans sa perspective modifiée par la nature-enseignante, l'être humain prend une autre dimension dans ce monde : l'homme n'est jamais tout-puissant, mais il mérite une vie autant que le destin lui en permet. Ainsi, comme explique Di Scanno, l'homme « conscient de lutter contre la fatalité² » devrait faire sa part « pour la perfection d'une œuvre totale qu'on ne connaîtra jamais³ » dans sa place ni trop haute ni trop basse mais dans « l'infiniment moyen⁴ ». Pour la manière de mener cette vie mortelle, Esther parle de la nécessité d'« attendre » et de ne pas cesser « d'y croire ». L'attente de ce qui n'est pas encore arrivé et la croyance en ce qui ne se trouve pas devant les yeux, ne sont-elles pas les valeurs considérablement dévaluées de la société de consommation et de son matérialisme ? En restaurant en Esther ces valeurs précieuses mais oubliées, la nature lui fait retrouver sa vitalité.

L'initiation d'Esther pourrait également être comprise comme « la seconde naissance à l'âge de la réflexion » qui se caractérise, d'après Deschavanne et Tavoillot, par « une révolution dans le rapport à soi, aux autres et au monde⁵ ». Si la nuit passée sur la plage et la première

¹ Teresa Di Scanno explique cette acceptation est la voie de la sagesse : « Sur le plan métaphysique l'acceptation est la deuxième voie de la sagesse [la première voix est le refus] ; il ne s'agit pas de la résignation, attitude passive de celui qui ferme les yeux, mais de l'acquiescement né de l'adhésion éveillée, né de ce que l'on comprend, c'est-à-dire la conscience d'être le jouet du destin et de l'ignorance. » (*Ibid.*, p. 20).

² *Ibid.*, p. 19.

³ *EM*, p. 151.

⁴ C'est le titre du deuxième chapitre de *l'Extase matérielle*.

⁵ Eric Deschavanne et P.-H. Tavoillot, *op. cit.*, p. 357.

rencontre avec la Méditerranée permet à Esther d'établir un nouveau rapport à elle-même comme nous l'avons vu plus haut, sa montée sur la pointe et la contemplation de la mer ambivalente lui offrent un nouveau point de vue sur son rapport au monde. De même, remarque-t-on le changement de son rapport à autrui au Port d'Alon, surtout visible depuis qu'elle se déplace vers la colline.

Je n'ai rien dit à maman, quand je l'ai laissée sur la plage, encore enveloppée dans la couverture américaine. Personne n'est venu avec moi. (*EE*, 158)

C'est la première fois qu'Esther se tient à distance d'Elizabeth depuis leur exode. Son indépendance morale vis-à-vis de sa mère, que nous avons remarqué dans son choix du nom juif est confirmée aussi plus nettement par son déplacement physique vers le lieu où elle se trouverait seule. La narratrice nous précise son état solitaire (« Personne n'est venu avec moi »). Ce n'est cependant pas pour déplorer son sentiment d'être isolée qu'elle le souligne. Nous pensons qu'Esther monte sur la pointe à la recherche de la solitude, celle qui la ferait grandir, qui la rendrait forte et libre. Concernant la fonction de la solitude dans la construction identitaire des personnages lecléziens, Sandy Erre note : « Le Clézio estime que la solitude protège l'individu qu'elle lui permet de se retrouver face à lui-même et de se forger une identité. (...) L'auteur démontre dans ses écrits que l'homme gagne à s'isoler pour retrouver son équilibre¹ ». La pointe du Port d'Alon est donc comparable à la chambre enfermée de l'adolescent dans laquelle il construit son soi.

Le fait qu'Esther s'éloigne de la mer, *anima*, symbole féminin pour s'approcher de la montagne, *animus*, symbole masculin, nous fait supposer que son mouvement ascensionnel se conçoit comme palliatif au manque de son père. C'était son père qui l'avait emmenée plusieurs fois dans la montagne à Saint-Martin-Vésubie. Tout naturellement sa montée sur la pointe la ramène à son père². Cependant, elle ne se laisse pas submerger par ses anciens souvenirs, ceux qui lui donnent le « vertige qui trouble [s]a vue » et l'impression de « tomber en avant, dans la mer sombre enivrante³ ». Être rattrapé par les souvenirs, c'est une menace de mort. Bien que l'attente sur la pointe d'Alon rappelle à Esther les moments où elle attendait son père dans la vallée de Festiona, son ascension apporte finalement des changements nécessaires dans son rapport avec le défunt. L'oubli, l'acceptation de la mort et la vision fixe vers l'avant permettent

¹ Sandy Erre, *La Constitution d'une identité et la marche vers la conscience de soi chez trois personnages féminins de Le Clézio*, Désert, Printemps, Étoile errante, Mémoire de la Maîtrise, Université de Bordeaux, 1996, p. 11.

² *EE*, p. 158 : « Comme j'aimerais que mon père soit avec moi en ce moment ! »

³ *EE*, p. 158.

à cette jeune fille de surmonter la mort de son père et de nouer une nouvelle relation, celle de l'amour.

C'est depuis la gare de Paris qu'Esther commence à s'intéresser à Jacques Berger et à l'observer. Cependant, la vraie conversation entre eux n'a jamais eu lieu avant qu'ils se retrouvent sur la pointe.

Le Berger est venu me voir dans ma cachette. C'est déjà le soir. Par un trou dans les nuages, le soleil darde une lueur violente, pourpre, on dirait mêlée de cendres. Le Berger vient jusqu'à moi, il s'assoit sur le tronc de l'arbre, il me parle. Je n'écoute pas ce qu'il dit au début, je suis trop fatiguée pour bavarder. Mes yeux brûlent, l'eau coule de mes yeux et de mon nez. Le Berger croit que je pleure de découragement, il s'assoit à côté de moi, il met son bras autour de mes épaules. C'est la première fois qu'il fait cela, je sens la chaleur de son corps, je vois la lumière qui fait briller drôlement les poils de sa barbe. Je pense à Tristan, à l'odeur de son corps après l'eau de la rivière. C'est un souvenir très ancien, d'une autre vie. (EE, 160)

L'arrivée du Berger semble signifier l'achèvement de la « seconde naissance » de notre héroïne. D'abord, c'est le soir qu'il arrive, c'est-à-dire à la fin du parcours initiatique d'Esther. Alors on peut dire que sa journée d'épreuves, passée en solitaire, se termine par le commencement de la relation amoureuse. Ensuite, Jacques est la première et unique personne qui entre dans son espace intime nommé sa « cachette ». L'amour fait ouvrir la porte fermée de la jeune fille et la révèle au monde. Ce n'est pourtant pas si simple au début, parce qu'elle ressent une fatigue extrême qui l'empêche de commencer cette nouvelle relation, fatigue que nous supposons provenir des épreuves initiatiques que la nature cruelle lui inflige depuis le matin. Même lorsque le Berger apparaît et s'approche d'Esther, le soleil manifeste ses forces violentes avec ses couleurs, rouge (« pourpre ») et grise (« cendres »), celles du sang et de la dépouille. Cependant, la nature ne suscite pas seulement des obstacles. Au contraire elle les rapproche davantage. L'eau coulant du corps d'Esther fait asseoir le Berger tout près d'elle et mettre son bras autour de ses épaules. En privant l'eau sortant du corps de ses noms usuels comme 'les larmes' ou 'la morve', la narratrice nous laisse réunir l'eau du corps à l'eau de la nature, la Méditerranée. En considérant le court essai de Le Clézio publié dans *Les Cahiers du Chemin*, nous comprenons que cette osmose avec le cosmos par l'intermédiaire de l'eau maritime semble mener l'héroïne à une sorte de savoir absolu : « Tout cela était facile. Il suffisait de s'asseoir devant la mer, sur un rocher, et de regarder avec ses yeux. Alors le regard entrait dans l'eau, et l'eau entrait par les yeux à l'intérieur du corps, et on savait beaucoup de choses qu'on ne pouvait pas comprendre¹ ».

¹ J.-M.G. Le Clézio, « La Mer noire », *op. cit.*, p. 36.

Si l'on pouvait identifier le corps d'Esther à la mer, on pourrait comparer aussi Jacques au soleil à travers les descriptions de son corps (« la chaleur de son corps », « la lumière qui fait briller (...) les poils de sa barbe »). Ils s'approchent petit à petit et tombent amoureux l'un et l'autre comme le soleil se couche dans la mer. Esther entre à l'âge adulte en plein milieu de la nature vivante. C'est aussi le moment où elle rompt nettement avec son enfance représentée par Tristan. D'ailleurs, sa relation avec Tristan est liée à l'eau de la rivière de Vésubie, espace aquatique symbolisant l'enfance que nous allons étudier dans le chapitre 4, intitulé « Les eaux de Saint-Martin-Vésubie ». Pour Esther sur la plage, l'éloignement du souvenir n'était qu'une impression (« tout *semble* si loin, *comme si c'était* arrivé à quelqu'un d'autre ») alors que sur la pointe, c'est affirmé comme le fait réalisé (« *c'est* un souvenir très ancien, d'une autre vie »)¹. Ainsi, la pointe d'Alon se présente comme le lieu du passage de l'adolescence à l'âge adulte où Esther vit un changement dans le rapport à soi, au monde et aux autres².

1.3. La cachette de Toulon

À la suite de l'échec de la première tentative du voyage du *Sette Fratelli*, les réfugiés sont tous enfermés dans une sorte de prison au fond de l'Arsenal de Toulon. Ce lieu est *clos* avec ses « hautes fenêtres à barreaux », la surveillance des « fusiliers marins » et « un grand mur de pierre » qui obstrue la vue sur la mer³. Esther se plaint surtout de ce mur au bout de l'esplanade qui l'empêche de rêver à leur nouveau départ : « [s]'il n'y avait pas ce mur, on pourrait voir la mer Méditerranée, et rêver qu'on va repartir⁴ ». Alors, après deux jours d'enfermement, elle décide de s'échapper et y réussit. Elle court vers la mer et se cache dans un creux de rocher juste au-dessus de l'eau. Baptisé par elle-même, « ma cachette », ce lieu semble opposé à la prison de l'Arsenal ; bien que ce ne soit pas un espace ouvert de tous les côtés, mais c'est au moins *ouvert vers la mer*. Ce passage d'Esther de l'espace fermé à celui ouvert suggère « l'évolution du personnage » comme le remarque Miriam Stendal Boulos, celle qui « contribue à effacer les limites entre le sujet et l'objet du roman⁵ ». Désormais, ce n'est

¹ Mis en italique par nous.

² Pour savoir plus sur les paysages du Port d'Alon, voir les « Photographies du Port d'Alon » (Illustration n° 2) dans Annexe.

³ *EE*, p. 172.

⁴ *EE*, p. 172.

⁵ Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 85 : « Les choix topographiques de Le Clézio mettent en relief l'évolution du personnage dans une écriture qui oppose l'ouverture à la fermeture et qui contribue à effacer les limites entre le sujet et l'objet du roman ».

plus seulement l'héroïne qui agit, mais aussi la mer, le vent, les îles, l'eau et l'écume qui jouent comme actant.

Le vent me pousse contre les rochers, siffle dans les broussailles. Je me suis arrêtée dans un creux de rocher, et la mer est juste sous moi. Elle est aussi belle qu'au port d'Alon, une étendue de feu, dure, lisse, avec, au loin, les masses noires des caps et des presqu'îles. Le vent tourbillonne à l'entrée de ma cachette, il gronde et se plaint comme un animal. En bas, l'écume jaillit contre les rochers, s'éparpille dans le vent. Il n'y a rien d'autre ici que le vent et la mer. Jamais je n'avais ressenti une telle liberté. Cela fait tourner la tête, cela fait frissonner. (*EE*, 174)

Paradoxalement, nous avons l'impression que sa cachette ressemble aussi à une prison, mais celle de la nature si l'on peut dire. L'effet du vent est très présent dans la scène. C'est d'abord le vent qui pousse Esther contre les rochers avant qu'elle s'installe elle-même dans un creux de rocher. On pourrait donc imaginer que la cavité de rocher est un endroit à elle, préparé par la nature et que le vent l'y place. Même après l'y avoir mise, le vent, sans se relâcher, barre l'entrée de sa cachette avec ses tourbillons furieux, comme pour l'empêcher d'en ressortir. Enfermée ainsi dans cet endroit entouré de rochers et barré par le vent, Esther regarde la mer qu'elle avait « tellement envie de voir¹ » et s'enivre d'une liberté intense qu'elle n'a jamais eue. D'autres barrières naturelles contribuent finalement à la faire expérimenter la liberté pure, celle qui la rendrait presque extatique. Au premier abord, son sentiment de liberté semble nouer le sens symbolique de la pointe d'Alon avec celui de la cachette de Toulon². D'ailleurs, la narratrice souligne l'analogie de ces deux endroits en décrivant la beauté de la même mer, la Méditerranée. Cependant, la distance entre la mer et Esther, plus réduite à Toulon, rend leur contact direct et fort, d'où son ressenti de puissante liberté. Si au Port d'Alon la mer libérait simplement notre héroïne de ses souvenirs traumatisants, elle la fait ici fuir à Toulon, de même que de l'Arsenal, de son propre corps, de son espace-temps et de toutes ses relations. Devant « l'immensité de l'espace, où toutes les choses et tous les soucis de la terre s'effacent, où il suffit d'exister », Esther « entre en osmose avec l'eau, l'air, le feu, la lumière³ ».

Par la pensée, je suis de l'autre côté du monde, j'ai franchi le vent et la mer, j'ai laissé derrière moi les tas noirs des caps et des îles où vivaient les hommes, où ils nous avaient emprisonnés. Comme un oiseau, j'ai glissé au ras de la mer, le long du vent, dans la lumière et la poussière de sel, j'ai aboli le temps et la distance, je suis arrivée de l'autre côté, là où la terre et les hommes sont libres, où tout est vraiment nouveau. Jamais je n'avais pensé à cela auparavant. C'est une ivresse, parce qu'en cet instant je ne pense plus à Simon Ruben, ni à Jacques Berger, ni même

¹ *EE*, p. 172.

² *EE*, p. 159 : « Je respire, je suis libre ».

³ Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 147.

à ma mère, je ne pense plus à mon père disparu dans les hautes herbes, au-dessus de Berthemont, je ne pense plus au bateau, ni aux fusiliers marins qui me recherchent. Mais est-ce qu'on est vraiment à ma recherche ? (EE, 174)

On trouve ici plusieurs éléments qui décrivent l'expérience transcendante d'Esther. D'abord, sa pensée, autrement dit son âme ou son esprit, se sépare de son corps. En quittant son corps, elle est libérée de toutes les contraintes terrestres et elle arrive à franchir les barrières naturelles. Puis, elle se dirige vers « l'autre côté du monde ». La destination de son voyage imaginaire n'est pas vraiment précisée sauf son extériorité, c'est-à-dire pas ici, mais *au-delà*, et son caractère de libération (« là où la terre est les hommes sont libres ») qui est opposé à celui d'emprisonnement de ce monde (« où vivaient les hommes, où ils nous avaient emprisonnés »). Et comme Esther « aboli[t] le temps et la distance » pour arriver à l'*ailleurs*, nous comprenons que c'est un *tout autre monde* vers lequel elle s'avance, celui qui est hors de l'ordre de ce monde. Il s'agit « d'une forme d'expérience mystique au sein de la matière » expliquée par Marina Salles. La spécialiste de la littérature de Le Clézio prétend que « [ses] personnages disposent [...] de l'aptitude [...] de sortir de leur enveloppe corporelle et des contingences temporelles pour se fondre dans ce qui les entoure et accéder ainsi, dans l'instant, à une forme d'éternité ». Ils « sortent de leur corps matériel pour pénétrer dans un autre espace-temps », ajoute-t-elle¹. C'est ce processus de sortie du corps et de pénétration dans un autre monde qu'Esther vit.

L'effacement de ses relations importantes et de ses préoccupations majeures nous laisse deviner également son entrée dans le nouvel ordre cosmologique, avec une autre temporalité ; l'effacement de deux adjuvants, Simon et Jacques, qui ont aidé l'héroïne à oublier son passé tragique, montre que l'oubli dans ce passage ne se fait pas sur la même temporalité qu'au Port d'Alon ; l'effacement des parents sans lesquels son existence n'aurait pas été possible, pourrait signifier le retour d'Esther à un espace-temps plus ancien que sa naissance, celui de l'origine ; l'effacement du bateau et des fusiliers marins, ceux qui portent sa destinée dans l'avenir, nous suggère que maintenant pour Esther, même la question de vie et de mort dans le futur n'a plus d'importance. L'oubli intégral ou l'effacement absolu représente le passage d'Esther du temps linéaire au temps cyclique. Elle sort de la finitude de *sa vie* et s'intègre à l'infinitude de *la vie*. Il s'agit de perdre son identité, si l'on reprend l'idée de Sandy Erre², ou de capituler d'avance devant la mer, être vivant d'immortalité, qui s'exclame, selon Michelet : « Demain tu passes,

¹ Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 234-235.

² Sandy Erre, *op. cit.*, p. 30 : « Elles[Les héroïnes lecléziennes] vivent et elles se délectent de l'instant présent. Elles connaissent l'extase : elles sont transportées hors de soi. Tournées vers l'extérieur et dépossédées d'elles-mêmes, elles entrent en osmose avec le spectacle qui se déroule sous leurs yeux. Elles perdent leur identité. »

et moi jamais. Tes os seront dans la terre, dissous même à force de siècles, que je continuerai encore, majestueuse, indifférente, la grande vie équilibrée qui m'harmonise, heure par heure, à la vie des mondes lointains¹ ».

La sortie du soi d'Esther, ou bien sa perte identitaire, est incarnée d'une manière synthétique dans la métaphore « oiseau ». L'oiseau est la figure de « l'âme s'échappant du corps » dans le Rig-Veda, ou des « Immortels » dans le Taoïsme, parce que son vol peut signifier « la légèreté » et « la libération de la pesanteur terrestre² ». C'est le symbole de l'être supérieur, soit le transcendant, voué aux relations avec le *dehors* de tout. Cependant, il semble que le vol de l'oiseau-Esther ne corresponde pas exactement au mouvement transcendantal, traversée (*trans*) et montée (*scando*)³. On constate le mouvement horizontal, c'est-à-dire la traversée, dans les verbes comme « franchir », « laisser derrière » et « glisser », mais on ne perçoit pas vraiment le mouvement ascendant. Elle reste plutôt en bas, « au ras de la mer », en plein milieu des matières comme « la lumière » et « la poussière de sel ». Ce n'est donc pas seulement son corps, mais aussi son esprit, qui entre en contact avec le monde matériel. L'importance du contact réel et imaginaire avec les matières de la nature dans le dépassement de notre héroïne nous ramène au terme conçu par Jean Wahl sur la modèle de transcendance : *transdescendance*⁴.

En réalité, le déplacement d'Esther au cours de sa fuite de la prison jusqu'à sa cachette se compose des mouvements de traversée et de descente. Depuis le moment où elle réussit à sortir de la salle où elle était enfermée, elle court sans cesse en passant par le couloir, la porte du bâtiment, l'esplanade et la grande porte ouverte vers l'avenue. La sortie par la porte de l'Arsenal est une action importante, puisqu'elle achève son évasion hors de cet espace *clos* et qu'elle attribue à la fuite d'Esther la signification de *trans*. On peut vérifier le sens symbolique de cette action dans le verbe 'traverser' et la métaphore 'flèche' qui servent à la décrire : « j'ai traversé la porte comme une flèche⁵ ». La flèche est le « symbole universel du dépassement des conditions normales » et elle peut signifier « un affranchissement imaginaire de la distance et

¹ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 30.

² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 695.

³ Emmanuel Levinas, *L'Herne*, n° 60, 1991, p. 76-77.

⁴ Christian Godin définit ce concept de Jean Wahl comme « le mouvement de transcendance vers la naturalité et la corporéité, l'humus de l'existant humain », (*Dictionnaire de philosophie*, Ligugé-Poitiers, Fayard/éditions du temps, 2004, p. 1356). Michel Piclin clarifie bien cette notion ambiguë de Jean Wahl dans *La notion de transcendance*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 124-138. Jean Wahl, lui-même, en parle dans un article intitulé « Existence humaine et transcendance » in *Etre et penser*, cahier 6, Neuchâtel, La Baconnière, juin 1944 ainsi qu'un article de l'*Encyclopédie Française*, intitulé « Expérience et transcendance », tome XIX, Paris, Larousse, 1957.

⁵ *EE*, p. 173.

de la pesanteur » ou « une anticipation mentale de la conquête d'un bien hors d'atteinte¹ ». En s'échappant de l'entrepôt d'armes comme une flèche, Esther sort de la généralité afin de gagner l'universalité. Ensuite, quand elle arrive dans les broussailles, elle ne court plus mais commence à sauter d'un rocher à l'autre vers la mer. C'est donc le mouvement vertical, enfin la « descente » d'un point de vue global comme la narratrice précise son dernier mouvement avant d'arriver à la mer : « je descends au fond des failles ». Elle parvient ainsi juste au-dessus de la mer, autrement dit tout en bas de la terre².

La situation de la Méditerranée, c'est-à-dire le fait qu'elle se trouve au fond de ce monde, révèle le statut symbolique attribué à cet espace aquatique : l'origine du monde. Elle ressemble à la masse liquide salée que Le Clézio décrit comme le paysage du monde primitif dans *Voyages de l'autre côté*. Le narrateur de ce roman indique comme suit le chemin pour ce monde des eaux nommé *Watasenia* : « il faut toujours descendre, aller plus bas³ ». Nicolas Pien explique que cette demande d'« une exploration verticale dans le sens de la *profondeur* » montre que *Watasenia* est le « [monde] de la Genèse » qui se trouve au « cœur du monde⁴ ». Dans ce contexte, nous pouvons supposer qu'Esther, qui se déplace verticalement vers le bas, s'approche des fondements du monde constitué des eaux. L'ambiance de l'espace méditerranéen similaire avec celle de *Watasenia* semble confirmer notre supposition ; c'est un espace vide où « [i]l n'y a rien d'autre (...) que le vent et la mer⁵ », l'absence de l'être humain est surtout souligné⁶, et il en résulte le silence, autrement dit l'absence du langage⁷.

S'il en est ainsi, pourquoi Le Clézio conçoit-il l'eau comme la matière première de ce monde ? On peut penser à sa capacité de dissolution comme réponse⁸. Dans notre corpus, nous

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 445.

² *EE*, p. 173 : « Quand j'arrive *au-dessus de la mer*, le vent souffle si fort que j'ai du mal à respirer. (...) Je me suis arrêtée dans un creux de rocher, et *la mer est juste sous moi* ». Mis en italique par nous.

³ *VC*, p. 9.

⁴ Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 202.

⁵ *EE*, p. 174. *VC*, p. 9 : « Il y avait la masse liquide partout, partout. (...) Rien n'apparaissait encore. (...) Dans les profondeurs, il n'y avait pas de jour et pas de nuit, rien que la masse terne qui oscillait sur elle-même rabotait les roches, arrachait des bribes, laissait passer des avalanches lentes ».

⁶ *EE*, p. 174 : « Il n'y a personne. Il y a si longtemps que j'ai envie d'être vraiment seule, sans personne qui parle à côté de moi ». *VC*, p. 10 : « Sans forme, sans pensée, perdue dans la masse liquide, et les courants froids étaient ouverts de tous les côtés. Non, il n'y avait personne. Il n'y avait pas d'yeux pour voir, pas d'oreilles pour entendre. ».

⁷ *VC*, p. 9 : « Rien ne parlait, rien n'écoutait. Dans la sphère du silence, sans héros, sans langage, mais ce qui devait venir se préparait. » ; *VC*, p. 11 : « Mais rien ne parlait encore, c'était cela qui était admirable. Il n'y avait pas encore de langues. (...) Non, les mots du langage ne pouvaient pas encore servir. Il y avait trop de puissance ici, trop de force, d'espace plein. Alors les mots du langage étaient balayés, grappes d'œufs et de gélatine qui se dissolvaient aussitôt dans l'ombre. ».

⁸ *VC*, p. 9 : « Les choses se décomposaient dans le fond de vase, lâchant des séries de bulles qui remontaient pendant des heures. »

observons aussi l'action de cet élément dissolutif qui se fait pourtant chez Esther d'une manière imaginaire ; tout ce qui occupait son esprit s'efface comme si l'eau entraînait en elle pour tout laver¹ et elle ne sent plus ses besoins naturels ni ses peurs existentielles, comme si l'eau dévorait son corps et le réduisait en matière.

Est-ce que je n'ai pas disparu pour toujours, au-dessus de la mer, suspendue dans ma cachette de rochers, dans mon antre d'oiseau, le regard fixé sur la mer ? Mon cœur bat lentement, je ne sens plus la peur, je ne sens plus la faim, ni la soif, ni le poids de l'avenir. Je suis libre, j'ai en moi la liberté du vent, la lumière. (*EE*, 174)

L'image de la mort se manifeste dans la scène². Bien qu'elle s'en doute, ses sens estompés lui font nettement sentir que son corps est en train de disparaître. Cette « identification aux choses et à la matière mime le mouvement d'osmose, le retour à l'indéterminé qui définit la mort³ », écrit Marina Salles. La liberté venant à la fin de cette disparition du corps, c'est plutôt une sensation qu'un sentiment, ce qu'on devine dans son expression : « la liberté du vent ». C'est la sensation d'être délivrée du corps-prison, et par conséquent la liberté du mort. Cependant, la mort expérimentée par Esther dans cet espace d'eau n'est pas une affaire tragique ou terrifiante. Comme le note Teresa Di Scanno dans son étude sur la cosmologie de Le Clézio, « [l]a mort est surtout un achèvement, elle est la conclusion du destin, elle n'est pas destruction, car rien ne disparaît : dans le mouvement universel on évolue, on ne plonge pas dans un abîme ; au contraire on parviendra à un retour aux sources ([EM], pp. 209-212). Ce ne sera pas le néant, mais un silence gonflé du tout, un mouvement suave et serein d'osmose ([EM], p. 214), le souvenir d'un infini passé dans le chaos ([EM], p. 220)⁴ ». La critique voit dans ce contexte que « la recherche, durant la vie, de la fusion avec la matière était de même nature que ce désir de fusion dans la mort avec la matière⁵ » chez les personnages lecléziens. C'est pourquoi le retour au monde de la matière permet à Esther de jouir de la liberté absolue, trouver le silence paisible⁶

¹ *EE*, p. 175 : « le vent, le soleil et la mer sont entrés en moi et ont tout lavé. »

² En fait, l'image de la mort dans cet espace apparaît dès son arrivée ; quand elle arrive au-dessus de la mer, le vent la menace de mort avec son souffle qui l'empêche de respirer : « le vent souffle si fort que j'ai du mal à respirer » (*EE*, p. 173) ; son voyage imaginaire pourrait être lié également à l'âme s'échappant du corps, donc la mort.

³ Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 236. L'auteure définit ce processus comme une « réappropriation du corps comme voie de la connaissance poétique et source de joie. » (*Ibid.*).

⁴ Teresa Di Scanno, *op. cit.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*

⁶ *EE*, p. 175 : « Ici, dans ma cachette, il me semble que pour la première fois je ne pourrai plus entendre ces bruits, ces mots, que je ne verrai plus ces images rêvées, parce que le vent, le soleil et la mer sont entrés en moi et ont tout lavé ».

et s'incorporer dans le rythme harmonieux de la vie¹. La fusion avec la matière liquide la fait expérimenter le monde marin, il n'y a pas de distinction entre le commencement et la fin, la vie et la mort. Autrement dit, c'est « la paix dans les profondeurs² », qu'elle réussit à retrouver, si l'on reprend l'expression de l'auteur du *Voyages de l'autre côté*. Esther s'approche ainsi de la vérité du monde. Ce n'est pas la connaissance accumulée par la pensée cognitive, mais la lucidité sentie nettement « d'un seul bond », comme décrit par le narrateur de *Watasenia* :

On ne voyageait pas dans la mer. D'un seul bond, on était à la fois au commencement et à la fin. On ne regardait pas. On était dans son œil. On ne comprenait pas, on était dans l'intelligence, et on vibrait de la vie réelle, celle qui n'a pas de mort³.

A part la paix intérieure retrouvée, que pourrait signifier la *trans-descendance* d'Esther devant la Méditerranée ? On pourrait l'interpréter par rapport au problème de l'altérité. A propos de *Watasenia*, Nicolas Pien conclut que c'est un projet de « la dissolution du « je » et « un rêve de l'effacement, de l'uni et du lié⁴ ». Dans ce contexte, nous pouvons nous interroger sur les rapports entre l'expérience transcendantale d'Esther devant la mer partagée avec Nejma et la rencontre de ces deux filles. Si Esther n'avait pas rêvé de son effacement, d'être en communion avec cette mer et d'être liée aux autres de l'autre côté du monde, aurait-elle reconnue Nejma au moment de leur croisement ? Nous pensons que, s'il en avait été ainsi, Nejma serait restée anonyme, inconnue et oubliée dans la troupe des Arabes chassés – même Esther – comme les autres Juifs⁵. C'est la Méditerranée qui lie ces deux filles, les fait échanger leurs prénoms et écrire l'une et l'autre leur propre histoire.

¹ *EE*, p. 176 : « Je pense à cela, quand la nuit tombe sur la rade, parce qu'il me semble qu'ici, dans cette cachette, pour la première fois j'ai cessé de marcher et de courir. Mon cœur enfin s'est mis à battre tranquillement dans ma poitrine, je peux respirer sans difficulté, sans faire siffler mes bronches ».

² *VC*, p. 14 : « Dans les profondeurs on avait trouvé la paix ».

³ *VC*, p. 16. D'ailleurs le narrateur vérifie plus clairement son idée sur la vérité présente dans la mer en disant : « Ceux qui ont connu la vérité s'appellent des noyés » (*VC*, p. 17).

⁴ Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 203-204. Et nous pouvons trouver les phrases qui montrent ce rêve d'unir avec les autres dans *Voyages de l'autre côté*, par exemple : « Il n'y avait pas de frontières. Le sang était à tout le monde, chacun avait le même. La peau, si grande, si belle, avec ses reflets d'acier, était à tout le monde » (p. 13) ou « Bien sûr, alors, on ne partageait pas, on ne divisait pas. Ici on ne pouvait pas construire de murs, de grilles, ou d'enclos. Le sang était la propriété commune, il circulait, sans besoin de veines, nourrissant les corps tous ensemble » (p. 14).

⁵ Dans le roman, une femme juive représente le regard aveuglé des non-transcendants. Pendant qu'Esther étourdie regardait les réfugiés sans comprendre ce qui leur est arrivé, la femme « s'est penchée à côté d'elle » et lui a dit simplement « Des Arabes » comme si ça s'expliquait tout (*EE*, p. 211). Nadine Picaudou fait remarquer l'émergence de la notion « Arabes » et son usage idéologique dans le discours politique britannique et dans le discours sioniste : « Durant la période mandataire, et pour tenter de concilier différents enjeux, le discours politique britannique a largement recours à la catégorie « Arabes » pour désigner, en face des « Juifs », les Palestiniens musulmans ou chrétiens. (...) A la fois

2. Akka

Akka, ou Acre en français, est une ville d'Israël, située au nord de la baie de Haïfa. Aujourd'hui, elle s'appelle plutôt *Akko* en hébreu, mais Le Clézio insiste sur le toponyme arabe dans *Etoile errante*. C'est probablement parce qu'elle s'y présente comme la ville natale de Nejma, fille palestinienne¹. En Palestine, Akka fut une des régions en majorité ou entièrement occupées par les Arabes avec Tibériade, Beisan, Haïfa et Jaffa². C'est depuis 1948, année où la première guerre fut déclenchée entre les juifs et les palestiniens natifs que ses habitants se dispersèrent partout dans le pays ou dans les pays voisins. L'histoire de Nejma peut se situer dans ce contexte historique ; dès le déclenchement de cette guerre, elle est expulsée d'Akka et envoyée au camp de Nour Chams où elle aurait commencé à relater son histoire. Alors la ville d'Akka et la Méditerranée décrites par Nejma ne sont que les morceaux de son souvenir, et non le paysage réel. Ce paysage idyllique et paisible est celui de son enfance à laquelle elle n'a plus accès.

La mer, l'odeur de la mer, les cris des mouettes. Les barques glissant à travers la baie, à l'aube. L'appel de la prière, au crépuscule dans la lumière vague, quand je marchais auprès des remparts, dans les oliveraies. Les oiseaux s'envolaient, les tourterelles paresseuses, les pigeons aux ailes argentées qui traversaient le ciel ensemble, tournant, basculant, repartant dans l'autre sens. Dans les jardins, les merles poussaient des cris inquiets quand la nuit arrivait. C'est tout cela que j'ai perdu. (*EE*, 245)

porteur des catégories coloniales et héritier des nomenclatures des minorités nationales édictées par les réformes ottomanes, ce type de dénomination n'est pas sans influencer sur le destin des relations entre juifs et musulmans durant les années suivantes. Il fournit également le matériel idéologique auquel le discours sioniste va faire des emprunts décisifs. » (Sous la direction d'Abdelwahab Meddeb et Benjamin Stora, *Histoire des relations entre juifs et musulmans, des origines à nos jours* Paris, Albin Michel, 2013, p. 329. Esther a pu éviter ce piège idéologique grâce à l'expérience de la sortie du soi-même. Sa transdescendance au bord de la mer de Toulon constitue l'étape préliminaire pour rencontrer Nejma et communier avec cette Autre en un instant.

¹ Nous trouvons la même méticulosité de Le Clézio dans tous les toponymes du roman. Sans jamais oublier de trouver les toponymes propres qui correspondent à celui qui parle, l'auteur réussit à faire parler ses personnages.

² Ygal Allon, in édité par Dov Knohl, *Siege in the Hills of Hebron : The Battle of the Etzion Bloc*, New York, Thomas Yoseloff, 1958 : « Les considérations stratégiques qui avaient sous-tendu le plan de l'implantation sioniste décidèrent dans une large mesure du sort de nombreuses régions du pays, notamment celles à majorité ou entièrement arabes, ainsi celles de Tibériade, Beisan, Acre, Haïfa et Jaffa ». (Cité par Elias Sanbar dans son article « Al-Nakba, quelques clés de lecture d'une catastrophe », in sous la direction d'Abdelwahab Meddeb et Benjamin Stora, *op. cit.*, p. 377).

On trouve la douceur, la liberté et la sainteté dans les décors ; si le glissement des barques, la lumière « vague » du crépuscule, la marche de Nejma, le lent geste des tourterelles « paresseuses » illustrent la douceur de cet espace, la forte présence des oiseaux divers (mouettes, tourterelles, pigeons, merles) et la description de leur mouvement constant dans le ciel insufflent l'ambiance toute libre à ce paysage ; la sainteté se trouve dans l'image sonore comme « l'appel de la prière » et aussi dans la couleur des « ailes argentées » des pigeons qui rappelle celle des anges. Avec son atmosphère paisible et divine, cet espace protégé (« des remparts »), entouré de la végétation (« dans les oliveraies », « les jardins ») évoque l'image du paradis pour l'Islam¹. Cependant, l'évocation du paysage paradisiaque de Nejma se termine toujours par l'affirmation de sa chute, suivie de la perte de cet espace de bonheur. Chaque fois qu'elle se souvient de la mer d'Akka dans son camp des réfugiés, elle se souvient de la tragique réalité : « Je comprends maintenant que jamais plus rien de cela ne sera pour nous² » ou « Maintenant tout cela m'est interdit³ ». La Méditerranée pour Nejma est son origine, sa source de vie et de bonheur, mais perdues. Elle se présente donc comme le paradis perdu, une sorte d'Eden, d'où elle a été chassée par la guerre⁴. Dans Nour Chams où règnent lumière forte et chaleur violente du soleil – le nom du camp signifiant d'ailleurs *Lumière du soleil* – la mer devient, pour Nejma, « le pire manque et le plus fort objet de désir⁵ ».

Et elle rêve sans cesse de revoir la mer, parce que c'est la Méditerranée qui lui redonnerait la vigueur et la sauverait de la mort, de la peur et du désespoir.

Pourquoi étions-nous là ? Pourquoi ne partions-nous pas, traversant ces collines, vers l'ouest, vers la mer qui pourrait nous sauver ? (*EE*, 229)

¹ Dans la doctrine islamique, il y a deux notions en arabe qui peuvent désigner le Paradis : *janna*, qui veut dire « jardin » et *firdaws* venu du grec *paradeisos*. L'image du Jardin (ou des Jardins) qui sert à décrire le paradis se trouvent dans plusieurs versets du Coran, par exemple LII :17 ou LVI :12. L'image du paradis attribué à la ville d'Akka se retrouve également dans le temps mythique de cet espace mentionné brièvement dans la page 282 : « C'était comme autrefois, à Akka, sous les remparts, quand elle regardait la mer, et qu'il n'y avait pas besoin d'avenir ». Pour savoir plus sur l'image du paradis pour les musulmans, voir l'entrée « Paradis » dans Janine Sourdel et Dominique Sourdel, *Dictionnaire historique de l'islam*, coll. « Quadrige », Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (1^{ère} éd. 1996).

² *EE*, p. 221.

³ *EE*, p. 230.

⁴ L'eau est un décor important dans l'image de l'utopie dans la littérature de Le Clézio. Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 49 : « La proximité de l'eau signale un endroit utopique chez Le Clézio, qui privilégie soit les bords de mer dans les topographiques méditerranéennes et indianocéanistes, soit les rives du fleuve dans les paysages intérieurs. ».

⁵ Madeleine Borgomano, « Nice et son Haut-Pays », in sous la direction d'Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (2008), *op. cit.*, p. 26.

Il semble que si je pouvais voir la mer, encore, la mort n'aurait plus d'importance, elle n'aurait plus de prise sur moi, ni sur Aamma Houriya. Alors le soleil ne serait plus aussi impitoyable, les jours n'ôteraient plus de souffle aux jours qui l'ont précédé. (*EE*, 230)

Pour Nejma, tout comme pour Esther, la Méditerranée représente l'image du sauveur. Elles connaissent toutes les deux la force vitale de cette mer qui leur est indispensable pour l'espoir, l'avenir, affronter le malheur et s'en sortir. Ce n'est pourtant pas seulement l'énergie propre de la mer qui leur fait croire au salut qu'elles trouveraient en la regardant, mais également leur expérience : celle d'attendre le bateau ; le *Sette Fratelli* pour Esther et le bateau de pêche de son père pour Nejma¹. Ayant perçu une ou plusieurs fois le bateau ardemment attendu apparaître à l'horizon, nos deux héroïnes prennent naturellement la Méditerranée comme un espace d'espoir. Cependant, contrairement à Esther qui peut la voir autant qu'elle la voudrait à la pointe d'Alon, comme dans sa cachette de Toulon, la mer est interdite à Nejma. Le souvenir de la mer d'Akka s'estompe peu à peu dans la mémoire de Nejma : « Il y a si longtemps que nous sommes prisonniers de ce camp, j'ai du mal à me souvenir comment c'était, avant, à Akka² ». Mais comme Milton nous l'apprend, la chute permet à l'humain de trouver son propre moyen d'affronter le malheur comme l'effort, l'amour et l'histoire. Pour Nejma, c'est l'amour qui lui redonne la mémoire d'Akka et l'espoir. Ce qu'elle a connu lorsqu'elle attendait le bateau de son père.

Il me regardait avec ses yeux jaunes. Il me demandait qui j'étais, d'où j'étais. (...) Moi, je lui racontais ce que j'avais vu, les vagues régulières qui vont mourir sur les murs de la ville, les arbres échoués sur la plage, et, à l'aube, les bateaux à voiles traversant la brume au milieu des vols de pélicans. L'odeur de la mer, le goût du sel, le vent, le soleil qui entre dans l'eau chaque soir, jusqu'à la dernière étincelle. J'aimais sa façon d'écouter, son regard brillant, ses bras qu'il croisait sur son manteau, ses pieds nus posés bien à plat sur la terre. (*EE*, 248)

Depuis qu'elle partage son souvenir avec le Baddawi, Nejma ne termine plus son évocation par le rappel de sa chute. Au lieu de plonger dans le désespoir d'avoir perdu son paradis d'enfance, elle se contente de regarder Saadi, celui qui la rend doucement heureuse de nouveau. Aussi, elle s'arrête d'attendre le camion du ravitaillement qui vient de plus en plus

¹ *EE*, p. 230 : « Mais moi, j'étais née à Akka, devant la mer, c'est là que j'avais grandi, sur la plage, au sud de la cité, me baignant dans les vagues qui venaient jusqu'aux remparts, près de la forteresse des Anglais, ou bien sous les murs de la forteresse des Français, guettant les voiles aiguës des pêcheurs, pour être la première, au milieu de tous les enfants, à reconnaître le bateau de mon père ».

² *EE*, p. 245.

rarement, et elle essaie de trouver une autre chose, celle plus radicale et essentielle à leur survie : l'espoir.

C'était Aamma Houriya qui devait aller chercher les rations. Moi, je restais à écouter Saadi, cherchant à me souvenir encore mieux comment c'était, autrefois, sur la plage d'Akka, quand j'attendais le retour des bateaux de pêche et que j'essayais d'apercevoir la première celui de mon père. (*EE*, 249)

Désormais, le souvenir du paradis perdu prend une nouvelle signification pour Nejma. Ce ne sont plus la nostalgie, le regret ou le désespoir qui surgissent quand elle se souvient mais au contraire, les souvenirs de la mer d'Akka et de son attente impatiente du retour de son père lui donnent la force d'attendre et la possibilité d'envisager le bonheur, évocation orientée vers l'avenir, de même que la révélation divine lui ordonnant de se réveiller et de se préparer, lui permet de s'échapper du camp où sévit la peste, en compagnie de Saadi et Loula.

Deux points communs encore, entre la Méditerranée d'Esther et celle de Nejma. D'abord, elle les accompagne au début de leur histoire d'amour. La Méditerranée est là lorsque se noue leur relation. Seule différence : elle prend forme en rêve pour Nejma et Saadi alors qu'elle s'entend réellement pour Esther et Jacques. Mais cette présence différente de la mer permet aux deux couples la libération, d'une manière identique, du poids de la triste réalité et de partager leur rêve¹. Par conséquent nous pourrions l'appeler la mer des amours naissants. Ensuite, la Méditerranée permet à Nejma et à Esther de se transcender. Il nous semble que ce n'est pas sans rapport entre la révélation de Dieu reçue par Nejma et son imagination répétitive de la mer d'Akka en haut de la colline de Nour Chams. Pour Esther, celle qui n'a pas vu la mer avant ses dix-sept ans, il lui faudrait voir la mer réelle et entrer en communion avec la matière pour se transcender alors que pour Nejma, seul l'effort de s'en souvenir lui suffit, elle dont l'enfance est profondément marquée par le souvenir de la mer, pour entendre la voix de l'Absolu annoncer la prophétie.

L'attente du bateau devant la mer, le souvenir d'être en communion avec cet espace aquatique paisible et libre, le moment de tomber amoureuse auprès de cette mer réelle ou imaginée et l'atteinte de l'autre côté du monde par l'intermédiaire de la vitalité marine, ce sont

¹ *EE*, p. 161 : « Le Berger parle, il raconte sa vie, son père et sa mère emmenés à Drancy par les Allemands, jamais revenus. Il dit son nom, il parle de ce qu'il fera, à Jérusalem, des études qu'il voudrait faire, peut-être en Amérique, pour devenir médecin » ; *EE*, p. 248 : « Nous parlions, chaque soir, quand le crépuscule atténuait la brûlure du jour, en regardant les minces colonnes de fumée qui montaient du camp, et alors plus rien ne semblait désespéré. Nous pouvions nous échapper, nous redevenions libres ».

les expériences que Nejma et Esther vivent en commun en partageant la même mer¹. Ne serait-ce pas alors la Méditerranée qui permet à Nejma d'apercevoir sa destinée sur le visage d'Esther²? Ne serait-ce pas leur souvenir semblable de cette mer partagée qui conduit Esther à tant s'identifier à Nejma qu'elle confond cet Autre et elle-même³? Ainsi, la Méditerranée noue leurs destins et leurs souvenirs. Elle symbolise également la force pacifique qui mène vers la réconciliation les Israéliens et les Palestiniens, deux groupes opposés par la guerre, le discours politique et l'idéologie religieuse. Mais la guerre ne laisse pas les deux héroïnes se partager leur amitié de manière idéale. L'antagonisme entre les juifs et les arabes a des répercussions inévitables sur elles. Le Clézio décrit leur destin divergeant à travers l'image ambivalente de la ville portuaire, Haïfa.

3. Haïfa

3.1. La plage génésiaque

Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, la plupart des rescapés juifs d'Europe ont voulu s'établir vers des pays lointains et inconnus plutôt que rentrer dans leurs villes d'origine dévastées, marquées par les stigmates de la guerre. Et parmi ces diverses destinations surtout la Palestine. Le rêve d'*Eretz Israël* commence à se répandre parmi eux dès la fin du XIX^{ème} siècle mais c'est surtout après la Shoah que les Juifs affluent en grand nombre en Palestine à la recherche de leur Terre Promise. La baie de Haïfa, pour eux, signifie la porte de l'entrée en

¹ Avec le fait qu'elles deviennent mères, l'amour pour la mer est un des similitudes importantes des deux héroïnes comptées par Anne Millat : « On pourrait souligner entre autres similitudes, leur amour commun pour la mer, qu'elles peuvent contempler sans fin, assises sur une plage ou du pont d'un bateau, « jusqu'à en avoir mal », pour voir le soleil qui « entre dans l'eau chaque soir jusqu'à la dernière étincelle ». Toutes deux deviennent mères ; d'un bébé dont la jeune mère vient de mourir de la peste, et qu'elle adopte, pour Nejma ; pour Esther, de son propre fils, dont le père, Jacques Berger, est mort au combat bien avant sa naissance. » (Anne Millat, « *Etoile errante*, une histoire dans l'Histoire », *Le Français dans tous ses états*, n° 35, 1997. p. 20).

² *EE*, p. 228 : « Elle est venue, ce jour-là, et j'ai lu ma destinée sur son visage. Un bref instant, nous étions réunies, comme si nous devions nous rencontrer depuis toujours. »

³ *EE*, p. 308 : « Alors j'avais acheté un cahier noir, moi aussi, sur lequel j'avais écrit à la première page son nom, Nejma. Mais c'était ma vie que j'y mettais, un peu chaque jour, mes études à l'université, Michel, l'amitié avec Lola, la rencontre avec Bérénice Einberg, l'amour de Philip. Et aussi les lettres d'Elizabeth, l'attente du retour, les collines si belles, l'odeur de la terre, la lumière de la Méditerranée. C'était elle, c'était moi, je ne savais plus ». Dans ce passage, nous constatons que ses souvenirs énumérés se rapprochent peu à peu de ceux de Nejma, et qu'on ne peut plus distinguer à partir de « l'attente du retour ». Lorsqu'elle évoque « la lumière de la Méditerranée », Esther avoue qu'elle n'arrive plus à différencier, son propre souvenir de celui de Nejma. Nous pouvons penser que c'est dans le souvenir de la Méditerranée que se forge leur destin.

terre sainte. Il n'est pas difficile d'imaginer l'émotion des survivants juifs lorsqu'ils aperçurent la zone côtière de Haïfa. Ils en rêvaient depuis si longtemps que cette apparition dû leur paraître irréaliste à l'instar d'un mirage. C'est cette émotion que nous retrouvons chez Esther et d'autres passagers du *Sette Fratelli* à l'approche de la côte de Haïfa.

Tout d'un coup, sans comprendre comment, la côte était là, devant le navire. Personne n'a rien dit, comme si on avait peur de se tromper. Chacun regardait la ligne grise qui était apparue sur la mer, pareille à une vapeur. Au-dessus d'elle, de grands nuages étaient arrêtés. (EE, 196)

L'apparition énigmatique de la zone côtière (« Tout d'un coup, sans comprendre comment, la côte était là, devant le navire »), les gens silencieux fixant la côte, l'ambiance chimérique du paysage (« comme si on avait peur de se tromper », « pareille à une vapeur ») dont le temps semblait arrêté, éternel (« de grands nuages étaient arrêtés ») nous révèlent l'image sacrée de cette ville portuaire. Pour les réfugiés juifs, Haïfa est un miracle et ressemble à un mirage aussi, parce que le rêve biblique de la Terre Promise se réalise¹. Leur arrivée en Palestine, leur fait prendre conscience que le mythe a rejoint l'histoire. Ainsi, au moment de la descente sur la plage de Haïfa, revenant à leur origine ils entrent dans le temps mythique où tout peut s'effacer et recommencer.

Et aujourd'hui, c'était cela, c'était le commencement. La mer était neuve. La terre venait d'apparaître au-dessus des flots, la lumière du soleil brillait pour la première fois, et dans le ciel, les oiseaux volaient au-dessus du navire, pour montrer le chemin de la plage où ils étaient nés. (EE, 198)

L'image de la Genèse est présente partout : la mer, la terre et la lumière du soleil. Même pour les oiseaux, c'est cette plage qui leur donne la vie. La plage de Haïfa se présente ainsi comme le lieu de la renaissance et de la création. Elle est la terre innocente et intacte qui se trouve hors d'atteinte de toutes les violences humaines. C'est ainsi qu'Esther, libérée de toutes les oppressions et peurs, y retrouve son identité originelle, symbolisée par son surnom juif espagnol, « Estrellita ».

« Tout est fini, tout va bien aller, Estrellita. » La voix d'Elizabeth était calme, à présent. (...) Jamais sa mère ne lui avait dit « petite étoile », c'était la première fois. (EE, 198-199)

¹ Pour savoir plus sur la transformation du concept de la Terre sainte au XIX^{ème} siècle et son rapport avec le destin de la Palestine, voir l'article d'Elias Sanbar, « L'invention de la « Terre sainte » », in sous la direction d'Abdelwahab Meddeb et Benjamin Stora, *op. cit.*, p. 292-296.

Si le nom juif d'Esther choisi et affirmé par elle-même sur la plage du Port d'Alon montre sa volonté et son courage de retrouver son identité d'origine, ce prénom juif espagnol prononcé par Elizabeth qui s'y est longtemps refusée signifie que le parcours de la quête de son identité est enfin achevé, ici sur la plage de Haïfa. D'autre part, nous comprenons cette scène comme la nouvelle naissance d'Esther car nous nous rappelons qu'à la naissance, c'est la mère qui donne le nom et le prononce la première fois.

3.2. Le paysage apocalyptique

Contrairement à l'image innocente de la plage de Haïfa qui accueille Esther et d'autres passagers du *Sette Fratelli*, l'état de la ville décrit par des réfugiés arabes qui affluent à Akka à la suite d'un combat levé nous fait imaginer cette ville comme un lieu maudit, à l'origine du désastre.

Akka, un jour, quand les soldats arabes en haillons, la tête ensanglantée, les jambes enveloppées de chiffons en guise de pansements, désarmés, le visage creusé par la faim et par la soif, certains encore enfants mais déjà transformés en hommes par la fatigue et par la guerre, et la foule des femmes, des jeunes enfants, des impotents, qui s'étirait jusqu'à l'horizon, quand ils arrivèrent devant les murs d'Akka, et qu'ils n'osèrent pas franchir les portes, mais s'allongèrent sur le sol dans les oliveraies en attendant qu'on leur donne l'eau et le pain, un peu de lait aigre. C'était le printemps alors, et ils racontaient ce qui s'était passé à Haïfa, ils racontaient les combats dans les rues étroites, à travers le marché couvert de la vieille ville, et tous les corps qui gisaient, face contre terre. Alors les gens avaient marché vers Akka, le long de la mer, sur l'immense plage de sable, tout le jour, brûlés par le soleil et par le vent, jusqu'aux murs de notre ville. (*EE*, 221)

Nejma commence par décrire le paysage de la plage d'Akka dévastée d'un seul coup par l'afflux des soldats échoués, des femmes et des enfants réfugiés. Tous sont blessés, affamés, assoiffés, écrasés de fatigue. Les enfants eux-mêmes sont dépossédés de leur vitalité par la cruauté de la guerre. Impossible de trouver douceur, liberté, sainteté dans le paysage d'Akka à présent envahi par ces innombrables « visages de vaincus¹ ». Haïfa, ce nom évoqué par la population ainsi que la description des combats qui s'y sont tenus nous amènent à comprendre ces malheureux visages. Bien que la situation de la ville soit brièvement décrite, on découvre aisément l'image de cet espace pour les Juifs : une vision apocalyptique. Les éléments naturels, symboles de la vie, sont absents dans les décors de la ville en combat ; la mer ou le soleil ne sont pas mentionnés, le ciel est dissimulé par le plafond du marché couvert. L'image de la

¹ *EE*, p. 222.

naissance a également disparue ; la terre où sont nés les oiseaux et « Estrellita » se transforme ici en tombeau des corps anonymes. Ils ne peuvent pas se tourner vers le ciel même après la mort comme ceux totalement abandonnés (« tous les corps qui gisaient, face contre terre »). Il semble que la catastrophe commencée à Haïfa s'enchaîne sur le chemin d'exil vers Akka où ils se montrent impuissants en face de la nature impitoyable (« sur l'immense plage de sable », « brûlés par le soleil et le vent ») et sur la plage d'Akka, où ils se trouvent entassés, « pareils à des milliers de mendiants », « comme si on les avait jetés sur la terre¹ ». Seule la mer essaie en vain de les consoler avec ses vagues qui viennent mourir au rivage pour « effleur[er] les barques échouées² », celles qui ressemblent à ces gens exilés.

3.3. L'intersection ou marginalisation

En dépit du fait que le nom de Haïfa ne soit mentionné que rapidement dans l'histoire, surtout chez Nejma, il importe de s'y arrêter, parce qu'il nous permet de comprendre les histoires d'Esther et de Nejma dans le contexte historique « Palestine/Israël ». Pour les Juifs, cela signifie la porte ouverte de la Terre sainte et le commencement de leur nouvelle vie, tandis que pour les Arabes, il est associé à la fin de la vie paisible, la guerre et la mort. Ceci reflète l'histoire qui se déroula à Haïfa : les immigrants juifs arrivés au port d'Haïfa à la fin du XIX^{ème} siècle s'installèrent dans la ville et ses alentours, et les conflits armés se multiplièrent entre immigrants et natifs jusqu'à ce que le combat, en avril 1948, mette un point final à leur querelle ancienne³. De même, nous appréhendons la succession des faits entre l'arrivée du *Sette Fratelli* à la baie de Haïfa et le départ des habitants arabes de la ville : le premier entre la fin de l'hiver et le début du printemps ; le second au printemps (« C'était le printemps alors, et ils racontaient ce qui s'était passé à Haïfa »)⁴. Cependant, Le Clézio ne tombe pas dans l'erreur de nous montrer un rapport de causalité entre l'émigration des Juifs européens en Palestine et

¹ *EE*, p. 221.

² *EE*, p. 221 : « le bruit de la mer sur la plage, les longues vagues qui s'étaient, effleuraient les barques échouées ».

³ Pour savoir plus sur l'histoire du conflit des Juifs et des Arabes à Haïfa de ces années-là, voir l'article de Hillel Cohen, « Haïfa, symbole de la Nakba », in Sami Michael et al., *Haïfa, Etats d'esprits*, Méditerranéennes 14, Printemps 2010, Ajaccio/Corse, Albiana, 2010, p. 108-116.

⁴ La saison de l'arrivée d'Esther en Palestine n'est pas précisée, mais nous pouvons deviner que c'est la fin de l'hiver ou le début du printemps dans la description du temps du jour où elle est descendue sur la plage d'Haïfa : « La nuit tombait. Le vent était tiède, l'odeur était douce, pleine de pollen » (*EE*, p. 199) et d'autre part par le fait que Jacques et Esther ont entendu parler de la nouvelle de la mort de Gandhi (le 30 janvier 1948) quelques temps plus tard de leur arrivée : « Un jour, il avait parlé de la nouvelle de la mort de Gandhi, il était pâle et bouleversé comme si c'était arrivé ici » (*EE*, p. 201).

l'expulsion des Arabes palestiniens de leurs villes. D'ailleurs, il prend garde à ne pas teinter ses héroïnes des discours idéologiques sur l'histoire israélo-palestinienne, définissant soit les Juifs comme envahisseurs, soit les Arabes comme terroristes. L'écrivain les décrit à l'écart du combat de Haïfa d'avril 1948¹. En dehors de la guerre, en marge de l'événement historique, les deux héroïnes sont absentes, nous semble-t-il, de « la barbarie des ennemis ». Par voie de conséquence, ni hostilité, ni violence ne s'éveillent en elles. Pour elles, la guerre est le pire des maux de l'être humain. Elles ne comprennent pas sa raison d'être, et n'en ressentent que de la « honte² » ou une fatigue épouvantable³. Concernant cette distanciation d'avec l'Histoire, Anne Millat dit : « Roman inscrit dans l'histoire récente, *Etoile errante* n'emprunte pas ses protagonistes aux grands acteurs de l'histoire. Sa fiction ne se construit pas autour des événements historiques. Guerres et conflits jettent sans fin les êtres sur les routes. Pourtant le roman fait peu de place à la violence. Les relations ne sont jamais sous le signe de l'agressivité.

¹ Akka, ville de Nejma, se situe environ au nord de la ville d'Haïfa. C'est ainsi qu'elle ne vit pas directement la guerre, mais elle se trouve dans son contrecoup. La marginalisation d'Esther est plus compliquée que le cas de Nejma. Depuis son arrivée en Palestine, Esther s'installe dans la nouvelle ville destinée aux immigrants juifs qui se trouve dans Haïfa ou une de ses banlieues. Elle y habite jusqu'au 13 mai 1948 où elle part pour Tel-Aviv avec d'autres immigrants (*EE*, p. 204-205). Elle aurait donc vécu le combat levé le 21 avril 1948 à Haïfa, mais Le Clézio ne le décrit pas de son point de vue. Dans les quatre pages consacrées au séjour d'Esther dans la nouvelle ville d'Haïfa (*EE*, p. 200-203), l'héroïne reste en haut de la colline, dans les bois de pins où « elle n'enten[d] plus rien d'humain » (*EE*, p. 200). Ce n'est qu'à travers l'histoire racontée par Jacques qu'Esther prend conscience de la guerre : « Jacques parlait des dangers qui étaient partout, à cause de la guerre. Il disait qu'il allait se battre contre les ennemis d'Israël, contre les Arabes, contre les Anglais » (*EE*, p. 201).

² *EE*, p. 222 : « J'avais honte, à cause de tout ce que j'avais vu ».

³ *EE*, p. 202-203 : « « Pourquoi faut-il qu'il y ait la guerre ? Ne peut-on vivre en paix ? » Jacques disait : « Il faut que ce soit la dernière guerre, qu'il n'y en ait plus jamais d'autres. Alors, les paroles du livre seront accomplies, nous pourrons rester sur la terre que Dieu nous a donnée. » (...) « Je suis fatiguée, si fatiguée », disait Esther. « Je voudrais tellement me reposer. » Jacques la regardait, sans comprendre. »

Dans l'entretien réalisé par Martha van der Drift, Le Clézio présente la guerre comme une affaire masculine et les rencontres interculturelles comme celle des femmes : « M.v.d.D. : Pensez-vous que ce sont les femmes qui apportent l'interculturalité ? / J.-M.G. L.C : Oui, tout à fait. Les femmes donnent les leçons nécessaires sur la vie qui permettent le contact, les rencontres. Les hommes ne sont bons qu'à faire la guerre. » (« Les Chemins de l'interculturel », Entretien avec J.-M.G. Le Clézio, réalisé par Martha van der Drift, le 7 novembre 2011, in sous la direction de Claude Cavallero, *La Tentation Poétique. Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 5, Paris, Editions Complicités, 2012, p. 171).

Ce point de vue de Le Clézio nous rappelle la pensée de Svetlana Alexievitch qui distingue « la guerre des femmes » de la guerre des hommes, autrement dit « la guerre *féminine* » de la guerre masculine : « Les récits de femmes sont d'une autre nature et traitent d'un autre sujet. La guerre « féminine » possède ses propres couleurs, ses propres odeurs, son propre éclairage et son propre espace de sentiments. Ses propres mots enfin. On n'y trouve ni héros ni exploits incroyables, mais simplement des individus absorbés par une inhumaine besogne humaine. » (Svetlana Alexievitch, *La Guerre n'a pas un visage de femme*, traduit par Galia Ackerman et Paul Lequesne, Paris, Presses de la Renaissance, 2004, p. 9). ; « La guerre des femmes possède son propre langage... Les hommes se retranchent derrière les faits, la guerre les captive, comme l'action et l'opposition des idées, alors que les femmes la perçoivent à travers les sentiments. Je le répète malgré tout : il s'agit d'un autre monde, différent de celui des hommes. » (*Ibid.*, p. 17).

Entre les personnages, pas de conflits. (...) La mort et la séparation frappent sans cesse. La relation leur survit, dans le rêve et la mémoire : images revécues, scènes du passé qui obstinément affleurent ; et dans les enfants, enfantés ou adoptés¹. » De telle composition nous permet de concevoir la vie d'Esther et de Nejma en gardant nos distances par rapport à l'antagonisme idéologique des Juifs et des Arabes en Palestine/Israël sans cesse reproduit, voire consolidé, par les discours historiques et les articles de la presse. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz aussi estime qu'« [i]l ne s'agit pas dans le roman de lancer des invectives à l'égard de l'Etat d'Israël mais d'éclairer, à travers les personnages d'Esther et de Nejma, les conséquences humaines des aléas de l'Histoire². » C'est le résultat de l'effort acharné de Le Clézio, nous semble-t-il, de créer « le lieu idéal de l'échange » avec ses écritures et d'y montrer « la vérité de la littérature » qui « n'a rien à voir avec la politique, la propagande, ou même l'intérêt commercial³ ».

En considérant que la baie de Haïfa est la seule baie naturelle d'Israël, on pourrait penser que la ville est destinée à y rassembler des gens de cultures différentes. Mais les hommes, malheureusement, ne favorisèrent pas la coexistence pacifique qui aurait pu leur permettre de s'échanger, de se mêler et de créer le nouveau monde. Il semble que la condition géographique de Haïfa et sa situation historique sont adéquates pour décrire les destins, à la fois opposés et semblables, de ces deux figures féminines. L'écrivain – parce que les deux héroïnes « effleurent » l'histoire qui eut lieu dans cette ville – réussit à mettre en lumière la vie des individus dans la guerre, et non celle des Juifs et des Arabes, et ainsi, comme l'écrit Bruno Thibault, « Le Clézio surimprime un espace poétique et cosmique à l'espace national et politique dans son roman⁴ ». Il est bien entendu inévitable que la vie des individus soit influencée par le courant historique. Le nom de Haïfa se décrit alors de façon contradictoire chez Esther et chez Nejma. Mais il y a d'autres aspects dans la vie des individus, qui sont souvent oubliés, voire dissimulés par l'Histoire. Personne ne veut vivre la guerre, quel que soit son prétexte. Dans l'histoire d'Esther et Nejma, le lecteur découvre la peur qui s'empare des

¹ Anne Millat, *op. cit.*, p. 17.

² Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, « Le Clézio et l'émigration : le tragique du réel », *Voix plurielles*, Toronto, n° 8.2, 2011, p. 126.

³ J.-M.G. Le Clézio, « Quelques réflexions sur l'interculturel », conférence au Colloque International de SCLLF (Société Coréenne de Langue et Littérature Françaises), *Universalisme et Multiculturalisme dans le monde francophone*, Séoul, le 12 décembre 2009 : « La littérature est le lieu idéal de l'échange. Par le roman, par la poésie, le lecteur accède à la vérité d'un pays, ou d'une communauté, mieux que par aucun autre média. Il ne s'agit pas d'un portrait idéal, où l'on vous donne à regarder à travers des lunettes de couleur. La vérité de la littérature n'a rien à voir avec la politique, la propagande, ou même l'intérêt commercial ».

⁴ Bruno Thibault (2009), *op. cit.*, p. 167.

deux héroïnes face à la catastrophe infinie, celle qui enlève la vie à une foule de gens, y compris leurs êtres chers. Si Nejma est témoin du spectacle effrayant de la guerre devant les réfugiés de Haïfa abattus sur la plage d'Akka, Esther ne peut détourner ses yeux des traces de mort et des peurs de la guerre qu'elle voit partout dans la nature de Haïfa¹. Ainsi, « Le Clézio montre que si certains moments de l'histoire divisent Esther et Nejma, les Juifs et les Arabes, leur humanité, en somme, ne les divise pas », dit Mbassi Atéba. « L'utopie du Tout-monde glissantien passe par la tolérance et non par le fondamentalisme, dont la vanité n'est plus à démontrer² » ajoute-t-il.

On peut se demander si Le Clézio n'idéalise pas trop ses personnages, si ses héroïnes ne gardent pas d'une manière irréaliste leur côté pacifiste et leur innocence. La naïveté d'Esther pourrait être quelque chose d'inacceptable pour ceux qui croient que les immigrants juifs en Palestine avaient le projet dès le début d'expatrier tous les peuples non-juifs de leur Terre promise³. Le geste amical de Nejma de tendre son cahier à Esther peut paraître trop beau à ceux qui croient que la société arabe palestinienne, de nature fermée, était mécontente dès le début de l'installation des immigrants juifs. Toutefois, l'article de Cohen nous apprend que c'était la paix, et non la guerre, que les deux peuples ont souhaitée. En remontant l'enchaînement des représailles entre les Juifs et les Arabes qui ont habité à Haïfa et ses banlieues en 1947 et 1948, l'auteur décrit le cessez-le-feu qui fut positivement négociée entre les deux responsables en est la preuve. L'article nous propose également des raisons convaincantes d'un cessez-le feu souhaité de chaque côté⁴. C'est ce désir de paix bien réel que Le Clézio tente de démontrer à travers ses héroïnes et leurs rapports avec Haïfa.

¹ *EE*, p. 201 : « Esther entendait cela, elle voyait la mort qui brillait, dans le ciel, dans les pierres, dans les pins et les cyprès. La mort brillait comme une lumière, comme le sel, sous les pas, dans chaque arpent de terre. « Nous marchons sur les morts », disait Esther ». *Ibid.*, p. 202-203 : « Mais la montagne, au-dessus de la ville d'Haïfa, était blanche d'ossements. La lumière n'était pas douce. Elle brûlait les yeux, elle était violente et féroce, et la peur était dans le vent, dans le ciel bleu, dans la mer ».

² Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 180-181.

³ Esther ne perd jamais son innocence tout au long de l'histoire. Sa voix rappelle des principes irréfutables à ceux qui essaient de fermer leur yeux pour oublier le poids sur la conscience : « La femme a dit encore, en regardant Esther, comme si elle cherchait à lire dans ses pensées : « Il n'y a pas d'innocents, ce sont les mères et les femmes de ceux qui nous tuent. » Esther a dit : « Mais les enfants ? » Les yeux agrandis par la peur étaient dans son esprit, elle savait que rien ne pourrait effacer leur regard » (*EE*, p. 213). Parfois elle est si pure et si courageuse que l'on pourrait l'entendre irréaliste.

⁴ Hillel Cohen, *op. cit.*, p. 112 : « Parallèlement, les responsables de la communauté juive et arabe d'Haïfa tentèrent d'arriver à un cessez-le-feu. Des communistes de la ville furent aussi mêlés à cette initiative. L'intérêt des dirigeants arabes locaux était clair. Ces personnalités étaient inquiètes de la défection prolongée des habitants arabes de la ville et savaient que cela était dû aux échanges de feu tirs. C'est pourquoi ils convinrent la direction nationale, qui avait à sa tête le mufti Hadj Amin Al Husseini, d'inciter les forces arabes à cesser toute action offensive à Haïfa. (...) Quel était l'intérêt juif dans le cessez-le feu ? Une des explications est que les Juifs dès le début ne voyaient aucun intérêt dans

4. San Remo et Amantea

4.1. L'espace de l'innocence

San Remo et Amantea, deux villes côtières de l'Italie, se présentent respectivement dans *Onitsha* et *Étoile errante*, comme le lieu du voyage de noces dont la mémoire est précieusement conservée par les personnages-mères, Maou et Elizabeth. Géographiquement, ces deux villes sont assez éloignées l'une de l'autre – San Remo situé dans la province d'Imperia, en Ligurie, près de la frontière avec le Monaco, Amantea dans le sud de la péninsule, à la côte de Calabre – mais elles se ressemblent beaucoup, malgré la distance, que ce soit en termes de décor, d'ambiance ou de statut symbolique. Elles représentent toutes les deux l'espace de *l'innocence*, notion qui englobe la jeunesse, l'amour pur et l'époque d'avant-guerre ; lorsque les personnages (Maou et Geoffroy dans *Onitsha*, Elizabeth et Michel dans *Étoile errante*) ont voyagé en Italie avant leur mariage, ils étaient tous jeunes, passionnés pour l'amour d'une part, et d'autre part c'était les années vingt et trente, avant la seconde guerre mondiale¹.

L'image de l'innocence se trouve partout dans les descriptions de ces villes dans les deux romans. Le climat agréable et le paysage naturel expriment la passion des jeunes personnages, l'amour innocent et la vie tranquille d'avant-guerre. Si la chaleur d'été illustre la « fièvre de partir » pour l'Afrique du jeune Geoffroy ou l'amour-passion de Maou qui « était folle de² » lui, la douceur de l'amour et la sérénité de leur vie intacte sont décrites par la

la confrontation et que l'essentiel de leur énergie était tourné vers la fondation de l'Etat. (...) Pour cette raison ils acceptèrent de négocier un cessez-le-feu partout où on le leur proposait. D'aucuns prétendent que les Juifs avaient dès le début l'intention de réduire la présence arabe dans l'Etat juif et entre autres de faire évacuer les Arabes d'Haïfa de la zone portuaire qui leur avait été octroyée par l'ONU mais, à cause de la présence des Britanniques, avaient préféré temporiser. Quoi qu'il en fût, la Haganah entretenait des contacts pour obtenir un cessez-le-feu à la condition qu'il ne soit pas exploité pour renforcer les forces arabes combattantes de la ville. Mais étant donné que le mufti ne parvient à aucune trêve, les échanges de tirs et d'actions terroristes réciproques continuèrent dans la ville même dans les mois qui suivirent ».

¹ *O*, p. 113 : « C'était avant leur mariage, il y avait si longtemps. *Il n'y avait pas eu la guerre*, il n'y avait pas eu le ghetto de Saint-Martin, ni la fuite à travers les montagnes, jusqu'à Santa Anna » ; *O*, p. 114 : « Geoffroy était revenu l'été 1939. Ils avaient pris le train jusqu'à San Remo, (...) Puis Geoffroy était reparti, *quelques jours avant la déclaration de la guerre* ». *EE*, p. 322 : « (...) elle racontait interminablement la même histoire, elle disait les mêmes noms, les mêmes villes, Pise, Rome, Naples, et toujours ce nom d'Amantea, *comme si cela avait été le seul lieu du monde où la guerre n'était jamais arrivée* » ; *EE*, p. 325 : « *La guerre n'était jamais arrivée*, rien n'avait jamais troublé l'immensité de la mer si lisse ». Mis en italique par nous.

² *O*, p. 84.

Méditerranée « aussi lisse qu'un lac¹ », celle que « rien n'avait jamais troublé[e]² » jusqu'à ces années-là où les personnages y prenaient un bain nocturne pour se rafraîchir (Maou et Geoffroy) se promenaient en barque au crépuscule (Elizabeth et Michel). Les images sonores naturelles décrivent également la pureté de l'espace-temps et celle des personnages ; on y entend *les bruits de la nature* comme ceux des vagues, le cri des oiseaux et *les bruits de l'homme les plus naturels* si l'on peut dire comme les rires et les paroles d'amour.

De cet air innocent qui plane dans les deux villes, chacune a un côté spécifique : San Remo se montre comme le symbole de l'amour pur des jeunes fiancés alors qu'Amantea se caractérise par l'image innocente d'une ville qui n'a pas connu la guerre. Il semble qu'en les mettant en parallèle, l'on puisse saisir de manière plus complète l'image de l'innocence attachée aux villes côtières italiennes dans la littérature leclézienne.

A. *L'amour innocent*

Si l'on considère que Maou se souvient à maintes reprises du voyage à San Remo et de ses moments heureux avec Geoffroy et que la scène d'amour des fiancés se déroule dans la chambre d'hôtel près de la plage de cette ville, nous pouvons penser que cet espace représente les années de noces et l'amour de ce couple. Si nous appelons le coup de foudre de ces deux jeunes solitaires *l'amour innocent*, cela ne signifie pas un amour platonique, sans asservissement de leurs passions, mais plutôt qu'ils sont attirés instinctivement sans calcul, ni aucun jugement de valeur, comme les animaux en période d'accouplement, si l'on peut dire. San Remo se manifeste comme l'arrière-plan naturel permettant aux personnages de s'unir physiquement en suivant leurs instincts. L'espace semble d'ailleurs participer à cette union naturelle de deux corps. Les considérations sur l'espace nous apprendront que l'amour sensuel de Geoffroy et Maou n'est pas seulement physique, mais leur début d'accord avec la nature, autrement dit l'effacement des frontières entre l'espèce humaine et le monde naturel.

A San Remo, dans la petite chambre aux volets verts, l'après-midi, avec le bruissement des tourterelles dans le jardin, l'éclat de la mer. Ils faisaient l'amour, c'était long et doux, lumineux comme la brûlure du soleil. Il n'y avait pas besoin de paroles alors, ou bien quelquefois Geoffroy la réveillait dans la nuit pour lui dire des mots en anglais. Il disait : « I am so fond of you, Marilu. » C'était devenu leur chanson. Il voulait qu'elle lui parle en italien, qu'elle chante, mais elle ne savait rien d'autre que les comptines de mère Aurelia.

¹ O, p. 113.

² EE, p. 325.

Ninna nanna ninna-o !

(...)

Le soir, ils allaient se baigner dans la mer tiède, aussi lisse qu'un lac, parmi les rochers incrustés d'oursins violets. Ils nageaient ensemble, très lentement, pour voir le soleil se coucher sur les collines, incendier les serres. La mer devenait couleur de ciel, impalpable, irréaliste. (*O*, 113)

Il existe deux espaces distincts, la chambre d'hôtel et la mer, voués respectivement à deux actions différentes : l'acte sexuel et le bain. Il nous paraît cependant que ces deux espaces, de même que les actions des personnages, se ressemblent sous de nombreux aspects. Le premier espace, d'abord, celui de la chambre d'hôtel. Bien qu'elle soit un espace intérieur, fermé par les volets¹, on peut y trouver plusieurs images naturelles comme « le bruissement des tourterelles » ou « l'éclat de la mer ». La couleur des volets « verts » rajoute aussi des touches naturelles à cet espace. Ainsi nous imaginons que les amoureux se trouvent en plein milieu de la nature, par exemple dans une forêt où la lumière du soleil reflétée par la surface de la mer pénètre de temps en temps entre les feuilles d'arbre denses avant de tomber sur les corps qui s'enlacent. D'ailleurs, les gestes des personnages, l'absence de paroles comme moyen de communication dépeignent les amoureux qui s'affranchissent du langage pour retrouver leur propre animalité et devenir une partie de la nature. Là, les paroles ne leur sont plus utiles et les quelques mots d'anglais ou d'italien s'y trouvent comme le son ou le chant, et non comme moyen de communication intellectuelle.

L'approche stylistique nous conduit également au monde naturel, celui de la mer en particulier². Quant à la première phrase de notre citation par exemple, nous découvrons le mouvement des vagues dans son rythme. À l'aide de plusieurs virgules, la phrase fait alterner les rythmes courts et longs comme ceux des vagues qui se brisent sur la plage (rythme court) et glissent derrière vers la mer (rythme long) : « A San Remo / dans la petite chambre aux volets verts / l'après-midi / avec le bruissement des tourterelles dans le jardin / l'éclat de la mer ». En outre, la phrase en anglais de Geoffroy semble exprimer son amour profond pour Maou, mais aussi pour la mer profonde, à travers les prononciations similaires : *so fond of* = *pro-fond-eur*, *Marilu* : *mer*³. D'ailleurs, la lettre « l » et la lettre « r » en anglais sont des consonnes qui

¹ Nous pouvons deviner que les volets sont « fermés » ou « entrouverts » grâce à la description dans d'autres passages du roman. *O*, p. 84 et p. 114.

² L'incarnation stylistique du rythme de la mer dans les écritures de Le Clézio se retrouve assez souvent, comme Miriam Stendal Boulos la remarque par exemple dans *Désert* : « La structure de la phrase imite le mouvement de la mer au point d'enlever aux mots leur sens, au profit du rythme qu'ils engendrent dans leur ensemble syntaxique. » (Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 211).

³ La « mar » en espagnole ou la « mare » en italien ressemblent encore davantage à « Marilu ».

correspondent à l'image sonore de l'eau par la douceur et la rondeur de leur valeur phonique. Le cas est similaire en italien. Dans les comptines italiennes dites par Maou dont nous n'avons citées que la première ligne en raison de la longueur, l'image de l'eau se retrouve dans le champ lexical – par exemple « ninna » qui signifie « berceuse » en français peut rappeler le balancement des vagues – et aussi de phonème ; la lettre « l » est la plus souvent prononcée après « n »¹. Quant aux voyelles, ce sont « a » et « o » que l'on retrouve davantage dans le chant de Maou et « o » dans les paroles de Geoffroy. Si le phonème « o » nous rappelle immédiatement le mot français « eau », Bachelard désigne plutôt « a » comme « la voyelle de l'eau »². Enfin, le soir, le couple sort de sa chambre pour rejoindre la véritable eau sans plus se contenter de « la » chanter.

Le second espace, celui de la mer et de ses environs, rappelle par analogie, les corps d'une femme et un homme qui font l'amour³. La tiédeur de la mer, suggérant une température presque identique à celle du corps humain, faisant penser aux fluides sécrétés lors des relations sexuelles (sécrétions vaginales ou sueur). L'adjectif « lisse » décrivant en apparence la mer tranquille, pourrait également signifier le toucher, de même la métaphore de l'eau corporelle lubrifiante dans l'union charnelle entre les deux amoureux. Si les tentacules « violets » des oursins recouvrant les rochers ressemblent à des poils touffus, « les collines » et « les serres » semblent dessiner les lignes courbes du corps féminin. Le soleil, symbole masculin, qui « se couche sur » ces courbes féminines est similaire à l'homme qui se penche vers sa femme pour la serrer dans ses bras. « [L]a brûlure du soleil », métaphore du désir sensuel, « incendi[e] les serres » comme le toucher tendre de l'homme fait monter la chaleur dans le corps de la femme. Le plaisir sensuel à l'apogée se lit sur la mer qui devient « couleur du ciel ». Comme la couleur céleste efface toutes les bornes du monde et se répand dans tout cet espace, les deux amoureux unis sont recouverts de la joie céleste « impalpable, irréelle ». Celle-ci ne serait pas différente

¹ La lettre *l* est prononcée huit fois, la lettre *n* douze fois. La lettre *r* est prononcée quatre fois dans ce passage (*O*, p. 113).

² Gaston Bachelard (1942), *op. cit.*, p. 211 : « J'ai lu bien plus tard, dans Bachoffen, que la voyelle *a* est la voyelle de l'eau. Elle commande aqua, apa, wasser. C'est le phonème de la création par l'eau. L'*a* marque une matière première. C'est la lettre initiale du poème universel. C'est la lettre du repos d'âme dans la mystique tibétaine ».

³ Le motif de l'union entre le soleil masculin et la mer féminine se trouve aussi dans le lyrisme claudélien. En citant des paroles de Mesa dans *Partage de Midi*, Anne-Marie Perrin-Naffakh commente ainsi : « L'image de la mer-amante retrouve la liaison mythique des astres et des flots, où le soleil devient « le glorieux époux de la Mer ». Voici, dit Claudel : « le soleil qui se couche, / Voici la mer qui fait un mouvement, (...) / Voici la mer tout en or, / Comme un œil vers la lampe. » ». (Anne-Marie Perrin-Naffakh, *op. cit.*, p. 98). L'expression du « glorieux époux de la Mer » vient du texte de Bachelard (Voir *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 115). La référence des phrases citées de Paul Claudel est suivante : *Partage du midi*, (Acte II), in *Théâtre*, tome I, coll. « Nrf », Paris, Gallimard, 2011, p. 852-853.

de « la joie exaltante des hommes-paysages, des hommes-animaux, des hommes-univers¹ », admirée de l'auteur de *L'Extase matérielle*. Ils entrent ainsi en « fusion dans l'unité cosmique », si l'on reprend les mots de Haddad-Khalil, qu'il s'agit d'« une espèce de transcendance à la fois des catégories de la chronologie et celles de la topographie² ».

B. Le temps innocent : avant-guerre

Dans *Étoile errante*, Amantea se présente moins comme un espace que comme un nom ou un mot. On retrouve bien entendu des descriptions spatiales, mais elles restent trop brèves et morcelées pour servir à reconstituer Amantea comme espace romanesque. Les parties composant la ville, par exemple la plage, le restaurant et la chambre d'hôtel, ne se distinguent qu'avec ambiguïté dans les phrases de Le Clézio, parce que l'écrivain y énumère les images sensorielles assez librement, c'est-à-dire sans se soucier des détails spatiaux. Les actions des personnages dans cet espace sont aussi décrites de manière fragmentaire avec quelques mots imagés. Il semble que les mots sensoriels se regroupent derrière le toponyme « Amantea » et qu'ils s'articulent entre eux afin de matérialiser l'ambiance globale et le sens symbolique de cet espace : *le temps innocent d'avant-guerre*. Cherchons donc à saisir le statut de cet espace et son caractère symbolique en focalisant notre attention sur ce toponyme « Amantea » et d'autres mots qui l'entourent, prononcés par nos deux héroïnes, Elizabeth et Esther.

b-1. Fraîcheur et tranquillité

Lors de l'été 1982, alitée dans un hôpital à Nice, Elizabeth parle sans cesse à sa fille Esther du voyage en Italie qu'elle a fait en été, en compagnie de son mari Michel, après leurs noces à la fin des années 1920. De toutes les villes qu'ils ont visitées, c'est Amantea qui reste gravée dans la mémoire d'Elizabeth. Esther, narratrice de cette partie du roman, nous raconte le souvenir « des jours heureux³ » de sa mère comme si elle accompagnait Elizabeth⁴.

Le restaurant d'Amantea, la mer si bleue, les promontoires qui avançaient dans le crépuscule. J'avais été là avec elle, avec mon père, j'avais mangé ces pastèques fraîches, bu ce vin, entendu la musique des vagues et les cris des mouettes. (...) j'avais vu leur visages éclairés par la jeunesse,

¹ *EM*, p. 146.

² Sophia Haddad-Khalil, *op. cit.*, p. 102-103.

³ *EE*, p. 321.

⁴ Nous parlerons plus tard de l'effet de cette narration particulière qui nous fait imaginer la présence d'Esther dans cet espace innocent.

entendu leurs voix, leurs rires complices. (...) ils étaient partis sur cette barque, glissant sur la mer étincelante du soir, entourés par les cris enivrants des mouettes. (EE, 322)

C'est la fraîcheur qui prédomine dans ce passage. La couleur de la mer, les fruits et le vin qu'ils ont pris dans le restaurant, les images sonores comme le bruit des vagues et le cri des mouettes montrent la vitalité de cet espace. La fraîcheur se trouve aussi chez les personnages avec leur jeunesse (« visages éclairés par la jeunesse ») ou de naïveté enfantine (« leurs rires complices »). De même « les promontoires qui avançaient », « cette barque, glissant sur la mer » pourrait symboliser la jeunesse, cette période pleinement ouverte vers l'avenir. Cette espérance dans l'avenir n'aurait pas été possible pour nos jeunes gens, s'ils n'avaient pas vécu dans ce monde innocent, celui « où la guerre n'était jamais arrivée¹ ».

Le soleil, les fruits, le vin pétillant dans les verres, la silhouette effilée des tartanes, la ville d'Amantea qui s'endort dans la chaleur d'un après-midi, la fraîcheur des draps sous la peau nue, l'ombre bleue des volets fermés. J'avais connu cela moi aussi, j'étais là, avec mon père, avec ma mère, j'étais dans cette ombre, dans cette fraîcheur, dans la pulpe des fruits. La guerre n'était jamais arrivée, rien n'avait jamais troublé l'immensité de la mer si lisse. (EE, 324-325)

Ici, nous retrouvons plusieurs objets qui évoquent la fraîcheur comme les fruits, les bulles d'air pétillantes dans le vin, la transparence des verres, le toucher des draps bien secs, les « volets fermés » protégeant les personnes de la chaleur du soleil et la couleur de leur ombre (« l'ombre bleue »). A côté de cette image de la fraîcheur, il existe une autre image très présente dans ce passage : la tranquillité. On n'entend plus aucun bruit dans Amantea où tout le monde « s'endort » ; les jeunes mariés faisant la sieste dans la chambre aux volets fermés restent silencieux, même les mouettes et les vagues se taisent. La tranquillité se trouve aussi dans la nudité des personnages, c'est l'ambiance paisible où l'on n'a pas besoin de défense. L'origine de cette ambiance est révélée par la dernière phrase de notre citation. Le nom d'Amantea dans *Étoile errante* signifie la paix, antonyme de la guerre. Dans ce contexte, la mer Méditerranée illustre, avec son immensité et sa surface lisse, l'espoir que l'homme ne caresse que dans un monde en paix.

Le terme d'Amantea se déplace d'Elizabeth à Esther. Nous comprenons que la fille hérite de la mémoire de sa mère par le mot. Mais en suivant la voix d'Esther qui nous raconte le voyage de noces de ses parents, nous découvrons que la mémoire d'Amantea ne lui est pas seulement *transmise*, mais qu'elle l'a *trouvée* au fond d'elle-même. Comme si cette mémoire

¹ EE, p. 322.

appartenait aussi bien à Esther qu'à ses parents alors qu'elle n'était pas née. Comment est-ce possible ? Pour répondre à cette question, il nous faut réfléchir sur le parcours de la récupération de la mémoire d'Amantea chez Esther et la fonction du mot « Amantea » dans ce processus en espérant que cette réflexion éclaircira les perspectives de Le Clézio à l'égard de la mémoire, du mot, et de leurs rapports.

b-2. Mémoire, mot et matière

Lorsqu'Elizabeth se met à parler à Esther du souvenir de son voyage en Italie, celle-ci prête attention à la façon particulière de parler de sa mère. La narratrice note : « Elle me parle de cela comme si j'avais été là, quelque part, déjà grande, une amie, une sœur, une jeune fille qu'un couple rencontre au hasard d'un hôtel, au bord d'un lac¹ ». En écoutant l'histoire d'Amantea racontée par sa mère, Esther se prend d'abord pour *un tiers* qui « partage un instant son bonheur, comme une effraction² ». Elle s'imagine percevoir le même goût, les mêmes bruits et la même vue que ceux qui ont été perçus par ses parents³. Les mots d'Elizabeth lui transmettent leur mémoire charnelle. Ensuite, elle s'identifie à *son père* au travers de sa main fortement serrée par celle de sa mère⁴ et des « mots incompréhensibles » d'Elizabeth, ceux qui étaient à l'origine « les mots d'amour » pour Michel⁵. Puis, quand Esther se met à parler l'histoire du voyage en Italie à la place de sa mère, on peut imaginer que la mémoire d'Elizabeth est devenue la sienne, ou la fille s'est transformée elle-même en *sa mère*⁶. Enfin, sans plus répéter « comme si », expression qui n'admet que sa présence *imaginaire* dans la ville d'Amantea avant la guerre, Esther avoue sa présence réelle dans cet espace-temps du passé, soit *sa présence matérielle* en affirmant comme suivant : « J'avais connu cela moi aussi, j'étais là,

¹ *EE*, p. 321-322.

² *EE*, p. 322.

³ *EE*, p. 322 : « J'avais été là avec elle, avec mon père, j'avais mangé ces pastèques fraîches, bu ce vin, entendu la musique des vagues et les cris des mouettes. Tout le reste s'effaçait alors, pendant qu'elle me parlait d'Amantea, des journées de cet été qui avait suivi leurs noces, comme si j'avais été là, moi aussi, et que j'avais vu leurs visages éclairés par la jeunesse, entendu leurs voix, leurs rires complices ».

⁴ *EE*, p. 322 : « Elle parlait, et sa main serrait très fort la mienne, comme elle avait dû serrer alors la main de mon père, quand ils étaient partis sur cette barque, glissant sur la mer étincelante du soir, entourés par les cris enivrants des mouettes ».

⁵ *EE*, p. 322-323 : « Et la main d'Elizabeth, serrant ma main, et sa voix murmurant des mots incompréhensibles, les mots d'amour qu'elle prononçait sur la plage, à Amantea, serré contre le corps de mon père, les mots qu'il lui disait, comme un secret, et la mer semblait encore plus belle, pleine d'étincelles de lumière, chaque vague avançait éternellement jusqu'à la plage ».

⁶ *EE*, p. 323 : « Je lui parlais, à présent, puisqu'elle ne pouvait plus le faire, c'était moi qui lui parlais de tout cela, de Sienna, de Rome, de Naples, d'Amantea, comme si j'avais été là, comme si c'était moi qui avais tenu la main de mon père sur la plage, regardant les vols disloqués des mouettes dans le ciel du soir, écoutant la musique des vagues, regardant la lumière s'éteindre derrière l'horizon ».

avec mon père, avec ma mère, j'étais dans cette ombre, dans cette fraîcheur, dans la pulpe des fruits¹ ». L'ombre, la fraîcheur et la pulpe des fruits illustrent le monde matériel dans lequel Esther aurait existé, sous forme de matières, avant d'avoir son propre corps. En essayant de comprendre l'affirmation de l'héroïne, de sa présence à Amantea, nous découvrons deux points de vue particuliers de Le Clézio à l'égard de la matière : la mémoire et les mots.

Premièrement, la mémoire se trouve dans les matières, autrement dit les matières contiennent la mémoire. Esther arrive à retrouver la mémoire d'Amantea en elle, parce que son corps est composé à la fois des matières des corps de ses parents et celles de l'espace où ils ont été. Comme le note Nicolas Pien dans sa brillante analyse sur *Voyages de l'autre côté*, « [1]’Être possède une mémoire de la matière qui a formé à tout jamais son corps² » dans le monde romanesque de Le Clézio. La scène citée ci-dessus décrit le moment où les bribes de la mémoire matérielle enfouie au fond de son corps, soit dans le niveau des éléments, remontent de manière successive de sa conscience. C'est exactement « le voyage vers le souvenir premier³ » qu'Esther réussit à faire, si l'on reprend toujours l'expression de Pien. Ensuite les mots sont des éléments matériaux eux-mêmes, et non de simples intermédiaires du langage. On voudrait les nommer *les matières de la mémoire*. Emportés par le souffle d'Elizabeth, « ces mots, ces morceaux du souvenir⁴ » entrent dans le corps d'Esther et cherchent à descendre au plus profond afin de s'y installer comme sa propre mémoire. Par conséquent si le nom d'Amantea se présente comme *la mémoire héritée* d'Elizabeth à Esther comme nous l'avons dit plus haut, cet héritage signifie que la transmission de la mémoire est plus directe et plus physique qu'à travers celle de la langue que l'on conçoit en général. Située dans la matière, et non dans l'immatériel, la mémoire s'hérite de génération en génération comme l'élément ou le gène du corps. Dans ce processus, les mots se déplacent entre les personnages comme les matières de la mémoire. D'autre part, la mémoire de l'espace et celle de l'homme doivent s'échanger sans cesse dans le cycle de la vie et de la mort, celui qui permet l'échange des matières entre la nature et les espèces⁵. En

¹ *EE*, p. 324-325.

² Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 206.

³ *Ibid.* : « La descente vers la profondeur de la matière est avant tout un voyage vers le souvenir premier, l'instant où l'élément coule en l'Être et le forme. »

⁴ *EE*, p. 322 : « (...) je devais me pencher jusqu'à ses lèvres, sentir le souffle qui emportait ces mots, ces morceaux du souvenir ».

⁵ Dans l'espace naturel, surtout sur la plage, Le Clézio perçoit souvent le sang et les os de ceux qui y ont vécu et sont morts. Dans l'essai biographique sur Le Clézio, Gérard de Cortanze nous rappelle que « Le Clézio a conscience de marcher sur un tapis de poudre d'os, de couches successives, déposés par nos prédécesseurs, nos fabricants d'origine », (Gérard de Cortanze (1999), *op. cit.*, p. 167). On peut retrouver la même conscience dans l'article de l'écrivain, « *Jeju*, l'île-mémoire de la Corée du Sud ». Après l'évocation d'un massacre de la population civile (*Sa-Sam* en coréen) qui a eu lieu dans cette île entre 1948 et 1953, Le Clézio écrit ainsi : « Aujourd'hui, la mémoire de cette guerre cruelle s'efface.

considérant cette perspective, il n'est pas étonnant que les métaphores de l'eau, surtout celles de la mer se trouvent dans le mouvement des mots entre la mère et la fille. Les mots nous font penser aux vagues et à la marée quand ils se déplacent d'Elizabeth à Esther et vice-versa.

L'histoire d'Elizabeth est caractérisée par ses aspects itératifs et infinis: « elle racontait interminablement la même histoire, elle disait les mêmes noms, les mêmes villes, Pise, Rome, Naples, et toujours ce nom d'Amantea¹ ». Les mots de la mère ne cessaient revenir à Esther, tous les jours, toute la journée, même lors qu'elle n'était pas avec sa mère : « [c]haque jour, sortant de l'hôpital au crépuscule, et marchant au hasard des rues, la tête pleine de vertige, entendant ce nom qui se répétait indéfiniment, jusqu'à devenir obsédant, Amantea, Amantea...² ». Le retour interminable des mots ressemble au mouvement de la mer qu'Elizabeth doit avoir vu à Amantea avec Michel : la Méditerranée dont « chaque vague avança[i]t éternellement jusqu'à la plage³ ». On pourrait imaginer que la mémoire de la mer s'est infiltrée dans les mots d'Elizabeth⁴, ceux « qu'elle prononçait sur la plage, à Amantea, serrée contre le corps de [s]on [mari]⁵ ».

Si la continuité et l'éternité des mots nous fait penser au mouvement des vagues, le changement de leur direction (d'Elizabeth à Esther → d'Esther à Elizabeth) pourrait être comparé à celui de la marée.

Les derniers jours, elle ne pouvait même plus parler, mais les mots étaient encore en elle, ils arrivaient jusqu'au bord de ses lèvres, et je me penchais pour les capter avec le souffle, pour les entendre encore, les mots de la vie. Je lui parlais, à présent, puisqu'elle ne pouvait plus le faire, c'était moi qui lui parlais de tout cela, de Sienna, de Rome, de Naples, d'Amantea (...). (*EE*, 323)

Alors que les mots n'ont cessé de déborder de la bouche d'Elizabeth vers Esther comme la marée montante qui se dirige vers la plage, ils se sont arrêtés à un moment « au bord de ses lèvres » sans plus avancer, comme si la marée atteignait son maximum. A partir de ce moment-

Les enfants se baignent dans la mer et jouent dans le sable qui a bu le sang de leurs parents. » (*Geo*, numéro spécial 30ans, mars 2009, p. 92).

¹ *EE*, p. 322.

² *EE*, p. 322.

³ *EE*, p. 323.

⁴ Cette *matérialité du langage* chez Le Clézio est affirmée par Gérard de Cortanze qui cite les phrases poétiques de l'écrivain : « C'est une évidence, avec Le Clézio, le langage est dans la matière. (...) « Le langage, dit-il, ce n'est pas dans la tête qu'il faut aller le chercher, mais dans la matière : le mot arbre est dans l'arbre ; le mot mer est dans la mer, etc. Le langage ainsi est lumière, rythmes, ondoiements. » » (Gérard de Cortanze (1999), *op. cit.*, p. 168-169).

⁵ *EE*, p. 323.

là, Esther commence à parler, et, ainsi, les mots prennent-ils le sens inverse comme la marée descendante. On entrevoit ici « un flux et un reflux de paroles¹ » que Le Clézio décrit. Mais les mots sortant d'Esther ne peuvent avancer ni aussi longtemps, ni aussi abondamment que « les mots de la vie » de sa mère. Cette différence paraît plutôt logique et nous rappelle que la mère donne la vie à la fille, et non le contraire. Les mots de la fille ressemblent moins aux vagues avançant éternellement qu'aux gouttes du sérum du Ringer, celles qui font à peine subsister la mère : « [l]'eau coulait dans ses veines, par le tube, goutte après goutte, et mes mots étaient comme ces gouttes, ils venaient l'un après l'autre, imperceptibles, très bas, très lents, le soleil, la mer, les rochers noirs, le vol des oiseaux, Amantea, Amantea...² ». Les quatre décors énumérés avant le nom d'Amantea correspondent exactement à quatre mots que Le Clézio présente comme ceux qu'on peut puiser dans la mer : flamme, bleu, noir, blanc.

Quelquefois, vous marchez au bord de la mer, le long d'une plage, et vous voulez penser à des choses qui ne sont qu'en vous, des choses qui semblent sortir de la mer et entrer en vous par un tuyau qui traverse votre nombril. Vous pensez à des choses, et vous écrivez des choses, sur un bout de papier, par exemple :

blanc
bleu flamme
noir

parce que c'est ainsi, et qu'il n'y a pas moyen de le dire autrement³.

Ce texte à la fois poétique et prophétique, publié dans *Nouvelle Revue Française*, nous confirme la matérialité des mots d'Esther, en provenance de la mer. Le « tuyau qui traverse [le] nombril » est d'une part superposé sur « le tube » attaché au corps d'Elizabeth, et évoque d'autre part le cordon ombilical qui lie notre corps et celui de la mère ou de la mer. C'est à travers ce lien avec le cosmos que passent l'eau, les mots et la mémoire, matières primordiales.

L'eau et les mots qui retiennent le mourant se retrouvent également dans *Onitsha*. Dans les derniers moments de Geoffroy, nous voyons d'abord les gouttes du sérum qui s'écoulent dans ses veines, et ensuite nous pouvons écouter ici la voix de Marima « si fraîche, si jeune » :

Il est revenu de l'hôpital, parce qu'il n'y a plus d'espoir. La vie ralentit, malgré le goutte-à-goutte qui verse le sérum dans sa veine. La vie est une eau qui s'enfuit. (...) Chaque jour Maou

¹ Jemia Le Clézio et J.-M.G. Le Clézio, *Sirandanes*, Paris, Seghers, 1990, p. 63 : « La langue que je parle, que j'écris, je la sens plutôt comme un être vivant qui bouge, qui change, qui s'enfuit. Un flux et un reflux de paroles. »

² *EE*, p. 324.

³ J.-M.G. Le Clézio, « Je vais vous dire... », *Nouvelle Revue Française*, n° 210, juin 1970, p. 814-815.

parle à Geoffroy. Depuis le temps, elle ne sait plus très bien ce qu'elle raconte. Elle ne dit rien d'important, elle parle, c'est tout. L'après-midi, c'est Marima qui vient. Elle s'assoit sur la chaise cannée, à côté du lit, et elle parle aussi à Geoffroy. Sa voix est si fraîche, si jeune. Peut-être que Geoffroy l'entend, là-bas, si loin, là où son esprit glisse et se détache de son corps. C'est comme autrefois, à San Remo, quand il écoutait la voix de Maou, la musique de son bonheur évanoui. « I am so fond of you, Marilu... ». (O, 247-248)

La similarité étonnante des deux scènes nous confirme dans l'idée que Le Clézio voit l'eau comme un élément vital et les mots (la voix ou les histoires) comme comparables à cette matière primordiale.

4.2. La force de la mémoire

San Remo et Amantea sont toutes les deux soit dans l'espace du passé, soit celui dans la mémoire. Nous pourrions nommer la mémoire de ces villes *la mémoire de l'innocence* parce qu'elles symbolisent l'innocence comme nous l'avons vue jusqu'à présent. Mais cette mémoire de l'innocence n'est pas évoquée pour faire éprouver aux personnages le regret ou la nostalgie du passé idéalisé, du temps irréversible. Tout au contraire, elle participe au plus profond de leur vie présente. C'est ainsi qu'elle apporte un changement dramatique dans les relations entre eux ou leurs rapports au monde. Sauvés de l'impuissance désespérante par cette mémoire innocente, nos protagonistes regagnent la force de rêver de nouveau départ, de nouvelle vie et de nouvelle Histoire.

A. Le réconciliateur de la famille

Depuis l'arrivée de Maou et Fintan à Ibusun, les trois membres de la famille ne s'entendent pas très bien entre eux. Maou est déçue par tout ce qui l'attend à Onitsha, surtout son mari¹. Geoffroy n'est plus le jeune homme romantique dont elle se souvient, celui qui a partagé ses rêves avec elle, murmuré des paroles d'amour à son oreille. Le soir, il est souvent absent et le jour il reste enfermé dans son bureau. Il est devenu taciturne et indifférent. La relation de père à fils est pire encore. Fintan craint et déteste ce « *porco inglese*² » qui lui défend

¹ O, p. 64 : « Il y avait surtout cette gêne, cet homme qui était devenu un étranger, son visage durci, ses cheveux gris, son corps maigre et la couleur de sa peau. Le bonheur rêvé sur le pont du *Surabaya* n'existait pas ici. Il y avait aussi le regard de Fintan sur son père, un regard plein de méfiance et de haine instinctive, et la colère froide de Geoffroy, chaque fois que Fintan le défiait. »

² C'est la tante Rosa qui a appris à Fintan cette expression italienne : « *Porco inglese* », pour se moquer

de jouer avec Bony, ami indigène, et le fouette à coup de bâton ou de ceinture¹. Pour le garçon, son père est quelqu'un de dur, méchant, si ignorant qu'il tire un faucon, dieu des Africains². Au fil du temps, beaucoup de changements se produisent en chacun dans cette famille jusqu'à ce qu'ils réussissent à se comprendre et à se réconcilier. Nous pensons que le fleuve Niger prend le statut principal dans ce processus de la transformation de chaque personnage et du changement de leurs relations. Or, en plus du Niger que nous étudierons dans la partie suivante, la mémoire de San Remo détient aussi une influence décisive sur le rétablissement de la relation conjugale et la reconnaissance entre le père et le fils. En considérant cet effet positif de l'espace aquatique dans l'amélioration des rapports des personnages, nous constaterons le caractère « réconciliateur » de l'eau dont Miriam Stendal Boulos parle pour désigner cet élément dans la littérature leclézienne³.

a-1. Amour retrouvé

Comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre précédent de notre étude consacré à l'Atlantique, Le Clézio ne laisse presque aucun indice du temps du calendrier dans *Onitsha* pendant que l'histoire se déroule dans l'Océan et en Afrique. Ainsi, dans le deuxième chapitre du roman consacré à l'histoire se passant dans la ville d'Onitsha, le lecteur doit se contenter de ressentir que le temps passe avec des événements qui se suivent, sans pouvoir les dater. Dans ce chapitre du roman, l'écrivain nous ne présente que quelques indices climatiques avec lesquels on peut deviner la saison, celle qui se divise dans la région de l'Afrique de l'Ouest en deux grandes périodes selon les précipitations : saison des pluies (du mois d'avril au mois d'octobre) et saison sèche (du mois de novembre au mois de mars). Ce sont donc les descriptions météorologiques auxquelles nous pouvons nous référer afin de dater les péripéties du deuxième chapitre d'*Onitsha* dans le cadre du temps. Ainsi, l'on devine que la nuit où Maou et Geoffroy arrivent à retrouver leur amour d'autrefois se situe à la fin de la saison des pluies ; Maou entend le bruit de l'orage cette nuit-là, celui qu'elle entendait tous les soirs depuis son arrivée à Onitsha en avril, tandis qu'ensuite, l'harmattan se met à souffler, nous rappelant que la saison sèche commence⁴.

de Geoffroy qui « était un Anglais, [donc] un ennemi » (*O*, p. 66).

¹ *O*, p. 154, 182.

² *O*, p. 70.

³ L'image de l'eau dans la littérature de Le Clézio est comparable à celle du soleil, d'après Miriam Stendal Boulos, par « son rôle vital pour l'homme » et son aspect comme « source éternelle et inépuisable », sauf que la première est un élément « plus doux et réconciliateur » par rapport au second. (Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 223).

⁴ « (...) c'était le bruit de l'orage qui s'effaçait sur une autre rive » (*O*, p. 115), « L'harmattan soufflait.

Cette nuit-là, Maou reste seule à la maison comme d'habitude depuis son arrivée à Onitsha, écoutant les bruits divers de la nuit, surtout le roulement des tambours venant de l'autre côté du fleuve. Tout à coup, elle se met à marcher vers la ville sans savoir où elle va, et c'est devant la maison du D. O. Simpson, Club des Anglais, qu'elle s'arrête. Quand Geoffroy apparaît à la porte du Club, Maou s'affaisse. En la prenant à la hâte dans ses bras, Geoffroy la porte jusqu'à sa voiture et ils rentrent ensemble à la maison. Couchée sur le lit à côté de son mari, Maou se souvient de leur voyage à San Remo et « retrouve les paroles de Geoffroy¹ », c'est-à-dire son tendre amour. Après avoir évoqué le souvenir de San Remo jusqu'à ses infimes détails ainsi que nous l'avons vu plus haut, Maou les retrouve dans sa mémoire comme dans sa vie présente².

Elle entendait sa voix, son souffle. « I am so fond of you, Marilu. » Il la serrait dans ses bras, elle sentait une vague qui montait en elle, comme autrefois, quand tout était nouveau. « Il ne s'est rien passé, je ne t'ai jamais quittée. » La vague grandissait en elle, traversait aussi le corps de Geoffroy. Le roulement grave et continu était uni à la vague, il les emportait, sur le fleuve, comme autrefois la mer en Italie, c'était un bruit enivrant, apaisant, c'était le bruit de l'orage qui s'efface sur une autre rive. (O, 114-115)

« Une autre façon de dialoguer », selon l'expression de Sophie Jollin-Bertocchi, cette communication du « corps à corps » ouvre « un espace-temps privilégié, une parenthèse d'adéquation, d'intégration, pour [c]es personnages constamment décalés, à la recherche d'un

Le vent chaud avait séché le ciel et la terre, il y avait des rides sur la boue du fleuve, comme sur la peau d'un très vieil animal » (O, p. 116). Étant donné que la ville d'Onitsha se situe aux basses latitudes, c'est la pluviométrie qui permet de différencier les saisons (saison des pluies, saison sèche). L'harmattan, « vent chaud et sec, de nord-est à est, originaire du Sahara et soufflant sur l'ouest de l'Afrique, chargé de sable et de poussière », est une des phénomènes climatiques de la saison sèche (Gérard Beltrando et Laure Chémery, *Dictionnaire du climat*, Paris, Larousse, 1995). Quant à ses caractères particuliers, le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* explique plus en détail : « (...) La température de l'air que souffle l'HARMATTAN est, vers trois heures après midi, de 29° à l'ombre et de 40° au soleil ; (...) Il souffle trois ou quatre fois par saison du centre de l'Afrique vers l'océan Atlantique ; sa durée est de deux à six jours. Il amène avec lui des tourbillons de poussière impalpable, qu'on ne peut comparer qu'à un brouillard blanc et si épais, qu'à midi seulement les rayons du soleil tropical peuvent le traverser. (...) Ce qui caractérise surtout ce vent, c'est son extrême sécheresse ; elle est si grande, qu'après un jour ou deux les branches des orangers, des citronniers et des autres arbres se dessèchent et meurent. La reliure des livres bien fermés et enveloppés au fond d'une malle est recourbée comme si elle eût été exposée au feu. Les panneaux des portes et des fenêtres, les meubles craquent et souvent se brisent. Sur la peau humaine les effets de l'harmattan ne sont pas moins extraordinaires : il dessèche les yeux, les lèvres, le palais de ceux qui restent soumis à son influence, et cela à tel point que, pour peu qu'il dure quatre ou cinq jours, il fait peler les mains et la face. Pour prévenir ce résultat, on est obligé de se frotter tout le corps avec de la graisse. (...) » (Tome IX, Genève-Paris, Slatkine, 1982).

¹ O, p. 113 : « Elle voulait retrouver les paroles d'amour de Geoffroy, tout ce qu'il disait en ce temps-là ».

² O, p. 113. Étant donné que nous avons déjà cité le souvenir de San Remo évoqué par Maou, nous citons seulement le passage suivant.

accord avec leur environnement et d'une paix intérieure¹ ». Dès que Geoffroy prononce à nouveau ses paroles d'amour, tout redevient « comme autrefois ». Il a envie de serrer Maou dans ses bras comme il l'a fait dans la chambre d'hôtel aux volets fermés et dans la mer à San Remo où ils ont nagé ensemble. Dans ce contexte, le mot « vague » pourrait s'entendre de deux manières : le frisson de désir au sens contextuel et les flots de la mer au sens métaphorique. Quel que soit le sens de ce mot, il montre que le souvenir des personnages revient : le désir sensuel et la sensation du mouvement de la mer Méditerranée. Ce faisant, la distinction entre le passé et le présent s'estompe au fur et à mesure, jusqu'à ce que le temps linéaire s'abolisse. La seconde parole de Geoffroy semble confirmer cette abolition du temps (« Il ne s'est rien passé, je ne t'ai jamais quittée »). Elle nie le temps de rupture où ils ont dû rester séparés physiquement et aussi mentalement depuis le voyage à San Remo jusqu'à cette nuit-là à Onitsha. Ainsi, retrouvent-ils leur sentiment d'amour, seule force motrice qui les a fait se rencontrer, décider de se marier et d'avoir Fintan. Coup de théâtre, ils se réconcilient. Mais comment cet effacement du temps est-il possible ? Les images de l'eau dans ce passage pourraient donner la réponse.

Les diverses métaphores de l'eau participent au renvoi des personnages vers le temps où la joie de l'amour les a enivrés. L'ondulation montant et grandissant en Maou « travers[e] aussi le corps de Geoffroy » comme les houles de la mer prennent les deux corps qui se baignent ensemble. Rejoignant « le roulement grave et continu² », bruit de l'orage, la vague les emmène « sur le fleuve » et vers « la mer en Italie ». Vu le cours d'eau, le passage du fleuve à la mer semble naturel³, alors que nous pourrions le comprendre comme un mouvement rétrograde, en considérant le temps de l'histoire représenté par chaque espace aquatique : le présent par le fleuve Niger et le passé par la Méditerranée. Nous pensons cependant qu'il est vain de distinguer ici un espace aquatique de l'autre pour les faire correspondre au temps linéaire. Ce qui importe, c'est de savoir l'effet de l'usage des métaphores de l'eau pour le sujet du temps et de la mémoire dans la littérature de Le Clézio.

Premièrement, si le temps est comparable à l'eau, élément qui circule sans cesse, on ne peut plus distinguer le passé, le présent et le futur ; comme la mer d'hier peut se transformer en pluie aujourd'hui ou en fleuve demain, la mémoire pourrait revivre réellement dans le temps

¹ Sophie Jollin-Bertocchi (2001), *op. cit.*, p. 21-22.

² Bien que l'écrivain précise dans ce passage que « le roulement » désigne « le bruit de l'orage », nous ne devons pas oublier d'autres bruits que ce mot pourrait signifier, vu son emploi dans d'autres passages du roman, par exemple le bruit des tambours, celui du fleuve Niger ou le battement du cœur de Maou. Nous en reparlerons dans le chapitre 3, intitulé « Onitsha, ville du Niger ».

³ Bien évidemment, l'idée que le Niger se jette dans la Méditerranée n'est pas réaliste, mais nous pouvons trouver ce déplacement « naturel », en les réduisant respectivement à un fleuve et à une mer.

présent ou à venir. On peut dire qu'elle est la réalité latente, en ce sens qu'elle ne concerne plus seulement le passé, temps irrévocable, mais influence également le présent et l'avenir, temps indéterminé, comme l'écrit Alina Vilciu : « le rôle du passé n'est pas nostalgique, mais fondateur¹ » pour les protagonistes lecléziens. La mémoire ne désigne pas l'amas des affaires qui ont [eu] lieu, emmagasinées de façon impuissante, mais forme plutôt le potentiel du réel qui contient d'innombrables possibilités du changement². De ce point de vue, nous comprenons beaucoup mieux la mémoire de San Remo, les paroles de Geoffroy et leur amour retrouvé : sans que les personnages remontent le temps, leur présent atteint leur passé, pendant qu'ils vivent jour après jour dans le temps cyclique comme l'eau.

Deuxièmement, l'eau est un élément qui efface tout. Elle lave le monde et le rend nouveau. Rappelons-nous que Maou est arrivée à Onitsha en avril, quand la saison des pluies venait de commencer, et c'est cette nuit-là que le couple s'est réconcilié, c'est à dire aux alentours de la fin de la mousson. Pendant cette période, le monde était lavé sous la pluie tombant à seau tous les soirs et se renouvelait quotidiennement. Maou et Geoffroy, sans en être exclus, transformés, parviennent à s'aimer « comme autrefois, quand tout était nouveau ».

a-2. Reconnaissance du père

La mémoire de San Remo prend un sens aussi important pour Fintan que pour Maou dans le changement du rapport avec Geoffroy. Un soir, quelques jours avant le départ d'Onitsha, Fintan reconnaît assez soudainement Geoffroy comme « son propre père³ », celui qui était jusqu'alors un « homme inconnu », « qui ne serait *jamais* son père⁴ ». Nous ne pouvons pas trouver de raisons concrètes au changement dramatique de la position de Fintan à l'égard de son père, hormis quelques éléments symboliquement interprétables comme clé de la réconciliation entre père et fils, entre autres le paysage de San Remo que Maou décrivait souvent à Fintan quand elle parlait de son voyage de noces.

¹ Alina Vilciu, « Le personnage en mal d'identité et la conversion à la « religion » de l'Autre dans l'œuvre de Le Clézio » in *Diversité et identité culturelle en Europe*, tome V, Bucaresti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2008, p. 124.

² C'est à la pensée de Bergson, commentée par Deleuze, à laquelle nous nous référons ici. Dans *Le Bergsonisme*, le philosophe soi-disant bergsonien fait évoluer la notion du potentiel (ou du virtuel) chez l'auteur de *Matière et mémoire* et de *L'Évolution créatrice*. Il considère « la mémoire pure » de Bergson comme la réalité potentielle ou virtuelle, en ce sens que cette totalité des expériences du passé ne disparaissent jamais, mais coexistent toujours dans le présent en attendant d'émerger, c'est-à-dire d'être « actualisées » à certaines occasions. C'est cette possibilité d'intervention dans le présent, ce pouvoir ou cette influence sur la réalité que Le Clézio confère à la mémoire de ses personnages. (Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, coll. « Quadrige », Paris, Presses Universitaires de France, 1998 (1^{ère} éd. 1966)).

³ *O*, p. 207.

⁴ *O*, p. 17.

Fintan vit la marque que les lunettes avaient creusée à la base du nez. Pour la première fois, il pensa qu'il était son père. Non pas un inconnu, un usurpateur, mais son propre père. Il n'avait pas rencontré Maou en mettant des petites annonces dans les journaux, il ne les avait pas attirés dans un piège en leur promettant des richesses. C'était lui que Maou avait choisi, elle l'aimait, elle s'était mariée avec lui, ils avaient fait un voyage de noces, en Italie, à San Remo. Maou lui avait raconté si souvent, à Marseille, elle avait parlé de la mer, des calèches qui roulaient le long de la plage, de l'eau si tiède quand ils se baignaient la nuit, de la musique dans les kiosques. (*O*, 207)

Le regard du narrateur s'arrête un instant sur la marque des lunettes à la base du nez de Geoffroy juste avant que Fintan l'aperçoive « [p]our la première fois » comme son père. C'est comme si cette marque lui faisait percevoir ou sentir l'identité essentielle de cet homme et la vérité de leur relation. Elle nous fait penser au signe *itsi* (ou le *chi*) gravé sur le visage des Umundri, celui qui a touché Geoffroy dès son arrivée à Onitsha et qu'il voulait recevoir lui aussi. D'après l'oracle d'Aros Chuku – le dieu africain, le soleil –, ce signe « libère ceux qui le portent » de la peur et de la souffrance en prouvant qu'ils sont « les créatures de Chuku, les fils du soleil¹ ». Geoffroy a été fasciné par ce signe comme s'il éveillait en lui une sorte de vocation ou de désir², il l'a voulu sur son visage comme les Umundri pour « être semblable à eux, uni au savoir éternel, uni au plus ancien chemin du monde³ ». Bien que son rêve de s'unir au monde et sa quête du paradis se soient terminés par un échec (On reviendra sur ce point dans le troisième chapitre consacré au fleuve Niger), Geoffroy a obtenu, nous semble-t-il, sa propre marque sur le visage à la fin de son séjour à Onitsha. Nous pouvons la comprendre comme la trace de toute sa vie ; de chaque instant qu'il a vécu, de ses rencontres, de son ambition pour l'histoire de l'empire Meroë, de sa quête inlassable, de son tempérament de rêveur et de son échec. Elle serait l'empreinte de sa mémoire accumulée, de son identité. C'est pourquoi Fintan, en la voyant, se rend compte de qui est cet homme, celui qui n'est personne d'autre que « son propre père ».

Les idées de Fintan qui s'ensuivent nous laissent deviner des moments les plus décisifs de la vie de Geoffroy en ce sens qu'ils ont créé la paternité entre eux : le moment où il a été « choisi » par Maou, où ils ont décidé de se marier et les jours où ils ont voyagé en Italie, à San

¹ *O*, p. 90.

² *O*, p. 87 : « C'est le signe *itsi*. C'est lui que Geoffroy a vu, sur les visages, la première fois qu'il est arrivé à Onitsha. Le signe gravé dans la peau des visages des hommes, comme une écriture sur la pierre. C'est le signe qui est entré en lui, l'a touché au cœur, l'a marqué, lui aussi, sur son visage trop blanc, sur sa peau où manque depuis sa naissance la trace de la brûlure » ; *O*, p. 90-91 : « Tout à coup, Geoffroy ressent un vertige. Il sait pourquoi il est venu ici, dans cette ville, sur ce fleuve. Comme si depuis toujours le secret devait le brûler. Comme si tout ce qu'il a vécu et rêvé n'est plus rien devant le signe gravé sur le front des derniers Aros ».

³ *O*, p. 123.

Remo. Le rapport de ce couple fondé sur l'amour s'oppose au *faux* rapport de la société moderne lié par le mensonge et le calcul comme on voit dans les expressions « un usurpateur », « des petites annonces dans les journaux », « un piège » ou « promett[re] des richesses ». Contrairement au monde du langage facilement altérable, la ville de San Remo représente le monde des matières qui permet aux personnages d'établir le *véritable* rapport, basé sur l'amour, et le désir sensuel provoqué instinctivement. Maou et Geoffroy sont devenus les conjoints dans ce monde naturel suivant l'ordre des matières. C'est ce fait, ou cet ordre du monde des matières plus précisément, qui est accepté par Fintan comme une preuve convaincante, voire indéniable de la paternité de Geoffroy. Cela lui suggère le lien matériel avec son père. Il y a toujours le lien matériel entre un père et son fils biologique, mais ce n'est pas ce lien du sang que Le Clézio nous propose de voir entre Geoffroy et Fintan. S'il en avait été ainsi, Fintan aurait reconnu son père par leur ressemblance de caractère ou de l'habitude. Cependant, c'est le paysage de la ville de San Remo que Fintan évoque, surtout les images de la mer Méditerranée dont il avait souvent entendu parler par sa mère (« la mer », « la plage », « l'eau si tiède » et « se baign[er] ») afin d'achever son identification à son père. Ceci suppose un autre type de lien, un lien différent du lien du sang ; dans la littérature de Le Clézio c'est celui de l'eau et de la mer.

L'enfant garde le lien physique avec sa mère du moins avant sa naissance, tandis qu'il n'en possède jamais aucun avec son père. Même avant qu'il soit conçu, toutes les matières qui serviront à former le fœtus se trouvent déjà dans le corps de sa mère. Nous pouvons dire que l'enfant est en rupture avec le corps paternel dès sa création. La mer Méditerranée à San Remo dans notre roman paraît combler cette lacune du lien entre père et fils. Tout d'abord, il faut nous rappeler que Fintan a été conçu pendant que le couple était en voyage à San Remo¹. La ville est donc non seulement l'espace de l'amour, mais aussi le lieu d'origine de l'enfant. Nous la définissons comme sa ville d'origine plutôt que Nice où Fintan est né, d'après la pensée africaine sur la naissance qui est différente de celle européenne². Un jour à San Remo, Geoffroy

¹ C'est le printemps 1935 où Maou a rencontré Geoffroy à Nice et elle a tombé amoureuse de lui. Ils ont voyagé ensemble en Italie (San Remo et Florence) pendant cet été-là avant de se marier à la fin de l'été en rentrant à Nice. Vu que Maou « savait déjà qu'elle attendait un bébé, depuis le commencement de l'été » (*O*, p. 114), nous pouvons deviner qu'elle a été enceinte en Italie, probablement à San Remo, ville située à la frontière, où ils devraient passer plus tôt que d'autres villes, soit au début de l'été.

² L'importance de la conception dans la vie d'enfant se trouve également dans la philosophie de certains pays asiatiques. Par exemple, les Coréens pensent que le nouveau-né a « un an », et non « zéro an », en comptant le temps où l'enfant a vécu dans le ventre de sa mère qui est « presque un an ». C'est ce système particulier selon lequel les Coréens comptent leur âge ordinairement alors qu'il existe l'âge officiel (l'âge « *man* (滿) », c'est-à-dire l'âge « plein ») qui est plus proche de l'âge européen. Dans la notion de l'origine des Africains et le système de l'âge coréen, nous entrevoyons l'imaginaire différent de celui des Européens, qui est longtemps ignoré, voire méprisé sous prétexte qu'il est « superstitieux ».

raconte à Maou : « Là-bas, les gens croient qu'un enfant est né le jour où il a été créé, et qu'il appartient à la terre sur laquelle il a été conçu¹ ». Ainsi, pouvons-nous penser que Fintan « est né », autrement dit existait, lors du voyage à San Remo de Maou et Geoffroy et il « appartient » à cette ville côtière dont ses parents ont fait partie eux-mêmes en franchissant leur dimension humaine par l'amour avant d'entrer dans la dimension naturelle et se mêler au monde matériel. Le corps de Fintan est créé et nourri par la terre et la mer italiennes comme par la chair et le sang de ses parents. Le Clézio montre que la conception d'un enfant, tout comme l'amour des amoureux, est un événement naturel. C'est ainsi que Fintan confirme Geoffroy comme son père en pensant à la mer à San Remo. L'eau de la Méditerranée, liquide qui circule dans l'univers prouve leur lien matériel, rapport familial, qui ne demeure jamais dans la dimension humaine, celui qui doit être observé dans l'ordre du monde primitif.

B. Le nouveau départ pour la nouvelle Histoire

Le nom d'Amantea apparaît dans le dernier chapitre d'*Étoile errante* alors que cette ville italienne devrait être située chronologiquement au tout début de l'histoire, parce que le voyage de noces d'Elizabeth et Michel est l'événement le plus ancien de l'histoire entière de la famille d'Esther. Amantea représente le lieu initial dans ce roman. A partir de ce postulat, nous pouvons deviner ce que signifie la répétition de ce nom innocent par Elizabeth devant sa fille. C'est un acte incantatoire qui fait revenir Esther sur ce lieu d'origine de la famille. Renvoyée symboliquement au point de départ, la fille qui a survécu commence à retracer la vie de la famille en se déplaçant d'une ville à l'autre où ils ont vécu et qu'ils ont dû quitter. Son trajet de quelques jours à la mort d'Elizabeth coïncide avec l'itinéraire des trois membres de la famille Grève pendant plus de cinquante ans, de la naissance d'Esther jusqu'à la mort d'Elizabeth. Ce n'est cependant pas une simple reprise de la vie passée, une démarche pour apaiser son deuil. Son parcours a pour but de « voir le mal, comprendre ce qui [lui] avait échappé, ce qui [l]'avait jetée vers un autre monde », parce que, ce faisant, elle pourrait « enfin [s]'en aller, oublier, recommencer [s]a vie² ». La Méditerranée se présente ainsi comme « le lieu d'une prise de conscience des violences, des échecs, des mouvements imprévisibles et des conquêtes inopinées de l'Histoire³ », note Marina Salles. Ce retour, c'est-à-dire cette prise de conscience, lui est donc permis comme une dernière occasion de cesser son errance et de prendre le nouveau départ.

¹ O, p. 113-114.

² EE, p. 326.

³ Marina Salles, « La mer intérieure de J.-M.G. Le Clézio », in sous la direction d'Isabelle Roussel-

Au bout de quelques jours, alors qu'elle marchait dans les rues niçoises, Esther arrive par hasard devant une bâtisse « belle et sinistre » et retrouve dans sa mémoire le nom de la maison que son père prononçait presque chaque soir : « l'Ermitage¹ ». C'est le bâtiment symbolique de la collaboration du gouvernement Vichy avec l'Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale². Après avoir trouvé la première trace du mal, Esther se dirige vers Saint-Martin-Vésubie où elle a passé son enfance et continue son chemin vers la montagne, (vallée Valdieri) qu'elle a passée avec Elizabeth et d'autres réfugiés juifs après le cessez-le-feu entre l'Italie et les Alliés le 8 septembre 1943. Le lendemain matin, c'est vers Berthemont qu'elle se dirige. Et elle y découvre la deuxième trace du mal ; devant « les cabanes des bergers », elle se souvient de son père qui y fut caché avec d'autres fugitifs et est tombé sous les balles de la Gestapo. D'après Anne Millat, cette tournée dans les « lieux de sa mémoire, là où elle fut si durement blessée par la vie » permet à Esther, d'« exorcise[r] le deuil et la douleur. Par ce retour aux sources, longtemps différé, elle triomphe enfin des forces de destruction tapies en elle³. » En descendant la montagne jusqu'à Nice, elle se dit d'avoir « appris ce qu'[elle est] venue chercher⁴ ». C'est l'amour pour ceux qui sont encore vivants : son mari Philip, son fils Michel, et Nejma, « [s]a sœur perdue il y a si longtemps dans le nuage de poussière du chemin, et qu'[elle] doi[t] retrouver » et la reconnaissance de son amour pour eux lui donne la nouvelle force de vivre et de « v[ouloir] chasser la souffrance⁵ » des yeux des enfants pour y laisser briller pleinement la lumière.

En fait, nous ne trouvons plus le toponyme d'Amantea dans le roman depuis qu'Esther se met à faire son tour rétrospectif dans la ville de Nice et ses alentours. Mais comme nous avons vu plus haut, si ce mot ne lui avait pas été donné comme étant le point de départ symbolique, son tour du passé n'aurait pas commencé. Esther n'aurait pas reconnu la force de la vie et de l'amour si sa mère ne lui avait pas rappelé la mémoire de ce lieu innocent avant-

Gillet et Marina Salles (2008), *op. cit.*, p. 164.

¹ *EE*, p. 327.

² L'image ambivalente de ce beau villa niçois se retrouve dans le texte de Le Clézio consacré au court métrage de Raymond Depardon, intitulé « À Propos de Nice, La suite : La Prom' » (1994, 12min) : « Il y a toujours les maisons blanches qui tournent lentement au soleil et la mer bleue comme un mur. Moi, je ne vais plus jamais sur la Prom'. » (J.-M.G. Le Clézio, « *La Prom'* de Raymond Depardon », *L'Événement du jeudi*, n° 566, 7-13 sep. 1995, p. 25) Dans cette écriture, l'auteur évoque ses souvenirs fragmentaires de la ville, tâchée de haine ou d'indifférence des habitants vis-à-vis des étrangers « qui ne partaient jamais » sur la Promenade Anglaise « [c]omme des prisonniers » dans les années 50. C'est ainsi que Le Clézio jette un regard plutôt sceptique sur cette ville de beauté réputée. Les deux décors presque représentatifs du paysage magnifique de la ville méditerranéenne, maisons blanches et mer bleue, sont transformés en symboles de l'inhumanité étouffante sous la plume de l'écrivain en colère.

³ Anne Millat, *op. cit.*, p. 23.

⁴ *EE*, p. 335.

⁵ *EE*, p. 335.

guerre. Amantea, lieu primitif, se présente comme un tournant important dans la vie d'Esther, celle qui va se poursuivre après la fin du roman. Autrement dit, le passé exerce des influences significatives sur le présent et sur l'avenir. L'irrévocabilité du passé nous fait souvent oublier son lien avec le présent et l'avenir alors que le temps ne peut être ni interrompu, ni raccourci. Le Clézio décrit ce lien invisible du temps qui, à travers la Méditerranée, relie les villes méditerranéennes. Comme la ville d'Amantea est liée à la ville de Nice par la mer, l'innocence de l'avant-guerre est liée au présent d'Esther, de même qu'à chacun de nous par la mémoire¹. Au lieu de déplorer l'innocence disparue du passé, Le Clézio nous propose de vivre en conservant la mémoire, parce que quoi qu'il arrive, reste l'espoir, autant qu'il y ait la vie survécue, la mémoire sauvée. « Le navire [d'Elizabeth] a cessé de glisser sur la mer lisse (...) quand Elizabeth a cessé de respirer » tandis que le nôtre, comme celui d'Esther, peut partir encore « vers l'inconnu, vers l'autre côté de la mer² ». C'est pourquoi Esther sent « une grande paix » devant la mer, devant ce temps infini. La mer Méditerranée est la force de la vie qui surmonte le mal et le tragique de l'Histoire. D'où l'optimisme inlassable de Le Clézio.

¹ La manière leclézienne de représenter la mémoire et le passé sur l'échelle de l'espace nous fait penser à la comparaison de Bergson entre l'espace imperceptible et le temps passé. Le philosophe compare l'espace hors d'atteinte de notre perception et le temps passé en dehors de notre conscience pour nous persuader que le second ne disparaît pas bien que l'on ne puisse plus le percevoir tout comme le premier qui existe toujours pendant que l'on ne le percevait pas : « Tout le monde admet, en effet, que les images actuellement présentes à notre perception ne sont pas le tout de la matière. Mais d'autre part, que peut être un objet matériel non perçu, une image non imaginée, sinon une espèce d'état mental inconscient ? Au-delà des murs de votre chambre, que vous percevez en ce moment, il y a les chambres voisines, puis le reste de la maison, enfin la rue et la ville où vous demeurez. (...) vous pensez évidemment, quand vous parlez de la ville, de la rue, des autres chambres de la maison, à autant de perceptions absentes de votre conscience et pourtant données en dehors d'elle. Elles ne se créent pas à mesure que votre conscience les accueille ; elles étaient donc déjà en quelque manière, et puisque, par hypothèse, votre conscience ne les appréhendait pas, comment pouvaient-elles exister en soi sinon à l'état inconscient ? D'où vient alors qu'une *existence en dehors de la conscience* nous paraît du sujet ? » (Henri Bergson (1939), *op. cit.*, p. 158).

² *EE*, p. 338.

Deuxième Partie

LES EAUX DOMINANT LES VILLES

Introduction de la deuxième partie

La prédominance de l'eau dans l'échelle spatiale des romans de Le Clézio ne se vérifie pas seulement par le nombre de pages consacrées à l'océan ou à la mer. A part ces espaces faits entièrement ou majoritairement d'eau, il y a certaines villes, non côtières, dans lesquelles la présence de l'eau est tellement importante que l'on peut les désigner comme *les villes de l'eau*. Topographiquement, elles sont traversées par un ou plusieurs cours d'eau grand(s) et puissant(s) ; la météorologie de ces régions n'est pas indifférente de cet élément cyclique, apparu sous forme de liquide ou de vapeur coagulée ; nombreux décors d'eau artificiels comme un canal ou une fontaine s'y trouvent également, tout comme des bateaux, objets indissociables de l'eau, dont l'existence n'est pas insignifiante. Si nous pouvons concevoir la notion des *villes de l'eau*, c'est tant par l'état *naturel* de l'eau de ces villes que par son abondance et son omniprésence. Contrairement à l'eau dans les villes modernes que nous étudierons dans la partie suivante, celle dans les villes naturelles conserve ses caractéristiques originelles ; elle tombe du haut vers le bas, en faisant du bruit, court et se répand librement. Cette *liberté* de l'eau représente la vitalité de la nature qui domine l'espace et le rapport harmonieux de l'homme à la nature.

Il n'est pas difficile d'imaginer que la vie de nos personnages est étroitement liée à cet élément dominant ou à cette force dominatrice. Habitants de ces villes où l'on perçoit presque toujours l'eau de façon visuelle ou auditive, ils sont continuellement influencés par ces paysages mouvants ou le contact physique avec cette matière, dont les effets se découvrent sous plusieurs aspects : mode de vie, émotion, physique, relations humaines, rapport au monde, conscience du soi, croyance, imagination, attitude envers le passé, vision de l'avenir, etc. Ainsi, l'eau dans les villes naturelles, tout comme dans l'espace maritime, n'apparaît pas seulement comme un décor significatif, mais comme aussi élément dans le processus de la quête des protagonistes, donc au déroulement de l'histoire romanesque qui n'est pas sans rapport avec les circonstances historiques chez Le Clézio.

Dans notre corpus, la ville d'Onitsha, espace central du roman éponyme, et Saint-Martin-Vésubie, village du haut pays niçois dans *Etoile errante*, constituent principalement *les villes de l'eau*. Les deux régions, nigériane et française, sont éloignées géographiquement l'une de l'autre, mais situées assez proches sur le plan chronologique dans les œuvres de Le Clézio – entre 1943 et 1948, autour de la Seconde Guerre mondiale, les dernières années de la colonisation en Afrique. Bien que les visages terribles de la guerre ou de la colonisation ne se

manifestement pas directement dans les textes romanesques, nous pouvons ressentir une atmosphère tendue, hostile et menaçante dans ces villes, imprégnées d'ambiance barbare de l'époque. C'est dans ce contexte romanesque et historique que nous devons réfléchir sur les sens de l'eau dans les deux romans. Face à la réalité désespérante dans laquelle l'humanité n'est plus le synonyme de la civilisation, et que son statut d'animal rationnel est nié par ses propres actes aliénants, Le Clézio essaie de trouver, nous semble-t-il, une sorte de clé de l'avenir de l'humanité à travers cet élément primordial de la vie et du monde. C'est cette nouvelle vision du monde de notre écrivain, suggérée par ses descriptions de l'eau dans ces villes que nous tenterons de saisir dans cette partie, composée de deux chapitres consacrés respectivement à l'eau de la ville d'Onitsha et à celle de Saint-Martin-Vésubie.

Dans *Onitsha*, c'est le Niger, immense cours d'eau qui marque profondément les personnages. Axe central du plan spatial de la ville d'Onitsha, ce fleuve lie et sépare plusieurs lieux romanesques, et, ainsi, joue un rôle essentiel dans la représentation de la société coloniale de l'époque. Mais la lecture d'*Onitsha* nous invite à le considérer plutôt comme la matière et le mouvement que comme les sinuosités sur la carte à deux dimensions ou comme le décor du paysage exotique. Vu de loin (de la maison Ibusun), de près (sur l'embarcadère) et de très près (sur le bateau), le Niger est décrit à maintes reprises dans le texte romanesque comme la vaste étendue, le cours lent, les vagues fluctuantes, la matière lourde et opaque qui emporte des objets érodés. C'est cette sauvagerie et cette force immesurable du fleuve qui s'opposent symboliquement à l'orgueil de l'Occident et de ses forces armées dans cette ville africaine, colonisée par l'Empire britannique. Interrogeons-nous alors les descriptions du fleuve, afin de comprendre la vision du monde de Le Clézio, sa position vis-à-vis de la colonisation et de l'esclavage, selon lui l'un des plus grands méfaits de l'Occident moderne, et le rapport à autrui qu'il propose pour l'avenir de l'humanité. Nous allons également réfléchir dans la première moitié de cette partie sur le mouvement du bateau par rapport à celui de l'eau, afin de repérer le trajet réel ou symbolique de chaque personnage naviguant sur le fleuve – entre le passé et le présent, la légende et l'histoire, la réalité et le rêve, l'ère coloniale et l'ère postcoloniale.

La seconde moitié de la partie présente porte sur l'eau et les images métaphoriques de l'eau qui se trouvent abondamment dans la ville d'enfance d'Esther. D'abord, ce sont la rivière de la vallée Vésubie et la pluie fréquente qui se présentent réellement dans cet espace triptyque, composé de village, torrent et montagne. La vision ou le bruit de l'eau sont perceptibles dans presque tous les coins de cette ville montagnarde, tantôt clairement, tantôt vaguement, sans jamais disparaître complètement. Ensuite, l'eau est évoquée aussi métaphoriquement par les mots flottant, les sons du piano, la voix des hommes priant et chantant. L'affinité de ces images

auditives avec l'eau du torrent est confirmée dans plusieurs dimensions, comme la sonorité, le rythme, la résonance et le mouvement, etc., que nous allons aborder par l'analyse stylistique. Ces variations de l'eau, réelle et imaginaire, peuvent être associées d'une part à la plasticité de la vie de l'héroïne, jeune fille juive dans les derniers jours de la Seconde Guerre mondiale. D'autre part, la constante présence de cet élément vital, même dans le chemin de l'Exode, illustre la volonté persistante des personnages juifs de ne pas perdre espoir au sujet de l'avenir, aussi ténu soit-il. Le contact du personnage avec l'eau se fait de manière plus directe et plus complète dans *Etoile errante* que dans *Onitsha* ; les jeunes personnages, notamment l'héroïne, ne se contentent pas de la voir ou d'écouter son bruit, mais ils s'y baignent, nus, et même la goûtent. Cette rencontre physique avec cet élément vital influence positivement le corps, le sentiment et la mentalité des protagonistes. Nous allons donc consacrer le second chapitre de la partie à l'interaction entre l'eau et le corps, c'est-à-dire aux sensations et aux affections suscitées chez l'héroïne par cet élément dynamique.

CHAPITRE 3

Onitsha, ville du Niger

Le Niger, troisième fleuve d’Afrique, traverse six pays du sud du continent avant de se jeter dans l’Océan au Nigeria. Située tout au sud de ce pays, la ville d’Onitsha est le dernier lieu de passage du fleuve, lequel détient le statut primordial dans l’échelle spatiale du roman *Onitsha*. Ce sont les expressions métonymiques qui nous laissent deviner d’abord l’importance du Niger dans l’espace de ce roman ; le mot « (grand) fleuve (Niger) » est employé souvent dans le texte pour désigner soit la ville d’Onitsha, soit l’Afrique de l’Ouest, comme s’il représentait la ville, le pays ou la région¹. C’est significatif que les principaux lieux romanesques se situent autour de cet axe fluvial ; Ibusun (maison de Geoffroy) « située sur une butte qui dominait le fleuve, un peu en amont de la ville d’Onitsha, comme au cœur d’un immense carrefour des eaux² », la maison de D. O. Simpson, « grande maison en bois non loin des docks³ », « près du fleuve⁴ », le *George Shotton*, épave couché « à la pointe de l’île Brokkedon⁵ » au milieu du fleuve, le village de Bony qui « s’étendait le long de l’embouchure de l’Omerun⁶ » et la maison de Sabine Rodes placée « au-dessus du vieil embarcadère, là où les pêcheurs tiraient leurs pirogues à sec sur la plage de vase⁷ » sont tous repérables depuis le Niger qui traverse la ville. A sa représentativité et sa centralité sur le plan spatial du roman peut s’ajouter aussi son intemporalité comme fondement de la prédominance de ce fleuve dans *Onitsha*, dont la structure narrative entremêle l’histoire de Fintan – intrigue centrale du roman – avec des événements historiques et des récits secondaires, à la lisière de l’Histoire et de la légende. Le Niger, cours d’eau immortel, se présente comme un lieu central avec un certain statut symbolique non seulement dans l’histoire principale et fictive dans laquelle évoluent les personnages romanesques, mais aussi dans des récits anecdotiques comme le mythe d’origine

¹ « Geoffroy Allen était parti tout de suite pour l’Afrique de l’Ouest, pour le fleuve Niger », « Geoffroy était là-bas, sur le bord du grand fleuve, il allait découvrir le secret de la dernière reine de Meroë » (*O*, p. 85), « Maintenant, Maou avait rejoint le fleuve, elle était venue » (*O*, p. 86), « Maintenant, elle appartenait au fleuve, à cette ville » (*O*, p. 148). Nous évoquerons plus loin d’autres éléments qui montrent l’importance de l’espace fluvial dans le roman.

² *O*, p. 61.

³ *O*, p. 74.

⁴ *O*, p. 220.

⁵ *O*, p. 116.

⁶ *O*, p. 93.

⁷ *O*, p. 97.

du peuple Umundri, la légende sur la dernière reine du Meroë, l'époque coloniale de l'Empire Britannique et la conquête du sanctuaire d'Aro Chuku par l'armée du lieutenant Montanaro. Ainsi, Fredrik Westerlund déclare : « le fleuve Niger et ses confluents irriguent le texte entier¹ ». C'est à travers ce fleuve que ces histoires peuvent se lier l'une à l'autre, et que nos personnages voyagent dans divers espace-temps de manière imaginaire et symbolique, comme nous le verrons dans ce chapitre.

Nous relèverons d'abord les métaphores et les symboles de l'espace du Niger, ceux qui montreront d'une part, la lignée philosophique dans laquelle se situe l'idée de Le Clézio, d'autre part les singularités de sa vision du monde, notamment la vision du temps (« La temporalité du fleuve ») et celle de l'histoire (« L'historicité fluviale »). Etant donné que Le Clézio, non content de poser le fleuve comme une courbe sur le décor plat, tient à décrire la force vitale dans son mouvement éternel et ses matières liquides, nous allons considérer non seulement l'apparence superficielle du fleuve comme sa forme, sa largeur, sa couleur et son opacité, mais aussi, et surtout, son aspect dynamique, comme les courants (le sens et la vitesse), les tourbillons et les objets emportés par l'eau. Ensuite, nous étudierons les bateaux réels et imaginaires, ainsi que les épaves ; le *George Shotton*, un des lieux principaux de ce roman, des pirogues que les personnages prennent pour les quêtes diverses, les radeaux du peuple du Meroë et aussi le bateau « NIGER » dans l'histoire créée par Fintan « UN LONG VOYAGE ». Les voyages ou les promenades en bateau invitent nos héros à dépasser diverses frontières, dont celle du temps, et leur permettent de rejoindre autrui et de faire l'expérience d'un autre espace-temps, monde en général fermé et interdit.

1. Le Niger

Le Niger constitue une partie importante de l'espace romanesque, mais il apparaît en général de manière partielle, comme un lieu dans lequel les personnages font certaines *actions*. Il s'agit dans la plupart des cas d'un paysage à contempler, animé, matériel, attirant et énigmatique, qui suscite d'abord des émotions étranges de la part des contemplateurs, mais qui rendent au final leur esprit clairvoyant. Ce n'est d'ailleurs pas un cas exceptionnel, vu le résultat de l'analyse quantitative des verbes préférés de Le Clézio. Kastberg Sjöblom observe : « Côté verbe, c'est la contemplation qui est mise en exergue par la liste des spécificités avec les verbes

¹ Fredrik Westerlund (2011), *op. cit.*, p. 66.

regarder et *voir* dans leurs différentes formes flexionnelles. Le regard est en effet toujours très présent dans l'œuvre de Le Clézio¹ ». Ce passage des héros d'*Onitsha* de la contemplation à l'éveil spirituel suggère que le fleuve leur apprend une bonne façon de percevoir ce monde, sorte de vérité, qui concerne particulièrement le temps et l'histoire.

1.1. La métaphore du temps

A. L'analogie du temps et du fleuve

L'expression métaphorique comparant le temps au fleuve n'a jamais disparu depuis Héraclite qui disait il y a vingt-cinq siècles que l'« on ne saurait entrer deux fois dans le même fleuve »². Ce discours cité pour la première fois par Platon dans *Cratyle* est repris également par d'autres philosophes antiques comme Aristote (*Métaphysique*, Γ, 5, 1010a1-19) et Sénèque (*Lettres*, 58, 22-23) pour décrire le monde en perpétuel mouvement, et par là-même la mobilité du temps³. Etienne Klein compare également le temps à « un fleuve qui n'est jamais identique à lui-même, puisqu'il est fait d'éléments constamment renouvelés⁴ ». L'auteur *des Tactiques de Chronos* rappelle que « [c]e constat vaut pour nous » en affirmant que « [n]ous aussi, nous coulons » dans le temps⁵. L'écoulement constant du fleuve est ainsi souvent lié à la notion du temps conçue dans la pensée occidentale. L'analogie entre le temps et le cours de l'eau n'est pas fortuite. Leur similarité se retrouve dans leur mouvement unidirectionnel, autrement dit leur irréversibilité. Dans la conscience occidentale anthropocentrique, le schéma du temps est souvent décrit sous forme d'une ligne étendue « soit dans la direction du passé, où nous situons

¹ Margareta Kastberg Sjöblom, *op. cit.*, p. 207.

² Nous ne pouvons savoir si la pensée d'Héraclite influence directement la figuration du fleuve dans *Onitsha*, mais il est certainement un des philosophes qui ont construit Le Clézio : « Pour ma part, je ne peux oublier l'émerveillement que j'ai ressenti lorsque, au sortir des études abstraites de ce qu'on appelle philosophie dans les lycées, j'ai commencé à lire les paroles de Parménide et d'Héraclite comme un secret difficile à comprendre et pourtant impossible à oublier, les traces et les repères de la pensée logique. » (J.-M.G. Le Clézio, « Une pensée jeune dans un monde neuf », *Histoires d'enfance*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1998, p. 161). Il apprécie le côté réel, et non spéculatif, de l'interrogation de ces philosophes présocratiques, y compris Héraclite : « Les comètes d'Anaxagore, la flèche de Zénon, le fleuve d'Héraclite et le triangle des pythagoriciens sont devenus des symboles. C'est que l'interrogation des hommes est toujours vraie, elle est toujours la fondation de notre pensée, de notre morale, de notre aspiration à la beauté. Cette interrogation multiforme n'est pas une vue de l'esprit. Elle s'intéresse à tout ce qui existe dans le monde, elle recherche la même vérité. » (*Ibid.*, 163).

³ Héraclite, *Fragments*, Paris, GF Flammarion, 2004 (1^{ère} éd. 2002), p. 101, 102, 104.

⁴ Etienne Klein, *op. cit.*, p. 36.

⁵ *Ibid.*

notre naissance, soit dans la direction de l'avenir, où nous situons notre mort¹ ». Le fleuve correspond à cette linéarité du temps ; tout comme le temps se dirige vers l'avenir en laissant en arrière les événements passés, le fleuve s'écoule, de même, vers la mer et l'océan, sans se retourner.

Ce n'est pourtant pas uniquement la mobilité qui caractérise le temps. Il y a aussi « une paradoxale immobilité du temps », si l'on emprunte l'expression à Klein, qui l'explique ainsi : « à l'intérieur de l'écoulement temporel lui-même, on discerne la présence d'un principe actif qui demeure et ne change pas² » voire : « le temps lui-même (...) ne cesse jamais d'être là³ ». La persistance du temps renforce encore le lien métaphorique entre le temps et le fleuve. Le fleuve lui-même reste à un endroit plus ou moins fixé géographiquement, sans disparaître, ni se déplacer subitement (sauf dans des cas exceptionnels comme les catastrophes naturelles ou l'intervention des forces artificielles des hommes) tandis que ses eaux sont en mouvement constant et emmènent tous les noyés vers l'océan où ils se transforment en matières, soit en néant.

Les attributs du temps que nous venons d'évoquer se retrouvent également dans les phrases de Le Clézio qui décrivent le fleuve Niger dans *Onitsha*. Ils sont souvent repérables dans les pensées occidentales qui voient une certaine analogie entre le temps et le fleuve. Par exemple, le narrateur décrit la mobilité constante et la présence éternelle dans les phrases suivantes : « Le fleuve n'a jamais cessé de couler entre ces mêmes rives. Son eau est la même⁴ » ou « l'eau qui descendait éternellement⁵ ». Toutefois, nous voyons d'autres aspects du fleuve soulignés par l'écrivain, ceux qui nous laissent deviner sa conception du temps particulière, c'est-à-dire différente de celle de ses prédécesseurs. Sur le plan général d'*Onitsha*, l'espace fluvial dans cette ville africaine est en rapport avec le cadre historique du roman. D'une part, le fleuve Niger arrivant à sa fin est lié symboliquement au destin de l'Empire Britannique dont la colonisation du sud de l'Afrique touche à son terme, et d'autre part, cette embouchure grande ouverte vers l'Atlantique suggère la survie du peuple de l'Empire Meroë et de son histoire prenant un nouveau départ. C'est surtout la scène où Okawho, Oya et leur enfant, descendants du Meroë, partent en pirogue de la ville d'Onitsha vers l'Océan qui nous permet de penser à un autre sens métaphorique de l'aval du fleuve⁶. Si le destin de l'Empire Britannique symbolisé

¹ Hervé Barreau, *Le Temps*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 3.

² Etienne Klein, *op. cit.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *O*, p. 121.

⁵ *O*, p. 184.

⁶ *O*, p. 209-211.

par l'espace fluvial à Onitsha révèle le temps *linéaire* qui contient la fin, celui de l'Empire Meroë nous fait concevoir le temps *cyclique* dont la fin rejoint le commencement. La vision du temps exprimée par le fleuve dans ce roman n'est donc pas une simple reprise de celle d'autres penseurs occidentaux. Il existe d'autres aspects du temps que Le Clézio tire des caractéristiques du fleuve Niger comme la lenteur, l'immensité, les ramifications et la matérialité. Nous choisirons d'étudier ici la première, *la lenteur*, et traiterons les trois autres plus tard dans « La métaphore de l'histoire ».

B. La lenteur

La lenteur est un des principaux attributs caractérisant le Niger dans *Onitsha*¹. Nous y trouvons des expressions concernées dans presque tous les passages où le narrateur décrit le cours du fleuve². En rappelant que l'image du fleuve est souvent utilisée pour représenter le temps dans la pensée occidentale, nous supposons que le lent Niger dans le roman figure la *lenteur* du temps de l'Afrique, celle qui s'oppose à la *vitesse*, ou bien « l'efficacité », d'après l'expression de Miriam Stendal Boulos, valeur importante de la société européenne. Elle discerne les deux types du temps qui s'opposent dans le monde romanesque de Le Clézio : le temps mythique – celui des hommes bleus dans *Désert* –, « d'allure cyclique et éternelle » et « le temps moderne, marqué par l'efficacité et l'intérêt économique³ ». La lenteur du Niger, caractéristique antagonique de l'efficacité du temps moderne, suggère que le fleuve d'Onitsha incarne le temps mythique dans ce roman. Passant par l'ère industrielle, celle-ci est devenue une des valeurs les plus louangées dans le monde occidental. Les technologies ont progressé en suivant cette direction, c'est-à-dire dans l'optique d'obtenir le profit maximal dans une durée minimale. Nous ne pouvons nier que cet éloge de la vitesse et l'exigence de l'obtention du résultat visible en court terme ont contribué au développement remarquable de l'Europe dans les temps modernes. Mais inversement, ils exercent des influences néfastes sur le tempérament des individus, leurs relations humaines et les rapports de l'homme au monde naturel. Dans le

¹ Fredrik Westerlund explicite que la lenteur de l'eau est aussi mise en exergue dans d'autres textes de Le Clézio, entre autres « La roue d'eau » (*Mo*). Pour en savoir plus, voir Fredrik Westerlund (2011), *op. cit.*, p. 108.

² Prenons ici quelques phrases exemplaires : « En aval, le fleuve formait une courbe *lente* vers le sud, aussi vaste qu'un bras de mer avec les taches incertaines des îlots qui semblaient des radeaux à la dérive » (*O*, p. 61), « L'eau du fleuve coulait *lentement*, avec des sortes de nœuds, des tourbillons, de petits bruits de succion » « Fintan est allé avec lui jusqu'à l'embarcadère, pour regarder le *lent* mouvement de l'eau » (*O*, p. 107), « C'était la puissance *lente* du fleuve » (*O*, p. 184). Mis en italique par nous.

³ Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 95.

roman, Maou présente ces influences négatives ; les premiers jours à Onitsha, elle se montre dominée par l'impatience.

Maou se souvenait, au début elle était si impatiente. Elle croyait bien n'avoir jamais rien haï plus que cette petite ville (...). Elle avait pensé haïr à jamais ces rues poussiéreuses, ces quartiers pauvres avec leurs cabanes débordant d'enfants, ce peuple au regard impénétrable, et cette langue caricaturale, (...). (*O*, 147)

D'abord, l'impatience ne lui laisse pas le temps suffisant de s'approprier une ville étrangère et ses habitants. Elle se hâte de les juger, c'est-à-dire de choisir entre aimer et détester, au lieu de prendre du temps pour les voir en tant que tels. Déçue devant la réalité très éloignée de ce dont elle a rêvée, Maou hait immédiatement la ville, le peuple et sa langue. La précipitation du jugement de notre héroïne à l'égard du monde africain peut être expliquée par les phrases d'Edward W. Saïd : « On tend à cesser de juger les choses soit comme complètement neuves, soit comme complètement connues : une nouvelle catégorie médiane émerge, catégorie qui permet de considérer les nouveautés, les choses vues pour la première fois comme des versions de choses déjà connues. Par essence, cette catégorie, plutôt qu'une manière de recevoir des informations nouvelles, est une méthode pour avoir prise sur ce qui apparaît comme une menace, pour une certaine conception traditionnelle du monde¹. » Son impatience l'empêche ainsi d'entrer dans ce monde étranger, de découvrir une culture différente de la sienne et d'établir une relation amicale avec l'Autre. Bien que son attitude change au fur et à mesure, on peut considérer du moins sa première réaction comme de l'exotisme, notion à distinguer du métissage. Rachel Bouvet écrit : « l'exotisme suppose un mouvement vers l'extérieur, alors que le métissage impose l'idée d'un processus se situant à l'intérieur d'une zone frontière, mouvante, d'un espace où les signes des différentes cultures se croisent et se défont sans cesse. La transformation s'effectue dans un espace en perpétuel mouvement, ce qui évoque l'idée de la fluidité, du registre aqueux. Autrement dit, si les prépositions « vers » ou « en dehors de » expriment bien le mouvement de tension de l'altérité des frontières, en revanche c'est la préposition « dans » qui caractérise le mieux le phénomène du brassage culturel². » Maou avait envie d'aller « vers » l'Afrique, « en dehors de » l'Europe, tandis qu'elle n'a pas été prête à accepter les différences, ni à les laisser pénétrer « dans » son identité.

¹ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 2005 (1^{ère} éd. originale 1978), p. 75.

² Rachel Bouvet, « Du récif à la vague : figures de la mer chez Segalen et Le Clézio », *in* sous la direction de Claude Cavallero (2011), *op. cit.*, p. 119.

Après avoir pressenti qu'elle allait « haïr à jamais » cette ville, Maou passe la plupart du temps dans Ibusun en attendant tous les soirs le retour de Geoffroy. Ces heures d'attente la rendent nerveuse. Le narrateur note : « elle vivait dans l'attente de l'heure du retour de Geoffroy, marchant *nerveusement* de long en large dans la maison, s'occupant du jardin, ou faisant réciter ses leçons à Fintan. Quand Geoffroy revenait des bureaux de la United Africa, elle le *pressait* de questions *fiévreuses* auxquelles il ne savait pas répondre¹ ». Malgré ses autres occupations comme le jardinage ou l'éducation de Fintan, Maou ne s'est pas foncièrement libérée de son tempérament hâtif, celui qui la conduit finalement à douter de la fidélité de son mari et altère leur relation conjugale². L'impatience de Maou autant que l'indifférence de Geoffroy se présente comme une raison de leur malentendu.

Malheureuse dans la vie présente, Maou tourne sa conscience vers le passé pour retracer tous les moments qui l'ont fait venir jusqu'ici. Cependant, sa conscience impatiente influence, nous semble-t-il, cette évocation ; sans se prolonger, les souvenirs évoqués sont souvent, et très vite, coupés par les autres dont la plupart sont obscurs, solitaires et douloureux.

Elle ne pensait à rien. Elle se souvenait, c'est tout. L'enfant qui grandissait dans son ventre, l'attente à Fiesole, le silence. Les lettres d'Afrique qui n'arrivaient pas. La naissance de Fintan, le départ pour Nice. Il n'y avait plus d'argent, il fallait travailler, coudre à domicile, faire les ménages. La guerre. Geoffroy avait écrit juste une lettre, pour dire qu'il allait traverser le Sahara jusqu'à Alger, pour venir la chercher. Puis plus rien. (*O*, 82)

Les deux premières phrases montrent que la conscience de Maou s'est déplacée du présent (représenté par le verbe « penser ») au passé (représenté par le verbe « se souvenir ») de manière complète (« c'est tout »). C'est une sorte de fuite précaire de l'héroïne qui a hâte d'oublier sa solitude, son angoisse et son mécontentement. D'où son échec à récupérer les souvenirs heureux. Malgré quelques événements qui auraient pu la rendre heureuse, par exemple sa grossesse, la naissance de Fintan et la promesse de Geoffroy de venir la chercher, ces années-là, entre 1935 et 1940, sont plutôt marquées par des souvenirs noirs : l'attente sans réponse, la pauvreté, la vie rigoureuse pendant la guerre, l'irresponsabilité de son mari. Or, il a bien existé des moments heureux lors de ces années, dont elle se souviendrait plus tard tout

¹ *O*, p. 147. Les mots mis en italique par nous montrent l'agitation de Maou.

² *O*, p. 148 : « « C'est elle, n'est-ce pas ? » / « Elle ? » Geoffroy la regardait. « Oui, elle, la reine noire, autrefois tu me parlais d'elle. C'est elle qui est entrée dans ta vie, il n'y a plus de place pour moi. » / « Tu dis des bêtises. » / « Si, je t'assure, je devrais peut-être m'en aller avec Fintan, te laisser à tes idées, je te dérange, je dérange tout le monde ici. » / Il l'avait regardée d'un air perdu, il ne savait plus quoi dire. » Les questions de Maou posées de manière agressive ne tirent aucune réponse de Geoffroy. La langue entre eux n'est plus le moyen de communication, mais seulement l'obstacle de leur rapport.

autrement, c'est-à-dire comme une époque pleine de bonheur ; non seulement sa grossesse et la naissance de Fintan, mais aussi son voyage de noces à San Remo, le mariage avec Geoffroy et le deuxième voyage à San Remo avec son mari et le petit Fintan, tous se sont passés entre 1935 et 1940. Maou réussit à retrouver ces souvenirs précieux après être devenue indifférente à *l'heure*, soit au temps moderne¹. Un soir où « [l']heure ne l'intéressait plus² », la mémoire de ces temps-là est rappelée de nouveau. Contrairement à la première évocation brièvement décrite, comme on le constate ci-dessus avec les sept phrases fragmentaires dont le rythme est court, la seconde se poursuit plutôt continûment dans les deux pages où les longues phrases s'enchaînent les unes aux autres pour relever jusqu'aux infimes détails de la mémoire de ces temps-là, ceux qui témoignent du grand bonheur de Maou³. Le prolongement du texte consacré à la rétrospection de la même durée et les phrases au rythme rallongé laissent entrevoir le temps ralenti qui s'est installé dans la conscience de l'héroïne grâce à son séjour à Onitsha. On retrouve ici une des particularités stylistiques de l'écriture de Le Clézio, notées par Stendal Boulos : « un rythme narratif capable de traduire des impressions souvent sensorielles et subjectives⁴ ». La vie à Onitsha et le mouvement de son environnement naturel, surtout celui du Niger, lui apprennent la valeur de la lenteur, celle qui « suspen[d] le cours du Temps⁵ » et nous convie à reconnaître, donc sentir la joie de vivre.

Tout à coup, elle comprenait ce qu'elle avait appris en venant ici, à Onitsha, et qu'elle n'aurait jamais pu apprendre ailleurs. La lenteur, c'était cela, un mouvement très long et régulier, pareil à l'eau du fleuve qui coulait vers la mer, pareil aux nuages, à la touffeur des après-midi, quand

¹ Les comportements de Maou dans les premiers jours à Onitsha peuvent se comprendre à travers la notion de temps moderne, définie par Edward T. Hall. L'auteur caractérise la façon dont on comprend le temps aux Etats-Unis dans les années 40 et 50 comme suivant : « Pour l'Américain, le temps doit se prêter à toutes les fragmentations. [...] nous sommes presque toujours tournés vers le futur ; nous allons de l'avant. [...] Nous nous servons du temps comme d'un matériau ; nous le gagnons, le perdons, l'économisons, le gaspillons. » (*Le langage silencieux*, traduit de l'anglais par Jean Mestrie et Barbara Niceall, coll. « Points », Paris, Éditions du Seuil, 1984 (1^{ère} éd. 1959), p. 24). La précipitation de Maou, surtout le rythme hâte de son esprit, peut s'expliquer par ces fragmentations du temps, l'obsession du futur et l'identification du temps avec un matériau. L'anthropologue américain indique aussi la valeur de rapidité et la répugnance envers la lenteur : « Un autre valeur très prisée en Amérique est la rapidité. Un homme lent est souvent accusé d'impolitesse ou d'irresponsabilité. Certains, portés sur la psychologie, diront que nous sommes obsédés par le temps. Ils trouveront, dans la société américaine, des individus qui sont littéralement aliénés par le temps. » (*O*, p. 26)

² *O*, p. 109. Avant cette phrase confirmative, le narrateur nous montre implicitement l'effacement graduel de la conscience du temps de Maou, par exemple dans la scène où elle abandonne de récupérer sa montre-bracelet : « Elle voulait regarder l'heure, mais sa montre-bracelet était restée sur la petite table, à côté de la veilleuse » (*O*, p. 108).

³ *O*, p. 113-114.

⁴ Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 205.

⁵ Claude Cavallero (1992), *op. cit.*, p. 119 : « C'est dans *Onitsha* le lent mouvement du fleuve qui paraît suspendre le cours du Temps ».

la lumière emplissait la maison et que les toits de tôle étaient comme la paroi d'un four. La vie s'arrêtait, le temps s'alourdissait. Tout devenait imprécis, il n'y avait plus que l'eau qui descendait, ce tronc liquide avec ses multitudes de ramifications, ses sources, ses ruisseaux enfouis dans la forêt. (*O*, 146)

L'importance du lieu dans le changement de Maou apparaît dans la première phrase. Le narrateur confirme que c'est la ville d'Onitsha qui lui a appris la valeur de la lenteur. Dans la phrase suivante, nous comprenons plus précisément les éléments qui composent cet espace ; le fleuve, les nuages, la touffeur et la maison aux toits de tôle sont tous des éléments naturels, respectivement, l'eau, l'air, le feu et la terre (y compris le minéral). Nous pouvons donc penser que la lenteur rythme le monde naturel. Il s'agit du « rythme profond de l'éternel » que l'on peut retrouver à travers « la lucidité, la conscience de vivre sa vie à plein, l'assimilation avec la matière où l'on abandonne son moi¹ », d'après Teresa Di Scanno. Ce « mouvement très long et régulier » est opposé au temps de la société urbaine de l'Europe qui poursuit la vitesse et le progrès en technologie². Dans ce contexte, nous comprenons la phrase plus ou moins abstraite : « [l]a vie s'arrêtait, le temps s'alourdissait ». Maou, venant de la société anthropocentrique, comprend que tous les êtres vivants, y compris les humains, meurent sans exception à un moment et disparaissent à jamais tandis que le temps continue à exister avec une gravité de plus en plus imposante³. C'est la reconnaissance de la vie éphémère de l'individu. Elle cesse de « fermer des portes pour ne pas voir la nuit », si l'on reprend la formule de Le Clézio dans l'entretien avec Pierre Lhoste⁴. Maou se reconnaît comme une petite particule dans le cours du temps inconcevablement long. Le centre de sa perception du monde se déplace de la civilisation urbaine au monde naturel, de l'être humain à l'univers, le monde préexistant dans sa conscience s'estompe (« [t]out devenait imprécis ») alors que le temps du fleuve s'installe comme l'unique ordre de ce monde (« il n'y avait plus que l'eau qui descendait »). Ici, nous observons une paire métaphorique appréciée des philosophes occidentaux que nous avons traitée plus haut : temps-fleuve. Deux sujets opposés dans la phrase précédente, « la vie » limitée et « le temps » s'alourdissant, correspondent respectivement à « tout » devenant imprécis et à « l'eau qui

¹ Teresa Di Scanno, *op. cit.*, p. 28.

² Nous observons que le progrès est opposé à la régularité du monde naturel, parce que celui-là est la notion fondée sur la vision du temps dans laquelle le présent est supérieur au passé et l'avenir sera supérieur au présent. Le progrès est la poursuite constante pour le changement, et non la répétition cyclique.

³ Le temps qui s'alourdit, soit la lourdeur du temps, nous laisse deviner l'importance des matières dans la conception du monde de Le Clézio. Nous en parlerons plus tard dans les passages suivants consacrés à l'immensité du Niger et la matérialité de l'histoire fluviale.

⁴ Entretien avec Pierre Lhoste, *op. cit.*, p. 24 : « L'homme passe son temps à fermer des portes pour ne pas voir la nuit. C'est effrayant la nuit. ».

descendait » dans la phrase suivante ; le temps est comparable à « ce tronc liquide » qui s'écoule sans s'arrêter, ni s'estomper, restant comme la seule évidence dans ce monde. Concernant cette métaphore temps-fleuve, Fredrik Westerlund écrit : « La lenteur de l'écoulement du fleuve équivaut à une lente dérive du temps infini. [...] Auprès du fleuve, le personnage est basculé dans un état *atemporel* : la dimension temporelle ayant perdu sa pertinence. Le temps s'arrête dans un présent dilaté à l'infini, l'« éternel présent » du « Temps sacré » d'Eliade [...], un temps qui « ne 'coule' pas », qui ne constitue pas une 'durée' irréversible ». Et celui-ci dit encore : « C'est un Temps ontologique par excellence, 'parménidien' : toujours égal à lui-même, il ne change ni ne s'épuise » [...] »¹. C'est ce temps de la nature auquel Maou se joint elle-même, temps qui court lentement, comme le Niger, pour l'éternité.

Alors la lenteur lui apporte la sérénité et le regard attentif qui entraînent de multiples changements dans sa relation conjugale, sa manière de se souvenir et ses rapports aux autres et au monde étranger. D'abord, elle réussit à retrouver l'amour de Geoffroy grâce au rythme du temps ralenti dans sa vie comme les phrases de Pascal Quignard nous le laissent comprendre : « L'amour est anachronique et la lenteur – le plus anachronique des tempi, c'est-à-dire le moins prédateur des bondissements – lui convient comme le non-langage² ». Leur relation conjugale est changée de façon dramatique comme nous l'avons vu plus haut³. La réconciliation du couple n'aurait pas été possible sans les souvenirs heureux d'entre 1935 et 1940. Maou réussit à les récupérer grâce au ralentissement du temps qui domine sa conscience. Bergson nomme cette récupération des souvenirs qui semblent oubliés « le travail de localisation d'un souvenir dans le passé » qui ne consiste pas du tout, d'après le philosophe, « à plonger dans la masse de nos souvenirs comme dans un sac », mais il consiste en « un effort croissant d'*expansion*, par lequel la mémoire, toujours présente tout entière à elle-même, étend sur une surface de plus en plus large et finit par distinguer ainsi, dans un amas jusque-là confus, le souvenir qui ne retrouvait pas sa place⁴ ». Nous trouvons cet effort d'*expansion* chez Maou, particulièrement dans sa seconde évocation des souvenirs entre 1935 et 1940 commençant par la phrase suivante : « Elle voulait retrouver les paroles de Geoffroy, tout ce qu'il disait en ce temps-là⁵ ». Contrairement à la première évocation dans laquelle l'héroïne se laisse aller dans l'amas de souvenirs souvent

¹ Fredrik Westerlund, « L'écriture paradoxale des fleuves dans l'œuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio » in sous la direction de Bruno Thibault et Keith Moser (2012), *op. cit.*, p. 193. (Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, coll. « Idées », Paris, Gallimard, 1971 (1^{ère} éd. 1965), p. 60-61 et p. 77, cités par Fredrik Westerlund).

² Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 73-74.

³ Voir le chapitre 2 de notre étude, p. 147-151.

⁴ Henri Bergson (1939), *op. cit.*, p. 191.

⁵ *O*, p. 113.

sombres ressurgissant sans rapport avec sa volonté¹, la seconde évocation de la même période est menée par sa volonté fortifiée², celle de retrouver les souvenirs qui l'ont rendue heureuse. Maou essaie activement de les récupérer et elle y parvient ; les paroles d'amour de Geoffroy, la tiédeur de l'eau de la mer, la chaleur du soleil, les relations sexuelles longues et douces, le petit Fintan endormi et l'avenir dont ils ont rêvé ensemble chassent de sa conscience les souvenirs obscurs de la guerre et des jours solitaires ; et ces souvenirs heureux dissipent enfin les malentendus du couple. Nous voyons certains rapports entre les efforts d'*expansion* de Maou et le ralentissement du temps dans sa conscience. Plus le temps qui coule dans sa conscience se ralentit, mieux elle s'approche de ses souvenirs profonds et les observe en détail.

Ensuite, Maou redécouvre le monde qui l'entoure au présent. Avant, elle l'a jugé à sa guise ; rêvant de l'Afrique en France, elle était impatiente de vivre dans ce monde exotique³, mais aussitôt arrivée, elle l'a détesté⁴. L'idéalisation et la haine semblent situées à deux points diamétralement opposés, mais elles sont finalement identiques en ce sens qu'on objective le monde inconnu en émettant sur ce monde un jugement de valeur. L'objectivation, l'analyse et le jugement sont des moyens hâtifs de s'adresser à autrui, celui qui risque de nous tromper en

¹ Les deux premières phrases par lesquelles sa première évocation commence nous laissent deviner son attitude impuissante et passive à l'égard de ses souvenirs : « Elle ne pensait à rien. Elle se souvenait, c'est tout » (*O*, p. 82). C'est pourquoi, la conscience de Maou est souvent saisie par les souvenirs obscurs.

² Le thème de la mémoire dans la littérature de Le Clézio peut être lié à la notion de « mémoire pure » de Bergson sous plusieurs aspects. D'abord, elle préserve les moindres souvenirs du passé : « Fintan pouvait se souvenir. Les choses passées n'avaient pas disparu. Elles étaient tapies dans l'ombre, il suffisait de bien faire attention, de bien écouter, et elles étaient là » (*O*, p. 21). Puis, elle remonte soudainement sans rapport avec la volonté de celui qui se souvient : « Puis il avait fait deux pas en arrière, sans respirer. Dans la cuisine, les mouches bombinaient contre les vitres. Il y avait aussi une colonne de fourmis dans l'évier, et le robinet de cuivre qui gouttait. Pourquoi est-ce qu'il se souvenait de ces choses-là ? » (*O*, p. 23). C'est aussi cette « mémoire involontaire » que Walter Benjamin note chez l'auteur de *La Recherche du temps perdu* dans son article intitulé « Pour l'image de Proust ». (Walter Benjamin, *Sur Proust*, traduit de l'allemand par Robert Kahn, Paris, Nous, 2010, p. 28) D'après le philosophe allemand, la mémoire volontaire est celle dont on peut se servir dans la vie quotidienne au gré de soi, tandis que la mémoire involontaire émerge subitement ou ne revient pas malgré maints efforts. C'est la seconde qui est une notion générée de la « mémoire pure » de Bergson et qui est plus convenable à la création littéraire. Cependant, nous remarquons une particularité dans le processus de remémoration des personnages lecléziens en ce qui concerne la volonté. En effet, ils se distinguent de Marcel Proust, emporté de manière involontaire vers son enfance par la fameuse odeur de la madeleine, en ce sens qu'ils réussissent à retrouver ses anciens souvenirs, presque ensevelis, par leur volonté fortifiée.

³ *O*, p. 65 : « Elle se souvenait, elle avait tellement espéré cette nouvelle vie, Onitsha, ce monde inconnu, où rien ne ressemblerait à ce qu'elle avait vécu, ni les choses, ni les gens, ni les odeurs, ni même la couleur du ciel et le goût de l'eau. » ; *O*, p. 147 : « Sur le *Surabaya*, elle imaginait les savanes, les peuples de gazelles bondissant dans l'herbe fauve, les forêts résonnant du cri des singes et des oiseaux. Elle avait imaginé des hommes sauvages, nus et peints pour la guerre. Des aventuriers, des missionnaires, des médecins rongés par les tropiques, des institutrices héroïques ».

⁴ *O*, p. 33 : « Maou avait haï cette ville (Dakar) dès le premier instant » ; *O*, p. 147 : « Elle avait pensé haïr à jamais ces rues poussiéreuses (d'Onitsha), ces quartiers pauvres avec leurs cabanes débordant d'enfants ».

nous donnant une illusion de l'avoir bien saisi¹. Du point de vue de Le Clézio, la vraie connaissance pour l'autre monde peut s'acquérir par les sens, et non par la capacité intellectuelle, ni par l'accumulation des connaissances socio-historiques ou culturelles². Il faut être donc *sensible* pour le connaître, et cela exige que l'on y passe du temps. Grâce à la valeur qu'elle a apprise de la lenteur du Niger, Maou est devenue plus sensible au monde qui l'entoure et commence à faire la connaissance de la ville et de ses habitants.

Maintenant, elle appartenait au fleuve, à cette ville. Elle connaissait chaque rue, chaque maison, elle savait reconnaître les arbres et les oiseaux, elle pouvait lire dans le ciel, deviner le vent, entendre chaque détail de la nuit. Elle connaissait les gens aussi, elle savait leurs noms, leurs surnoms pidgin. (*O*, 148)

Il y a deux grands changements dans l'attitude de Maou vis-à-vis de la ville d'Onitsha et de sa population. Premièrement, c'est la disparition des relations sujet-objet. Elle reconnaît maintenant son appartenance « au fleuve, à cette ville » alors qu'elle avait jusqu'alors insisté pour garder sa place de *sujet* à l'égard de ce monde étranger qui n'était que son *objet* à juger. L'appartenance signifie que les frontières entre le sujet et l'objet se sont écroulées. En considérant que le fleuve symbolise le cours du temps de l'univers, nous comprenons que Maou fait davantage partie de ce temps de l'univers, et non superficiellement d'une ville africaine particulière et du fleuve Niger qui la traverse. Elle appartient au temps du monde qui n'a jamais cessé de s'écouler. Deuxièmement, c'est son regard attentif. Il lui fait découvrir chaque détail de la ville et sa nature. Autrefois, la ville a été décrite de loin. De son regard indifférent, sinon haineux, ni les rues, ni les maisons de cette ville n'ont pas pu se distinguer l'une de l'autre ;

¹ Pierre Sansot reproche l'orgueil et l'imprudence des hommes modernes pris par ce genre d'illusions: « Je me méfiais tout autant des visiteurs (nous les appelions les « Parisiens ») qui, après avoir fait le tour de nos fermes et avoir compris « nos mentalités », s'en retournaient à la ville pour se moquer des ploucs qu'ils avaient rencontrés », *Du bon usage de la lenteur*, coll. « Rivages poche Petite Bibliothèque », Paris, Éditions Payot & Rivages, 2000 (1^{ère} éd. 1998), p. 10. En revanche, Jacqueline Dutton souligne l'utilité de l'exotisme des protagonistes d'*Onitsha*. En effet, ils découvrent le vrai visage de l'Afrique par leur exotisme brisé. Il s'agit d'une étape préparatoire de leur assimilation à cette société étrangère : « La nature trompeuse de l'exotisme est mise en lumière par Le Clézio lorsqu'il décrit les voyages dans des pays lointains. Le rêve exotique qui inspire le voyage d'*Onitsha* n'amène que la déception, mais n'est pas inutile au fond car il oblige Maou et Fintan à prendre conscience de la réalité de leur environnement africain au lieu de rester dans une illusion idéalisée. C'est ainsi que l'assimilation s'accomplit, comme le démontrent l'intégration de Fintan dans la vie, les habitudes de Bony (*O* 69-70) et l'acceptation de Maou par Oya, symbole de la liberté et de l'Afrique ancienne (*O* 150-153). » (*op. cit.*, p. 96).

² *IT*, p. 133-134. : « Apprendre, sentir, ce n'est pas chercher à s'approprier le monde ; c'est seulement vouloir vibrer, être à chaque seconde le lieu de passage de tout ce qui vient dehors, traverse et ressurgit ; le lieu qu'habitent les éléments, le règne de la lumière. [...] Ce n'est pas la connaissance qui peut nous grandir. C'est la vie, que voient les yeux ».

elles étaient simplement « [l]es rues poussiéreuses » et « [des] cabanes débordant d'enfants¹ ». Mais à présent, son regard sensibilisé peut saisir « chaque rue, chaque maison ». La connaissance au sens véritable se réalise ainsi grâce au temps qu'elle a pris pour ce monde étranger. Non seulement la ville dont elle fait la connaissance, mais aussi la nature ; Maou sait lire des signes naturels comme si elle avait l'instinct aborigène. Ce qui confirme sa fusion avec la nature.

Nous observons le même changement dans ses relations avec la population. Lorsque Maou est arrivée à Onitsha, ces gens pour elle, comme les rues ou les maisons, étaient incompréhensibles et indistincts les uns des autres. Sa méconnaissance et son impression d'étrangeté apparaissent dans les expressions comme « ce peuple au regard impénétrable » ou « cette langue caricaturale² ». Ici, le narrateur souligne que l'héroïne sait maintenant « leurs noms » et « leurs surnoms pidgin », parce que les noms – ceux des gens et celui de leur langue – sont les facteurs décisifs du changement de ses relations avec eux. Barrés par le mur du préjugé, le sujet et l'autre risquent de se méprendre, de haïr comme c'était le cas de Maou ou se craindre comme dans celui de Marima³. Ce mur peut s'effondrer lorsqu'un *je* et un autre *je* se rencontrent⁴. Le fait que Maou connaît leurs noms signifie qu'ils commencent à être perçus et admis par elle comme un autre *je*. Alors l'amitié s'installe à la place de la haine et de la peur entre Maou et deux filles africaines, Marima et Oya. Cette façon de l'héroïne de nouer les rapports avec les Autres est exactement pareille à celle de Le Clézio lui-même, témoignée par Tahar Ben Jelloun : « Nulle part au monde il[Le Clézio] ne se sent un touriste. Quand nous nous sommes retrouvés au Maroc quelques années plus tard, j'ai vu que ce qui l'intéressait, ce qui attirait son attention c'était les visages, les gens, pas les monuments. (...) Comme il l'a écrit dans *L'Inconnu sur la terre* (1978) : « Je ressens le désir du réel. Trouver ce qui existe, ce qui entoure, sans cesse dévorer des yeux, reconnaître le monde. »⁵ ». C'est la lenteur qui mène Maou à percer la superficialité et à reconnaître les peuples africains en tant que tels.

Jusqu'à présent nous avons étudié la lenteur, le rythme du temps du monde naturel, et les changements intervenus chez Maou grâce à ce cours du temps ralenti. Nous allons,

¹ *O*, p. 147.

² *O*, p. 147.

³ *O*, p. 147 : « Et puis il y avait Marima, la femme d'Elijah. Quand elle était arrivée, elle semblait encore une enfant, frêle et farouche dans sa robe toute neuve. Elle se tenait à l'ombre de la case d'Elijah, elle n'osait pas se montrer. « Elle a peur », expliquait Elijah. »

⁴ Nous pouvons nous rappeler naturellement d'une phrase connue d'Arthur Rimbaud dans la lettre à Paul Demeny (Lettre du Voyant, le 15 mai 1871) : « je est un autre » (*Œuvres complètes*, présentation par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Éditions Flammarion, 2010, p. 95).

⁵ Tahar Ben Jelloun, « L'Ami », in sous la direction de Claude Cavallero, *J.-M.G. Le Clézio, Europe*, n° 957-958, janvier-février 2009, p. 10.

maintenant travailler l'immensité et la matérialité du Niger, deux caractéristiques dérivées de ce que le fleuve contient. En rappelant l'expression métaphorique de Marc Aurèle que « [l]e temps est un fleuve fait d'événements¹ » (Livre IV, 43), nous espérons que la réflexion sur ce que le Niger, dans *Onitsha*, nous permettra de mieux appréhender la vision de l'Histoire de Le Clézio, celle qui est presque l'opposée de la notion générale du terme, l'Histoire.

1.2. La métaphore de l'histoire

A. *L'histoire intégrale* : « toute l'histoire »

a-1. L'immensité

Les adjectifs « vaste » ou « grande » ainsi que les épithètes qui comparent le fleuve à la mer apparaissent souvent dans le roman pour souligner la vaste étendue du Niger². Si la lenteur, aspect dynamique du fleuve, lie métaphoriquement le cours de l'eau au cours du temps, l'immensité, caractère comparé à la quantité de l'eau, nous suggère une autre métaphore du Niger : *l'histoire*³ ; la vaste étendue du fleuve et l'immense quantité de son eau font penser aux innombrables événements qui eurent lieu dans le temps. Dans *Onitsha*, Sabine Rodes confirme notre supposition. Il disait à Fintan qu'« il [le Niger] était le plus grand fleuve du monde, parce

¹ Marc Aurèle, *Pensées*, Livres II à IV, traduit du grec et annoté par Émile Bréhier, coll. « Folio plus philosophie », Paris, Gallimard, 2008 (1^{ère} éd. 1962), p. 32.

² Pour prendre quelques exemples, nous pouvons citer *O*, p. 61 : « En aval, le fleuve formait une courbe lente vers le sud, *aussi vaste qu'un bras de mer (...)* » ; *O*, p. 101 : « Le fleuve, en aval, devenait *vaste comme la mer* » ; *O*, p. 105 : « Sabine Rodes disait que c'était *le plus grand fleuve du monde (...)* » ; *O*, p. 110 : « Entre le feuillage des arbres, au loin, elle voyait *le grand fleuve briller comme la mer* » ; *O*, p. 210 : « Le fleuve est *vaste comme la mer* ». Mis en italique par nous. L'immensité du fleuve est décrite par sa comparaison avec la mer dans d'autres textes de Le Clézio, par exemple dans « Mondo » (*Mo*), *Désert* ou *La Quarantaine*. Pour en savoir plus, voir Fredrik Westerlund (2011), *op. cit.*, p. 80-82.

³ Du terme de « l'histoire », nous entendons souvent deux sens différents : *l'Histoire*, constituée de grands événements qui eurent lieu dans le monde et bouleversèrent la vie de nombreuses personnes, et *l'histoire*, récit individuel, soit réel, soit fictif. Cependant, cette dichotomie ne nous semble pas tout à fait convenable pour comprendre le terme de « l'histoire » employé par Le Clézio, parce que la plupart des événements historiques que l'écrivain apporte pour créer ses textes littéraires sont des histoires officieuses, celles qui ne sont pas acceptées comme faits authentiques dans le discours du Premier monde. Tant que *l'Histoire* – avec un *h* majuscule – présuppose l'accord des historiens du Premier monde, beaucoup d'événements historiques sur lesquels sont fondées les œuvres littéraires de Le Clézio en seraient exclus. Néanmoins, l'auteur d'*Onitsha* considère ces événements marginaux comme les faits historiques. C'est sa manière de les présenter qui nous fait ainsi comprendre ; il éclaire les dates, les noms propres des lieux et des gens concernés. Alors les distinctions habituelles de *l'Histoire* et de *l'histoire*, du réel et de la fiction, de l'officiel et de l'officieux s'estompent dans le monde littéraire de Le Clézio.

qu'il portait dans son eau toute l'histoire des hommes, depuis le commencement¹ ». Ici, nous trouvons une nouvelle conception de l'histoire qui se distingue de sa notion générale par son *intégralité*. Écrite par les historiens, l'histoire ne peut traiter, en général, qu'une partie ou un aspect de ce monde, c'est-à-dire de manière sélective. Aucun historien ne peut surmonter ces limites, parce qu'elles dérivent du fait qu'il est un être humain. En dépit de maints ouvrages qu'on écrit ou consulte, il nous restera toujours impossible de connaître « toute l'histoire des hommes, depuis le commencement », c'est-à-dire de saisir la *vérité* du monde. Cette impossibilité nous rappelle la thèse de l'historien anglais, E. H. Carr. En brisant l'illusion des *faits historiques*, ceux qui assurent l'objectivité de l'histoire et l'authenticité de ce que les historiens enregistrent, l'auteur de *Qu'est-ce que l'histoire ?* divulgue que le choix de chaque historien occasionne des influences beaucoup plus dominantes que les faits historiques eux-mêmes sur la naissance de l'histoire. Il note : « On a longtemps répété que les faits parlent d'eux-mêmes. A l'évidence, c'est faux. Ils ne parlent qu'à l'invitation de l'historien : c'est lui qui décide de ceux auxquels il donnera la parole, et dans quelle succession ou dans quel contexte² ». Il n'est pas difficile d'imaginer que l'histoire constituée des faits sélectionnés, jugés et recomposés par les historiens, nous offre une vision restreinte, parfois inique. Dans le même contexte, Foucault remet en question la manière arbitraire et anthropocentrique du traitement des documents dans la tradition de l'histoire occidentale. D'après l'auteur de *L'archéologie du savoir*, « elle [l'histoire] se donne pour tâche première, non point de [le document]'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations. (...) Il faut détacher l'histoire de l'image où elle s'est longtemps complu et par quoi elle trouvait sa justification anthropologique : celle d'une mémoire millénaire et collective qui s'aidait de documents matériels pour retrouver la fraîcheur de ses souvenirs (...)»³. C'est d'ailleurs cette « genèse de notre propre Histoire », c'est-à-dire celle de l'Occident, que Le Clézio cherche à révéler à travers ses productions littéraires : « le point commun de tous mes livres, c'est la référence, la désignation d'un point obscur situé dans l'immédiat après-guerre, un point que je ne peux pas voir, mais que je sens au fond de moi, et qui me conduit jusqu'au XIXe siècle, à l'époque de l'esclavage, au temps où

¹ O, p. 105.

² Edward Hallett Carr, *Qu'est-ce que l'histoire ?*, traduit de l'anglais par Maud Sissung, Paris, La découverte, 1988 (1^{ère} éd. originale 1961), p. 56.

³ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1969, p. 14-15.

l'Occident affirmait en toute quiétude sa domination sur le reste du monde. Si le roman est un isoloir, il doit nous permettre de mieux comprendre, il doit nous aider à mieux assimiler la genèse de notre propre Histoire¹. » L'intégralité de l'histoire portée par le Niger, fleuve de vaste envergure comme la mer², illustre une autre facette de l'histoire, celle qui dépasse les bornes innées des archives humaines. L'énorme largeur symbolise la plus grande et vieille mémoire du monde dont personne n'est exclu, ni aucun instant du temps depuis la genèse. Contrairement à l'histoire notée par les hommes qui risque de nous empêcher de voir le monde en tant que tel, « toute l'histoire des hommes » portée par l'eau fluviale nous fait rêver d'une histoire complète, et donc véritable, celle qui est aussi traduite par une métaphore similaire dans la philosophie confucianiste : « Tout l'univers est emportés d'un même flot³ ».

a-2. Les ramifications

La conception de « toute l'histoire », autrement dit *l'histoire intégrale sans exception* est métaphorisée aussi par de nombreux affluents du Niger. La première description du fleuve Niger vue du haut de la terrasse par Fintan comprend « les embouchures des affluents, Anambara, Omerun⁴ » et le narrateur n'oublie pas d'en décrire même lorsqu'il met l'accent sur la singularité du fleuve comme dans la phrase suivante : « [t]out devenait imprécis, il n'y avait plus que l'eau qui descendait, ce tronc liquide avec ses multitudes de ramifications, ses sources, ses ruisseaux enfouis dans la forêt⁵ ». Bien que la phrase souligne l'aspect exceptionnel du fleuve, celui qui persiste seul contrairement à « tout » ce qui se ternit, le regard du narrateur ne se restreint pas au courant principal du Niger, mais explore ses nombreuses rivières affluentes. Ainsi, le fleuve est désigné par des mots au singulier (« l'eau », « ce tronc liquide ») aussi bien que par des mots au pluriel (« ses multitudes de ramifications, ses sources, ses ruisseaux »). La description du fleuve où la singularité et la pluralité coexistent nous conduit à réfléchir sur la figure du *Tout* chez Le Clézio, y compris « toute l'histoire » : un *ensemble* dont toutes les parties *se lient les unes aux autres et s'influencent les unes sur les autres* comme le fleuve dans lequel de nombreux affluents se jettent. Chaque partie peut garder sa propre place, soit sa

¹ Claude Cavallero, « Les Marges et l'origine. Entretien avec J.-M.G. Le Clézio », in sous la direction de Claude Cavallero (2009b), *op. cit.*, p. 38.

² Cette intégralité correspond aussi à « la plénitude » de la « mer gelée de l'Histoire », métaphore évoquée dans une phrase de *L'Extase matérielle* : « Toujours, il faut retourner à la plénitude obscure et dense, à cette mer gelée de l'Histoire » (*EM*, p. 15). Nous entrevoyons ici que Le Clézio confère une certaine matérialité à l'Histoire, celle qui distingue cette dernière de l'Histoire arbitrairement sélectionnée et écrite par l'être humain.

³ *Confucius*, XVIII. 6.

⁴ *O*, p. 61.

⁵ *O*, p. 146.

particularité, sans besoin d'être unifiée ou identifiée, parce que tant qu'elle est *liée*, elle appartient au *Tout*. On peut identifier ces histoires ramifiées avec la notion de « petites histoires », c'est-à-dire « les histoires locales », celle que Le Clézio distingue de « la grande Histoire » qui est « l'Histoire officielle ». Celle-ci nous « a finalement aveuglée » et « n'a pas donné de leçon », tandis que celles-là, dont « l'écrivain est plus proche [...] que de la grande », nous « ser[vent] à faire voir, à rendre visible ce qui était caché justement, à donner une identité [ou] un nom, à rendre à chacun sa propriété¹ ». La conception de notre écrivain s'oppose à la pensée colonialiste, celle qui présuppose la hiérarchie entre les cultures, les histoires, les peuples différents. Se mettant au premier rang, sinon se considérant comme le seul critère, les colonialistes exigèrent la nécessité de l'unification et de l'assimilation pour justifier la conquête, l'exploitation, l'évangélisation de force et la suppression d'autres cultures. Dans *Onitsha* dont le paysage historique se situe à la fin des années coloniales de l'Empire Britannique, Le Clézio bouleverse la notion de l'*Un* ou de *Tout* à travers la figure du Niger ramifié, le décor principal du roman. Il propose ainsi la nouvelle vision du monde sur laquelle les peuples divers et leurs cultures pourront coexister paisiblement et s'influer les uns sur les autres.

En tant qu'écrivain, inventeur de l'histoire, Le Clézio adapte cette structure fluviale pour composer le texte d'*Onitsha* dans lequel plusieurs histoires – officielle, officieuse, mythique et légendaire – « jettent »: le mythe d'origine du peuple Umundri et de leur dieu, Aro Chuku, l'histoire légendaire de l'exode du peuple Meroë (350-200 avant J.-C.), l'âge d'or de l'Empire Britannique dans l'Afrique de l'Ouest, la destruction d'Aro Chuku par les forces britanniques dirigées par le colonel Montanaro (1902) et la guerre du Biafra (1967-1970)². Racontées

¹ Antoine de Gaudemar et François Caillat, *op. cit.*

² Plusieurs critiques littéraires s'intéressent à la structure particulière de ce roman ou des œuvres de Le Clézio de la seconde période en général. En se concentrant sur la polyphonie des romans de Le Clézio publiés dans les années 90, Claude Cavallero écrit : « Si l'on y prend garde en effet, ce qui étonne à nouveau ici, c'est moins la continuité supposée du récit, c'est moins sa complétude attendue, postulée, que sa partition en des voix dédoublées et dont le roman requiert, selon l'image exacte d'un *conducteur*, une lecture conjointe. La cohérence intime de ces textes procède de la convergence éthique et esthétique qui émane de leurs lignes plurielles, et dont la narration assume, en énoncé, la différenciation. L'effet d'unité n'est donc guère synonyme ici de linéarité. Car, faut-il le rappeler, ces histoires que nous aimons « croiser » relèvent de blocs textuels distincts ; toutes s'articulent en segments distribués par alternance, obligeant le lecteur à mémoriser, à synthétiser, à interpoler. » (« D'un roman polyphonique : J.-M.G. Le Clézio » in *Littérature*, n° 92, décembre 1993 : Le montage littéraire, Paris, Larousse, p. 58). Dans un article consacré à l'écriture hétéroclite d'*Onitsha*, Judith Ohlmann écrit : « Chez Le Clézio, le récit, afin de mener à bien cette tâche, se fait pluriel : c'est une mosaïque de genres littéraires où se croisent poésie, mythologie et parabole. *Onitsha*, récit qui résiste aux règlements, est un texte qui offre un style soigneusement travaillé, parsemé de métaphores qui lui donnent un ton poétique. » (« Discours de Le Clézio dans *Onitsha* : aspects d'une écriture hétéroclite ou *Onitsha* : un récit à desseins invisibles et une écriture comme dessin » in *Tropos*, East Lansing, MI., Spring 2000, n° 26, p. 48) Les deux chercheurs soulignent à la fois l'hétérogénéité et une sorte d'harmonie orchestrale des textes, que nous voudrions

respectivement par les voix différentes, ces histoires – que nous nommerons *les histoires affluentes* – sont juxtaposées de manière alternative avec l’histoire principale du roman qui se déroule entre 1948 et 1949 à Onitsha¹.

Au début, les liens entre les *histoires affluentes* et l’histoire principale ne sont pas visibles. Néanmoins, nous pouvons découvrir au fur et à mesure de la lecture quelques indices qui montrent ces liens de manière plutôt ambiguë. Par exemple, les cicatrices violettes peu reconnaissables sur le visage d’Okawho suggèrent qu’il est le descendant des Umundri portant le signe *itsi* sur le visage², et le narrateur continue à faire allusion à la lignée d’Oya, celle de la reine de l’Empire Meroë, à travers sa posture majestueuse, son regard brillant et la couleur de sa peau³. Non seulement les personnages, mais aussi les bâtiments servent à témoignage des *histoires affluentes* ; le navire *George Shotton*, qui n’est maintenant qu’une épave ruinée, contient l’histoire de la colonisation de l’Empire Britannique depuis son âge d’or jusqu’à son déclin ; la maison de Sabine Rodes se présente comme le lieu de la mémoire de l’Afrique de l’Ouest avec « une bibliothèque très fournie » et « une collection d’objets et de masques⁴ » de divers pays africains. Les relations entre les personnages d’origine européenne et les *histoires affluentes* du roman se montrent plus compliquées ; Geoffroy, fasciné par la légende de la reine du Meroë et par le signe « *itsi* » qui représente « la liaison éternelle entre l’homme et la divinité⁵ », est *spirituellement* lié aux civilisations africaine et égyptienne, mais sa quête de

nous aussi suggérer avec la notion de *structure fluviale*.

¹ L’auteur distingue ces histoires de l’histoire principale en mettant une grande marge au côté gauche des pages consacrées. Le mythe d’origine des Umundri et l’histoire de leur dieu, Aro Chuku sont racontés par « un vieil homme, nommé moïses » à Geoffroy (*O*, p. 87-91, 120-123), l’histoire de la fuite de la dernière reine de Meroë et ses peuples est présentée dans le roman sous forme de rêve de Geoffroy (*O*, p. 124-130, 137-140, 162-169), l’âge d’or de l’Empire Britannique est ressuscité dans la parole de Sabine Rodes (*O*, p. 131-133), la destruction d’Aro Chuku par l’armée de Montanaro est décrite par la voix du narrateur (*O*, p. 177-178, 212-215) et la nouvelle de la guerre de Biafra est racontée dans la lettre de Fintan destinée à sa sœur, Marima (*O*, p. 240-244).

² *O*, p. 112 : « Ses joues et son front étaient incisés de marques violettes » ; *O*, p. 115 : « Il était mince et cambré, son visage rayé de cicatrices brillait au soleil ».

³ Toutefois nous ne pouvons trouver aucune preuve décisive qui révèle la filiation royale d’Oya dans *Onitsha*. C’est l’intuition de Fintan (*O*, p. 133 : « Il pensait que c’était elle, la princesse de l’ancien royaume, celle dont Geoffroy cherchait le nom. Elle était revenue sur le fleuve, pour jeter un regard sur la ruine de ceux qui avaient vaincu son peuple »), le rêve de Geoffroy (*O*, p. 168 : « Il la voit, elle trouble son sommeil. Oya glisse à la proue de la longue pirogue, sa perche en équilibre dans ses mains comme un balancier. Maintenant, il la reconnaît, c’est bien elle, en lui, folle et muette, qui erre le long des rives du fleuve à la recherche de sa demeure ») et la supposition de Sabine Rodes (*O*, p. 173 : « Regardez-la, Signorina Allen, c’est elle qui hante votre mari, c’est la déesse du fleuve, la dernière reine de Meroë ! Evidemment, elle n’en sait rien. Elle est folle et muette. (...) Regardez-la, est-ce qu’elle n’a pas l’air d’une reine ? ») qui nous font imaginer Oya comme descendante de la dernière reine du Meroë. Le Clézio maintient ainsi le ton ambigu tout au long du texte.

⁴ *O*, p. 97.

⁵ Alina Vilciu, *op. cit.*, p. 138.

l'origine prend paradoxalement la même direction que le bateau de l'armée de Montanaro, conquérant d'Aro Chuku¹, comme s'il était lié d'une certaine manière à ses prédécesseurs ; quant à Sabine Rodes, érudit en histoire de l'Afrique de l'Ouest, capable de parler « la plupart des langues du fleuve² », on pourrait dire qu'il est *intellectuellement* lié aux *histoires affluentes* du roman, mais ses liens ne restent pas à un niveau superficiel. Parce qu'en demeurant dans sa maison à Onitsha même lorsque la guerre du Biafra éclate, Sabine Rodes ligote lui-même son destin à celui de la ville³.

Ainsi, la composition d'*Onitsha*, distincte de la structure en abîme des romans traditionnels, ressemble plutôt à la figure du fleuve dans lequel se jettent les rivières affluentes ; l'histoire principale et les histoires marginales ne se ressemblent pas au niveau de l'intrigue ou de la structure, mais ces histoires à deux échelles différentes possèdent quelques points de contact à travers l'apparence, le caractère, le désir et le destin des personnages ainsi que dans les décors romanesques⁴. Claude Cavallero observe aussi « le sentiment d'un flux continu, d'un écoulement linéaire » que le lecteur d'*Onitsha* peut éprouver, en soulignant l'effet de la structure hétéroclite de ce roman dans la production de pareille impression : « Par l'harmonie des thèmes, par la subtilité des constructions, le roman *Onitsha* procure en effet le sentiment d'un flux continu, d'un écoulement linéaire que l'image récurrente du fleuve ne cesse de suggérer. Or notons-le, cette impression naît de comparaisons, de rapprochements, d'assimilations que le texte rend possible sans jamais toutefois les formuler. Le découpage formel du récit joue ici un rôle capital⁵. » Cette composition particulière du roman nous laisse

¹ *O*, p. 177 : « Au mois de décembre 1901, le colonel Montanaro, chef des forces britanniques d'Aro, a remonté cette même rivière sur un bateau à vapeur monté par 87 officiers anglais, 1550 soldats noirs, et 2100 porteurs. ».

² *O*, p. 99.

³ *O*, p. 251 : « Juste quelques mots pour dire que Sabine Rodes avait trouvé la mort au cours du bombardement d'Onitsha, à la fin de l'été 1968. (...) La lettre précisait que, de son vrai nom, il s'appelait Roderick Matthews, et qu'il était officier de l'Ordre de l'Empire Britannique » Nous reviendrons sur la mort de Rodes, comparable à un sacrifice ou une rédemption, dans le dernier chapitre de notre étude.

⁴ Bien que les détails soient différents, le fleuve, dont le rôle est central au niveau de la structure romanesque, se trouve également dans *La Quarantaine*, comme Bénédicte N. Mauguière le remarque bien dans son article : « Le rôle symbolique du fleuve dans *La Quarantaine* est particulier, car celui-ci baigne et irrigue véritablement le roman du début à la fin. Le fleuve est en quelque sorte un roman à l'intérieur du roman, c'est lui qui alimente le flux de la narration et qui donne son sens au texte. La structure même du livre le montre bien, puisque l'épopée d'Ananta et Giribala qui rappelle la légende de la descente du Gange, traverse le roman comme le sang qui circule dans le corps humain. Au demeurant, *La Quarantaine* est un hymne aux héritages mêlés et au métissage. » (« Mythe et épopée de la descente du Gange » in sous la direction de Claude Cavallero (2009b), *op. cit.*, p. 161-162). Pour mieux comprendre la composition d'*Onitsha* ressemblant au cours du fleuve ramifié, voir Annexe, Illustration n° 4 : « La composition narrative d'*Onitsha* en forme fluviale ».

⁵ Claude Cavallero (1992), *op. cit.*, p. 344. C'est à la place du mot « découpage » que nous voudrions proposer plutôt « ramifications », parce que ces multiples histoires gardent toujours les liens entre elles,

deviner que le monde, sous le regard de Le Clézio, se compose de plusieurs histoires d'hommes et de temps différents, celles qui ne sont que l'*Un* au final en ce sens qu'elles se lient les unes aux autres. Néanmoins, il est important de distinguer la notion générale de l'universalité historique de celle présente dans la littérature de Le Clézio. Contrairement à ceux qui revendiquèrent la suppression des autres ou la négation des différences en rêvant d'*Un monde* unifié, l'auteur conçoit une seule destination vers laquelle convergent toutes ces histoires différentes. Là, on n'a plus besoin de remettre en question les différences pour réaliser l'*Un*, puisque toutes ces rivières affluentes le constituent en tant que tel en dépit de leurs caractéristiques différentes comme la longueur, l'étendue, la profondeur ou la vitesse. Nous percevons la vision de l'histoire de Le Clézio dans la parole de Geoffroy qui se dit « qu'[i]l n'y a qu'une seule légende, qu'un seul fleuve¹ ».

B. L'histoire matérielle

b-1. Le dévoreur

C'est sur le *Surabaya* que Fintan regarde pour la première fois l'eau du Niger. Quelques jours avant que le navire soit ancré au Port Harcourt d'Onitsha, M. Heylings, vice-capitaine, fait venir son petit voyageur bien-aimé pour montrer l'eau du fleuve affluée dans l'Océan.

« Tu vois, Junge, (...) on est déjà là-bas, dans les bras du grand fleuve Niger, cette eau qui coule ici, c'est son eau. Il y a tellement d'eau dans le fleuve Niger qu'elle dessale la mer, et quand il pleut très loin, du côté de Gao, dans le désert, la mer ici devient rouge, il y a des troncs d'arbres, et même des animaux noyés qui vont échouer sur les plages. » (*O*, 51-52)

Nous retrouvons ici l'immensité du Niger que nous avons remarquée plus haut. D'après la description de M. Heylings, la quantité de l'eau fluviale est si énorme qu'elle occasionne des influences importantes même sur l'Océan ; au lieu de se fondre immédiatement dans l'eau océanique, l'eau du fleuve « dessale la mer » et change sa couleur en « rouge », en y charriant de la terre du désert, « des troncs d'arbres² » et « des animaux noyés ». Bien que Fintan ne puisse voir que « l'eau noire³ » cette nuit-là, l'histoire du vice-capitaine conduit notre jeune

quoique de manière relâchée.

¹ *O*, p. 122.

² D'après Fredrik Westerlund, « [p]armi les objets charriés, les troncs d'arbre sont les éléments les plus fréquemment mis en récit » chez Le Clézio. Le critique cite les passages concernés de *La Guerre*, « Mondo » et *Désert*. Pour en savoir plus, voir Fredrik Westerlund (2011), *op. cit.*, p. 104.

³ *O*, p. 52 : « Fintan regardait l'eau noire autour du *Surabaya*, comme s'il allait vraiment voir passer des noyés ».

héros à imaginer l'eau rouge du grand fleuve emportant des noyés. Contrairement au fleuve paisible décorant le paysage exotique dont Maou rêvait en lisant des lettres de Geoffroy¹, le Niger décrit par les mots du vice-capitaine laisse paraître son véritable aspect : dévoreur. Les sens symboliques de la couleur rouge et des débris de la nature emportés par le courant de l'eau demeurent implicites dans ce passage, mais nous retrouvons ces deux caractéristiques du fleuve dont les significations se révèlent de manière plus claires sous le regard de Geoffroy.

Un jour, un vieil homme nommé Moïses apparaît devant Geoffroy et commence à lui raconter le mythe d'Aro Chuku de l'Afrique de l'Ouest. L'histoire de cet homme énigmatique fait tressaillir notre héros, parce qu'elle présente une certaine analogie avec les paroles du *Livre des morts*, livre historico-mythique de l'Ancien Égypte qui contient l'histoire de l'origine de l'Empire Meroë disparu. En découvrant les étonnantes similarités entre deux civilisations hétérogènes, Geoffroy tourne ses yeux vers le fleuve Niger, et à ce moment-là, il lui semble figurer « le savoir infini » dont l'origine est unique.

Le savoir est infini. Le fleuve n'a jamais cessé de couler entre ces mêmes rives. Son eau est la même. Maintenant, Geoffroy la regarde descendre, avec ses yeux, l'eau lourde chargée du sang des hommes, le fleuve éventreur de terre, dévoreur de forêt. (...) Les pirogues glissent à la surface des eaux, les troncs à la dérive, aux branches qui plongent comme des bras animaux. (*O*, 121-122)

Le ton résolu de la voix narrative montre que les yeux de Geoffroy obtiennent une sorte de lucidité ; ce n'est pas que l'eau lui *paraît* « chargée du sang des hommes », mais elle *l'est* ; c'est le regard *certain* de Geoffroy qui trouve le visage de l'« éventreur de terre » et du « dévoreur de forêt » dans le fleuve. Avant d'analyser les descriptions de l'eau fluviale, réfléchissons d'abord au sujet de Moïses, en espérant que cette réflexion nous apprendra d'où vient la lucidité de notre protagoniste. Nous devinons que Moïses n'est pas un personnage réel, mais un intervenant imaginaire dans le rêve de Geoffroy, et ce pour diverses raisons. D'abord, il existe une particularité au niveau de la mise en page du roman ; les pages consacrées à l'histoire de Moïses présentent une grande marge gauche, signe du « passage d'un monde à l'autre² », celle que Le Clézio met dans certaines pages pour distinguer les différentes strates

¹ *O*, p. 28 : « En haut, surplombant le fleuve, entourée d'arbres, il y aurait la grande maison en bois, avec son toit de tôle peint en blanc, la varangue et les massifs de bambou », « Maou avait voulu parler de l'herbe si haute qu'on y disparaissait tout entier, du fleuve si vaste et si lent, où naviguaient les bateaux à vapeur de la United Africa ».

² Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 36. Dans l'entretien avec Claude Cavallero, Le Clézio explique lui-même le sens de son écriture dans les marges d'une part comme une tentative de recherche de l'originalité dans le champ de la littérature, et d'autre part comme son goût pour l'altérité et pour la

de l'histoire¹. Puis, l'ambiguïté de l'identité de Moïses nous le laisse considérer comme un personnage inventé par l'inconscient ; le narrateur ne dévoile rien de cet homme sauf les trois faits suivants : il rencontre Geoffroy un jour à Aguleri, il se souvient d'Aro Chuku et de l'oracle et il parle toutes les langues de la baie du Biafra. Le lecteur ne peut savoir ni son origine, ni son métier et il n'y a aucune description de son apparence. Il est cependant intéressant de noter que l'on peut trouver, en dépit de ces informations limitées, quelques points communs entre Moïses et un autre personnage réel, Sabine Rodes. Premièrement, Geoffroy croit que c'est l'histoire de ce conteur mystérieux qui lui a fait découvrir la ressemblance entre le mythe égyptien et celui de l'Afrique de l'Ouest tandis qu'en réalité, c'était M. Rodes qui lui en avait parlé pour la première fois². Deuxièmement, tous ces deux personnages ont une grande facilité pour les langues africaines ; Sabine Rodes « parlait la plupart des langues du fleuve³ » comme Moïses « qui parle toutes les langues de la baie du Biafra⁴ ». Cela laisse donc à penser que Moïses est un personnage créé par le subconscient de Geoffroy à l'image de Sabine Rodes. Si tel est le cas, l'on peut se demander pourquoi Le Clézio confère le rôle de l'initiateur à un homme onirique, et non dans le réel. La lucidité de l'inconscience dont Albert Béguin parle pourrait être la réponse à notre question.

D'après l'auteur de *L'Âme romantique et le rêve*, « le poète caché qui est en nous calcule, par « une algèbre supérieure », les relations du jour présent et du lendemain, du passé et d'un avenir lointain, avec une sûreté que n'a pas l'esprit éveillé⁵ ». Les « songes prophétiques⁶ » dont

différence : « j'ai toujours été intimement convaincu que pour l'écrivain, les possibilités de novation réelle demeurent infimes : la nouveauté potentielle réside dans la disposition, l'assemblage singulier d'éléments préexistants, plutôt que dans l'invention pure. Écrire aux marges, c'était donc pour moi vouloir paraître différent, rechercher l'originalité en jouant du langage un peu comme d'une parade. (...) la marge traduit aussi mon goût pour l'altérité, la différence. » (« Les Marges et l'origine. Entretien avec J.-M.G. Le Clézio », in sous la direction de Claude Cavallero (2009b), *op. cit.*, p. 29-30).

¹ Les pages ayant la marge gauche sont consacrées à trois histoires en gros : l'histoire du mythe d'Aro Chuku racontée par Moïses, les derniers jours de l'Empire Meroë que Geoffroy voit dans son rêve, la quête de l'Origine du monde de Geoffroy accompagnée d'Okawho. Le narrateur ne précise pas que la première et la dernière histoire, à part la deuxième, sont le rêve de Geoffroy. Cependant, nous trouvons le style onirique dans les trois histoires et elles se caractérisent toutes les trois par leur distance temporelle ou spatiale avec l'espace-temps présent du roman, Onitsha en 1948 et 1949.

² Quand Maou est allée chez Sabine Rodes pour lui demander de trouver le moyen qui pourrait faire rester Geoffroy à Onitsha, il lui apprend que c'est lui qui avait parlé à Geoffroy des rapports entre le mythe égyptien et africain : « Vous savez, c'est moi qui lui ai parlé la première fois de l'influence égyptienne en Afrique de l'Ouest, des ressemblances avec les mythes yorubas, avec le Bénin. Je lui ai parlé des pierres levées que j'ai vues sur le bord de la rivière Cross, du côté d'Aro Chuku. (...) C'est moi qui lui ai parlé d'Aro Chuku, du dernier lieu du culte d'Osiris, c'était mon idée. » (*O*, p. 172-173).

³ *O*, p. 99.

⁴ *O*, p. 120.

⁵ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1991, p. 145.

⁶ *Ibid.*

l'existence est crue par les romantiques sont ainsi expliqués. La vérité insaisissable en état conscient se révèle dans le rêve où l'inconscience agit. C'est pourquoi, quand Geoffroy raconte à Fintan ses découvertes à propos de la relation entre le mythe du Meroë et celui de l'Afrique de l'Ouest, ses mots sont énumérés sans pouvoir converger vers une idée claire¹, alors que les paroles de Moïses amènent tout doucement Geoffroy vers la vérité du monde ; l'influence du mythe égyptien sur le mythe africain est illustrée par les paroles du vieux conteur et les paroles du « *Livre des morts* » qui alternent dans le rêve de Geoffroy², ce qui nous conduit à l'idée de l'Origine du monde partagée par chacune des histoires des peuples différents. Par ailleurs, en empruntant l'expression de G.-H. Von Schubert³ : « *La nature est une révélation de Dieu à l'homme*, révélation dont les lettres sont des êtres vivants et des forces mouvantes », Béguin met en lumière l'aspect caché de la nature comme langue prophétique : « Elle [nature] n'est pas autre chose que l'original, – brouillé, à nos yeux, dans notre état actuel, – de cette langue primitive dont nos rêves et notre poésie conservent encore quelques bribes aisément reconnaissables⁴ ».

C'est dans ce contexte que nous devons appréhender les descriptions du fleuve de la citation ci-dessus. L'intuition lucide de l'inconscient de Geoffroy nous révèle le sens symbolique de la couleur « rouge⁵ » du Niger décrite par M. Heylings : « [le] sang des hommes ». On retrouve la corporéité du fleuve dans l'expression qui compare des branches d'arbres aux « bras animaux ». Il ne s'agit évidemment pas de vrais noyés au sens littéral, mais de tous les êtres humains qui ont vécu dans ce monde. Nous nous rallions à l'idée de Fredrik Westerlund qui écrit : « le fleuve actuel reflète l'histoire humaine [...] où son eau est la même⁶ ». La sphère des vivres du fleuve dévoreur ne cesse de s'élargir ; l'avidité du Niger lui fait prendre les troncs d'arbres et les animaux noyés, voire la terre et la forêt en entier. Autrement dit, c'est le monde terrestre tout entier qu'il emporte dans ses eaux. Les trois objets captés par le regard

¹ O, p. 117-118.

² O, p. 120-123.

³ Gotthilf-Heinrich von Schubert, auteur de la *Symbolique du rêve*. Béguin consacre le septième chapitre de son œuvre à ce romantique allemand. Nous pouvons trouver la vie de Schubert et ses carrières académiques dans les premières pages du chapitre. (Albert Béguin, *op. cit.*, p. 135-138).

⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁵ En effet, la couleur rouge du Niger donne une impression intense à ceux qui le voient pour la première fois. En citant un passage de *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique* de Mungo Park, « premier européen à voir le Niger », Anne Jeay déclare : « Tous ceux qui l'ont vu dans sa splendide largeur au temps des hautes eaux ont été sensibles à cette beauté née d'un mariage de l'eau et de la terre, mais le Niger ne serait pas si beau s'il ne traversait durant les trois quarts de ses 4100 kilomètres des terres rouges et desséchées. » (Anne Jeay, « Des hommes, des poissons, des femmes, des vaches et des androgynes : les eaux du fleuve Niger », in études réunies par Danielle Morali, *op. cit.*, p. 65).

⁶ Fredrik Westerlund, « L'écriture paradoxale des fleuves dans l'œuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio » in sous la direction de Bruno Thibault et Keith Moser (2012), *op. cit.*, p. 195.

de Geoffroy dans la dernière phrase du passage cité illustrent de manière métaphorique ce processus de la disparition, d'une part la décomposition d'un objet en matières (« les pirogues » → « les troncs » → « [les] branches ») et d'autre part la submersion progressive (glisser « à la surface des eaux » → flotter « à la dérive » → « plonge[r] » dans l'eau). La vue lumineuse du protagoniste se déplace vers les petites choses et l'eau plus profonde comme s'il savait que tel déplacement serait notre destin à tous.

En rappelant l'idée de Le Clézio qui conçoit la mémoire dans la matière¹, nous pouvons identifier le fleuve Niger à l'histoire du monde, parce qu'il dévore toutes les dépouilles animales terrestres et les matières de la terre, celles qui contiennent leur propre mémoire. Vu « l'évocation du sang des hommes » dans plusieurs passages du roman, Fredrik Westerlund voit le Niger comme « le siège de la mémoire collective² ». On peut la nommer plus précisément *l'histoire matérielle*, notion distinguée de *l'histoire écrite* ; celle-ci restreinte à traiter l'histoire des hommes³, ou bien l'histoire d'autres espèces envisagée depuis la perspective humaine tandis que celle-là englobe tous les êtres vivants qui ont vécu dans ce monde ; celle-ci exige toujours l'intervention de la langue pour transcrire les événements réels tandis que celle-là n'a besoin d'aucun médiateur, parce que les matières gardant leur propre mémoire se dissolvent entièrement dans l'eau. En fait, l'idée de l'eau comme *témoin du monde* se trouve aussi chez d'autres écrivains, par exemple Paul Claudel, qui écrit dans *L'Oiseau noir dans le soleil levant* : « L'eau ainsi est le regard de la terre, son appareil à regarder le temps⁴ ». Citée par Gaston Bachelard dans *L'eau et le rêve*, cette phrase montre l'eau comme contemplateur et témoin, rôles que l'on peut associer à ceux de l'historien⁵. Il y a pourtant une différence significative entre la perspective claudélienne et la vision leclézienne ; la conscience de Claudel demeure en surface de l'eau, c'est-à-dire sur les reflets, tandis que celle de Le Clézio plonge dans cette matière liquide. L'imagination poétique de ce dernier est donc animée par les caractéristiques de cet élément qui submerge et dissout. C'est ainsi qu'on peut caractériser la vision de l'histoire

¹ Nous avons étudié plus haut cette conception de la mémoire matérielle. Voir le sous-chapitre intitulé « San Remo et Amantea » du chapitre 2 de notre étude, p. 127-148.

² Fredrik Westerlund (2011), *op. cit.*, p. 183.

³ Marcel Jousse commence son grand ouvrage sur la culture orale et les gestes, *L'Anthropologie du geste*, par la phrase critiquant l'attitude égocentrique de la civilisation occidentale due, d'après l'auteur, à son fondement d'écriture : « LE PÉCHÉ ORIGINEL, ET CAPITAL, DE NOTRE CIVILISATION DE STYLE ÉCRIT, est de se croire la Civilisation par excellence, LA Civilisation unique. Tout ce qui ne « rentre » pas dans sa page d'écriture est, pour elle, inexistant. » (Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1974, p. 33).

⁴ Paul Claudel, « Jules ou l'Homme-aux-deux-cravates », *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, 1928, p. 229.

⁵ Gaston Bachelard (1942), *op. cit.*, p. 42.

de Le Clézio par *la matérialité*. Cela oppose la vision du monde de notre écrivain à la tendance anthropocentrique, à l'intérêt absent ou superficiel aux autres et à la prédominance de l'intelligence de l'Occident. Quand Le Clézio exprime dans *Le Livre des fuites* sa répulsion pour la perspective exotique de l'Occident vis-à-vis des peuples minoritaires, ses phrases acérées, presque conformes à la répugnance de soi-même, peuvent se comprendre dans ce contexte. Angelos Triantafyllou les commente ainsi : « Pour fuir, dit Le Clézio, il faut mettre en pièces les beaux gros livres d'histoire, pleins de généalogies, noms, illusions primitives, avec des titres abstraits, comme *Les Mots et les Choses*, qui ne parlent que de l'histoire de la disparition de ces peuples, la vision exotique de l'homme blanc, professeur et moralisateur : « celui qu'on ne tue pas on le fait clown. Maudite race blanche, dont je suis, et qui ne veut rien changer. Race de soldats déguisés. Anthropologues, prêtres, marchands, philanthropes, voyageurs, tous des soldats déguisés. » (*Livre des fuites*, p. 250)¹. » On peut dire que le fleuve Niger est une métaphore du nouveau concept d'histoire, proposé, plus de vingt ans après, par ce jeune écrivain en colère de l'époque : *l'histoire matérielle*. Celle qui n'autorise pas l'intervention arbitraire de l'homme blanc et qui n'a pas besoin de langue comme intermédiaire.

La manière d'y accéder est très différente de celle de *l'histoire écrite*. Elle semble d'apparence inaccessible et inintelligible. Nous allons maintenant étudier le moyen d'accéder à cette histoire particulière.

b-2. Inintelligible, mais sensible

Les premiers jours à Onitsha, pendant que Maou reste à Ibusun et Geoffroy dans son bureau, Fintan, guidé par Bony et Sabine Rodes, explore la ville. Contrairement à ses parents qui gardent une distance physique avec ce monde étranger, le jeune héros s'en approche sans hésiter en surmontant la peur qui revient sans cesse. La distance raccourcie permet de voir différemment le monde. Pour Fintan, cette ville naturelle n'est pas un paysage exotique aplati qu'on ne fait que contempler, mais un espace tridimensionnel composé des matières avec lequel il se met en contact à travers ses organes sensoriels. Cette « vision rapprochée » de Fintan suggère que le Niger, voire le monde africain, lui est un « espace lisse » dans le sens deleuzien. En nous proposant la distinction de droit des deux types d'espace, lisse et strié, le philosophe présente les deux types de vision convenables pour explorer respectivement ces deux espaces ainsi : « C'est le Lisse qui nous paraît à la fois l'objet d'une vision rapprochée par excellence

¹ Angelos Triantafyllou, « La Nomadologie de Deleuze : Point de Rencontre entre Le Clézio et Glissant », in sous la direction de Claude Cavallero (2011), *op. cit.*, p. 130.

et l'élément d'un espace haptique (qui peut être visuel, auditif autant que tactile). Au contraire, le Strié renverrait à une vision plus lointaine, et à un espace plus optique – même si l'œil à son tour n'est pas le seul organe à avoir cette capacité¹ ». Dans l'espace lisse comme « le désert, la steppe, la glace ou la mer », si l'on reprend des exemples de Deleuze, « l'ensemble et les parties donnent à l'œil qui les regarde une fonction qui n'est plus optique, mais haptique. C'est une animalité qu'on ne peut voir, sans la toucher en esprit, sans que l'esprit ne devienne un doigt, même à travers l'œil² », explique-t-il. Situé plus proche de ce fleuve, Fintan obtient l'occasion de rencontrer ce monde des Autres de façon plus intense, plus vivante, donc plus réelle, à travers son œil qui fonctionne non seulement comme organe visuel, mais aussi comme d'autres organes sensoriels. Cela signifie que son rapport avec ce pays inconnu s'oppose à celui des colonisateurs, en ce sens qu'il cherche plutôt à le sentir ou à le vivre qu'à le saisir ou le posséder³. Vu de la pirogue de Sabine Rodes, le fleuve Niger révèle lui aussi sa dimension matérielle. Fintan commence à regarder l'eau, matière elle-même, et non plus le tronc liquide ou la vaste étendue.

Fintan regardait avec une fascination horrifiée l'eau opaque. Il ne savait pas ce qu'il fallait regarder. Des formes sombres glissaient à l'intérieur de l'eau, il y avait des tourbillons. Dans l'eau profonde vivaient les monstres. (*O*, 102)

Un jour, Sabine Rodes emmène Fintan sur le fleuve pour lui montrer l'épave *George Shotton* accrochée sur la pointe de l'île Brokkedon. Assis à l'avant de la pirogue qui fend les flots, Fintan observe de près l'eau du Niger. Et, paradoxalement, ce fleuve vu de plus près lui paraît énigmatique. L'ambiance mystérieuse de l'eau fluviale évoque la « fascination horrifiée » à l'intérieur de Fintan. Comme s'il se trouvait devant une matière ou un monde complètement inconnu, Fintan est saisi d'une horreur si grande que son regard se perd (« Il ne savait ce qu'il fallait regarder »). Les caractéristiques de l'eau laissent également transparaître l'inintelligibilité du fleuve : « opaque » et « profonde ». Son opacité et sa profondeur empêchent de voir ceux qui se trouvent dans l'eau. Fintan n'y voit que « des formes sombres » dont seul le mouvement est perceptible. Le glissement des formes inconnues et les tourbillons aperçus de surface pourraient nous faire imaginer des êtres vivants⁴. Néanmoins, le narrateur

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, coll. « Critique », Paris, Les Éditions de minuit, 1980, p. 615.

² *Ibid.*, p. 616.

³ *Ibid.*, p. 598 : « L'espace lisse est occupé par des événements ou heccités, beaucoup plus que par des choses formées et perçues. C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception *haptique*, plutôt qu'optique. ».

⁴ Le processus de la rêverie de Fintan, c'est-à-dire le passage d'une longue contemplation de la surface à une imagination du profond, semble correspondre au mouvement de la conscience rêveuse décrit ou

nous affirme qu'ils ne sont ni vivants, ni morts, c'est-à-dire « les monstres ». L'existence de monstres dans l'eau profonde semble correspondre à l'image du fleuve dévoreur des vies terrestres dont nous venons de parler¹.

L'eau du fleuve Niger se caractérise souvent par cet aspect mystérieux dans le roman, en confirmant la définition de Teresa Di Scanno de la « matière » dans la littérature leclézienne : « une entité en soi, un infini qui de toute éternité enferme le Tout, une énigme indéchiffrable, car on en constate l'existence sans le comprendre² ». Sur l'embarcadère des pêcheurs, Fintan observe l'eau du fleuve qui coule toujours avec « des sortes de nœuds, des tourbillons, de petits bruits de succion³ », sans savoir d'où ils viennent, ce qu'ils signifient. Seulement, il pense à ce que ses deux initiateurs, Sabine Rodes et Bony, lui ont appris. Le premier lui disait : « il [le Niger] portait dans son eau toute l'histoire des hommes, depuis le commencement⁴ », et le second : « c'était la déesse qui vivait à l'intérieur du fleuve, on l'entendait respirer et geindre la nuit, elle arrachait les jeunes gens sur les rives et elle les noyait⁵ ». Ni l'un, ni l'autre ne lui donnent d'explication *crédible*, c'est-à-dire *scientifique* ou *rationnelle*. Toutefois, ces histoires imaginaires et mythiques dévoilent le vrai visage du fleuve Niger qui est *l'histoire matérielle* de ce monde. L'intelligence ou les connaissances académiques ne sont pas nécessaires pour la reconnaître, parce que cette histoire fluviale n'est pas à comprendre avec la raison, mais à sentir avec le corps. Le bruit du cœur et la chaleur de toutes les vies submergées dans l'eau ne peuvent être transférés qu'à ceux qui ouvrent tous leurs organes sensoriels, comme Fintan, enfant qui est « un matérialiste né », selon Bachelard, en ce sens que sa rêverie est « une rêverie matérialiste⁶ ».

proposé par Gaston Bachelard. Le philosophe divise les poètes en deux groupes : l'un attiré par « une eau qui va du printemps à l'hiver et qui reflète aisément, passivement, légèrement toutes les saisons », l'autre touché par « l'eau qui est un organe du monde, un aliment des phénomènes coulants, l'élément végétant, l'élément lustrant, le corps des larmes... » (Gaston Bachelard (1942), *op. cit.*, p. 19). En valorisant le second, l'auteur de *L'eau et les rêves* précise cependant que « c'est en se tenant assez longtemps à la surface irisée que nous comprenons le prix de la profondeur. » (*Ibid.*). Le jeune héros d'*Onitsha* est en train de découvrir ce « prix de la profondeur », celle qui touche la rêverie de Bachelard, enfant : « ce qui touche ma rêverie, ce n'est pas l'infini que je trouve dans les eaux, c'est la profondeur. » (*Ibid.*, p. 15).

¹ L'imagination de Fintan peut s'apparenter à celle de la Grèce antique selon laquelle « [les] dieux des fleuves étaient le plus souvent représentés comme des êtres bâtards mi-hommes mi-bêtes, par exemple comme des êtres humains à tête de taureau ou encore comme des centaures. » *Encyclopédie des symboles*, sous la direction de Michel Cazenave, coll. « Le livre de poche », Paris, La Pochothèque, 1996, entrée : « fleuve », p. 269.

² Teresa Di Scanno, *op. cit.*, p. 13.

³ *O*, p. 105.

⁴ *O*, p. 105.

⁵ *O*, p. 222.

⁶ Gaston Bachelard (1942), *op. cit.*, p. 16.

Il y avait quelque chose de terrible et de rassurant en même temps dans le mouvement de l'eau qui descendait, quelque chose qui faisait battre plus fort le cœur, qui brûlait entre les yeux. (O, 106)

Nous pensons que le sentiment ambivalent de Fintan (« quelque chose de terrible et de rassurant en même temps ») montre son rapprochement vers la vérité du monde dans laquelle la vie et la mort coexistent, voire s'unissent. Un passage de la « Lettre à une amie thaïe » de Le Clézio, très similaire à la scène de navigation de Fintan, nous invite à deviner que c'est peut-être le silence, voix du fleuve, que le jeune héros se met à entendre : « [...] assis à l'avant du bateau qui descend la rivière. La chaleur flamboie sur les vagues du fleuve aux angles de métal. Sur la masse bombée, qui coule entre les rangées de maisons de bois, les barques à l'étrave carrée remontent le courant, et les bruits des moteurs sont déchirants. Et pourtant, c'est aussi le silence. Car ce fleuve lourd est une voix, et ce que dit cette voix est plus important et plus beau qu'aucun poème¹ ». Ce silence permet de reconnaître « les signes indécis des réponses », continue-t-il, « ces violences, ces images de la mort ou ces gravures de la vie [qui] n'ont pas de rapport avec le langage² ».

2. Les bateaux : voyage dans le temps

Tant que le fleuve se présente comme élément topographique important dans *Onitsha*, nous ne devrions pas laisser passer l'importance des bateaux qui passent au fil de l'eau. En considérant les deux métaphores du fleuve Niger, celles du temps et de l'histoire, nous pourrions remettre en question les sens symboliques de plusieurs bateaux, manifestés par leur mouvement, et surtout leur direction en fonction du cours du fleuve, leur destination, leur atmosphère et les péripéties qui s'y déroulent. Le mouvement et la direction sont des critères particulièrement significatifs, parce qu'ils nous permettront de saisir le rôle de ces lieux navigateurs dans la composition du message général du roman. Divisons ces bateaux en deux selon le premier critère : l'épave *George Shotton*, bateau arrêté, et les bateaux en mouvement. Ensuite, considérons la direction par rapport au sens de l'eau fluviale afin de catégoriser les bateaux en termes de navigation : la traversée (pirogues de Sabine Rodes, Oya, Fintan et Bony), la

¹ J.-M.G. Le Clézio, « Lettre à une amie thaïe », *Le Figaro Littéraire*, 6-12 janv. 1969, p. 13.

² *Ibid.*

remontée (bateau à vapeur de Montanaro, pirogue de Geoffroy¹, « NIGER » d'Esther), la navigation au fil de l'eau (pirogue d'Okawho).

2.1. Le George Shotton

A. *L'orgueil de l'Empire*

L'épave accrochée à la pointe de l'île Brokkedon au milieu du fleuve, le *George Shotton* est un lieu prédominant où se produisent des événements décisifs qui marquent des tournants dans l'histoire du roman. Quand Fintan arrive à Onitsha en avril 1948, ce navire anglais qui a été « le plus beau bateau du fleuve² » à l'époque coloniale, est complètement délabré par le temps et l'eau du fleuve. C'est dans les paroles de Sabine Rodes que cette « vieille carcasse pourrie³ » retrouve, même un instant, sa mémoire glorieuse dans la période de grande prospérité de l'Empire britannique. Les descriptions minutieuses et concrètes de ce conteur à « voix théâtrale » font revivre non seulement le navire « blindé comme un cuirassé de guerre » mais aussi les noms des chefs de l'armée anglaise qui étaient à bord et les noms des villes africaines conquises par eux. Sabine Rodes surnomme ce bateau imposant des années coloniales « l'orgueil de l'Empire⁴ ». Mais plutôt que sa grandeur, sa puissance ou ses décorations somptueuses – qui ne sont d'ailleurs plus du tout reconnaissables, c'est sa direction qui explique mieux le sens véritable de ce surnom, parce que le *George Shotton* en ces temps-là était un navire qui « remontait le fleuve ».

« Regarde, pinkni, *George Shotton*, c'était le bateau le plus puissant de l'Empire, ici sur le fleuve, avec ses canons mitrailleurs. Tu vois, tu vois comme il remontait le fleuve, et les sauvages qui dansaient, les sorciers avec leurs jujus pour que cet énorme animal retourne d'où il était sorti, dans les profondeurs de la mer ! » (*O*, 132)

L'apparence du navire doté des « canons mitrailleurs » nous fait comprendre la source de la puissance de l'Empire ; le *George Shotton* représente les forces militaires qui font obéir les rois de nombreux pays africains et rendent les chefs de l'armée britannique excessivement

¹ En fait, Geoffroy prend une pirogue avec Okawho pour partir vers Aro Chuku, mais cette pirogue ne lui appartient pas. C'est une pirogue qui transporte les passagers de plusieurs villes africaines en remontant le fleuve Niger vers l'est. Nous l'appelons « pirogue de Geoffroy » pour une raison pratique.

² *O*, p. 133.

³ *O*, p. 131.

⁴ *O*, p. 131.

fiers d'eux-mêmes. La remontée sur le fleuve Niger de « [c]e bateau le plus puissant de l'Empire », dans le sens inverse de l'ordre providentiel de la Nature, renforce encore l'orgueil des colonisateurs. Ce mouvement révèle de manière symbolique la vanité des Européens de cette époque-là. Face à l'insolente confiance en soi du monde occidental, les gens de l'Afrique ont recours aux rites magiques et supplient leurs dieux, soit l'esprit dirigeant l'univers, de les sauver, de renvoyer « cet énorme animal » dans la mer profonde. L'Histoire mondiale, comme nous le savons, témoigne de la victoire de l'arme moderne de l'Empire britannique. Il nous semble d'ailleurs que les bribes des phrases de Sabine Rodes font ressusciter cette histoire connue, avec un ton parfois discrètement péjoratif. Toutefois, l'apparence actuelle du *George Shotton* suscite un paradoxe en s'opposant à l'allure majestueuse restituée dans les mots de Sabine Rodes. Sur le point de sombrer, cette « épave noire vautrée dans la vase¹ » nous fait penser à la prière des sorcières, celle qui est peut-être encore valable.

B. L'épave ruinée

Le navire de guerre le plus puissant de l'époque s'est transformé maintenant en immense carcasse vide. Ses composants comme la dunette, les mâts, les châteaux sont brisés en morceaux, les marches de l'escalier et le mur de tôle sont rouillés et la plupart des lames de bois du pont sont pourries. Ce sont surtout les arbres qui renforcent l'atmosphère sinistre du navire naufragé ; en prenant racine « sur le pont, dans les écoutilles² » aussi bien qu'« en haut de la coque, là où autrefois se trouvait le château³ », les lianes et les branches d'arbres empiètent partout sur ces ruines comme s'ils ligotaient « l'orgueil de l'Empire » ou bien l'en expulsaient. Si le *George Shotton* a représenté autrefois la gloire des conquérants avec sa beauté et sa puissance absolue, l'épave ruinée d'aujourd'hui, « penchée sur le côté⁴ », reflète le destin funeste de l'Empire, prêt à s'effondrer. Le silence pesant qui règne dans la coque vide peut également signifier l'agonie imminente du *George Shotton* et de l'Empire britannique.

Réfléchissons sur le mouvement. A première vue, on peut penser qu'il n'y a pas de mouvement pour l'épave. Il est évident que son moteur est arrêté à tout jamais ; le *George Shotton* ne remonte plus le fleuve, autrement dit il renonce à s'opposer à l'ordre cosmologique. Néanmoins, on ne peut pas dire qu'il s'y soumet tout à fait non plus, puisque le bateau reste

¹ O, p. 131.

² O, p. 132.

³ O, p. 133.

⁴ O, p. 132.

accroché sur une île au milieu du fleuve sans couler. Malgré ses forces perdues, il résiste contre l'eau qui s'écoule indéfiniment comme le temps qui court, comme s'il avait une raison de suspendre sa disparition. Alors nous présumons que cette épave symbolise *un instant* qui s'est échappé du cours du temps. Il nous semble que ce morceau du temps arraché comprend un tournant latent de l'histoire. Ce changement potentiel de l'histoire commence à se réaliser lorsque la pirogue de Sabine Rodes mène Oya, Okawho et Fintan à cet espace magique.

Les bruits qui brisent le silence de l'épave sont les présages de ce changement ; la pirogue de Sabine Rodes fait résonner cette immense coque vide en la cognant avec son avant par endroits et les remous de l'eau produits par le mouvement de la pirogue font des clapotis sur le mur de tôle rouillé. Une fois sur les ruines, les personnages font les bruits divers ; sous les pieds de Fintan qui a du mal à avancer, les marches de l'escalier conduisant à l'intérieur de la coque « résonn[ent] bizarrement dans le silence de l'épave¹ ». Quant aux deux jeunes Africains, ils savent se déplacer de manière beaucoup plus discrète que Fintan. Ils ne font presque aucun bruit avant d'entrer dans le ventre de l'épave. Mais une fois entrés, c'est exclusivement de leur bruit que la grande salle vide est emplie.

A son tour, Fintan descendit à l'intérieur de la coque. / Penché en avant, il chercha à voir, mais il était ébloui comme à l'entrée d'une grotte. (...) Le bruit de leur respiration emplissait la salle. (...) Sur le mur il y avait un grand miroir ovale, qui éclairait comme une fenêtre. Alors il les vit, Oya et Okawho, sur le sol de la salle de bains. Il n'y avait que le bruit de leur souffle, rapide, oppressé. Oya était renversée à terre, et Okawho la maintenait, comme s'il lui faisait du mal. (*O*, 134)

Le statut privilégié de l'image sonore par rapport à l'image visuelle ou d'autres sens se révèle par la présence première du bruit dans les descriptions de la scène. Au milieu de l'obscurité de l'ancienne salle de bains située dans le ventre de l'épave, c'est le bruit de la respiration d'Oya et Okawho qui touche en premier l'organe sensoriel de Fintan. Même lorsqu'il perçoit l'origine de ce bruit rude, c'est-à-dire les deux corps noirs superposés sur le sol, le narrateur écrit qu'« il n'y avait que le bruit de leur souffle, rapide, oppressé » en soulignant la présence importante de l'image auditive.

Il paraît évident que le bruit de leur souffle symbolise la vie. La réunion corporelle de deux Africains crée une vie dans le ventre de la femme aussi bien que dans celui du *George Shotton*. Plus précisément, le germe de la vie africaine ressuscite au beau milieu des ruines de l'Empire britannique. Cette découverte nous rapporte aux décors sinistres de l'épave dont nous

¹ *O*, p. 134.

avons parlés plus haut. Les pièces cassées, les bois pourris, les arbres et les rouilles qui envahissent tout le corps du navire, ne prouvent-ils pas les forces de la nature qui dominent cet espace auparavant empli de l'orgueil de la civilisation occidentale ? Dans le même contexte, le silence pesant pourrait être interprété comme une attente pressante de ce lieu matérialisé par la naissance de la vie et de l'histoire nouvelles. En fait, la relation antagonique entre la civilisation anthropocentrique de l'Europe et celle de l'Afrique centrée sur la nature est également suggérée à travers les différents gestes des personnages ; le narrateur décrit d'une part, l'agilité animale des Africains avec des verbes comme « bondir », « courir », « être (déjà en haut) », « disparaître », et d'autre part, la maladresse des Anglais avec des verbes comme « s'agripper », « se hisser », « rester », « se mettre (à quatre pattes) »¹. L'emploi de différents verbes du narrateur nous amène à penser que cet espace mystérieux est plus ouvert et plus accessible à Oya et Okawho qu'à Fintan et Sabine Rodes. L'aspect labyrinthique de l'espace impose une sorte d'épreuve physique aux personnages d'origine occidentale. Sur ce point, une scène attire particulièrement notre attention : le moment où Fintan « d[oit] se mettre à quatre pattes pour avancer² » à cause de l'inclinaison raide de l'épave. Cette posture sauvage illustre une étape symbolique du *devenir-animal* de notre protagoniste. Comme nous l'avons déjà étudié dans le premier chapitre, cette notion deleuzienne est concrétisée par la vie de Fintan. Si son écriture dans le *Surabaya* signifie *le devenir-autrui*, c'est-à-dire le renoncement au statut privilégié d'Européen, l'entrée dans le *George Shotton* l'invite à abandonner la supériorité en tant qu'espèce humaine. C'est une sorte de rite d'initiation destinée aux intrus, si l'on peut dire, pour entrer dans le royaume de la nature. L'épave devient ainsi « le lieu d'une initiation par procuration³ », écrit Isabelle Roussel-Gillet.

À la suite du rapport sexuel, Okawho et Oya produisent encore d'autres bruits avant de quitter l'épave, ceux plus brutaux et déchirants que leur souffle oppressé.

Tout d'un coup il y a un bruit violent, un coup de tonnerre. En se tournant, Fintan vit Okawho debout dans la pénombre, nu, une arme à la main. Puis il comprit qu'avec un morceau de tuyau Okawho venait de briser le grand miroir. Oya était à côté de lui, debout contre le mur. (...) Elle poussa un cri rauque, qui résonna à l'intérieur de la coque. (*O*, 135)

Comme dans le passage cité précédemment, ici, c'est l'image auditive qui passe avant l'image visuelle. La vue n'offre qu'une explication partielle de ce qui se trame dans cet espace

¹ *O*, p. 133-134.

² *O*, p.134.

³ Isabelle Roussel-Gillet (2011), *op. cit.*, p. 46.

alors que l'ouïe le perçoit instantanément¹. Dans la tradition occidentale, la vue relève de la connaissance tandis ce que l'ouïe est proche de l'instinct. Dans cette lignée, la vue appelle quasi automatiquement l'analyse et l'interprétation. La civilisation occidentale n'est autre que celle de la vue. Nous supposons que Le Clézio réduit le rôle de la vue et souligne la sensibilité de l'ouïe pour signaler la limite des hommes occidentaux qui dépendent considérablement de celle-là lors de leur *re-connaissance* du monde.

On peut dégager deux bruits violents de cette scène : le fracas du miroir se brisant et le cri cassé d'Oya. Le grand miroir ovale est un des rares objets restés intacts dans ces ruines, et c'est la lumière reflétée par sa surface polie qui a permis à Fintan d'apercevoir Oya et Okawho en train de coucher ensemble sur le sol. Le cassage du miroir d'Okawho peut alors symboliser la destruction de la dernière trace de la vanité narcissique de l'Empire britannique et le refus de la perspective de l'Occident jetée sur le monde africain². En transformant l'objet visuel de la civilisation européenne en objet sonore comparable au tambour africain, ce jeune homme au visage couturé, fils d'Aro Chuku, annonce l'avènement de la nouvelle ère³. A côté de lui, Oya, à son tour, pousse un cri sauvage qui suscite une grande répercussion ; la résonance centrifuge de son cri signifie la force de la vie et de la nature qui se répand dans tous les coins de la ville, voire du monde, sortant hors des limites de l'épave.

C. La victoire de la nature

Oya retourne au *George Shotton* pour l'accouchement. A l'aube d'un jour, où « elle sen[t] que le moment [est] venu », elle prend une pirogue toute seule et se dirige vers l'épave. Fintan et Bony quittent l'embarcadère eux aussi en pirogue pour la suivre. Arrivés sur l'île de Brokkedon, les garçons entrent ensemble dans la salle de bains à l'intérieur de la coque, où le corps d'Oya commence à ressentir les premières contractions de l'enfantement. Mais Bony

¹ *O*, p. 134 : « Penché en avant, il[Fintan] chercha à voir, mais il était ébloui comme à l'entrée d'une grotte. » En plus de la comparaison avec une grotte, l'expression comme « Dans la pénombre » (*ibid.*) suggère la vue obstruée.

² Un passage de « Je vais vous dire... » nous laisse comprendre le statut symbolique du miroir chez l'auteur : « Libérez-vous ! Traversez le voile noir du sommeil, et vous verrez l'autre côté des choses. Crachez sur les mots, parce qu'ils n'étaient pas libres. Avec vos barres de fer frappez sur les miroirs, parce que la conscience de soi, ce n'était rien du tout : une apparence de plus, un fard de plus. » (J.-M.G. Le Clézio, « Je vais vous dire... », *op. cit.*, p. 803). En suivant ces ordres de l'écrivain, Okawho joue le rôle du sauveur, qui libère le monde et fait voir l'autre côté des choses.

³ Selon Nicolas Pien, c'est « pour venger un peuple qui est appelé à disparaître » qu'Okawho brise ce miroir. (Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 52).

disparaît bientôt en catimini : Fintan se retrouve seul avec la fille accouchant dans le ventre de l'épave.

Le moment était venu. Tout d'un coup elle s'était tournée vers lui [Fintan], elle l'avait regardé, et il s'était approché d'elle. Elle serrait la main de Fintan à la broyer. Lui aussi devait faire quelque chose, participer à la naissance. Il ne sentait pas la douleur de sa main. Il écoutait, il regardait cet événement extraordinaire. (O, 200)

Présent dans ce moment dramatique, Fintan n'occupe pas seulement le rôle de témoin, « le dépositaire de la mémoire de l'histoire d'Onitsha¹ », d'après l'expression d'Isabelle Constant, mais est aussi amené à y participer. Si le regard d'Oya tourné vers Fintan signifie une demande du soutien ou une invitation aux merveilles de la nature, l'approche du garçon à la fille couchée par terre montre son acceptation, soit de la demande, soit de l'invitation. Après, la main de Fintan est prise par celle d'Oya « à la broyer ». Ce geste nous fait penser naturellement à l'expression idiomatique quasi universelle, « donner la main à quelqu'un » qui veut dire « soutenir quelqu'un »². Alors nous entrevoyons la clé qui peut renverser, selon le point de vue de Le Clézio, les rapports préexistants de deux mondes, l'Europe et l'Afrique depuis l'époque coloniale jusqu'au temps moderne ; ils ont été dans un rapport de dominant-dominé pendant longtemps, avant que certains politiciens de l'Occident dits favorables aux pays africains n'abordent le terme de « la réparation » dans le but de corriger leur relation abîmée. C'est une notion liée à la récompense économique. Or, les écrivains engagés de l'Afrique comme Aimé Césaire se montrent sceptiques sur la possibilité de la « réparation » des pays colonisés. Ayant de grands doutes sur cette notion, le poète d'origine martiniquaise revendique « une aide » des États occidentaux due à la responsabilité morale, et non « la réparation » qui signifie le règlement d'une dette, d'ordres économique et matériel. La main de Fintan tendue pour partager la douleur d'Oya, ne figure-t-elle pas, cette aide, ce soutien circonspect ? Dans un entretien mené par Françoise Vergès, Césaire affirme que « [l]'Occident doit faire quelque

¹ Isabelle Constant, « La mémoire des corps dans *Onitsha* de J.M.G. Le Clézio et *Chocolat* de Claire Denis », in sous la direction de Bruno Thibault et Keith Moser (2012), *op. cit.*, p. 184-185 : « Fintan devient [...] le dépositaire de la mémoire de l'histoire d'Onitsha, lorsqu'il assiste à l'accouchement d'Oya sur l'épave du vaisseau George Shotton dans le fleuve. [...] Oya est la réincarnation de la reine d'Égypte et Fintan le témoin, celui qui, plus tard se souviendra de tout, réécrira tout, en créant son œuvre d'art. ».

² Cette expression idiomatique se trouve également dans beaucoup d'autres langues entre autres l'anglais (*give a hand*), l'italien (*dare una mano*), le russe (*подать руку помощи*), même le coréen (*손을 빌려준다*) et le japonais (*手を貸す*).

chose, aider les pays [africains exploités] à se développer, à renaître¹ ». Cette parole du poète ressemble à la phrase d'*Onitsha* (« Lui [Fintan] aussi devait faire quelque chose, participer à la naissance ») et nous laisse deviner ce qui est sous-entendu dans ce mot ambigu, « quelque chose », et ce qui est le sujet symbolique de « la naissance ». L'enfant né entre les mains serrées d'Oya et Fintan figure la nouvelle histoire qui pourra naître dans le rapport harmonieux de deux mondes. Le *George Shotton*, ancien symbole de « l'orgueil de l'Empire », se transforme ainsi en espace de la coopération d'où jaillit le nouveau courant de la vie. En participant à cette naissance d'une nouvelle ère dans un bateau, les trois êtres, « Oya, son fils, et Fintan, sont liés par la même eau, qui fonde poétiquement le texte », analyse Nicolas Pien. Il ajoute : « A ce propos, l'eau est l'élément qui fonde tous les objets, qui les recueille, les transforme et les relie² ».

Le destin de l'épave s'accomplit quelques jours après la naissance de l'enfant à la suite de laquelle Okawho quitte la ville d'Onitsha avec Oya et leur nouveau-né. Le *George Shotton* se met à couler dans l'eau du fleuve Niger en perdant au fur et à mesure sa propre forme.

Le *George Shotton* avait commencé à sombrer, comme l'avait annoncé Sabine Rodes. C'était juste une forme, une sorte de grand ossement noir qui sortait au milieu des roseaux, pareil à la mâchoire d'un cachalot, où s'étaient accrochés les troncs emportés par la crue et les paquets d'écume jaune rejetée par les tourbillons. (*O*, 223)

Dans ce passage l'épave révèle plus que jamais son aspect bestial. On peut l'interpréter de deux manières différentes. Premièrement, les expressions comme « grand ossement noir » et « la mâchoire d'un cachalot », décrivent le monstre farouche, le colonialisme, né de la civilisation de l'Occident, surtout de sa technologie avancée qui permet la production de nouvelles armes. Les éléments naturels accrochés à cette bête féroce (« les troncs emportés par la crue et les paquets d'écume jaune rejetée par les tourbillons ») peuvent signifier les Africains en esclavage et leurs pays colonisés par l'Occident. Mais le *George Shotton* est devenu déjà « une forme » comme « des formes sombres³ » que Fintan apercevait glisser à l'intérieur de l'eau du fleuve. Nous savons qu'il sera bientôt emporté par l'eau, coulé au fond du fleuve,

¹ Aimé Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai*, entretiens avec Françoise Vergès, Paris, Albin Michel, 2005, p. 39 : « Or, selon moi, c'est tout à fait irréparable. Le terme de « réparation » ne me plaît pas beaucoup. Il implique qu'il puisse y avoir réparation. L'Occident doit faire quelque chose, aider les pays à se développer, à renaître. C'est une aide qui nous est due, mais je ne crois pas qu'il y ait de note à présenter pour la réparation. C'est une aide, ce n'est pas un contrat, c'est purement moral. Je considère que c'est le devoir des Etats occidentaux de nous aider ».

² Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 55.

³ *O*, p. 102 : « Des formes sombres glissaient à l'intérieur de l'eau, il y avait des tourbillons ».

putréfié et disparaîtra à jamais. La submersion de l'épave présage la chute de l'Empire britannique. Deuxièmement, les métaphores qui font penser à un animal, précisément « un cachalot », illustrent la métamorphose du *George Shotton* ; accaparé par la puissance de la nature, l'emblème de la suprématie des êtres humains se métamorphose, lui-même, en grand mammifère marin. Il est en train de devenir, ou redevenir, une œuvre de la nature pour retourner définitivement à l'état originel, à la matière. La fin de l'épave *George Shotton* nous rappelle que le vainqueur sera toujours la nature.

2.2. Trois directions de la navigation

A. La traversée

Pour aller à l'île de Brokkedon, les personnages traversent le fleuve. Alors toutes les pirogues qui se dirigent vers le *George Shotton* avancent en coupant perpendiculairement le courant de l'eau du Niger. Rappelons-nous la métaphore du temps du fleuve. Si le cours de l'eau représente le cours du temps, les pirogues qui traversent le fleuve sont celles qui traversent le temps. Ce n'est plus de l'embarcadère à l'île au milieu du fleuve que les pirogues transportent nos personnages. Quittant l'espace-temps réel, elles les emmènent à un endroit ou un instant qui se trouve *hors du temps*. Le *George Shotton* symbolise un instant détaché du cours du temps, non seulement par le fait qu'il est *arrêté* comme nous avons vu plus haut, mais aussi par le fait que les pirogues doivent *traverser* ce fleuve du temps pour y parvenir. La difficulté d'accéder au-delà du temps se manifeste par les décors naturels de la route pour accéder à l'épave. Par exemple, le jour où Sabine Rodes montre à Fintan le *George Shotton* pour la première fois, la pirogue s'engage « dans une rivière étroite, presque fermée par la végétation » pour avancer lentement « entre les arbres », là où « [l]a forêt serr[e] l'eau comme une muraille »¹. Dans le lieu où s'arrête le *George Shotton* comme un bloc hors du temps, même l'eau est enfermée. Également près de l'île de Brokkedon, « il n'y [a] plus assez d'eau² » pour naviguer en moteur, on doit pagayer avec une perche. Le chemin se caractérise par sa nature fermée contre l'intrusion.

En revanche, le fleuve semble ouvrir une route moins dure aux personnages africains comme Oya. Quand elle lance la pirogue à travers le courant dans la direction de Brokkedon,

¹ O, p. 101.

² O, p. 132.

« le fleuve [est] calme », et c'est probablement cette tranquillité grâce à laquelle « elle parvient à traverser le courant », malgré les « contractions violentes » de son utérus. Bien qu'elle doive se laisser aller plusieurs fois à cause de ses douleurs, « la pirogue gliss[e] lentement le long des roseaux de Brokkedon » et la dépose « dans la zone calme »¹. Le fleuve calme, semblant accueillir Oya, voire l'assister dans sa traversée sur l'eau, ne serait pas sans rapport avec l'animalité conférée à cette fille africaine et son état de grossesse. Du fait que l'héroïne est comparée à « une chatte en quête d'un lieu « pour mettre bas » », Marina Salles remarque qu'elle « obéit à une pulsion instinctive² », c'est-à-dire à l'ordre de la Nature, qui n'est pas différent de celui du Niger. De plus, l'eau apparaît souvent comme un élément qui « accompagne les grandes naissances ou renaissances mythiques (celles de Mithra, de Moïse, du Christ), rythme les douleurs de l'accouchement³ » dans la littérature leclézienne, toujours selon l'analyse de Salles. Alors, femme enceinte, soumise au cycle du cosmos, Oya est plutôt guidée par le cours du fleuve. La pirogue la déplace de *l'ici*, représenté par « la salle blanche du dispensaire, avec toutes ces femmes malades, et l'odeur de l'éther », à *l'ailleurs* où « l'épave [est] indistincte dans la brume, mêlée à l'île par les roseaux et les arbres »⁴. Libérée du lieu réel où elle a été enfermée, Oya s'approche du lieu onirique. D'où sa sérénité : « Maintenant qu'elle était sur l'eau, elle n'avait plus peur et la douleur était plus supportable⁵ ». Cette disparition de la peur et de la douleur de la femme enceinte, emportée par les vagues, représente « la parfaite collaboration entre le personnage et les forces cosmiques », si nous empruntons l'expression de Stendal Boulos, celle qui annonce, d'après la critique, la naissance d'« un enfant protégé par le cosmos, détenant sa force et sa magie⁶ ».

B. La remontée

Fredrik Westerlund commente : « Dans plusieurs romans de Le Clézio, le système colonial est suggéré et dénoncé à travers le motif du navire remontant le fleuve⁷ », comme le cas du *George Shotton* en fait partie. En plus de ce vaisseau anglais à son apogée, trois autres bateaux remontent le fleuve Niger dans *Onitsha*, tandis que les sens symboliques de leur

¹ *O*, p. 197-198.

² Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 242.

³ *Ibid.*, p. 245.

⁴ *O*, p. 197.

⁵ *O*, p. 197.

⁶ Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 168.

⁷ Fredrik Westerlund (2011), *op. cit.*, p. 120.

remontée varient selon le but de chaque voyageur : le bateau à vapeur du colonel Montanaro, la pirogue transportant Geoffroy et Okawho vers Aro Chuku et le bateau imaginaire nommé « NIGER » dans l'histoire de Fintan, « UN LONG VOYAGE ».

D'abord, le bateau des troupes anglaises du lieutenant Montanaro remonte la rivière Cross, affluent du fleuve Niger, dans la direction d'Aro Chuku pour « détruire à jamais l'oracle *Long juju*¹ », d'après lequel leur dieu, Chuku, le soleil, protège ses fils – reconnaissables par le signe *itsi* sur le visage – contre tous les ennemis. Cet oracle est donc une malédiction pour les Anglais qui veulent les conquérir. Répondant aux ordres de l'Empire britannique, le colonel Montanaro projette de « détruire Aro Chuku, réduire au néant la ville rebelle avec ses temples, ses fétiches, ses autels de sacrifices » et « tuer tous les hommes, les vieillards et les enfants mâles de plus de dix ans² ». Le narrateur d'*Onitsha* décrit particulièrement en détail le délire du lieutenant anglais, homme dit civilisé qui fait démolir les lieux sacrés d'un pays devant le fils du roi, enfant de dix ans à peine qui vient de perdre son père. La remontée du bateau du lieutenant-colonel Montanaro sur le fleuve Niger doit être comprise dans ce contexte. C'est un mouvement barbare, délirant et blasphématoire de ceux qui sont avides de carnage : le mouvement vers l'anéantissement de l'humanité. Cela correspondrait au « glissement du monde vers la mort³ » que Geoffroy espère arrêter par sa quête. Mais, paradoxalement, la quête de notre protagoniste prend la même direction que celle de Montanaro.

Tantôt en pirogue, tantôt à pied, Geoffroy, guidé par Okawho, remonte aussi la rivière Cross et s'approche au fur et à mesure d'Aro Chuku où se trouve « le lac de vie⁴ ». Le but de la remontée de Geoffroy est ambigu. Bien que le nom d'Aro Chuku s'identifie assez clairement à « la vérité » et « le cœur » dans certaines phrases⁵, la voix du narrateur demande à maintes reprises ce que Geoffroy vient chercher dans ce voyage : « Est-ce cela [la trace de l'oracle du *Long juju*] que Geoffroy est venu chercher, comme une confirmation de la fin prochaine de l'empire, ou comme la fin de sa propre aventure africaine⁶ ? », « Que suis-je venu chercher ? pense Geoffroy, et il ne peut pas trouver de réponse⁷ ». Parfois, on a l'impression que le

¹ *O*, p. 177.

² *O*, p. 177.

³ *O*, p. 137 : « Il lui semble que s'il pouvait parvenir jusqu'à elle [la ville où le peuple de Meroë s'installe], quelque chose s'arrêterait dans le mouvement inhumain, dans le glissement du monde vers la mort ».

⁴ *O*, p. 193.

⁵ *O*, p. 177 : « Geoffroy sait qu'il va vers la vérité, vers le cœur » ; *O*, p. 178 : « Geoffroy scrute les rives, à la recherche d'un indice qui lui permette de se reconnaître. *Aro Chuku est la vérité et le cœur* qui n'a pas cessé de battre. » Mis en italique par nous.

⁶ *O*, p. 178.

⁷ *O*, p. 193.

protagoniste espère retrouver « la fin de la route de Meroë, les signes laissés par le peuple d'Arsinoë¹ », ceux qu'il a trouvés à son premier voyage il y a quelques années, pour que « les restes des civilisations perdues sort[ent] de la terre, jailli[ssent], avec leurs secrets et leurs pouvoirs, accompli[ssent] la lumière éternelle² ». Le narrateur dissimule de cette façon ce qui est le véritable objectif de la quête de Geoffroy, *a contrario*, il laisse paraître clairement la métaphore de l'eau et du temps dans le mouvement de la pirogue : « La pirogue remonte la rivière, vers le chemin d'Aro Chuku, elle remonte le cours du temps³ ».

Au bout de quelques jours de remontée, épuisé par la fatigue et surtout « la brûlure [du] soleil au fond de son corps », Geoffroy ne voit plus rien d'autre important que le mouvement « d'avancer, de suivre Okawho dans ce labyrinthe⁴ ». « [T]oute raison s'est estompée⁵ » à cause du soleil, Chuku, dieu des Aros. Puis, lorsqu'ils arrivent au lac de vie, Geoffroy traverse le lac, lave son visage et boit de l'eau froide en pensant qu'« il ne sera plus jamais le même homme⁶ ». Nous voyons ici le sens véritable de la quête de notre héros qui se révèle au fur et à mesure : l'effacement du soi. C'est une étape préalable pour se transformer. Alors nous ne pensons pas que sa quête ait échoué malgré son monologue eschatologique à la fin du voyage (« tout est terminé. Il n'y a pas de paradis⁷ ») et la malaria noire qui s'est abattue sur lui. A son retour, Geoffroy est conscient de l'éternité sans plus être obsédé par le temps de sa propre vie. Ce changement lui fait tourner les yeux vers la vie présente : « Il sent son [Maou] odeur de la nuit, douce et lente, il écoute la respiration de Maou qui dort, et tout d'un coup, c'est ce qu'il y a de plus important au monde⁸ ». C'est ainsi qu'il parvient enfin à la vérité, au cœur de son monde. On retrouve ici de nouveau la « dimension fantastique » du fleuve qui « permet de remonter le cours du temps⁹ », mais cette remontée du temps est nécessairement un échec, hormis le fait qu'elle ouvre au personnage une vision nouvelle sur le présent et l'avenir.

Quant au bateau imaginaire dans l'histoire de Fintan, il faut considérer son nom éponyme du fleuve : « LE BATEAU S'APPELLE NIGER. IL REMONTE LE FLEUVE PENDANT

¹ O, p. 178 : « Geoffroy se souvient sa première remontée dans le temps lorsqu'il est arrivé dans ce pays. Le voyage à cheval à travers les fourrés d'Obudu, dans les collines sombres où vivent les gorilles, (...). Il a écrit à Maou une longue lettre pour lui dire qu'il avait trouvé la fin de la route de Meroë, les signes laissés par le peuple d'Arsinoë. Puis il y a eu la guerre, et la piste s'est refermée. Pourra-t-il retrouver tout cela ? »

² O, p. 137.

³ O, p. 177.

⁴ O, p. 193.

⁵ O, p. 193.

⁶ O, p. 195.

⁷ O, p. 196.

⁸ O, p. 216.

⁹ Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 107.

DES JOURS¹ ». De cette nomination enfantine, la remontée du bateau, « NIGER » nous fait imaginer l'eau du fleuve Niger qui court en sens inverse. Si l'itinéraire du navire de Montanaro et la quête en pirogue de Geoffroy signifient le mouvement rétrograde d'un sujet particulier dans le cours du temps au sens habituel, le texte littéraire de Fintan suggère le temps qui est lui-même renversé à travers le jeu de mots. Or, en considérant que cette métaphore du temps est liée au fleuve, c'est-à-dire à l'eau, le renversement du temps ne veut pas simplement signifier les événements replacés selon la chronologie diamétralement opposée. Étant donné que l'eau est avant tout une matière fluide, mouvante et instable dans laquelle il est impossible de se fixer, le temps renversé mêle tous les éléments du monde. La fiction de Fintan représente ce monde imaginaire totalement libre où les gens, les histoires, les pays et les époques différents se rejoignent sans aucune limite. Par exemple, Oya, « une pauvre fille sourde et muette dont tout le monde profite² » au regard de Maou est transformée en « reine noire » dans l'histoire de Fintan, celle « qui gouvernait la grande ville au bord du fleuve³ », et Esther, l'ancienne amie de Fintan en France, devient la reine de l'empire égyptien Meroë et remonte le fleuve avec tout son peuple à bord vers le pays qui s'appelle « GAO ». Le narrateur nous signale que Fintan a lu ce « nom si beau » sur « la carte épinglée au mur⁴ », mais nous nous souvenons que c'est aussi M. Heylings qui l'a prononcé, lorsqu'il lui parle de l'eau du fleuve Niger sur le *Surabaya*. Bien que le texte de Fintan soit peu prolix, ces faits romanesques complètement renversés dans cette histoire mise en abîme déclarent la liberté de la littérature, le pouvoir absolu de l'écrivain dans le monde imaginaire et le *re-montage*, pouvoir d'agencement, travail divin de l'écrivain.

C. La navigation au fil de l'eau

Contrairement aux bateaux des personnages européens, la pirogue d'Oya, Okawho et de leur fils Okeke navigue le long du fleuve. Le narrateur énumère les noms des endroits qui se trouvent plus bas que la ville d'Onitsha comme s'il nous indiquait leur destination : « Elle [la pirogue] va vers le bas, vers les pays du delta, vers Degema, vers Brass, vers l'île de Bonny⁵ ». Cependant, ils ne s'arrêtent à aucun de ces lieux. Passant devant l'île de Bonny où « les grandes compagnies pétrolières, Gulf, British Petroleum, ont envoyé leurs prospecteurs sonder la boue

¹ *O*, p. 49.

² *O*, p. 173.

³ *O*, p. 95.

⁴ *O*, p. 106.

⁵ *O*, p. 209.

du fleuve¹ », la pirogue d'Okawho continue à glisser toujours au fil de l'eau. Alors nous voyons une signification plus importante dans la préposition « vers », plutôt que dans les toponymes énumérés. Ils continuent à descendre dans le courant de l'eau jour après jour sans destination prédéterminée comme le fleuve. Ce mouvement révèle le mode de vie africain qui se soumet au rythme de la nature, celui qui est plus doux et plus libre ; leur pirogue « glisse dans le courant, sans effort, c'est à peine si Okawho doit appuyer de temps à autre sur la pagaie² » tandis que la pirogue de Geoffroy a dû « lutt[er] contre la puissance du courant accru par les pluies, charriant la boue et les branches brisées³ ». Il existe d'autres éléments qui montrent le caractère harmonieux de leur voyage. Par exemple, la pirogue d'Okawho lancée sur l'eau « au lever du jour⁴ » pour la première fois suggère que leur voyage est en accord avec le temps du cosmos, et, la nuit, « une lumière rouge à l'horizon » apparaît du côté de la mer pour les guider « comme une constellation »⁵.

En dépit de l'absence de destination précise, nous lisons une ambiance optimiste dans leur départ. D'abord, grâce à leur fils, Okeke. Fruit de l'union du fils du Chuku et de la descendante de la reine de Meroë, cet enfant né dans les mains entrelacées d'une fille noire africaine et d'un garçon blanc européen symbolise un autre monde possible, sortant du monde dichotomique par son origine métissée aussi bien que par son prénom signifiant « né *le troisième* jour de la semaine⁶ ». Ensuite, l'impatience de partir d'Okawho nous fait imaginer « un autre monde » meilleur que ce monde présent ; depuis son retour d'Aro Chuku, Okawho a dormi dehors, près du dispensaire où Oya vivait, sans rentrer chez Sabine Rodes où il avait vécu ces dernières années. Son attitude résolue montre qu'« [i]l était déjà parti, déjà loin, avec Oya, dans un autre monde⁷ ». Enfin, leur passage à travers le rideau de pluie nous fait attendre leur entrée dans un nouveau monde.

Le rideau avance sur le fleuve, efface les rives. Il n'y a plus d'arbres, plus d'îles, il n'y a que l'eau et le ciel confondus dans le nuage mobile. Oya se déshabille, elle est debout à la proue, son fils serré contre sa hanche, sa main gauche tient la longue perche posée sur l'étrave. Okawho appuie sur la pagaie, ils entrent dans le rideau de pluie. (*O*, 211)

¹ *O*, p. 210.

² *O*, p. 209.

³ *O*, p. 176.

⁴ *O*, p. 209.

⁵ *O*, p. 211.

⁶ *O*, p. 209. Mis en italique par nous.

⁷ *O*, p. 210.

L'orage efface tout ce monde préexistant dominé par le colonialisme britannique, car le moment génésiaque arrive. L'image du nouveau monde transparait dans la posture d'audace d'Oya qui se prépare à y entrer. Debout, mise à nu, portant son bébé d'une main, elle avance vers l'avenir inconnu sans aucun regret, ni aucune peur, probablement mue par sa confiance en la nature, celle qui n'est autre qu'elle-même.

CHAPITRE 4

Les eaux de Saint-Martin-Vésubie

Situé dans le haut pays niçois, au sommet de la vallée Vésubie, Saint-Martin se présente comme le premier espace principal d'*Étoile errante*. A l'été 1943, date à laquelle le roman commence, on compte environ huit cents Juifs assignés à résidence dans Saint-Martin¹. La commune est alors sous occupation italienne. Bien que l'Italie prenne position stratégiquement pour l'Allemagne², les armées italiennes n'adhèrent pas à la déportation des Juifs, mais au contraire, elles les protègent dans les territoires qu'ils occupent, voire les aident à échapper aux S. S., comme nous le montre le roman de Le Clézio³. A propos de la situation des Juifs de l'époque, Thierry Bedon écrit : « La zone italienne en France peut donc être considérée comme la seule partie de l'Europe occupée, à cette date, où les Juifs ne sont pas persécutés. Elle devient dès lors un refuge pour cette communauté, qui tente d'échapper aux nazis et aux décisions de Vichy⁴ ». C'est dans cette ambiance binaire, confrontée à la menace de guerre d'une part et au mince espoir de soutiens humanitaires et courageux d'autre part, que baigne ce village montagnard et ses alentours où Esther, jeune héroïne juive, passe son enfance. La peur de la mort perçue dans le monde des adultes et la force de la vie venant de la nature s'affrontent sans cesse à l'intérieur de la jeune fille.

¹ Des témoignages recueillis par Alberto Cavaglione nous apprennent qu'il y avait environ trois cent familles juives à Saint-Martin-Vésubie à cette époque-là, soit les 800 Juifs réfugiés. (Alberto Cavaglione, *Les Juifs de St-Martin-Vésubie, 8 septembre – 21 novembre 1943*, Nice, Serre Editeur, 1995, p. 40-42). Cependant, ce nombre de réfugiés varie de 800 à 1 200 selon les documents – contenant des témoignages –, entre autres l'ouvrage de Danielle Boudot Laksine, *La Pierre des Juifs* (tome 1 « La Pierre des Juifs », Châteauneuf, Éditions de Bergier, 2003) ou le film documentaire d'André Waksman, intitulé *1943, Le Temps d'un répit...* (Marseille, Monkey Bay productions, 2011).

² « Depuis le début de la guerre, l'Italie n'a cessé de jouer son propre jeu par rapport à l'Allemagne. Alliée à celle-ci, mais non belligérante, elle est restée insensible aux sollicitations des Franco-Anglais en faveur d'un renversement d'alliances. Elle n'a cependant pas répugné à signer avec la France des accords économiques – le 15 septembre 1939, puis le 6 mars 1940 – et à lui livrer une quantité non négligeable de matières premières, aluminium, produits pétroliers, avions, camions et munitions. » (Yves Durand, *Histoire de la Deuxième guerre mondiale*, Bruxelles, Éditions complexe, 1997, p. 394), « (...) le gouvernement Badoglio affirme publiquement sa fidélité à l'alliance allemande. Il ouvre pourtant des négociations secrètes avec les Alliés, à partir du 5 août » (*ibid.*, p. 125).

³ Dans *1943, Le Temps d'un répit...* d'André Waksman, nous pouvons trouver plusieurs témoignages des réfugiés de l'époque qui parlent littéralement de la « joie » d'y être et d'y vivre avec les habitants. Ils évoquent aussi « la gentillesse » ou « la douceur » des Italiens, qui leur ont donné le sentiment « d'être protégés ».

⁴ Thierry Bedon, « Nice, 1940-1944 : Décor en trois teintes et carton peint », *in* sous la direction d'Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (2008), *op. cit.*, p. 63-64. Cet article fournit des informations précises sur le contexte historique dans lequel se situe le début de l'histoire d'*Etoile errante*.

Cet affrontement interne du protagoniste est aussi représenté par la structure spatiale du roman, qui se décompose en trois : village, torrent, montagne. Si les endroits principaux du village laissent paraître l'atmosphère sombre et les relations discrètement tendues entre les habitants de ces temps-là, le torrent, aire de jeux pour les enfants, constitue un espace éloigné de la situation historique dans lequel la menace de la guerre, la peur de la mort et la haine s'effacent. D'autre part, la montagne qui commence là où le village se termine, symbolise le monde sauvage qui refuse les hommes comme ses habitants. Cependant les trois lieux de l'espace romanesque ne sont pas strictement séparés les uns des autres, mais liés ensemble par l'eau, matière fluide et circulant, qui se trouve non seulement dans le torrent, mais aussi dans le village et la montagne sous des formes diverses comme la pluie, la fontaine, le lac, l'orage et la brume. La présence de l'eau dans les lieux ténébreux, silencieux et enfermés, signifie la volonté de la vie des êtres humains, celle qui s'affaiblit souvent sous l'oppression absurde, mais ne disparaît presque jamais. Alors nous allons étudier dans ce chapitre les trois parties spatiales qui constituent Saint-Martin-Vésubie, c'est-à-dire le village, le torrent et la montagne, afin d'éclairer la signification symbolique de l'eau du ruisseau dans le contexte de l'espace général. La figure de l'eau, soit s'opposant, soit s'harmonisant, à l'ambiance générale de chaque lieu, va divulguer son caractère attribué par l'écrivain.

1. Le village

Ayant recours aux cartes du département des Alpes-Maritimes et aux descriptions des mouvements des personnages, nous pouvons reproduire une topographie de l'espace romanesque, Saint-Martin-Vésubie. Le village situé au sommet de la vallée Vésubie est entouré par la montagne, et la rivière dans laquelle se baignent les enfants se trouve en bas du village. Le lieu central du village est la place avec l'hôtel Terminus, résidence des Italiens, et l'église. De part et d'autre de la place, se trouvent la Synagogue (au nord), l'hôtel Victoria où logent Tristan et sa mère (à l'ouest), la maison de M. Ferne (au sud-ouest) et la maison d'Esther (au sud-est)¹. En répartissant en deux les lieux énumérés selon leur localisation dans le village (le centre du village ou les quartiers marginaux), nous allons réfléchir à la signification symbolique de chaque lieu en considérant les traits spatiaux et l'apparence des personnages qui s'y trouvent.

¹ Pour faciliter la compréhension, nous avons dessiné un plan imaginaire du village et de ses alentours, en marquant le motif aquatique important dans chaque lieu. Voir Annexe, Illustration n° 5.

1.1. Le centre du village

L'hôtel Terminus, « une grande bâtisse blanche à volets verts » donnant sur la place de Saint-Martin-Vésubie est à la fois la résidence des militaires italiens et le lieu du contrôle des Juifs ; « [u]ne fois par jour, les Juifs devaient faire la queue devant l'hôtel pour faire enregistrer leur présence et contrôler leurs cartes de rationnement¹ ». L'obligation imposée exclusivement aux Juifs laisse paraître les frontières invisibles mais clairement existantes, celles qui les distinguent des autres habitants du village, non-juifs. Bien qu'il n'y ait ni de combat, ni de bruit du bombardement, la guerre est ainsi évoquée chaque matin au sein de ce petit village montagnard. L'hôtel Terminus et la place du village semblent participer à cette évocation. Leurs caractéristiques extérieures, leurs ambiances générales, les mouvements des gens, les bruits et les sentiments des personnages principaux dans chaque endroit illustrent de manière explicite ou implicite la réalité menaçante et tragique.

A. L'hôtel Terminus

Comme le narrateur n'entre guère dans l'hôtel, il lui est impossible de parler de l'intérieur de cette bâtisse². Son regard reste dehors en général, et il se contente de décrire les extérieurs du bâtiment à part quelques vues internes aperçues un bref instant de façon restreinte. Nous devinons le caractère représentatif de ce lieu : fermé. Ses apparences révèlent sa nature fermée ; le matin, les fenêtres du côté de la place sont toutes closes, même les rideaux sont tirés. Pour éclairer la salle, les Italiens laissent seulement ouvertes les portes-fenêtres donnant sur le jardin intérieur. S'opposant à la fermeture du côté de la place, l'ouverture, côté jardin, souligne plutôt l'intention des militaires italiens de rompre les rapports avec le monde extérieur, les citoyens et de s'enfermer dans leur propre monde. La porte principale donnant sur la place est en principe fermée. Mais pendant le contrôle des Juifs, chaque fois que les gens y entrent ou en sortent, elle s'ouvre un instant. Cela permet à Tristan d'apercevoir un peu de l'intérieur de l'hôtel. Même s'il n'est pas juif, ce garçon timide, avatar de Le Clézio en quelque sorte³,

¹ *EE*, p. 18.

² Un après-midi où Esther est entrée dans la grande salle de l'hôtel Terminus pour chercher Rachel, son amie juive bien aimée qui se mêle souvent aux soldats italiens, le narrateur laisse entrer son lecteur à l'intérieur de l'hôtel pour la première et dernière fois. Cependant, le regard du narrateur accompagnant celui d'Esther ne suit que Rachel qui danse. Alors le lecteur n'obtient presque aucune information sur les décors intérieurs de l'hôtel.

³ En remarquant l'« absence d'individualisation » des personnages masculins de Le Clézio, Marina Salles présente Tristan comme « une exception », à qui l'auteur « prête (...) ce que nous pouvons

secrètement amoureux de notre jeune héroïne, vient sur la place tous les matins pour voir Esther faire la queue avec ses parents et d'autres personnes. Comme nous reviendrons plus tard sur le statut ambigu de ce garçon et la signification de son dépassement des limites entre les Juifs et les non-Juifs, contentons-nous ici d'imaginer l'ambiance générale de l'hôtel perçue par ce jeune personnage.

A travers la porte entrouverte, il distingue quelques carabiniers dont l'un assis à une table qui « point[e] les noms » des gens sur un registre ouvert devant lui. En dépit du caractère anodin de la scène, le garçon décèle, sans bien comprendre ce qui se passe, qu'il y a « quelque chose de terrible, de mystérieux » dans cette grande salle, « comme si les gens qui y entr[ent] (...) n'allaient pas repartir¹ ». Son impression fait écho au nom de l'hôtel « Terminus », là où s'arrête la route. Nous sentons que les Juifs qui y pénètrent chaque matin sont presque arrivés à la dernière station de leur vie. L'enfant, malgré son incapacité à comprendre la situation du monde des adultes, saisit instinctivement que ce lieu n'est pas fermé seulement en apparence, mais aussi dans son essence, autrement dit au niveau de sa fonction. La résidence des militaires en temps de guerre, symbole du pouvoir public abusé, de la surveillance des innocents, de la privation de la liberté et de la violation des droits de l'homme, sont des délits autorisés au nom de l'État. L'aspect autoritaire de ce lieu se renforce, est encore renforcé, la nuit : « les Italiens fermaient les volets et se barricadaient dans l'hôtel. La place devenait noire, comme inhabitée. Personne n'avait le droit de sortir² ». Le caractère fermé de l'hôtel Terminus influe ainsi sur l'ambiance de la place, espace en principe ouvert, où les gens seraient en temps normal venus librement se rejoindre et se mêler. La place du village de Saint-Martin-Vésubie apparaît comme un espace sombre, désert, régenté par un lourd silence.

B. La place

Un matin, les Juifs font la queue devant l'hôtel Terminus. Caché derrière les arbres, Tristan épie Esther.

imaginer être certains traits de son visage et de son apparence d'adolescent : *Tristan était un garçon de douze ans, solitaire, timide. Ses cheveux blonds et raides étaient coupés autour de sa tête « au bol », il portait de curieux habits anglais, un short de flanelle grise trop long, des chaussettes de laine, de drôles de gilets. Tout en lui était étranger.* (EE27) ». (Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 211) Pour y comparer, la critique nous propose de voir une photo de Le Clézio à 14 ans, publiée dans *Paris Match*, 02/11/2000, p. 5.

¹ EE, p. 30.

² EE, p. 30.

Il pleuvait par à-coups. Les femmes se serraient dans leurs châles, ouvraient leurs grands parapluies noirs. Les enfants restaient auprès d'elle, sans courir, sans crier. Dans l'ombre des platanes, Tristan regardait Esther, au milieu de la file d'attente. Elle était tête nue, les gouttes de pluie brillaient dans ses cheveux noirs. (...) Elle ne parlait pas. Personne ne parlait, pas même les carabiniers debout devant la porte du restaurant. (*EE*, 29)

La brusque pluie qui fait les femmes se blottir dans leurs châles peut signifier la menace de guerre survenue inopinément. Bien qu'elles aient des parapluies pour s'abriter, leur couleur noire nous donne un funeste pressentiment. Opprimant même les enfants, le lourd silence de la place renforce cette ambiance lugubre. Or, le regard de Tristan renverse, quoique légèrement, l'image sombre et silencieuse de cet espace. Les éléments spatiaux qui ont créé l'atmosphère obscure, par exemple la pluie et la couleur noire, se transforment du point de vue du garçon, en facteurs qui embellissent le paysage ; la blancheur du reflet des gouttes de pluie est mise en relief en contraste avec les cheveux noirs, comme des perles brillant sur du velours noir. Cette scène est un instant prégnant pour Tristan, capté comme une photographie en noir et blanc.

Nous appréhendons les rapports entre ce paysage retouché par les yeux de Tristan et la position de ce personnage, autant sur cette place que dans ce village, dans le contexte de l'époque. Sa position sur la place, éloigné de l'hôtel Terminus (« [d]ans l'ombre des platanes »), témoigne d'une part de sa timidité, et d'autre part, de son statut indéfinissable entre deux groupes d'habitants dont la séparation devient visible sur cette place surtout le matin, où un groupe doit se présenter, et l'autre non. Présent sur l'espace-temps des Juifs sans obligation imposée à lui-même, ce garçon « à moitié anglais, dont la mère [est] italienne¹ » se pose comme un être exceptionnel. Son dépassement de la frontière évoque celui de Fintan sur le *Surabaya*. Comme le protagoniste d'*Onitsha* descend en catimini au pont de charge pour voir les Africains², Tristan sort de l'hôtel Victoria où sa mère dort encore pour aller voir la jeune fille juive³. D'ailleurs, tout comme le premier remarque le silence du pont inférieur et découvre la

¹ *EE*, p. 19.

² *O*, p. 38 : « Un soir, sans rien dire à Maou, il est passé par-dessus la lisse, à l'avant, et il a descendu les échelons jusqu'au pont de charge ». Nous avons étudié plus haut le sens de la descente de Fintan sur le pont de charge du *Surabaya*. Voir le chapitre 1 de notre étude, p. 82-85.

³ En plus de leur dépassement de la ligne frontalière symbolique, il y a d'autres éléments qui relient ces deux personnages des deux romans, par exemple leur sentiment désagréable devant les autres : « Fintan en ressentit *une telle colère et une telle honte* qu'un instant il voulut retourner dans le salon des premières » (*O*, p. 55, mis en italique par nous) ; « A demi caché derrière les arbres, Tristan regardait Esther et ses parents qui attendaient. *Il avait un peu honte*, parce que sa mère et lui n'avaient pas besoin de faire la queue, ils n'étaient pas comme les autres. » (*EE*, p. 29, mis en italique par nous). C'est aussi la réaction des adultes vis-à-vis de ces garçons déviant des règles de la société qui les apparentent. M. Heylings, vice-président du *Surabaya*, en rappelle à Fintan de manière explicite en criant : « C'est défendu d'aller sur le pont de charge, tu le savais ! » (*O*, p. 39) ; Mme O'Rourke indique à son fils d'une façon détournée : « Tu sais, Tristan, cette jeune fille, elle n'est pas pour toi. » (*EE*, p. 29).

beauté des embruns reflétant la lumière du soleil¹, le second est attiré par le silence de la place matinale et charmé par la brillance des gouttes de pluie sur les cheveux d'Esther. Les deux scènes de ces différents romans illustrent de manière semblable une sorte d'espoir dans l'absurde réalité. Cet espoir est perceptible seulement pour les personnages qui surmontent les limites symboliques. Autrement dit, il ne peut exister que chez ces gens curieux et sensibles aux autres.

Les images de l'eau laissent paraître la nature de cet espoir ; comme les gouttes d'eau qui étincellent un instant et aussitôt disparaissent, l'espoir se montre si frappant que l'on ne peut pas le manquer, mais il ne signifie pas non plus la force solide qui parviendrait à tout renverser d'un coup. Décrites de manière éphémère, les belles images de l'eau dans le village de Saint-Martin-Vésubie suggèrent le mince espoir présent dans cet espace-temps obscur et funèbre sous une forme presque imperceptible, comme les fines gouttes de pluie. Le bruit de l'eau de la fontaine brise tranquillement le silence pesant de la place, et fait également partie de ces images qui symbolisent un faible espoir : « C'était le silence qui attirait Tristan. (...) Le silence de la place était trop fort. On n'entendait que le bruit de l'eau dans le bassin de la fontaine, un chien qui aboyait quelque part² » ou bien « Rachel écoute le bruit de l'eau qui cascade dans le bassin, et elle se sent rassurée³ ».

Le soir, la place retrouve son aspect original de lieu ouvert où les gens viennent se réunir. L'ambiance est animée par « le bruit des voix », « les cris des enfants » ressemblant aux « clameurs d'oiseaux », le va-et-vient des gens nombreux et la présence de « ces hommes et ces femmes, tellement différents, parlant toutes ces langues, venant de toutes les régions du monde sur cette place⁴ ». Néanmoins, Esther reste à l'écart : « assise sur le petit mur qui long[e] la place, elle regard[e] tous les gens » jusqu'à ce que la lumière disparaisse et la place soit « envahie par l'ombre⁵ ». Quand la place « se vid[e] lentement » et les « jeunes filles qui tournaient autour de la fontaine » sont rentrées chez elles, on entend de nouveau « le glouglou de la fontaine », bruit qui console notre héroïne solitaire en remplaçant « les cris des enfants qui se poursuiv[ent] à travers les rues⁶ ».

¹ *O*, p. 39 : « il y avait de temps en temps une petite gerbe d'embruns suspendue au-dessus du pont à travers laquelle on voyait l'arc-en-ciel ».

² *EE*, p. 30.

³ *EE*, p. 101.

⁴ *EE*, p. 24, 25.

⁵ *EE*, p. 24.

⁶ *EE*, p. 25.

L'ambiance funeste de la place aboutit à son apogée le samedi 8 septembre, jour où l'Italie a signé l'Armistice avec les forces alliées. Les militaires italiens stationnant dans les régions occupées par l'Allemagne devraient battre en retraite. Craignant l'arrivée des Allemands, les réfugiés juifs de Saint-Martin-Vésubie ont décidé de partir avec les troupes italiennes. Ils arrivent en masse sur la place, et au signal de départ, ils commencent à marcher vers la montagne.

Les hommes marchaient en tête, suivis par les femmes, les vieillards et les enfants. Cela faisait une longue troupe noire et grise, sous le soleil ardent, dans le genre d'un enterrement. (...) M. Ferne, une ombre furtive à demi caché sous un platane. (...) il [M. Ferne] semblait un gardien de cimetière assistant de loin à une cérémonie qui ne le concernait pas vraiment. (EE, 89)

La couleur sombre des vêtements et des valises (« noire et grise ») suggère qu'une ombre funèbre recouvre tous ces réfugiés. L'atmosphère lugubre est décrite jusqu'alors de manière plutôt implicite dans le roman tandis qu'elle est manifestée explicitement à partir de ce jour-là, où le destin tragique des Juifs devient flagrant. Le narrateur compare ces gens qui partent au cortège « d'un enterrement » et M. Ferne qui les regarde au « gardien de cimetière ». Probablement à cause de sa vieillesse, M. Heinrich Ferne, professeur de l'école d'Esther et musicien d'origine autrichien, se décide à rester dans le village. Loin des gens recouverts de la couleur de la mort, il prétend que leur départ est « une cérémonie qui ne le concern[e] pas vraiment ». Cependant nous découvrons l'image sinistre également dans celui qui reste : M. Ferne se transforme déjà en « une ombre furtive », en mort-vivant, plutôt qu'en corps vivant.

En dépit de la situation désespérante, la fontaine sur la place demeure toujours comme le symbole du mince espoir que les gens ne lâchent jamais. Arrivant sur la place, tous les Juifs se dirigent vers la fontaine et s'installent autour d'elle comme si une population formait naturellement la ville ou le village au bord de l'eau. Le narrateur précise à plusieurs reprises leur emplacement sur la place : « autour de la fontaine¹ ». Ce lieu aquatique se présente alors comme le premier endroit où les menacés s'assemblent en foule afin de survivre. Comme cette fontaine n'est pas un jet d'eau qui jaillit de toutes ses forces, l'espoir de la survie n'est pas suggéré explicitement. Néanmoins, la figure de l'eau qui glougloute sans cesse dans le bassin

¹ EE, p. 85 : « Les gens étaient massés *autour de la fontaine*, et les enfants aussi étaient là (...) », « Les Juifs *allaient et venaient autour de la fontaine*, portant les bagages de loin en loin, comme s'ils cherchaient le meilleur emplacement pour attendre. Les gens du village, les fermiers, étaient là aussi, mais à l'écart, ils se tenaient sous les arcades de la mairie, et ils regardaient *les Juifs qui se massaient autour de la fontaine* ». Mis en italique par nous.

présente une image charitable liée au secours et à la survie, contrairement à l'image impitoyable du « soleil ardent » dans la citation ci-dessus.

1.2. Les quartiers marginaux

Un peu éloignés du centre-ville, d'autres lieux importants se trouvent disséminés dans le village. Parmi eux, nous allons en retenir trois en particulier : la maison d'Esther, celle de M. Ferne et la Synagogue. Si le premier représente le monde intime et familial de notre jeune héroïne, les deux autres illustrent respectivement le monde de la musique et celui du divin, deux univers complètement étrangers qu'Esther n'a jamais connus auparavant. Et comme Esther, fille de treize ans, est en train de passer de la fin de l'enfance au début de l'adolescence, nous pourrions réfléchir également aux influences initiatiques de ces trois endroits.

La présence de l'eau réelle n'est pas très marquante dans les trois lieux. Le narrateur mentionne juste une fois le bruit de l'eau du ruisseau qui coule derrière la maison d'Esther, et dans la Synagogue, nous pouvons trouver des femmes qui apportent de l'eau à l'assistant du rabbin pour préparer la cérémonie du shabbat¹. En revanche, diverses images sensuelles et langagières nous font penser à l'eau, à son mouvement ou à certains paysages aquatiques. Ce sont ces images métaphoriques de l'eau que nous allons étudier dans ce sous-chapitre. En observant leurs mouvements, leurs rythmes et leurs effets évoqués à l'intérieur d'Esther, nous allons examiner les relations dans ces trois lieux chargés de métaphores aquatiques quant à l'élaboration identitaire de notre jeune héroïne.

A. La maison d'Esther

La maison d'Esther est un « petit appartement obscur² » dont la porte se trouve « en contrebas de la ruelle³ » qui lie la place et le ruisseau. Dans l'appartement, il y a d'abord une « pièce étroite et sombre⁴ » qui sert de cuisine et de salle à manger, et plus au fond deux

¹ En général, on met ce mot en italique dans l'écriture française alors que nous l'écrivons en police normale pour respecter la manière de Le Clézio. Du regard du narrateur, conformé souvent à celui de notre héroïne juive, le *shabbat* ne devrait pas être un mot particulièrement étranger, même si elle ne s'identifie jamais à la religion. Sans le mettre en italique, l'écrivain cherche à donner, nous semble-t-il, plus de vraisemblance dans la voix du roman.

² *EE*, p. 25.

³ *EE*, p. 42.

⁴ *EE*, p. 45.

chambres dont la plus « petite (...) en alcôve, où se trouv[e] le lit¹ » appartenant à Esther. L'obscurité et l'étroitesse de l'appartement montrent d'une part l'ambiance oppressante en temps de guerre, mais d'autre part, le caractère intime de cet espace familial. Les petits détails comme la position de la porte d'entrée ou la structure particulière de la chambre d'Esther renforcent encore cet aspect de cocon de l'appartement qui protège la petite fille juive contre l'hostilité et la menace du monde extérieur. Pour la jeune fille de treize ans, la guerre est un mot incompréhensible, presque irréel, caché maladroitement par les adultes. L'histoire de loups dans la forêt l'effraie davantage, de manière plus concrète.

Gasparini disait qu'il y avait des loups dans la forêt en hiver, et que si on écoutait dans la nuit, on pouvait les entendre hurler, très loin. Mais Esther avait beau écouter, la nuit, dans son lit, elle n'avait jamais entendu leurs hurlements, peut-être à cause du bruit de l'eau qui courait sans cesse dans le ruisseau, au milieu de la rue. (*EE*, 17)

La forêt hivernale figure un monde sauvage et inconnu. Les loups et leurs hurlements qu'on entend dans la nuit peuvent signifier la menace générale venant de ce monde effrayant et mystérieux, y compris évidemment la menace de guerre. Le monde de l'enfant, matérialisé par son lit situé, comme nous l'avons dit plus haut, dans l'alcôve obscure au fond de l'appartement familial, se distingue par ses aspects protecteurs et rassurants. Dans ce passage, c'est surtout le bruit de l'eau qui occupe cette fonction protectrice. A Saint-Martin-Vésubie, il existe effectivement une rue, nommée « la rue du ruisseau », au milieu de laquelle on a drainé au Moyen-Âge un petit canal pour prévenir l'inondation du village². Localisant l'appartement de l'héroïne tout près de cette rue, *Le Clézio* montre l'image sonore de l'eau, tout comme celle de la fontaine sur la place, qui console et rassure le personnage.

Le soir, la petite cuisine est éclairée par « la lumière de la lampe à pétrole³ ». C'est la seule lumière qui brille dans cette maison, si obscure même dans la journée. Autour de cette lampe, les hommes se réunissent avec le père d'Esther pour évoquer leur départ en Italie et la traversée de la Méditerranée jusqu'à « Eretzraël » ou à Jérusalem, « ville de lumière⁴ » de l'autre côté de la mer. Non seulement la lumière de la lampe à pétrole, mais aussi ces toponymes étranges repoussent les ténèbres de cet appartement et ceux de l'enfance d'Esther. Il y a un autre nom qui n'est pas moins important que ce nom de la ville : Angelo Donati. Si Eretzraël était

¹ *EE*, p. 58.

² Voir « Photographies de Saint-Martin-Vésubie » (Illustration n° 3) dans Annexe.

³ *EE*, p. 57.

⁴ *EE*, p. 69.

une histoire répétée « qu'Esther entendait depuis qu'elle comprenait les paroles¹ », ce nom qui « résonn[e] bien, comme le nom d'un héros des livres » se rattache surtout à cet espace-temps dans la mémoire d'Esther, c'est-à-dire au petit appartement à Saint-Martin-Vésubie à la fin de l'été 1943.

Quand les hommes parlaient avec son père, il y avait toujours un nom qui revenait, un nom qu'elle [Esther] ne pouvait pas oublier, parce qu'il résonnait bien, comme le nom d'un héros des livres d'histoire de son père : Angelo Donati. Angelo Donati avait dit ceci, fait cela, et les hommes approuvaient. Angelo Donati avait préparé un bateau à Livourne, un grand bateau à voile et à moteur qui emmènerait tous les fugitifs, qui les sauverait. Le bateau traverserait la mer et conduirait les Juifs à Jérusalem, loin des Allemands. Esther écoutait cela, (...) et elle s'endormait à moitié en rêvant au bateau d'Angelo Donati, au long voyage à travers la mer jusqu'à Jérusalem. (*EE*, 57-58)

Ce passage représente parfaitement le monde de l'enfant, celui du conte. D'abord, c'est la répétition qui révèle les aspects de conte pour enfants de l'histoire de cet Angelo Donati. D'une part, le narrateur affirme l'apparition réitérative, soit la présence importante de ce nom dans l'enfance d'Esther, en disant qu'« il y avait toujours un nom qui revenait », et d'autre part, il le prononce effectivement à maintes reprises dans le texte – le mot « Angelo Donati » apparaît déjà quatre fois seulement dans le passage cité ci-dessus. Ainsi, le lecteur a l'impression de glisser dans l'enfance de l'héroïne et d'entendre le même nom tournoyant dans les oreilles de la petite. Puis, l'intensité du mot ; le nom a marqué profondément le souvenir d'Esther comme les noms propres dans les histoires que nous avons lues ou entendues dans notre enfance. Ce n'est pourtant pas le sens du mot qui lui a fait retenir ce nom, mais la sonorité (« elle ne pouvait pas oublier, parce qu'il résonnait bien »). Cela montre également le caractère des contes : la sonorité, soit la musicalité du mot est plus importante que sa fonction de signification. Ensuite, la simplicité caractérise aussi ce monde des contes dans lequel réside la petite Esther ; le sens étymologique d'« Angelo Donati² » n'est pas difficile à deviner (Angelo = ange, Donati = donateur ou donation) ; l'histoire se résume très nettement dans ce qu'elle nous apprend : Angelo Donati est quelqu'un d'important, estimé par tout le monde (« Angelo Donati avait dit ceci, fait cela, et les hommes approuvaient ») ; le monde se fonde sur la vision manichéenne (un gentil prépare le bateau pour sauver les faibles des mains des méchants). Pour finir, nous

¹ *EE*, p. 69.

² Malgré la forte couleur fictive du nom, Angelo Donati est un personnage réel. Ce banquier italien juif a fait un plan, avec un prêtre français, de transfert des réfugiés juifs vers l'Afrique du Nord en été 1943. Pour en savoir davantage, voir Alberto Cavaglioni, *op. cit.*, p. 24-25 et Danièle Baudot Laksine, *La Pierre des Juifs*, tome 1, *op. cit.*, p. 150-151.

pouvons parler de l'affinité du monde des contes avec celui des enfants. Ils sont tous les deux le monde où la limite entre le rêve et le réel est presque effacée. L'héroïne somnolente, comme nous le voyons dans la dernière phrase de la citation, dessine bien ce mélange de rêve et de réel. Et là, nous redécouvrons l'image familière du rêve d'enfance dans la littérature de Le Clézio¹, soit celle du premier rêve des protagonistes de *Le Clézio* : le bateau qui traverse la mer.

Si la traversée de l'Atlantique de Fintan signifie l'effacement du soi, la préparation à devenir autre et la conception de l'identité de l'écrivain, le voyage maritime dont rêve Esther peut symboliser l'espoir de survie, la fuite devant la menace de guerre et de mort, la quête du paradis où n'existe ni haine ni folie destructrice. Serait-ce par le fruit du hasard qu'Esther rêve de la mer ? Cette fille habitant dans le petit appartement derrière lequel l'eau « coul[e] sans cesse dans le ruisseau, au milieu de la rue », et passant la plupart de son temps au bord du torrent, comme nous verrons dans le sous-chapitre suivant, voyant l'eau, écoutant ses bruits, s'y baignant. Ne paraîtrait-il pas plutôt naturel qu'Esther, jeune et limpide tout comme l'eau du ruisseau venant de descendre de la montagne, rêve d'aller vers la mer ? S'il en est ainsi, nous pouvons dire que son arrivée au Port d'Alon à l'âge de dix-sept et la traversée de la Méditerranée composent un itinéraire naturel, comme celui du cours de l'eau.

¹ Rappelons-nous que les premiers livres que l'on a offerts au petit Jean-Marie Gustave étaient des livres d'aventures maritimes comme *Capitaine courageux, une histoire du banc de Terre-Neuve* de Rudyard Kipling, *Deux années sur le gaillard d'avant* (titre original : *Two years before the Mast*) de Richard Henry Dana. Dans l'entretien d'ouverture du festival littéraire Passa Porta, Jean-Luc Outers demande à Le Clézio de préciser l'origine de son attachement à la mer, en suggérant sa naissance à Nice comme l'une des raisons, mais l'écrivain évoque plutôt l'histoire de sa famille qui a été « pelotée par les océans » indien et atlantique, avant d'attribuer à la mer le statut d'« un élément littéraire » pour lui : « C'est une idée un peu littéraire aussi. Je me souviens qu'un des premiers livres de littérature que j'ai lus c'était ce roman de Rudyard Kipling [qui] s'appelle *Capitaine courageux*. On ne lit plus beaucoup ça maintenant mais à une époque on donnait à lire ça au jeune garçon, et donc la littérature. Puis j'avais Henri Dana, Richard Henry Dana, qui avait écrit *Two years before the Mast, Deux années sur le pont*, donc on donnait à lire ça. Et la mer c'est un élément littéraire. Pour moi, c'était vraiment lié à la littérature. Je ne connaissais pas la mer. La première fois que j'ai vue c'était en allant en Afrique. C'était une mer particulièrement lourde et peu mobile. Nous étions dans un petit bateau qui a pris, je crois, un mois et demi pour arriver... [...] Je m'ennuyais tellement sur ce bateau que j'ai inventé un voyage qui était le double de celui que je faisais. J'écrivais ce voyage en lequel le navire a été attaqué par des baleines et des tempêtes... [...] Donc la mer c'était en moi plus littéraire que véritable. Je ne connaissais pas vraiment la mer. » (Entretien avec Jean-Luc Outers à l'ouverture de Passa Porta, Bruxelles, le 26 mars 2015, document personnel).

B. La maison de M. Ferne

Pour présenter la vieille villa où habite M. Ferne, le narrateur emploie un mot qui la caractérise directement : « sinistre¹ ». Si la maison « un peu délabrée » et son emplacement dans une rue « qui descend[e] vers le cimetière » s'accordent avec la vieillesse de l'hôte, « son jardin à l'abandon envahi par les acanthes » et « les volets (...) toujours fermés » nous permettent de deviner le caractère de ce vieux professeur qui est indifférent au monde extérieur et préfère s'enfermer dans son propre univers : la musique². C'est le piano dans la cuisine de M. Ferne qui attire, voire fascine notre héroïne dans cette maison morne³. La position du piano dans la maison suggère le statut prédominant de cet objet dans la vie de l'artiste. La cuisine où l'on met du temps et des efforts pour créer quelque chose pour la survie, se transforme chez M. Ferne en *salle à jouer*⁴. Cela peut signifier que la musique est indispensable, comme la nourriture, pour la vie de cet ancien pianiste autrichien, la musique qu'il joue contenant une force vitale. C'est cette vigueur de la nature, celle de l'eau des ruisseaux en particulier, qui enchante Esther dans l'interprétation de M. Ferne.

Le texte du roman révèle plusieurs ressemblances entre la musique du piano et le bruit de l'eau des ruisseaux ; le timbre de l'instrument « doux, léger, fuyant » s'entend « comme le bruit des ruisseaux au printemps⁵ » ; les mots qui figurent la musique, sa diffusion, son intensité et sa vitesse variées, évoquent les images de l'eau courant à vitesse irrégulière dans la rivière à fond raboteux.

(...) la musique a commencé vraiment, elle a jailli tout d'un coup du piano et elle a empli toute la maison, le jardin, et la rue, elle a tout rempli de sa force, de son ordre, puis elle est devenue douce, mystérieuse. Maintenant elle bondissait, elle se répandait comme l'eau dans les ruisseaux, elle allait droit jusqu'au centre du ciel, jusqu'aux nuages, elle se mêlait à la lumière. Elle allait

¹ *EE*, p. 19.

² *EE*, p. 19.

³ Sans s'accorder avec la morosité de la guerre, le piano laisse effectivement une vive impression dans les souvenirs des survivants. Dans le témoignage du 6 septembre 1976, Alfred Feldmann, aujourd'hui chimiste à Washington, se souvient de cet instrument qu'il a vu avec étonnement à Saint-Martin-Vésubie : « Depuis notre habitation, on pouvait observer une vie merveilleuse sur la vallée de la Vésubie. Un de mes cousins, Majne Rosebaum, avec sa femme et trois fils, restait près de chez nous. Avec d'autres personnes, il vivait dans une très élégante villa, un peu à l'extérieur du village. Dans cette villa il y avait un piano : c'est une des choses qui m'ont le plus marqué, peut[-]être parce qu'il y avait si longtemps que je n'avais plus entendu le son d'un instrument de musique ». (Alberto Cavaglione, *op. cit.*, p. 41) L'usage de cet objet comme symbole antiguerre dans *Etoile errante* suggère la subtilité réaliste de Le Clézio.

⁴ M. Ferne jouant du piano dans sa cuisine nous fait penser à Maou qui écrit dans la salle à manger du navire *Surabaya* dans *Onitsha*. Voir le chapitre 1 de notre étude, p. 86-88.

⁵ *EE*, p. 20.

sur toutes les montagnes, elle allait jusqu'aux sources des deux torrents, elle avait la force de la rivière. (EE, 21)

Dans la première phrase, nous entendons d'abord la musique se diffuser de loin en loin : « du piano » → « toute la maison, le jardin, et la rue » → « tout ». Partant du noyau qui est le piano, les ondes de la musique se propagent en formant un mouvement centrifuge. Ce sont les verbes qui attribuent les caractères de l'eau au mouvement des ondes sonores. Les verbes « jailli[r] », « empli[r] », « rempli[r] » permettent de visualiser les notes en les revêtant des images de l'eau. Le rythme lisse de la phrase évoque également la liquidité de l'eau. Fluidement, sans laisser au lecteur le temps de reprendre son souffle, la première phrase du passage cité suggère la mélodie qui glisse sans s'interrompre, comme le cours d'eau aisé et véloce. Si l'auteur du *Paysage sonore* perçoit la similarité du bruit du « torrent de montagne » avec « une corde aux notes multiples qui vibrent en stéréophonie¹ », Le Clézio évoque en sens inverse l'image du torrent à travers les notes musicales qui vibrent et résonnent.

Nous observons des variations au niveau de l'intensité ; vu la soudaineté de son apparition (« elle a jailli tout d'un coup »), la musique devrait être lancée *forte* au commencement, et cette force lui permet de se répandre dans des espaces de plus en plus vastes ; puis, elle s'affaiblit, *piano* ou *pianissimo* (« elle est devenue douce, mystérieuse »). Les caprices de l'intensité de la musique sont également retranscrits dans la deuxième phrase. Elle revient avec force, cette fois-ci ascensionnelle. Alors le flux musical change sa direction vers le haut, comme s'il se heurtait à certains obstacles, ceux qui ne peuvent pourtant pas l'intercepter (« elle bondissait, elle se répandait »). Ici, les images sonores transformées en images visuelles font revivre exactement les mouvements dynamiques et cycliques de l'eau comme le bond, la dispersion et l'évaporation.

La rupture du rythme attire également notre attention dans cette phrase. Contrairement à la première phrase portant quatre propositions de longueur plus ou moins identique, les propositions de la deuxième phrase se présentent de manière irrégulière au niveau de la longueur. Alors la fluidité de la lecture à haute voix s'amointrit notablement. L'irrégularité, autrement dit la variété se montre aussi du point de vue phonétique. Dans la première phrase, les propositions commencent par des prononciations plutôt similaires (/ əla / +/- i/ + / tu(t) / ou / əla / + / tu(t) / +/- i/) et les phonèmes analogues se disposent consécutivement aux milieux de la phrase (« la maison, le jardin, et la rue », « de sa force, de son ordre »²) tandis que les

¹ R. Murray Schafer, *op. cit.*, p. 43 : « Un torrent de montagne est une corde aux notes multiples qui vibrent en stéréophonie pour qui sait écouter. »

² Mis en italique par nous.

propositions de la deuxième phrase varient au niveau de la phonétique sauf que leurs verbes conjugués à l'imparfait sont rimés¹. La répétition de « jusqu'au » et « jusqu'aux » n'accorde pas de régularité particulière à la phrase dans laquelle les phonèmes divers se disposent généralement en désordre. Le contraste frappant entre la fluidité de la première phrase et le dynamisme de la deuxième représente l'imprévisibilité du mouvement de l'eau dans les ruisseaux pleins d'obstacles comme des roches, des branches d'arbres à moitié submergés ou les pieds d'un animal qui apaise sa soif. La dernière phrase sous-entend que les notes du piano ayant atteint le ciel retombent comme la pluie, s'infiltrent dans la terre (« toutes les montagnes ») et se rejoignent aux sources de l'eau. Sans plus se contenter d'imiter l'eau des ruisseaux, la musique de M. Ferne parvient au cœur du monde d'où se répandent les veines de la nature, s'y mêle et participe à créer la force de la rivière, soit la vigueur de la vie.

Il est intéressant de noter que l'héroïne entend la musique comme un langage avec lequel M. Ferne raconte des histoires de façon inhabituelle². Narrées par le langage musical, ces histoires enchantent Esther si puissamment que rien n'y est comparable, sauf les chansons d'Elizabeth et des passages des livres que Michel lisait à sa fille³. Ainsi, le narrateur laisse paraître des affinités entre la musique du piano sortant de la villa de M. Ferne et des mots poétiques⁴ flottant autour de la jeune fille somnolente près de ses parents dans leur petit appartement. Contrairement au silence sinistre régnant sur tout le village, ces deux langages innocents font rêver Esther de l'ailleurs, là où on jouirait de la liberté absolue et de la paix éternelle.

¹ En plus de cet effet de rime, l'utilisation de l'imparfait dans ce passage peut se comprendre comme l'expression de la nostalgie ; le temps du passé inachevé prolonge ainsi jusqu'au présent, comme l'indique Margareta Kastberg Sjöblom : « Étant donné que l'action du verbe à l'imparfait – à la différence du passé simple – est envisagée dans sa durée, et non dans son achèvement, son emploi pourrait aussi suggérer une durée indéfinie et parfois inachevée de l'action racontée. L'imparfait devient ainsi le temps de la nostalgie. » Il laisse deviner le narrateur qui « refuse de considérer le passé comme achevé, et désiré, en le racontant, en l'écrivant, lui rendre la vie », ajoute-t-elle. (Margareta Kastberg Sjöblom, *op. cit.*, p. 188-189).

² *EE*, p. 20 : « Les notes glissaient, hésitaient, repartaient, comme si c'était un langage, (...) » ; *EE*, p. 21 : « Les mains agrippées à la grille rouillée, Esther écoutait le langage de M. Ferne. Il ne parlait plus comme le maître d'école, à présent ». Ce passage nous fait penser au « langage des Maîtres » que Le Clézio reproche dans *Les Géants* : « Le langage des Maîtres ne veut pas communiquer. Il n'est pas fait pour être parlé, ni entendu. C'est un langage qui dévore des informations et donne des ordres » (Paris, Gallimard, coll. « Imaginaire », 1973, p. 173).

³ *EE*, p. 21 : « Jamais rien n'avait eu tant d'importance, sauf peut-être quand sa mère chantait une chanson ou quand son père lui lisait les passages des livres qu'elle préférait, comme l'entrée de M. Pickwick dans la prison de Londres, ou la rencontre de Nicolas Nickleby avec son oncle ».

⁴ Ici, « les mots poétiques » comprennent les paroles des chansons, les histoires des livres littéraires et les noms répétés dans les conversations des adultes comme « Jérusalem » ou « Angelo Donati ».

Il [M. Ferne] racontait de drôles d'histoires, dont elle ne pouvait pas se souvenir, des histoires comme celles des rêves. Dans ces histoires, on était libre, il n'y avait pas de guerre, il n'y avait pas d'Allemands ni d'Italiens, rien qui pouvait faire peur ou arrêter la vie. Pourtant, c'était triste aussi, et la musique ralentissait, interrogeait. Il y avait des moments où tout se déchirait, se brisait. Puis le silence. (EE, 20-21)

Comme les mots « Eretzraël » ou « Angelo Donati », les notes du clavier émanant de la cuisine du vieux pianiste emportent Esther vers un monde utopique où il n'y a plus de barrières, ni de conflit, ni de contraintes. Du fait que les notes du piano de M. Ferne franchissent des limites spatio-temporelles, Keith Moser perçoit la force de son jeu, capable de transporter ses spectateurs vers l'ailleurs : « The musical notes created by Mr. Ferne do not appear to be constrained by the limitations of time and space. They permeate his entire house; they echo in the streets and throughout the region. And, when they reach the sky, they mingle with sunlight. Equally importantly, Mr. Ferne's playing transports his listeners elsewhere¹. » Le caractère ouvert de cet espace de rêve nous rappelle la fluidité et la force de l'infiltration de l'eau qui s'écoule librement et se répand partout en dépit des frontières naturelles ou des murs construits par les hommes. Grâce à la mélodie ruisselante du piano ressemblant aux bruits de l'eau des ruisseaux, Esther fait la connaissance de la liberté et de la quiétude de l'état naturel, malgré l'oppression et la menace de mort qui l'entourent dans le monde réel. Si l'on reprend les paroles de Moser : « [f]or a few instants, anguish vanishes ; the notes have broken their chains and liberated them² ». La définition de la musique chez Le Clézio par Nicolas Pien peut se comprendre dans le même contexte : « Le dialogue entre le Moi et le monde, parce qu'il a dépassé les frontières du temps et de la mort, est désormais possible. La musique est ce lien essentiel, au-delà des mots, qui permet la coïncidence³. »

Aussi peut-on dire que la musique de M. Ferne et les mots poétiques prononcés par les parents d'Esther sont des langages situés aux confins du réel et du rêve ; si le nom du bateau se fond dans le rêve de la jeune fille qui s'endort, le jeu du pianiste lui fait effleurer des souvenirs qui s'enfuient comme des rêves. Estompant ou surmontant les frontières entre le rêve et le réel, ces deux langages reflètent notre cycle de la vie le plus onirique, l'enfance. Toutefois, ces premières années de la vie que l'on suppose souvent pleinement heureuse sont décrites différemment chez Le Clézio, comme une période où l'on ressent autant de bonheur que de

¹ Keith A. Moser, « *Privileged Moments* » in *the Novels and Short stories of J.M.G. Le Clézio, His contemporary development of a traditional french literary device*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2008, p. 138.

² *Ibid.*, p. 139.

³ Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 212.

douleur. Au lieu d'être hypnotisée par la mélodie qui l'emmène vers le paradis imaginaire, Esther reconnaît et éprouve également la détresse, la misère et l'affliction dans la musique du piano, ruisselante comme des larmes cette fois, jusqu'à ce que le silence lugubre revienne¹. En effet, Le Clézio désapprouve souvent les clichés aveugles sur l'enfance « pleine de bonheur » ou le stéréotype des enfants « vivant dans des rêves ». Dans sa lettre destinée aux enfants, publiée dans le livre des photographies de Christophe Kuhn, *Enfances*, le romancier s'oppose clairement à ces idées reçues : « Enfants, on dit souvent de vous que vous vivez dans des rêves, mais ça n'est pas vrai. Vous vivez dans la réalité, vous éprouvez à chaque instant des émotions, de la joie et de la douleur dont nous ne sommes plus très capables² ». Pour Le Clézio, l'enfance est une période de vie plus réaliste et plus proche de la perfection originelle que l'âge mûr, où la plupart des hommes ont perdu leur sensibilité innée³. La perspective dichotomique de la civilisation occidentale s'habitue à distinguer le réel du rêve, la science de la mystique, la raison du sentiment tandis que le monde littéraire de Le Clézio n'est nullement fondé sur ces points de vue binaires. Mettant souvent en relief les seconds – parce qu'ils sont des aspects ignorés, voire méprisés dans le monde occidental en raison de leur imperceptibilité ou de leur indémontrabilité – l'auteur élargit la notion de la réalité que l'on conçoit habituellement, et, ainsi, réalise un monde plus intégral dans ses œuvres littéraires. Il serait donc convenable d'appeler l'espace-temps où Esther vit *la réalité telle quelle* plutôt que l'enfance, puisque c'est le monde que l'on pourra (re)vivre même immédiatement, si l'on retrouve la sensibilité perdue.

Les rapports entre la musique et les mots peuvent être compris dans ce contexte. Dans la société moderne, la langue humaine incline considérablement vers la fonction communicative, c'est-à-dire que l'on ne prend en compte que ses significations, alors que la langue primitive, même pour les êtres humains, est à la base constituée de sons ; le bruit de l'eau dans le ventre

¹ La douleur soulignée dans le texte avec des verbes « se déchirer » ou « se briser » symbolise la souffrance causée par la guerre mais aussi celle qui est plus fondamentale due à la séparation de la mère ou de la nature. Pascal Quignard écrit que la musique évoque « la séparation première, et l'angoisse princeps qui l'accompagnait » : « Comme la musique émeut au-delà de soi et gagne à ses rythmes le cœur et la respiration et la séparation première, et l'angoisse princeps qui l'accompagnait, et l'attente qui en naît tout au long de la vie. » (Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 46).

² Christophe Kuhn (photographies de), *Enfances*, Préface de J.-M.G. Le Clézio, Montreuil, Enfants Réfugiés du Monde, 1998.

³ Le fait scientifique sur la perte auditive de l'homme liée au vieillissement semble soutenir l'idée de Le Clézio qui déclare que les enfants vivent dans le monde plus réel que les adultes. En fait, nous distinguons les sons de fréquence de 20 Hz à 16 000 Hz, mais les enfants et les adolescents, c'est-à-dire ceux qui ont des oreilles très jeunes, perçoivent les sons très aigus, de fréquence de 20 000 Hz au maximum. De ce fait, nous pouvons interpréter la sensibilité des enfants comme le résultat de la jeunesse physique et du corps de meilleure capacité plutôt que la faiblesse ou l'immaturité. Pour en savoir plus sur le champ auditif tonal de l'être humain, voir André Gribenski, *l'Audition*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1994 (1^{ère} éd. 1951), p. 27-28.

de la mère, le cri du nouveau-né, la berceuse de la mère, des rires, des balbutiements de petits enfants et des nombreux noms propres dans les livres pour enfants. Le rapprochement de la musique et des mots évoque l'attribut originel de la langue humaine : la musicalité. Promouvant notre imagination, ces deux langages innocents nous libèrent du monde de la raison dans lequel nous nous enfermons par orgueil et nous font vivre dans le monde originel où les bruits de la nature, les notes musicales et les voix des hommes se rejoignent, se confondent, racontent des histoires variées et suscitent des émotions. C'est aussi ce monde que le narrateur de *L'Inconnu sur la terre* souhaite créer avec ses mots : « Je voudrais faire seulement ceci : de la musique avec les mots. Je voudrais partir pour un pays où il n'y aurait pas de bruit, pas de douleur, rien qui trouble ou qui détruit, un pays sans guerres, sans haine, plein de silence, plein de la lumière éblouissante du soleil. Là, je ferais seulement de la musique avec mes mots, pour embellir mon langage et lui permettre de rejoindre les autres langages du vent, des insectes, des oiseaux, de l'eau qui coule, du feu qui crisse, des rochers et des cailloux de la mer¹ ».

C. La synagogue

Située « en haut du village », la synagogue, espace de la divinité, s'oppose d'abord à l'hôtel Terminus par son caractère ouvert. Non seulement le narrateur précise plusieurs fois que la porte de la synagogue est « ouverte² », mais la parole de Michel révèle clairement la libre accessibilité de sa fille à cet endroit en dépit de son propre athéisme : « Si tu veux y aller, tu es libre d'y aller³ ». Les gestes sympathiques d'autres jeunes filles juives vis-à-vis d'Esther entrant timidement dans la synagogue renforcent l'atmosphère accueillante de cette maison de Dieu⁴. Si la résidence des Italiens représente l'aspect autoritaire et fermé des vainqueurs, la synagogue ouverte figure la politique de l'armée italienne, tolérante jusqu'à un certain point, de toute façon moins tyrannique que celle de l'Allemagne⁵. Ensuite, c'est la luminosité qui distingue ce lieu

¹ *IT*, p. 383.

² *EE*, p. 79 : « *Par la porte ouverte*, elle avait vu briller les lumières (...). Aujourd'hui, *devant la porte ouverte*, elle ressentait la même appréhension. » ; *EE*, p. 79-80 : « Esther est restée un long moment, arrêtée de l'autre côté de la rue, à regarder *la porte ouverte*. » Mis en italique par nous.

³ *EE*, p. 79.

⁴ *EE*, p. 79 : « Elle [Esther] a reconnu Judith, (...). Elle [Judith] avait un fichu noir sur la tête, et quand elle entrée dans le chalet avec sa mère, elle s'est retournée vers Esther et lui a fait un petit signe. » ; *EE*, p. 80 : « Puis une des fillettes, qui s'appelait Cécile, et qui était aussi à l'école de M. Seligman, est venue jusqu'à Esther, et elle lui a donné un foulard, en murmurant : « Il faut que tu mettes ça sur tes cheveux. » Elle est retournée vers le centre de la pièce. »

⁵ Danielle Baudot Laksine, *La Pierre des Juifs*, tome 2 « Les grands visiteurs », Châteauneuf, Éditions de Bergier, 2005, p. 20 : « Les croyants s'émerveillaient de pouvoir se rendre ouvertement aux offices célébrés dans la Synagogue installée dans un chalet. Une Synagogue, sous Vichy, à Saint-Martin-

sacré d'autres lieux obscurs du village. Illuminée par bon nombre de bougies allumées chaque vendredi soir, jour du shabbat, la synagogue offre un contraste frappant avec la place nocturne, l'appartement sombre de la famille d'Esther ou la villa morne du vieux M. Ferne. En revanche, la synagogue présente aussi une certaine analogie avec ces deux derniers lieux dont la musicalité est bien marquante ; on entend ici le bruit de la voix des hommes et des femmes chantant et récitant des prières. Faute de comprendre l'hébreu, Esther les entend de la même façon que lorsque l'on écoute de la musique, c'est-à-dire en faisant attention à l'intensité, la tonie, les résonances, les alternances, la durée et la nature des sons, et non à leur signification. D'ailleurs, ces voix récitant la prière, tout comme la musique et les mots énoncés par les parents, évoquent en notre héroïne les images de la nature « comme un bruit de vent, ou de pluie¹ » et lui donnent l'impression d'être incomparablement importantes : « Ici, dans cette pièce, plus rien d'autre ne pouvait avoir de l'importance² ». Elles effleurent aussi les souvenirs au fond d'elle comme les notes du piano le faisaient³. Ces similarités suggèrent l'appartenance des paroles de la prière au monde originel évoqué plus haut.

A ces ressemblances, nous pouvons ajouter la matérialité implicitement présente dans les langages qui constituent la prière, en laquelle s'origine, nous semble-t-il, la force incantatoire des paroles religieuses qui agit physiquement sur le monde tangible, y compris le corps d'Esther. Rattachant la prière à la spiritualité, on a tendance à la considérer comme un langage appartenant au monde immatériel, à travers lequel les croyants joignent la divinité, être céleste et surtout intangible. Au contraire de son aspect immatériel stéréotypé, l'oraison est décrite sous la plume de Le Clézio comme la somme des vibrations et des matières diverses. Esther s'est rendu compte que « c'était le bruit sourd des voix, où éclatait tout d'un coup l'incantation du langage, le balancement régulier des corps, les étoiles des bougies, l'ombre chaude et pleine d'odeurs⁴ ». Tous les composants dans la synagogue stimulant l'ouïe, la vue, le toucher et l'odorat de la fille constituent la prière. Son aspect matériel apparaît aussi dans la façon directe et physique dont l'héroïne s'aperçoit la nature de ces mots sacrés ; la prière est

Vésubie ? Mais oui ! Et grâce à l'aide du Délégué Spécial à la Mairie, qui fournit également des bougies pour le culte ».

¹ *EE*, p. 81.

² *EE*, p. 82.

³ *EE*, p. 81 : « Elle [Esther] cherchait à lire sur leurs [les femmes priant] lèvres les mots étranges, dans cette langue si belle, qui parlait au fond d'elle-même, comme si les syllabes réveillaient des souvenirs » ; *EE*, p. 21 : « Il [M. Ferne] racontait de drôles d'histoires, dont elle ne pouvait pas se souvenir, des histoires comme celles des rêves ».

⁴ *EE*, p. 81-82.

« entré[e] en elle¹ » et suscite « le tourbillon de la parole² ». L'*entrée* à l'intérieur d'Esther (évoquant l'aspiration ou l'absorption) et l'expression de *tourbillon* rappellent des métaphores citées plus haut, celles « de vent, ou de pluie », et nous confirment les traits aérien et liquide des paroles de la prière. Il nous paraît donc naturel que les images du navire et de l'oiseau s'ensuivent³.

Esther balançait son corps, lentement, en avant, en arrière, les yeux fixés sur les lumières, et au fond d'elle la voix des hommes et des femmes appelait et répondait, aiguë, grave, en disant tous ces mots dans la langue du mystère, et Esther pouvait franchir le temps et les montagnes, comme l'oiseau noir que lui montrait son père, jusque de l'autre côté des mers, là où naissait la lumière, jusqu'à Eretzraël. (*EE*, 81-82)

Les paroles entrent en Esther et la font balancer son corps. Ce balancement du corps, geste rituel au shabbat du judaïsme, ressemble au mouvement du navire avançant sur la mer, surtout avec sa lenteur et ses sens binaires, « en avant, en arrière ». Le rêve de la traversée maritime soufflé par le nom d'« Angelo Donati », réapparaît ici dans la synagogue remplie de voix des gens qui prient. Or, nous remarquons une différence significative entre ces deux rêves qui suggère l'évolution d'Esther ; si la petite fille à moitié endormie près de ses parents rêvait d'un bateau-sauveur qui serait préparé par les adultes, ici, enivrée par les paroles et les gestes d'appel au salut divin, elle devient elle-même le bateau, comme son prénom juif la prédestine à ce rôle, sauveur de son peuple⁴. « [L]es lumières » des bougies sur lesquelles son regard est fixé peuvent être liées à « la lumière » naissant à Eretzraël, ville de destination du navire-Esther, et les voix des hommes et des femmes résonnant « au fond d'elle » nous font imaginer la sollicitation pressante de ceux qui voyagent à fond de cale. En outre, cette scène imaginaire préfigure l'histoire du roman qui succède : les Juifs priant dans la cale du *Sette Fratelli* qui traverse la Méditerranée⁵. Prière comme tourbillon, prière diffuse comme gazeux. Ces voix, ces pouvoirs d'une beauté acoustique s'évaporeront ou convergeront ?

Nous avons étudié jusqu'ici l'eau ou ses métaphores présentes dans le village, qui créent une atmosphère rassurante et vivifiante – bien qu'elle ne soit qu'éphémère et faible – face à l'ambiance globale de cet espace enfermé, obscur et menaçant. Nous allons maintenant travailler sur le torrent, espace entièrement aquatique, situé en bas du village Saint-Martin. Nous

¹ *EE*, p. 81.

² *EE*, p. 82.

³ Vu le sujet de notre recherche, nous nous contenterons ici de réfléchir seulement sur l'image du navire.

⁴ Nous avons parlé plus haut du rôle d'Esther comme sauveur du peuple dans « le livre d'Esther » de *la Bible*. Voir le chapitre 2 de notre étude, p. 112.

⁵ *EE*, p. 169-171.

pourrons y retrouver l'énergie vivante et le même effet salubre de l'eau du village, mais incomparablement amplifiés.

2. Le torrent

Si le village, surtout son centre, représente le monde sombre, sournois, suffoqué par la guerre, le torrent se caractérise par des aspects presque antagoniques ; c'est un espace ouvert, dynamique et libre, dominé par le fracas du courant de la rivière et les reflets de la lumière du soleil. En sus des éléments naturels, ce sont les enfants du village qui occupent ce lieu primitif. L'été 1943, l'école de Saint-Martin ferme ses portes plus tôt que d'habitude sous prétexte de la maladie d'un maître. C'est alors au torrent que des garçons et des filles d'origine hétéroclite se rassemblent tous les matins, comme s'il remplaçait leur lieu d'apprentissage et de jeu. En considérant les caractéristiques de ce milieu aquatique, surtout les affinités de l'eau avec les enfants, nous allons examiner les influences de cet espace naturel sur l'évolution de nos jeunes personnages.

2.1. L'affinité de l'eau et des enfants

Il y a deux caractéristiques apparentes qui, d'une part, distinguent le torrent du village, et d'autre part, lient l'eau de la rivière aux enfants : le mouvement courant et le bruit éclatant. Chaque matin, brisant le silence de mort et l'ambiance plutôt statique du monde des adultes, les enfants du village, « tous bruyants¹ », « descend[ent] en courant par la rue du ruisseau jusqu'à la rivière² ». Pour le ruisseau aussi bien que ces gamins, le torrent se présente comme un espace ouvert et accueillant dans lequel les cours d'eau et les corps innocents se jettent sans hésiter. Le fracas de l'eau qui s'amplifie naturellement au sein de la rivière correspond également aux rires bruyants et aux cris stridents des enfants qui s'y baignent. De loin, « leurs voix [sont] recouvertes par le bruit de l'eau qui cascad[e] entre les rochers³ ».

En observant de plus près ce milieu naturel, défini comme « le Centre du monde de l'enfant⁴ » par Fredrik Westerlund, nous trouvons un autre trait important qui rapproche le

¹ *EE*, p. 16.

² *EE*, p. 59.

³ *EE*, p. 70.

⁴ Fredrik Westerlund (2011), *op. cit.*, p. 221 : « Avec le torrent qui est à la fois la concrétisation dynamique de la force de l'eau et le cours d'eau dont la présence est particulièrement marquée dans le

torrent et les enfants : la sauvagerie. Le décor de cet endroit situé en contrebas est constitué d'éléments naturels comme « les blocs de pierre », « les buissons », « les rochers », « le soleil », « les herbes » et bien évidemment « l'eau »¹. Les paysages lointains relèvent aussi son aspect primitif : « le ciel (...) sans nuages », « la forêt de bouleaux et de châtaigniers », « la ligne de crête des Caïres » et « les pins hérissés au sommet des collines », et ainsi de suite². Nous n'y voyons aucune trace de la civilisation. Les enfants « dépenaillés³ », surtout Esther, « la plus sauvage de toutes, avec ses cheveux noirs et bouclés coupés court, son visage hâlé⁴ », conviennent parfaitement à ce monde vierge. Leurs corps semblent envahies par la nature de Saint-Martin, ou bien ne s'en dissocient pas encore : « visages, bras et jambes hâlés par le soleil, cheveux emmêlés d'herbes, vêtements déchirés, tâchés par la terre⁵ ». Cela correspond à la remarque de l'auteur de *L'Inconnu sur la terre* sur la chair des enfants de même couleur que celle de la nature : « Couleur du ciel, couleur d'eau de source, couleur de jeune herbe. Leur chair est de la même couleur, qui n'a pas de nom, qui ne ressemble à rien de déjà vu, mais que l'on reconnaît⁶ ». C'est la couleur de l'innocence, celle de l'origine. D'ailleurs, une fois arrivés à la rivière, la plupart enlèvent tous leurs habits, comme s'ils ôtaient les vestiges encombrantes de la culture humaine, et se baignent en sous-vêtements, sauf quelques-uns plus mûrs que les autres « comme Judith, qui n'os[ent] pas enlever leur combinaison⁷ ». Sandy Erre note que cette nudité des personnages-enfants de Le Clézio « représente la liberté de se mouvoir et la communion avec le milieu naturel » et « demeure [comme] un élément important dans la quête de soi, puisqu'elle marque un retour aux origines et sur soi⁸ ». Les corps nus des êtres purs plongent dans l'eau, soit dans « la nudité *naturelle* », d'après Bachelard, celle « qui peut garder l'innocence⁹ ».

Le regard sur les enfants dans la philosophie antique occidentale oscille longtemps entre l'innocence et la monstruosité, parce qu'elle valorise en principe le logos plutôt que le sentiment ou l'état naturel. Par exemple, Platon écrit : « (...) de tous les animaux, c'est l'enfant qui est le plus difficile à manier ; par l'excellence même de cette source de raison qui est en lui, non

roman entier, la rivière constitue le Centre du monde de l'enfant. »

¹ *EE*, p. 59-60.

² *EE*, p. 60.

³ *EE*, p. 16.

⁴ *EE*, p. 17.

⁵ *EE*, p. 16.

⁶ *IT*, p. 225.

⁷ *EE*, p. 59.

⁸ Sandy Erre, *op. cit.*, p. 68.

⁹ Gaston Bachelard (1942), *op. cit.*, p. 45 : « L'eau évoque d'ailleurs la nudité *naturelle*, la nudité qui peut garder une innocence. ».

encore disciplinée, c'est une bête rusée, astucieuse, la plus insolente de toutes¹ ». La position de Saint Augustin n'en est pas très loin, il déclare dans *Confessions* que « [l]a faiblesse du corps est innocente chez l'enfant, mais non pas son âme » ou « il n'y a pas d'innocence enfantine² ». Au contraire de ces philosophes traditionnels, Le Clézio, se situant plutôt dans la lignée de Rousseau, associe la sauvagerie avec l'innocence chez les enfants, et décrit leur double nature qu'il est inutile, sinon impossible, de dissocier, en utilisant des décors spatiaux où les deux aspects coexistent naturellement. La nature sauvage n'est pas seulement l'essence qui se découvre chez les enfants, mais aussi la force prédominante qui les fait grandir. Comme nous verrons plus tard, les philosophes antiques les ont considérés comme des êtres, soit à éduquer, soit à faire sortir de l'état présent naturel, tandis que ce que voit Le Clézio c'est la sauvagerie de la nature elle-même qui les éduque.

La dernière similarité entre l'eau et les enfants est plus implicite que les autres. Il s'agit de la nature dissolutive de l'eau dans laquelle tous les éléments hétérogènes finissent par se mêler et s'unir. Malgré la haine, la peur et l'hostilité réciproque répandues largement ces temps-là entre les hommes dits différents, les enfants constituent une « troupe hétéroclite où [sont] mêlés filles et garçons, enfants juifs et enfants du village³ » pour courir tous ensemble bruyamment dans les ruelles vers la rivière comme les molécules de l'eau qui s'entrechoquent en coulant⁴. La fonction de l'eau qui rend les limites, donc les différences, insignifiantes, se retrouve également dans chaque personnage-enfant. Comme nous avons vu plus haut, Tristan demeure sur la ligne de limite symbolique entre les Juifs et d'autres Saint-Martinois en réprimant son envie d'« être avec elle [Esther], dans la file, avancer avec elle jusqu'à la table⁵ » dans la salle obscure de l'hôtel Terminus. Barré par les ordres du monde des adultes, il ressemble jusqu'à un certain point à un cours d'eau interrompu par une sorte d'obstacle insurmontable⁶. La liberté qu'il ressent au fond de la gorge s'emplissant du « bruit de l'eau qui

¹ Platon, *Lois* VII, 808d-808e, cité à nouveau dans Eric Deschavanne et P.-H. Tavoillot, *op. cit.*, p. 335. A propos de la perspective platonicienne sur l'enfant et l'enfance, les auteurs nous conseillent de voir aussi B. Charlot, « L'idée d'enfance dans la philosophie de Platon », *Revue de métaphysique et de morale*, 1977, p. 232-245.

² Saint Augustin, *Confessions*, I, VII, et I, XIX, cités à nouveau dans Eric Deschavanne et P.-H. Tavoillot, *op. cit.*, p. 335.

³ *EE*, p. 16.

⁴ Les scientifiques expliquent que le bruit de l'eau provient du « changement continu des positions de molécules toutes les trois picosecondes » (Serge Bigot, *Les cours d'eau : forces et formes*, [dvd], Meudon, CNRS Images, 2007). Comme ce changement s'effectue naturellement, et non par la force extérieure, le bruit de l'eau pourrait être interprété comme le signe de l'eau vivante.

⁵ *EE*, p. 30.

⁶ Nous pouvons comparer Tristan avec Gasparini, autre garçon amoureux d'Esther. De quinze ou seize ans, il est « déjà large et fort comme un homme » (*EE*, p. 45) et on peut le placer plus proche du monde des adultes, contrairement à Tristan qui reste encore au sein de l'enfance, non seulement par leurs âges

coulait » pourrait être comprise dans ce contexte. Il y a aussi Rachel, le personnage le plus libre et le plus énigmatique dans ce roman. Jeune fille juive très belle avec des « cheveux roux, longs et libres sur ses épaules », elle « n[e va] plus aux cérémonies » et « parl[e] souvent avec les carabiniers italiens, devant l'hôtel¹ ». Faute de pouvoir la cadrer en ce qui concerne sa tenue, sa religion, ou sa nationalité, les gens « la haïss[ent] au fond d'eux-mêmes, plus encore que les soldats italiens² ». Si Tristan évoquait le cours de l'eau interrompu, Rachel serait comparable au courant puissant, qui franchit ainsi toutes les frontières présentes dans cette société. La haine des gens vis-à-vis de cette personne peut être interprétée comme de la jalousie pour son esprit totalement libre, celui qui leur manque³. Les rêves de cette jeune fille, d'être musicienne et de voyager partout dans le monde, soulignent également son aspect comme symbole de la liberté absolue⁴.

2.2. Les jeux, ou l'apprentissage

L'école étant fermée, les enfants s'assemblent à la rivière, attirés par cet espace aquatique, libre, vivant et sauvage, soit les forces de la nature qui leur manquent tellement. L'eau du Boréon claire et abondante permet à ces enfants étouffés et épuisés de récupérer dans le jeu leur propre vitalité, de s'endurcir tant physiquement que mentalement et ainsi de grandir. Aujourd'hui, l'importance du jeu pour l'apprentissage des enfants est de manière générale approuvée dans le domaine de l'éducation des enfants. Jean Epstein et Chloé Radiguet, commencent leur livre sur l'effet pédagogique du jeu chez les enfants par déclarer : « L'enfant existe par le jeu. Il ne joue pas pour apprendre mais apprend parce qu'il joue. D'une part, à

mais aussi de leurs visions du monde différentes. Plus grand que Tristan et d'autres enfants, Gasparini est conscient des règles du monde des adultes, surtout des limites entre les gens différents, il raconte alors à son amie bien aimée des sujets blessants : « C'est vrai que tu es juive ? », « Mon père, il dit que si les Allemands viennent ici, ils tueront tous les Juifs. » (*EE*, p. 36). Quittant l'enfance, on ne peut plus ignorer les ordres du monde segmenté. On ne peut plus rencontrer les Autres sans préjugé, ni s'assimiler à eux alors que les enfants peuvent se rejoindre librement comme les courant de la rivière. La conscience sur la différence se présente toujours clairement même dans la promesse courageuse de Gasparini : « Si les Allemands arrivent, je te cacherai dans la grange. » (*EE*, p. 63).

¹ *EE*, p. 38.

² *EE*, p. 50.

³ Remarquons qu'Esther est le seul personnage qui ne la déteste pas, mais au contraire cherche à lui parler, devenir amie. Cela suggère que l'héroïne garde comme Rachel la pure passion pour la liberté. Nous reviendrons sur la relation de deux filles un peu plus tard.

⁴ *EE*, p. 41 : « « Moi [Rachel], je sais ce que je voudrais faire. Je voudrais faire de la musique, comme M. Ferne, jouer du piano, chanter. Aller dans les grandes villes, à Vienne, à Paris, à Berlin, en Amérique, partout » ». Nous reviendrons plus tard sur la relation entre l'esprit libre de Rachel et sa passion pour la musique dans le dernier chapitre de notre étude. Voir le chapitre 9 de notre étude, p. 558-560.

travers le plaisir qu'il éprouve à essayer ; d'autre part, à travers son environnement¹ ». D'une perspective similaire, Alain Guy, psychanalyste, professeur des sciences de l'éducation, prononce une conférence sur l'importance du jeu pour l'apprentissage chez les enfants dans le but « de montrer que jouer est un mouvement qui inclut profondément le corps de l'enfant par lequel il acquiert un certain nombre de perceptions, de sensations, de plaisirs, de mécanismes inconscients et conscients qui fondent et structurent sa personne. Les éléments qu'il acquiert dans le jeu sont indispensables à toute activité d'apprentissage et de compréhension² ». Le torrent de Saint-Martin se présente comme l'aire de jeu idéale pour Esther et ses amis, en ce sens qu'ils peuvent s'y enivrer de la joie pure et de la liberté, mais aussi qu'ils y grandissent et apprennent inconsciemment la valeur de la paix, le respect des autres, l'amitié et l'amour, en oubliant même un instant la guerre, la discrimination et la menace de mort qui les enserrant. Cette capacité de trouver un endroit pour jouer malgré les circonstances terribles, celle de tirer « leurs jeux *de la vie elle-même*, de leur environnement et de la richesse inépuisable de leur imaginaire³ », selon l'expression de Marina Salles, est une des caractéristiques des personnages-enfants dans la littérature leclézienne. En divisant la rivière et ses environs en trois parties, « l'entrée des gorges », « au bord du confluent », « au fond de la gorge », nous allons étudier le jeu auquel Esther et d'autres enfants s'adonnent dans chaque partie spatiale et réfléchir sur ses fonctions pédagogiques, sinon initiatiques, pour ces petits êtres innocents.

A. Le bain dans la rivière

Descendant du village par la rue du ruisseau, les enfants arrivent, au bout de la rue, à la rivière dans laquelle ils se baignent souvent quand il fait chaud. Dans cet espace naturel où on ne trouve aucune trace de la civilisation, il n'existe pas de *jouet* au sens habituel ; les éléments naturels tels que les écrevisses, les roches, et l'eau elle-même en font office. A travers ces *jouets vivants de la nature*, le monde ludique de ces enfants s'accorde avec le monde réel, sans altération, dissimulation. Le jeu dans la nature leur donne une vision claire vis-à-vis de l'univers. Pour citer l'exemple de l'effet éducatif du torrent, nous pouvons penser à la sexualité, un des tabous importants de la civilisation moderne, avec laquelle ils se familiarisent tout

¹ Jean Epstein et Chloé Radiguet, *L'Explorateur nu, Plaisir du jeu, Découverte du monde*, Paris, Éditions universitaires, 1982, p. 5.

² Alain Guy, *Apprendre à jouer, apprendre par le jeu ?*, conférence à St Georges sur Baulche, avril 1995, Saint-Georges sur Baulche, l'Association des Rééducateurs de l'Education Nationale de l'Yonne, 1996, p. 5.

³ Marina Salles, « Jeux d'enfants », in sous la direction d'Isabelle Roussel-Gillet (2008), p. 50-51.

naturellement ici.

Dans cette aire de jeu aquatique, les filles se tiennent un peu à l'écart des garçons ; les garçons restent en bas tandis que les filles remontent le torrent « pour se cacher derrière les gros blocs de rocher¹ ». La mise à distance des filles par rapport à l'autre sexe laisse paraître qu'elles sont dans une période de transition entre l'enfance et l'adolescence. Leur position plus haute que celle des garçons peut signifier la puberté précoce des filles. Mais la ligne de séparation constituée de « gros blocs de rocher » n'est pas impénétrable. Les garçons viennent « à travers les broussailles pour (...) épier » les filles, et elles, prévoyant déjà l'invasion de leurs camarades malins, « leur jet[tent] de l'eau au hasard, en poussant des cris stridents² ». Une des scènes préférées de Le Clézio, c'est-à-dire les garçons épient les filles ou les femmes qui se baignent³, exprime le monde naturel ou édénique dans lequel la sexualité n'est plus un tabou, ni l'objet de légers plaisirs, ni la victime du désir pervers. Comme la rivière qui s'écoule librement entre les blocs de rocher, les enfants vont et viennent au leur gré, s'éveillent naturellement à l'autre sexe. La sexualité s'apprend dans le torrent de manière plus naturelle, imperceptiblement. Le milieu naturel réservé aux enfants, libre et fluide, dont les limites sont lâches, pourrait être plus convenable et efficace pour l'éducation sexuelle que l'établissement scolaire plutôt conservateur, souvent autoritaire, dans lequel les adultes sermonnent, ordonnent et interdisent alors que les enfants écoutent, leur obéissent ou sont punis.

B. La cigarette, ou une petite complicité

Aimé Dupuy distingue dans son livre intitulé, *Un personnage nouveau du roman français, l'Enfant*, la camaraderie de l'amitié chez les enfants en disant : « La camaraderie naît de la vie en commun ; l'amitié est un choix parmi ceux qui vivent d'une existence commune. On ne choisit pas ses camarades ; on élit un ami⁴ ». Nous voyons la même distinction chez Esther quand le narrateur nous apprend : « Judith, l'amie d'Esther (ce n'était pas vraiment son

¹ *EE*, p. 17.

² *EE*, p. 17.

³ Nous pouvons retrouver la scène similaire dans *Onitsha* ; cachés derrière les roseaux, Fintan et Bony épient les femmes, surtout Oya, se baigner et laver leurs vêtements dans la rivière Omerun (*O*, p. 93-94), et aussi dans le film de Giuseppe De Santis, *Riso amaro* (1949), recommandé fortement par Le Clézio en raison de la beauté du corps féminin que le spectateur y découvrirait ; Marco, personnage principal, guette entre les arbres des femmes se baigner sous la pluie. Le Clézio parle de ce film dans l'ouvrage co-écrit avec Robert Chazal, *Les années Cannes : 40 ans de festival* (Renens, 5 Continents / Paris, Hatier, 1987). Nous comprenons que dans le monde imaginaire de Le Clézio, c'est souvent ainsi que les garçons découvrent la beauté du corps féminin.

⁴ Aimé Dupuy, *Un personnage nouveau du roman français, l'Enfant*, Paris, Hachette, 1931, p. 208.

amie, pas comme Rachel, mais elles étaient assises à côté dans la classe de M. Seligman), (...) ¹ ». Si la rivière à l'entrée des gorges représente le lieu de la camaraderie pour l'héroïne, celui de l'amitié devrait être le pont franchissant le confluent où Esther passe un moment intime, presque une sorte de complot, avec Rachel.

Le jour où les Italiens emportent le piano de M. Ferne vers l'hôtel Terminus, Esther et Rachel se croisent dans la rue reliant la villa du pianiste et la place. Elles suivent ensemble le cortège du piano saisi par les soldats italiens jusqu'à la place et restent quelques instants sous un platane en regardant la pluie et se parlant un peu pour la première fois. Avant qu'Esther n'emmène soudainement Rachel vers la rivière, une sorte de cachette séparée du monde des adultes, c'est la pluie qui joue le rôle important dans la naissance et le mûrissement de l'amitié entre les deux jeunes filles. Contrairement à la pluie tombant sur les Juifs dans la queue devant l'hôtel Terminus, les fines gouttes d'eau descendant du ciel mouillent le cœur desséché de deux jeunes filles et font fleurir des sentiments humains. D'abord, Esther, attirée depuis longtemps par la beauté de Rachel, surtout celle de ses cheveux, « [a] eu envie d'être son amie » ce jour-là à cause « [d]es gouttes d'eau [qui] mouillait la belle chevelure rouge de Rachel, coulaient sur son visage comme des larmes ² ». C'est la pluie qui la fait *élire* Rachel comme son amie, empruntant l'expression de Dupuy. La scène évoque le regard de Tristan fixé sur Esther que nous avons vu plus haut. Néanmoins, ici, la pluie ne se contente pas seulement d'embellir l'apparence extérieure de la fille à cheveux roux, mais montre aussi de manière métaphorique son intérieur sensible troublé par le malheur du vieil pianiste juif. C'est surtout ce partage affectif qui émeut Esther et fait celle-ci se sentir proche de Rachel. Ensuite, il est aussi signifiant qu'elles aient passé un moment ensemble en regardant la pluie qui tombait sur la place. Lieu hostile, silencieux et stagnant d'habitude, la place était remplie ce jour-là de la fraîcheur et de la douceur des gouttes de pluie qui « picotai[ent] les flaques ³ », et cette vitalité de l'eau fait bourgeonner l'amitié en elles, sentiment précieux et extraordinaire qui peut changer l'humain et sa vie.

Leur amitié se consolide, c'est-à-dire devient plus intime, sur la plage de galets au bord de la rivière où « les deux torrents se rencontr[ent] ».

Elles ont marché ensemble sur la route encore luisante de pluie, sans rien dire, jusqu'au pont. En dessous, les deux torrents se rencontraient, avec des tourbillons. Un chemin conduisait jusqu'au confluent, où il y avait une plage étroite de galets. Le bruit des torrents était

¹ *EE*, p. 59-60.

² *EE*, p. 38.

³ *EE*, p. 39.

assourdissant, mais Esther trouvait que c'était bien. A cet endroit, il n'y avait rien d'autre au monde, et on ne pouvait pas se parler. (*EE*, 39-40)

La pluie, même après qu'elle a cessé de tomber, reste le guide tranquille pour ces deux filles sur le chemin de l'amitié (« la route encore luisante de pluie »), celle parfaitement figurée par l'image de deux rivières qui confluent. Au bord du confluent, deux individus se rejoignent, leurs sentiments s'unissent comme « des tourbillons », et elles deviennent ainsi amies. L'absence du langage souligne l'intimité et la pureté de cette relation naissante (« sans rien dire », « on ne pouvait pas se parler »). Laissant leur place au fracas des torrents, les mots, qui provoquent souvent des malentendus et confirment des fractures avec les autres, n'interviennent point dans la communication, ou la communion de ces filles qui sont en train de renaître comme amies. « Le bruit de l'eau aide les personnages à échapper au monde humain de la parole¹ », si l'on reprend la phrase de Westerlund. La voix de deux âmes qui se rencontrent comme les torrents confluent est muette, sinon si ressemblante au bruit de l'eau qu'on ne la discerne pas. Elles nous rappellent les enfants qui rêvent, et donc qui entrent en solitude, décrits par Gaston Bachelard : « Toute la vie est sensibilisée pour la rêverie poétique, pour une rêverie qui sait le prix de la solitude. L'enfance connaît le malheur par les hommes. En la solitude, il peut détendre ses peines. L'enfant se sent fils du cosmos quand le monde humain lui laisse la paix² ».

L'isolement volontaire dans un abri intime (« A cet endroit, il n'y avait rien d'autre », « une plage étroite »), leur permet de tenter le jouet interdit, mais particulièrement curieux : celui des cigarettes. C'est Rachel qui sort et commence à fumer d'abord, avant d'en donner une à Esther. Nous retrouvons ici « [l]a dimension sociale et conviviale de la cigarette » que remarque Marina Salles. « Offrir une première cigarette peut prendre la forme d'un rite initiatique ou d'un pacte d'amitié³ » ajoute-t-elle. Un peu comme les premiers hommes qui désobéissent à l'ordre de Dieu, ceux qui ont dû alors vivre la chute, mais heureuse, d'après Milton, parce qu'« elle donne un sens humain à l'effort, à l'amour, à l'histoire⁴ », elles transgressent des ordres, non seulement pour assouvir leur curiosité, mais surtout pour quitter l'enfance, devenir indépendantes et faire face à leur propre vie. Si le « paquet bizarre, écrit en anglais⁵ » laisse paraître le sentiment étranger qu'éprouve Esther encore puérile à l'égard de

¹ Fredrik Westerlund (2011), *op. cit.*, p. 240.

² Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, coll. « Quadrige », Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 84.

³ Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 133.

⁴ *Grand Larousse Universel*, Tome 11, Paris, Larousse, 1995(1^{ère} éd. 1983), entrée : « Paradis perdu », p. 7806.

⁵ *EE*, p. 40.

l'objet pour adultes, le mouvement naturel de la fumée de la cigarette sortant des lèvres de Rachel semble illustrer son esprit libre sans contraintes d'aucune sorte. C'est là d'où vient sa véritable beauté, si splendide qu'elle attire les guêpes : « Elle a commencé à fumer, avec la fumée âcre douce de la cigarette qui tournait autour d'elle, et qui attirait les guêpes¹ ».

C. Le cache-cache

Pendant que d'autres enfants restent à l'entrée des gorges, Esther et Tristan remontent le torrent « en sautant de roche en roche² » jusqu'au fond de la vallée. L'ambiance spatiale change au fur et à mesure qu'ils avancent vers le ravin plus profond. Partie du torrent où sa sauvagerie s'intensifie le plus, cet espace se caractérise avant tout par son état indifférencié ; « couvertes d'une forêt épaisse, noire », celle qui « descen[d] jusqu'à l'eau », « les gorges dev[iennent] plus étroites », « les rochers dev[iennent] de plus en plus grands, de plus en plus noirs », « [l]es feuilles mortes pourriss[ent] entre les rochers », et « dans les creux des pierres viv[ent] des fougères et des ronces, emmêlées, empêchant le passage »³. Dans cet espace auquel manquent les décors qui auraient servi à découper les contours comme la lumière du soleil, des chemins ou des couleurs dissemblables, les composants dilatés, densifiés et noircis s'approchent les uns des autres, se ressemblent, enfin s'embrouillent. Ce qui joue le rôle notable dans la suppression des bornes, autrement dit l'amalgame des éléments différents de ce milieu naturel, c'est l'eau de la rivière ; « tout dispara[ît], [est] emporté, lavé par l'eau du torrent », sauf les blocs de pierre qui ont réussi à résister, bien qu'ils soient eux aussi « usés par l'eau⁴ ». Les deux matières restant dans cette vallée profonde, l'eau et les roches, montrent que cet espace incarne le monde primitif, soit l'origine du monde⁵. Si *l'eau comme matière liquide* enlève et anéantit tout ce qui se trouve sur la terre en n'y laissant que de grosses pierres, *celle comme ondes*, c'est-à-dire le bruit d'eau, relie le monde terrestre au monde céleste en « empl[issant] l'étroite vallée, jusqu'au ciel⁶ ». L'union de l'univers s'accomplit ainsi à travers le fracas du torrent.

¹ *EE*, p. 40.

² *EE*, p. 60.

³ *EE*, p. 70, 71.

⁴ *EE*, p. 71.

⁵ Comme nous l'avons déjà vu dans le deuxième chapitre de notre étude, « Watasenia », premier chapitre du *Voyages de l'autre côté* de Le Clézio, est une description de la genèse du monde où il ne se trouve que « la masse liquide » et « des rochers ». Bien qu'il y suggère plutôt la mer que la rivière avec des précisions comme l'eau « salée » et des rochers « couverts d'algues rouges », nous pouvons dire que l'écrivain confère à ces deux matières le statut d'élément du monde primitif.

⁶ *EE*, p. 72.

Dans cet espace sauvage où tout s'unit, nos deux personnages-enfants entrent en communion, respectivement et aussi ensemble, avec la nature. C'est le jeu qui les conduit à une telle expérience enivrante. Leur jeu n'a pas de nom précis. Il ressemble au cache-cache, mais le narrateur le présente de manière concise en disant seulement que « c'était un jeu¹ », sauf une fois avec un peu de précision qu'« ils jouaient à être amoureux² ». Bien qu'il y ait certaines règles à respecter, elles ne nous donnent pas non plus d'idée claire sur ce jeu, parce qu'elles se montrent de manière restreinte et elles ne sont pas cohérentes selon les différents passages du roman³. Qui plus est, nous ne pouvons pas facilement discerner le jeu du vrai en observant ce que font les deux enfants. Tristan éprouve ainsi un sentiment ambigu : « C'était un jeu, et pourtant il sentait son cœur battre plus vite, comme si c'était vrai, comme si c'était une aventure⁴ ». C'est ainsi que ce jeu, secret de deux amis, demeure seulement entre eux, sans révéler ses mystères même au lecteur. En dépit de ses règles imprécises, réfléchissons un peu sur le jeu afin de voir comment il entraîne les enfants à se libérer de la surveillance, de l'effroi et de toute situation historique qui leur pèse et les menace.

Maintenant, quand ils allaient se promener autour du village, Esther tenait sa main. Ils jouaient à être amoureux. Ils descendaient jusqu'au torrent, et elle l'entraînait vers la gorge, en sautant de roche en roche. (...) Tristan voulait la suivre, mais Esther était trop rapide pour lui. Elle bondissait si vite que personne n'aurait pu la suivre. (...) Quand elle avait remonté très loin le torrent, elle s'arrêtait au bord de l'eau, cachée par un bloc de rocher, et elle guettait tous les bruits, les craquements, les vibrations des insectes, qui se mêlaient au fracas du courant. Elle entendait des chiens aboyer très loin, puis la voix de Tristan, qui criait son nom : « Hélène ! Hélène !... ». Ça lui plaisait de ne pas répondre, de rester blottie à l'abri du rocher, parce que c'était comme si elle était maîtresse de sa vie, qu'elle pouvait décider de tout ce qui lui arriverait. C'était un jeu, mais elle n'en parlait à personne. (*EE*, 60-61)

Dans le roman, le jeu d'abord est décrit à travers le regard d'Esther. Ici, deux jeux s'enchaînent ou se combinent : le jeu à être amoureux et le cache-cache. Concernant le premier, les personnages le choisissent comme le moyen d'*exprimer en cachette leur sentiment d'amour*, parce qu'ils se trouvent au passage de l'enfance à l'adolescence, période de vie où coexistent la curiosité et l'hypersensibilité vis-à-vis de la sexualité. Pour nier le sentiment étranger qu'ils éprouvent comme ami(e), mais aussi au contraire pour l'accepter, d'une certaine manière se

¹ *EE*, p. 61, 70, 71.

² *EE*, p. 60.

³ Par exemple, le narrateur nous apprend dans un passage qu'il est interdit à Tristan d'appeler le nom d'Esther tandis que dans un autre passage Tristan crie son nom – bien que ce soit « Hélène », et non « Esther » – pour trouver la fille qui se cache sans y répondre.

⁴ *EE*, p. 70.

laisser aller à ce sentiment inconnu, Esther et Tristan usent de ce détour qu'est le jeu, et commencent à *s'approcher* naturellement¹. Le second jeu ressemble en un sens au premier ; Esther *se cache* derrière un bloc de rocher et Tristan essaie de *s'en approcher* en la suivant. Les caractéristiques du jeu que nous avons mis en italique montrent qu'elles conviennent au trait central de l'espace : l'union. Esther fait partie de la gorge en se cachant derrière la roche, autrement dit en essayant de ne plus se distinguer du milieu sauvage. Cette union nous fait imaginer la gorge, mot qui peut signifier aussi les seins, comme le corps féminin. En plus, le paysage naturel évoque le sexe féminin avec son étroitesse, sa forêt « épaisse, noire² » ressemblant à une toison touffue, ses énormes blocs de pierre qui font penser à l'intérieur du vagin dilaté, et surtout la présence de l'eau qui ne cesse de couler. En évoquant « l'archétype de la terre-mère, sacralisée³ », une des images fréquentes de la littérature leclézienne, la gorge peut donc se comparer avec la voie vaginale qui conduit à l'utérus de la Mère-Nature, soit « l'origine du monde », si l'on emprunte le titre d'une œuvre de Gustave Courbet. Dans cet espace « maternel et matriciel [...] lié au symbolisme de la naissance », selon l'expression de Bruno Thibault, « [o]n ne peut qu'être frappé par l'importance des jeux de l'eau dans cette section, notamment des torrents qui apparaissent subitement au printemps, en accord avec le cycle saisonnier naturel⁴ ». Il nous paraît plutôt naturel que les enfants s'attirent physiquement dans cet espace harmonieux dans le sens taoïste, où *yin* et *yang* cherchent à se joindre. Comparable à un énorme corps féminin allongé, la gorge nous évoque également la gigantesque installation « Hon » de Niki de Saint-Phalle, prêt à accueillir l'amour et les amoureux⁵.

¹ Bien qu'ils se distinguent des textes lecléziens au niveau détaillé, l'eau douce concerne aussi l'éveil à la sensualité des jeunes filles dans les écrits de Marguerite Duras. Dans son article consacré à l'image de l'eau chez cette dernière, Noëlle Carruggi rappelle ce côté de l'eau comme matière privilégiée de la poésie érotique, en citant un passage du *Barrage contre le Pacifique* : « L'eau fraîche et l'eau douce jouent également un rôle important dans l'éveil des jeunes héroïnes durassiennes à la sensualité. Dans *Le Barrage contre le pacifique*, Suzanne partage avec son frère la joie complice et innocente de se baigner nue dans les [l]acs et l'embouchure des rivières ; elle découvre aussi le plaisir de se savonner, transformant ainsi en rituels ses bains quotidiens : « heureuse, Suzanne se savonnait... elle se baignait deux ou trois fois par jour pour avoir l'occasion de se savonner » (91). » (Noëlle Carruggi, « L'eau dans les écrits de Marguerite Duras un double pouvoir », in sous la direction de Yolande Helm, *L'Eau. Source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*, New York, Peter Lang, 1995, p. 33).

² *EE*, p. 71.

³ Isabelle Roussel-Gillet (2011), *op. cit.*, p. 103.

⁴ Bruno Thibault (2009), *op. cit.*, p. 168.

⁵ « Hon », (« elle » en suédois) est une sculpture de femme allongée de 27 mètres de long dans laquelle le public peut entrer par le sexe. Réalisée par Niki de Saint-Phalle avec l'aide de Jean Tinguely, cette œuvre excentrique et hardie a vu le jour au Moderna Museet de Stockholm en 1966. Dans son article publié dans *Lecture d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, Bruno Thibault révèle les rapports étroits entre les œuvres de l'art pop des années 50 et 60 – notamment celles de l'école de Nice – et les premières œuvres de Le Clézio. Bien que l'auteur ne traite pas principalement l'influence de Niki de Saint-Phalle sur l'univers romanesque de notre écrivain, le nom du peintre est cité dans la liste d'artistes présentée au

La poursuite de Tristan élargit la signification de leur jeu. Ces deux enfants évoquent une paire d'oiseaux qui cherchent à s'accoupler ; la femelle qui fait un geste léger séduisant (« Esther tenait sa main », « elle l'entraînait vers la gorge ») et le mâle qui la suit, instinctivement (« Tristan voulait la suivre »). Leur saut sur les rochers renforce cette image des oiseaux. Le mouvement général de l'homme qui marche ou court est horizontal alors que le bondissement de ces enfants est un mouvement parabolique répétitif comme celui de petits oiseaux. De plus, c'est l'unique manière harmonieuse de se déplacer dans cet espace sauvage, sans laisser de trace humaine comme l'empreinte des pas chaussés sur le chemin. Autrement dit, ils ne nuisent point à la pureté de l'espace. S'ils veulent jouer à être amoureux, c'est pour imiter les animaux sauvages plutôt que les adultes, parce que le premier amour, un des sentiments les plus purs que l'homme puisse avoir, est l'affaire de la nature.

Or, le cache-cache d'une jeune fille juive lors de l'été 1943 ne relève pas seulement de l'histoire d'amour. Nous devrions considérer ce comportement à la lumière des événements auxquels elle fait face à cette période. S'enfuir et se cacher. Il est plutôt question de vie ou de mort pour les Juifs sous la menace de la Shoah. Bruno Thibault voit que « ces jeux miment l'effacement et l'effacement où la guerre a plongé l'adolescente¹ ». Mais la jeune fille choisit un chemin différent de celui des adultes pour s'abriter contre le regard menaçant du monde extérieur. Sa remontée dans le torrent, soit le déplacement vers le haut d'où on domine toute la vallée, montre son désir de s'échapper de toutes sortes de regards, surveillants, méprisants, hostiles, et même compatissants. Là, elle refuse de répondre à son faux prénom, « Hélène », donné par les adultes qui veulent la protéger, comme si elle avait son propre moyen de se défendre ici « au bord de l'eau, cachée par un bloc de rocher ». Sous la protection du fracas de l'eau et des rochers énormes, elle est en sécurité et peut devenir la « maîtresse de sa vie ». C'est pour récupérer son droit à la vie qu'elle tente de reprendre le pouvoir du regard, même un instant, à travers le jeu.

L'effort désespéré de Tristan pour suivre cette fille « si vite que personne n'aurait pu la suivre » incarne la quête patiente du véritable visage de l'autre, celui qui fuit vélocement chaque

début de l'article comme « Nouveau Réalistes » : « Dès la fin des années 50 et tout au long des années 60, l'art pop des "Nouveaux Réalistes" est présent avec éclat sur la scène artistique parisienne. Arman, Yves Klein, Marcel Raysse, Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, César et Christo défraient la chronique par leurs œuvres radicales et subversives ». (« L'influence de quelques modèles artistiques sur l'œuvre romanesque de J.-M.G. Le Clézio (Arman, Klein, Raysse, Tinguely, Kahlo et O'Keeffe) », in coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (2004), *op. cit.*, p. 161).

¹ Bruno Thibault (2009), *op. cit.*, p. 168.

fois que l'on cherche à le saisir. L'image fugitive d'Esther représente cette nature de l'autre quasi insaisissable.

Devant lui, par instants, fuyait la silhouette légère de la jeune fille. Elle bondissait de roche en roche, disparaissait dans les creux, reparaisait plus loin. Tristan aurait voulu l'appeler, crier son nom : « Hélène !... » comme faisaient les autres garçons, mais il ne pouvait pas. C'était un jeu, il fallait bondir parmi les rochers, le cœur battant, le regard aux aguets, cherchant chaque recoin d'ombre, devinant les traces. (*EE*, 71)

La silhouette d'Esther continue à disparaître et réapparaître entre les grosses roches au fond de la vallée¹. Les roches, « obstacles » qui empêchent la vue « transparente » de Tristan, nous ramènent à la brillante étude de Jean Starobinski sur le thème réitératif dans toute l'œuvre de Rousseau, *J.-J. Rousseau, La Transparence et l'obstacle*. En définissant le paradis comme « la transparence réciproque des consciences, la communication totale et confiante », l'auteur de cet essai critique déclare que « le paradis est perdu », parce que « [l]e monde lui-même change d'aspect et s'obscurcit »². Les hommes chassés du paradis ne peuvent pas éviter de souffrir de la distance avec l'autre qui ne se raccourcit jamais et de l'impossibilité de la communication sans faille. Cependant, Tristan ne renonce pas à suivre, quoique difficilement, cette image fugitive de l'autre, bien qu'il lui arrive parfois de la rater, malgré lui, faute d'agilité. Chaque saut du garçon maladroit signifie l'effort de surmonter des obstacles, soit de s'approcher de son amie bien aimée, celle qui est avant tout autre. La gorge où tous les décors naturels sont tant mêlés que l'on a mal à les distinguer, constitue un lieu idéal pour ces deux enfants qui cherchent à se rencontrer et s'unir. La pureté de l'espace permet à ces êtres encore innocents d'enlever toutes les saletés du monde, de surpasser les barrières entre eux et d'aboutir à l'union absolue. Nous reviendrons sur ce point plus tard.

Autre sens symbolique de l'image fuyante de cette jeune fille : le temps extrêmement ralenti jusqu'à percevoir tous les instants fugitifs. Elle révèle l'essence de notre existence dans le temps qui coule : disparition à jamais et naissance de nouveau à chaque instant. Désormais,

¹ En ayant recours à la théorie freudienne, Marina Salles propose une autre signification du jeu de cache-cache. La critique souligne son effet de dédramatisation de la séparation tragique, prédestinée de nos deux jeunes personnages : « La forme que prend ce jeu entre Esther et Tristan, préadolescents, tient davantage de l'approche amoureuse, mais, comme le jeu du *fort/da* décrit par Freud, le jeu de cache-cache a pour fonction la mesure symbolique de son pouvoir sur l'autre ; il réactive et dédramatise le « motif tragique primordial » (Otto Rank) de la séparation en permettant de contrôler l'alternative présence/absence. » (Marina Salles, « Jeux d'enfants », in sous la direction d'Isabelle Roussel-Gillet (2008), *op. cit.*, 2008, p. 54).

² Jean Starobinski, *J.-J. Rousseau, La Transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau*, coll. « Nrf », Paris, Gallimard, 1971 (1^{ère} éd. 1957), p. 19.

aucun critère habituel concernant l'identité humaine n'est valable. La race, le sexe, le nom, le pays d'origine, la religion ou la langue maternelle ne peuvent pas expliquer l'essence d'un être humain qui est en changement constant. Alors le mouvement acharné de la jeune fille juive sautant de roche en roche peut se comprendre comme le geste de se délivrer de toutes sortes de marques au travers desquelles on la détermine, discrimine et opprime. Autrement dit, le regard de Tristan ne suit pas l'épiderme figé de l'autre, mais il perce son aspect intérieur qui se transforme sans cesse dans le cycle éternel de disparition et renaissance. Le prénom « Hélène », qui est d'ailleurs faux, n'est donc pas autorisé dans leur jeu. Non seulement il ne peut pas désigner notre héroïne, mais le mensonge des adultes ne s'accorde pas non plus à la clarté de cet espace, ni à la pureté de ces enfants.

Ce n'est pas seulement le prénom, mais la langue en général qui sont interdits dans ce jeu. Le narrateur dit : « Tristan a suivi Esther dans la gorge sans l'appeler, sans rien dire. C'était un jeu, (...) ¹ ». Comme dans le cas de Rachel et Esther, la langue n'est qu'un obstacle qui les empêche de nouer une relation limpide. Respectant les règles du jeu dans ce milieu entièrement naturel, Tristan devient au fur et à mesure « l'homme de la nature », terme de Rousseau : « l'homme de la nature s'en tient à une communication silencieuse, qui n'est même pas une communication, mais seulement un *contact* : il n'y a pas d'échange de pensée, il n'y a pas de discussion, parce qu'il n'y a pas d'obstacles à surmonter ² ». Enfant, « seul être chez qui le cordon ombilical avec la terre-mère n'est pas coupé ³ », selon Hai-Souk Jung, Tristan entre en communion avec la nature, surtout de « la vibration de l'eau du torrent ⁴ » ; il « se dissout dans cette joyeuse fête du monde », c'est-à-dire « dans ce concert de transparence ⁵ », avant d'atteindre enfin Esther sur « un grand rocher qui domin[e] la gorge ⁶ » où ils s'embrassent pour la première fois.

Il nous semble que l'union de Tristan avec la nature ainsi qu'avec son amie n'est pas sans rapport avec le trait caractéristique de cette gorge, espace indifférencié, que nous avons vu plus haut. On pourrait dire qu'il y a une sorte de force inexplicable, agissant sur les objets de cet espace sauvage, force qui les rapproche, les mêle, voire les embrouille. Le jeu des enfants se déroule aussi dans le cadre de ces forces naturelles. Dès qu'il commencent à remonter dans

¹ *EE*, p. 70.

² Jean Starobinski (1957), *op. cit.*, p. 177.

³ Hai-Souk Jung, *op. cit.*, p. 278.

⁴ *EE*, p. 70 : « Il sentait la pression de son sang dans les artères de son cou, dans ses oreilles. Ça faisait un tremblement bizarre, qui résonnait dans la terre aussi, qui s'unissait à la vibration de l'eau du torrent ».

⁵ Hai-Souk Jung, *op. cit.*, p. 280.

⁶ *EE*, p. 72.

la gorge, Esther et Tristan, deux individus différents, s'approchent progressivement l'un de l'autre, en se dirigeant tous les deux vers un point dominant, « une espèce d'îlot au-dessus de la sauvagerie du torrent¹ », même s'ils l'atteignent en décalé – Esther d'abord, Tristan après. Assis côte à côte « [s]ur le rocher lisse² », la silhouette de la fille ne s'enfuit plus hors de la vue du garçon, comme si ce rocher incarnait d'une part le monde uchronique où le temps s'arrête de couler, et d'autre part, le paradis retrouvé avec la transparence rétablie – l'adjectif « lisse » évoque le champ visuel sans obstacle. Le caractère géographique de ce rocher, isolé comme un îlot, renforce notre hypothèse. Jacqueline Dutton révèle l'aspect utopique de Saint-Martin-Vésubie, « village enseveli au milieu des eaux³ », en citant Jean-Yves Lacroix : « [L]a situation géographique de l'utopie exprime le besoin de s'isoler, de protéger du reste du monde la perfection de la société utopique, telle une plante exotique qui doit être cultivée à l'abri de l'équilibre naturel. Cette enclave idéologique, entourée d'eaux, de désert, de forêts ou d'espaces interplanétaires, est un monde clos, représentant par sa fermeture l'achèvement, la totalité, et l'unité⁴. » Nous pouvons bien évidemment retrouver le côté utopique dans l'ensemble du village⁵, mais s'il y a un noyau ou un nombril de Saint-Martin-Vésubie comme paradis, ça doit être ce rocher plat sur lequel se joignent les deux enfants.

Quand ils s'embrassent brusquement après quelques hésitations, on ne peut savoir si leur jeu continue ou s'est terminé. Mais la brutalité de leurs gestes prouve que les forces sauvages affectent toujours les personnages⁶. C'est l'attraction puissante de la gorge, force physique dominante de cet espace de l'amour, qui fait surmonter aux enfants les derniers obstacles de leur union, « authentique délimitation du sujet⁷ », selon l'expression de Marina Salles : la peau. Pendant que leurs salives se mêlent, les langues se contactent, les dents se

¹ *EE*, p. 73.

² *EE*, p. 73.

³ Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 41-42.

⁴ Jean-Yves Lacroix, *L'Utopie : Philosophie de la Nouvelle Terre*, Paris, Bordas, 1994, p. 130. Cité par Jacqueline Dutton.

⁵ Par exemple, Madeleine Borgomano définit Saint-Martin-Vésubie comme « un vert paradis », d'après la vision d'Esther, jeune fille de treize ans, en remarquant une certaine nostalgie vis-à-vis de ce village, sinon de ce temps, ressentie dans l'usage de l'imparfait : « Saint-Martin, où commence le récit, est « un vert paradis » pour les enfants. C'est ainsi que le décrit Esther, réinventant sa vision de fillette de treize ans à l'imparfait qu'on pourrait dire de nostalgie. (...) L'imparfait présuppose une distance temporelle entre l'acte de narration et l'événement narré que le récit nostalgique tente de ressusciter par des ruses diverses comme l'emploi d'un « maintenant » fictif (...). » (« Nice et son Haut-Pays », in sous la direction d'Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (2008), *op. cit.*, p. 22).

⁶ *EE*, p. 73 : « Tristan a pris la main d'Esther, et tout à coup, sans comprendre comment il osait, il a posé ses lèvres sur celles de la jeune fille. Esther a d'abord tourné son visage, puis soudain, avec une violence incroyable, elle l'a embrassé sur la bouche. » Mis en italique par nous.

⁷ Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 216.

heurtent à travers les barrières du corps entrouvertes, tout s'affaiblit et disparaît en Esther, sauf la sensation « très douce et brûlante »¹. Rappelant le paysage de la gorge où « [t]out disparaissait, était emporté, lavé par l'eau du torrent » et « [i]l ne restait que ces pierres, ce bruit d'eau, ce ciel cruel² », nous pourrions lier ces descriptions à celles de la scène du baiser et imaginer que la sensation enivrante du premier baiser restera gravée pour l'éternité dans la mémoire d'Esther, comme le bruit du torrent, des roches et le ciel dans cette vallée profonde. Tristan éprouve la même sensation lorsqu'il met son oreille sur la peau d'Esther pour écouter battre son cœur. Si l'expression identique, « douce et brûlante », montre qu'ils sont à l'unisson, les images naturelles que Tristan perçoit en même temps qu'il écoute le battement du cœur d'Esther laissent entendre qu'ils sont ainsi en communion avec l'univers³.

Nous avons étudié l'affinité de l'eau pour les enfants et la fonction du torrent comme lieu du jeu et de l'apprentissage. Limpides, dynamiques et libres comme l'eau du torrent, les enfants grandissent dans le monde aquatique où ils se délivrent des tabous, des ordres, des barrières établis par les adultes. La rivière représente ainsi une sorte d'école où Esther et d'autres enfants apprennent la liberté, l'amitié et l'amour. Cependant, la guerre ne les laisse pas jouir toujours des belles leçons de la nature. Poursuivis par les Allemands, les Juifs du village, y compris Esther et Elizabeth, tentent de franchir la frontière à travers la montagne. Espace antagonique du torrent, la montagne où la présence de l'eau est aussi rare que dans le village, incarne le monde à la porte de la mort d'un point de vue global. Toutefois, l'eau apparaissant sous des formes variées à chaque moment du repos des personnages aussi bien que les métaphores évoquant des images de l'eau, imprègnent cet espace cruel de beauté éblouissante et de vigueur tenace.

3. La montagne

Le col du Mercantour par lequel les réfugiés juifs passent la frontière vers l'Italie est un espace ambivalent. Il représente à la fois la dernière issue de secours et le parcours menaçant, extrêmement dur, semblant infranchissable. Les décors spatiaux et les apparences des

¹ *EE*, p. 73 : « elle fermait les yeux et elle l'embrassait, comme si elle captait son souffle et éteignait ses paroles, comme si la peur qu'elle ressentait devait disparaître dans cette étreinte, qu'il n'y aurait plus rien avant ni après, seulement cette sensation à la fois très douce et brûlante (...). »

² *EE*, p. 71.

³ *EE*, p. 74 : « Contre l'oreille de Tristan, la peau d'Esther était douce et brûlante, comme de fièvre, et il écoutait le bruit sourd de cœur qui battait, il voyait le ciel très bleu, il entendait aussi le fracas de l'eau en train de cascader autour de leur île. »

personnages montrent cette ambivalence. Par exemple, le chemin abrupt, le soleil brûlant, la forêt épaisse, le vent glacial et les images variées de l'eau et du brouillard dense, l'orage et le tonnerre, incarnent la cruauté du milieu sauvage qui n'autorise pas l'accès des êtres humains. En outre, « le visage (...) pâle¹ » des fugitifs, leurs silhouettes « pareilles à des fantômes² », les vêtements noirs, et surtout leur silence lourd renforcent l'ambiance lugubre de l'espace rigoureux. En revanche, la montagne constitue aussi la seule issue restant pour ceux qui sont rejetés par le monde. A part le fait que les Juifs tentent de s'enfuir la Gestapo par la montagne, il est également symbolique que Michel emmène Esther jusqu'à l'entrée de la vallée et lui montre le chemin vers l'Italie au fond du ravin³. Tant qu'elle est un lieu capital pour ceux qui cherchent à survivre, nous pouvons y trouver également des composants qui créent une atmosphère différente, c'est-à-dire douce, affectueuse, même joyeuse. L'eau, élément ambivalent, joue le rôle principal dans cette transmutation de l'ambiance. Elle change non seulement le paysage mais aussi le comportement des personnages, et, ainsi, s'oppose à la dureté dominante de l'espace et tire les personnages de l'angoisse et de l'effroi. Dans ce sous-chapitre axé sur les trois lieux où les héroïnes prennent une pause ou passent une nuit, « la clairière », « la chapelle », « au bord du lac et au sommet du col », nous allons travailler sur les caractères ambivalents de l'eau qui se présente sous des formes diverses et les métaphores qui évoquent cette matière liquide.

3.1. La clairière

Le premier jour de la fuite dans la montagne, le paysage se caractérise plutôt négativement, par la dureté et le silence. Les nuages qui ont fait rêver du voyage libre à Esther dans les jours passés, paraissent ce jour-là comme « un barrage au fond de la vallée », « un grand mur blanc et sombre, infranchissable »⁴. L'image de la barrière se présente également

¹ *EE*, p. 105.

² *EE*, p. 104.

³ *EE*, p. 17-18.

⁴ *EE*, p. 93. Nous trouvons ici deux types de nuage qui évoquent des imaginations de couleurs opposées que Gaston Bachelard distinguent en comparant le mot de Supervielle et le poème de Baudelaire : « A qui voudrait nier le rôle de l'imagination dynamique dans la vie imaginaire, il suffirait de demander une explication du nuage lourd et du nuage léger, du nuage qui nous oppresse et du nuage qui nous attire dans le plus haut du ciel. D'un côté, en une dialectique immédiate, on inscrirait le mot de Supervielle : « Tout m'est nuage, et j'en meurs », et de l'autre côté le poème en prose – le premier, celui qui ouvre le recueil – de Baudelaire : *Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ? / J'aime les nuages... Les nuages qui passent... Là-bas... Les merveilleux nuages !* Sans aucune description, directement, un nuage nous attire, un autre nous atterre. (...) Un nuage ténébreux suffit pour faire *peser* le malheur sur tout un

dans la forêt sombre, où « les châtaigniers et les chênes [ont] été remplacés par de grands pins au feuillage presque noir¹ ». L'acuité et l'obscurité des conifères illustrent la dureté de l'espace. Au sein de la rigueur sauvage, la troupe avance désespérément sur le versant escarpé sans rien dire. Le silence est marquant. On n'y entend que le bruit du torrent en contrebas et « le bruit des chaussures sur les pierres² ». Il n'y a pas de place pour les rires ou les paroles. Le bruit des pas, parallèle à celui de la rivière, signifie la vigueur tenace de la nature qui fait avancer les personnages. D'autre part, le mouvement du convoi s'acheminant vers le sens opposé à celui de l'eau, symbolise la marche vers l'issue fatale. L'image négative de l'espace est renforcée par l'allure des personnages ; la trace du « malheur dans les yeux³ » des évadés, des silhouettes des retardataires s'éloignant et disparaissant de la vue d'Esther et le geste violent d'Elizabeth tirant sa fille pour l'empêcher de ralentir pour aider les autres. L'image de l'espace est inversée, lorsque les personnages atteignent « une sorte de clairière » qui paraît à Esther « comme une image du paradis⁴ ». La volonté de vivre, l'espoir et l'humanité s'estompant à mesure qu'ils remontent la montagne, se rétablissent au bord du torrent, là où les héroïnes passent la première nuit.

Les décors spatiaux de la clairière s'opposent de manière frappante à ceux de la route de pierres. C'est la douceur, et non plus la dureté ou l'acuité, qui se découvre dans les images sensorielles de l'endroit : « les masses arrondies des rochers », « la mousse [qui] fai[t] un tapis », « une petite plage de sable où venaient mourir les vagues du torrent⁵ ». Dans le fond de la tendresse et la rondeur de ce lieu paradisiaque, il y a l'eau du torrent comme la force principale apportant de pareils changements au niveau du caractère spatial ; c'est elle qui rabote les parties pointues des roches, fait pousser les mousses avec son humidité et transforme les cailloux tranchants en sable fin. De plus, l'eau du torrent influe aussi sur les personnages qui s'en approchent. Comme si l'eau leur transférait sa vitalité et sa tranquillité, nos héroïnes se libèrent au bord du torrent de « tant de trouble et d'incertitude, tant de fatigues⁶ » qui les ont tourmentées jusqu'ici. Quant à ces effets particuliers de l'élément aquatique, Stendal Boulos écrit : « l'homme trouve auprès de l'eau un repos que nul autre élément puisse lui donner⁷ ». C'est

univers. » (Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essais sur l'imagination du mouvement*, coll. « Le livre de poche », Paris, José Corti, 1943, p. 247-248).

¹ *EE*, p. 94.

² *EE*, p. 94.

³ *EE*, p. 95.

⁴ *EE*, p. 96.

⁵ *EE*, p. 96.

⁶ *EE*, p. 96.

⁷ Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 223.

ainsi que quelques changements importants sont provoqués chez les personnages. D'abord, le silence se brise. On entend maintenant des sons humains, preuves de la vie et de l'espoir, comme « la voix des enfants, les appels des femmes¹ », « les rires des fillettes² » et les voix des jeunes Polonaises qui se parlent dans leur langue³. Attirée par cette « langue, si étrange et chantante⁴ », Esther descend vers l'aval du torrent et découvre des familles polonaises, des filles jouant dans l'eau et leurs parents assis près d'un pin. C'est là que nous observons un autre changement du comportement des personnages : l'humanité entretenue ou restituée. Ces gens se montrent tout à fait ouverts et indulgents, malgré les misères qu'ils ont vécues ; les petites filles cherchent à communiquer avec Esther en lui disant quelques mots en polonais et une dame aussi lui pose des questions dans sa langue avant de lui tendre une tranche de pain noir. S'opposant à l'attitude insensible d'Elizabeth vis-à-vis des autres sur la pente de pierres, leurs gestes attentifs et affectueux suggèrent l'énergie de l'espace aquatique qui réhabilite la bonté naturelle de l'humain. Une tranche du pain partagée avec Esther par la famille pauvre ne signifie pas seulement la nourriture physique, mais aussi, et surtout, la nourriture émotionnelle, sans laquelle on ne peut demeurer être humain et sans laquelle l'humanité ne peut subsister.

3.2. La chapelle

Le lendemain matin, quand la troupe reprend le chemin, l'itinéraire se montre plus rigoureux que la veille. L'insistance du narrateur sur les sens opposés du cours du torrent et de la marche des fugitifs nous avertit : « Seulement, à nouveau, le raclement des chaussures sur les pierres du chemin, et le bruit continu du torrent qui allait dans l'autre sens⁵ ». La dureté aggravée de leur trajet est représentée par « [u]n brouillard blanc » en particulier, celui qui rend

¹ *EE*, p. 96.

² *EE*, p. 98.

³ Nous pouvons remarquer la prédominance du féminin dans le bruit que l'on entend au bord de l'eau. Ceci rejoint le point de vue de Le Clézio sur la force des femmes contre la guerre qu'il évoque dans l'entretien avec Marina Salles : « Dans le cas des atroces guerres d'Afrique ou sans doute dans des situations identiques (l'exil palestinien, la guerre civile du Liban, et plus récemment les guerres de libération en Afrique du Nord), je crois absolument à la force des femmes qui s'oppose toujours aux rivalités politiques et au règne de la terreur ; non parce que les femmes seraient intrinsèquement meilleures que les hommes, mais parce qu'elles ont vécu l'expérience de l'aliénation au sein de leur propre culture et qu'elles valorisent la recherche de l'équilibre. » (« Questions de femmes : Entretien avec J.-M.G. Le Clézio, Réalisé par Marina Salles », *in* sous la direction de Marina Salles et Eileen Lohka (2013), p. 42). La voix des femmes et des filles dans *Etoile errante* peuvent être comprises dans ce contexte comme le signe de la paix contre la guerre et celui de la vie contre la mort.

⁴ *EE*, p. 97.

⁵ *EE*, p. 104.

le paysage plus inquiétant (« Prise par la brume, la forêt semblait sans fin¹ ») et l'allure des personnages plus sinistre (« D'autres formes [des fugitifs] surgissaient de la forêt, pareilles à des fantômes² », « Des vieilles femmes assises sur leurs paquets au bord du chemin, et dans la brume leur visage semblait encore plus pâle³ »). Le brouillard dense peut se comparer à la menace de mort couvée tout autour des personnages. Il cache leur vue, sinon leur vie, et les fait tomber dans un piège fatal⁴. En outre, il évoque les chambres à gaz dans lesquelles nombre des Juifs ont périés. Les particules de l'eau coagulées au ras de terre sont ainsi transformées métaphoriquement en substances toxiques. L'image de l'eau néfaste, voire diabolique, est en opposition avec « le ciel bleu clair » aperçu entre la brume écartée, celui qui « donn[e] du courage à Elizabeth » ou « les cris des chocards » qu'Esther entend comme un encouragement disant « Nous sommes là, nous sommes avec vous ! »⁵. Le contraste entre l'image de l'eau menaçante et les forces du soutien venant du haut (le ciel et les oiseaux) se présente de façon plus frappante dans la chapelle.

La chapelle se trouve dans le sanctuaire avec les maisons militaires où les réfugiés passent la deuxième nuit. A la fin de l'après-midi, Esther y entre un peu par hasard, pour s'abriter de la pluie qui se met soudain à « tomber à larges gouttes⁶ ». Contrairement à la pluie qui a réveillé Esther et Elizabeth à l'aube dans la clairière, pluie « fine qui brisait doucement les aiguilles de pin au-dessus d'elles⁷ », celle qui tombe sur le sanctuaire, zone militaire, est la pluie violente accompagnée des « roulements du tonnerre » qui font « vibrer le sol, avec des grondements si nets que certains, parmi les fugitifs, cr[oient] à un début de bombardement⁸ ». La chapelle représente donc l'abri contre la menace de guerre incarnée par l'orage, mais elle n'a pas l'air tellement solide à première vue, avec une partie du toit « crevée par un obus » par laquelle « la pluie cascad[e] à l'intérieur⁹ ». En évoquant l'obus, le narrateur imagine l'averse comme une pluie d'obus. « La fatigue, l'angoisse » et la peur sur les visages des fugitifs suggèrent aussi l'image menaçante de la pluie. C'est la voix du rabbin priant et chantant qui

¹ *EE*, p. 105.

² *EE*, p. 104.

³ *EE*, p. 105.

⁴ La brume peut comporter un sens symbolique tout à fait différent dans le roman de Le Clézio. Par exemple, dans *Poisson d'or*, la brume du haut de la vallée d'Aran représente une beauté suprême qui chasse même la peur de la mort : « C'était si beau, cette vallée ouverte, la rivière de brume. J'ai pensé que même si on mourait maintenant, ça n'aurait pas d'importance, parce qu'on aurait été ici, en haut de la montagne, on aurait vu cette vallée immense, pareille à une porte » (*PO*, p. 88).

⁵ *EE*, p. 105.

⁶ *EE*, p. 109.

⁷ *EE*, p. 104.

⁸ *EE*, p. 109.

⁹ *EE*, p. 109.

affronte la fureur de l'intempérie. « La voix basse, chuintante » qui prononce « les paroles incompréhensibles, dans [une] langue douce et saccadée » efface tous les sentiments sombres et les souvenirs malheureux de l'esprit d'Esther¹. Non seulement son action de l'effacement, mais aussi ses caractères musicaux analogues à ceux de l'eau printanière de la vallée Vésubie, comme des chuintements, la douceur et la rythmicité, nous permettent de comparer la voix du rabbin avec « [le] plus ancien souvenir » d'Esther décrit dans le début du roman : « C'était peut-être ce bruit d'eau son plus ancien souvenir. Elle se souvenait du premier hiver à la montagne, et de la musique de l'eau au printemps. (...) l'eau descendait de tous les côtés, en faisant cette musique, *ces chuintements*, ces sifflements, *ces tambourinades*. Chaque fois qu'elle se souvenait de cela, elle avait envie de rire, parce que c'était un bruit *doux* et drôle comme une caresse² ». Alors la prière et le chant résonnant dans la chapelle au sein de la montagne figurent l'image de l'eau salutaire et divine résistant à l'image opposée de cette matière qui se montre maintenant froide et farouche. Les paroles du livre requérant l'intervention de l'Absolu soutiennent nos héroïnes comme le ciel et les oiseaux le font dans le passage précédent. L'ascension dans la montagne des Juifs, c'est-à-dire l'approche progressive vers le haut signifie ainsi l'entrée dans le monde sacré, autrement dit l'élévation spirituelle, et non seulement la fuite au péril de la vie³. La voix chantante et le bruit de l'orage s'affrontent un moment, avant que « [l]e chant résonn[e] à l'intérieur de la chapelle, *par-dessus* le fracas de l'eau et du tonnerre⁴ » comme si le premier vainquait le second. Quand le chant a cessé, « le bruit de la pluie et les coups de tonnerre [...] s'éloignaient dans les vallées⁵ ».

3.3. Au bord du lac et au sommet du col

Tout près de la cime de la montagne, le caractère ambivalent de l'espace s'intensifie considérablement ; l'image de la fatalité tragique et la beauté fascinante de la nature

¹ *EE*, p. 109.

² *EE*, p. 15. Mis en italique par nous.

³ Ici, la montagne évoque sous plusieurs aspects celle de Moriyya dans la Bible, où « Yahvé ordonna à Abraham de se rendre avec son fils Isaac, « son unique », pour qu'il le lui offre en holocauste sur le lieu précis qu'il lui indiquerait. (Gn 22, 2) ». Les personnages d'*Etoile errante* subissent aussi de rudes épreuves qu'ils bravent avec le support de la foi. De plus, le vieux rabbin, dirigeant spirituel des réfugiés, exhale son dernier souffle au sommet de cette montagne, comme s'il se sacrifiait symboliquement pour les autres. L'ambiance sacrée associe davantage la Vésubie avec la montagne de Moriyya où « fut bâti le Temple de Salomon (Ch 3, 1) » et celle « qu'avait choisie David pour la Maison de Yahvé ». (André-Marie Gerard, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989, p. 960).

⁴ *EE*, p. 110. Mis en italique par nous.

⁵ *EE*, p. 110.

sont toutes les deux à leur apogée. Le silence pesant, l'ombre de la mort, l'ambiance impitoyable se réinstallent au sein des réfugiés exténués, et le paysage naturel est aussi un présage sinistre ; « un grand mélèze foudroyé, noirci, pareil à un squelette » ou « la montagne (...) hérissée d'aiguilles, menaçante¹ ». Néanmoins, ce n'est pas seulement la peur qu'Esther ressent devant cette vue extrêmement sauvage, presque irréelle. Elle y perçoit tout au contraire la beauté sublime, si attirante qu'elle a envie de « monter encore plus haut, plus près des nuages² ». Nous pouvons comprendre son attirance vers le haut à la suite de son expérience spirituelle de la veille dans la chapelle. Le haut peut signifier l'ailleurs, l'autre côté du monde, le royaume des morts, là où les défunts se rejoignent après la mort. Au sommet du col, les personnages se trouvent à deux pas de la demeure céleste. Dans le roman, ce monde est figuré principalement par des images d'eau comme le lac glacé et la brume dense.

Le lac situé « au pied de la haute montagne » peut se caractériser par le déclin, la stagnation et la rupture ; si le soleil « déjà caché par les nuages », dont la lumière « déclinait » lors de l'arrivée d'Esther et de sa mère, y crée l'atmosphère de l'affaiblissement, l'eau du lac de « couleur glacée³ » d'où l'on n'entend aucun bruit, pas même de léger clapotement, symbolise l'arrêt de la vie. La stagnation, voire le figement du lac s'oppose à la vitalité d'autres cours d'eau qui ne cessent de s'écouler comme le fleuve, le torrent et la mer. Au bord de l'eau silencieuse, même la fillette « pleur[e] sans bruit⁴ ». Divisé par « un névé (...) comme un miroir⁵ », celui qui accentue l'image figée du paysage, le lac représente le monde dont la moitié est complètement cachée derrière le barrage insondable. Il suggère la mort qui est la rupture totale. Ici, même les fugitifs se divisent en deux selon leurs mouvements ; ceux qui s'y reposent et ceux qui repartent. La reprise de la route des gens « les plus valides⁶ » rend ceux qui sont faibles comme les vieilles et les enfants plus angoissés et effrayés ainsi qu'on le perçoit chez Elizabeth qui est devenue « pâle, nerveuse⁷ », parce qu'être retardataire signifie s'écarter du monde des vivants. Cependant, Esther contredit sa mère impatiente pour attendre l'arrivée du vieux Reb Eïzik Salanter. En fait, l'image lugubre du lac se présente plus nettement avec

¹ *EE*, p. 111.

² *EE*, p. 114.

³ *EE*, p. 112.

⁴ *EE*, p. 113. En plein milieu de l'ambiance sinistre du lac, nous trouvons un petit geste humanitaire d'Esther vis-à-vis de cette fille polonaise, soit un infime espoir de l'humanité. Tout comme la dame polonaise lui a fait au bord du torrent dans la clairière, notre héroïne tient « un peu de pain et de fromage » à la pauvre fille pour « l'encourager ». La série de ces actes altruistes qui apparaissent dans des espaces aquatiques nous laisse entendre la douceur et l'affection attribuées à l'eau par Le Clézio.

⁵ *EE*, p. 112.

⁶ *EE*, p. 112.

⁷ *EE*, p. 113.

l'apparition du rabbin qui est « à bout de forces¹ » à son arrivée au bord de l'eau. Affaibli comme la lumière du soleil déclinant, le vieil homme allongé par terre devant le lac ne se relève plus. S'accordant au calme total du lac glacé, le corps immobile du rabbin se transforme en tache noire et fait partie du paysage : « Esther s'arrêta pour regarder une dernière fois Eïzik et son compagnon, immobiles au bord du lac glacé. Cela faisait deux taches noires au milieu des rochers² ». Entre Esther qui continuerait à marcher et le rabbin arrêté au bord de l'eau dormant, il y a la rupture irréversible soulignée par l'expression, « une dernière fois », celle qui peut se comparer à la frontière entre le monde des hommes et l'Au-delà.

A la dernière étape du parcours, tout en haut de la montagne, les héroïnes entourées, sinon enfermées, par les nuages et le brouillard, se trouvent de nouveau face à l'autre monde. Ces deux formes aériennes de l'eau représentent, elles aussi comme le lac, une sorte de lisière entre ici et ailleurs.

Les nuages noirs chargés d'éclairs étaient directement au-dessus d'Esther et de sa mère. Cela faisait peur, mais c'était si beau qu'Esther voulait monter encore plus haut, plus près des nuages. Les taches de brume rougeoyaient, glissaient, se déchiraient sur les aiguilles de pierre, coulaient le long des ravins comme des ruisseaux immatériels. Sous Esther et Elizabeth, tout avait disparu. Les femmes et les autres fugitifs étaient invisibles. (...) On était dans un monde où ne vivent que les nuages, les traînées de nuages, et le foudre. (*EE*, 114-115)

L'ambivalence se trouve partout dans ce passage. D'abord, la couleur des nuages et celle des éclairs peuvent se traduire en contraste avec l'obscurité et la lumière, bien que celle-ci reste latente. Puis, l'éclair, « feu céleste d'une immense puissance », comporte lui-même deux sens opposés : « bénéfique ou néfaste »³. Ensuite, la brume peut signifier d'une part la force de la vie par sa couleur rougeâtre évoquant le sang, matière fondamentale de la vie, ou son mouvement comparable à celui « des ruisseaux », mais d'autre part, la mort imminente par la fadeur du rouge ou la forme déchirée (« se déchiraient sur les aiguilles de pierre »). Le sentiment d'Esther se montre également ambigu comme nous l'avons vu plus haut ; le paysage ne lui paraît pas seulement effrayant, mais aussi attirant. Tous ces caractères paradoxaux, autrement dit incertains, éclaircissent le sens symbolique de cet espace comme frontière entre deux mondes : bas et haut, réel et irréel, humain et divin, matériel et immatériel. Les nuages et les brumes, deux matières indécises entre l'eau et l'air, forment ainsi *l'entre-monde*. Le nuage de

¹ *EE*, p. 113.

² *EE*, p. 114.

³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, entrée : « éclair », p. 388.

« nature confuse et mal définie¹ » et le brouillard, « symbole de l'indéterminé² », reflètent d'un côté le destin inquiétant et précaire des héroïnes, mais d'un autre côté leur passage transitoire entre deux mondes. Penchons-nous sur le second sens.

De prime abord, cela correspond à leur trajet de l'évasion qui arrive presque à son terme. Même si la menace de mort persiste les jours suivants, il est certain qu'elles viennent de surmonter un grand péril. De ce point de vue, nous comprenons qu'Esther et Elizabeth passent de la mort à la vie en franchissant cet espace. En revanche, l'effacement total de l'espace par la brume suggère l'Au-delà³, monde figuré souvent par le néant, le vide ou l'immatériel. S'il en est ainsi, le passage des héroïnes peut se comprendre comme le déplacement vers le monde des défunts ou celui du dieu. Quelle que soit leur direction, il nous paraît évident que les deux protagonistes se trouvent à la limite entre la vie et la mort. Certaines indices, par exemple le « bourdonnement d'abeilles », signe de la mort imminente d'après ce que Mario a raconté à Esther, bruit qu'elle « guett[e] » maintenant en montant le chemin, ou bien l'isolement parfait des héroïnes dans la brume qui les enveloppe, laissent envisager leur position transitoire entre deux états⁴.

La tension entre ces deux mondes se termine par l'apparition d'« un grand morceau de ciel bleu⁵ » qui annonce la fin, quoique provisoire, des épreuves rigoureuses, et donc leur survie⁶. Nous pourrions l'interpréter comme la grâce de l'Absolu, mais remarquons que l'Être suprême n'est pas ici restreint à une religion particulière, malgré l'identité d'Esther⁷. Cette jeune fille juive pense à l'histoire du retour de la Madone devant ce spectacle, celle que les enfants du village, probablement chrétiens, racontaient : « Maintenant Esther se souvenait de ce que

¹ *Ibid.*, entrée : « nuage-nuée », p. 679.

² *Ibid.*, entrée : « brouillard », p. 149.

³ Nous trouvons plusieurs références mythiques dans lesquelles on décrit le brouillard comme la frontière entre le monde humain et celui de la mort : « Dans la mythologie celtique, le brouillard recouvrait le nord-ouest de la terre, à la frontière entre le monde des hommes et les pays insulaires de l'Au-delà. Dans la mythologie germanique, il recouvrait les obscures régions de la mort et du froid, que l'on situait dans la zone polaire ; Niflheim (*Nebelheim*, « le pays du brouillard ») symbolise un monde inaccessible à l'homme vivant, où règne la déesse du monde souterrain, Hel (voir Enfer). (...) Dans la poésie de l'Asie de l'Est, le brouillard symbolise l'automne, mais aussi un lieu inquiétant où se manifestent les esprits. » (Sous la direction de Michel Cazenave, *op. cit.*, entrée : « brouillard », p. 93).

⁴ *EE*, p. 115 : « Elles continuaient à marcher, à bout de souffle, sans penser à rien. La brume les enveloppait à tel point qu'elles croyaient être les seules à avoir marché si loin ».

⁵ *EE*, p. 115.

⁶ *EE*, p. 116 : « Ils regardaient surtout l'autre côté, l'Italie, la pente tachée de neige, les ravins voilés, et la grande vallée déjà dans l'ombre de la nuit. Bientôt, tout serait obscur, mais à présent, ça n'avait plus d'importance. Ils étaient passés, ils avaient réussi à franchir le mur, l'obstacle qui leur faisait peur, ils étaient venus à bout des dangers, du brouillard, de la foudre ».

⁷ Nous évoquerons sa mixité religieuse plus tard, dans la dernière partie de notre étude, consacrée à l'identité fluide.

racontaient les enfants, au village, cette fenêtre qui s'était ouverte dans le ciel, quand la statue de la Vierge avait fui à travers la montagne. C'était ici, cette fenêtre par laquelle on voyait l'autre côté du monde¹ ». Alors nous comprenons que le ciel clair et lumineux apparu entre les nuages et les brumes dissipées représente le monde utopique et harmonieux, celui qui s'oppose à la réalité absurde et violente. L'ambivalence des deux figures de l'eau éthérée peut se comprendre par rapports à ce monde idéal ; elles constituent à la fois obstacle et chemin entre les héroïnes et le monde céleste.

¹ *EE*, p. 115.

Troisième Partie

LES EAUX DOMINÉES PAR LES VILLES

Introduction de la troisième partie

Bien que Le Clézio ait tendance à privilégier le milieu naturel sur l'espace urbain, celui-ci n'est pas vraiment moins représenté dans ses œuvres. Après avoir passé un certain temps dans des régions qui permettent de vivre au sein de la nature ou dans ses environs, les personnages lecléziens quittent le plus souvent ces endroits naturels, de gré ou de force. C'est dans les villes qu'ils se mettent ensuite à mener une vie toute différente de celle d'avant. Il ne s'agit pas seulement des villes modernes, bien aménagées, en Europe ou en Amérique. Le terme, dans l'univers romanesque de Le Clézio, englobe aussi des régions marginalisées comme les bidonvilles africains et les zones délabrées par la guerre ou la colonisation, où certains de ses personnages les plus défavorisés viennent s'abriter. Il existe bien entendu de grands écarts entre ces deux types de villes ; elles sont différentes au niveau de la topographie, du climat, du paysage, de l'infrastructure et de la qualité de vie des habitants. On peut cependant les considérer comme un tout pour les raisons suivantes. D'abord, la présence de la nature verte, y compris de l'eau, s'y affaiblit notablement. Puis, c'est le système – souvent patriarcal – de la civilisation moderne qui commande ces endroits. Enfin, le train de vie de nos personnages appartenant souvent aux classes défavorisées de la société, ne change pas autant d'un type de ville à une autre ; soit urbanisées, soit délaissées, les villes d'ordre antagonique de la nature, rendent la vie des minorités misérable et difficile. Excluant alors les villes comme Onitsha ou Saint-Martin-Vesubie globalement régies par la loi de la nature, celles que nous avons déjà vues dans la partie précédente, le terme de « villes » désigne ici l'espace reflétant la société moderne où les principes de la civilisation occidentale sont privilégiés par rapport à l'ordre de la nature, celui qui a « globalement une connotation péjorative », selon l'expression de Mbassi Atéba¹.

Les héros de notre corpus empruntent tous, de manière plus ou moins linéaire, le trajet de la nature à la ville, presque ritualisé dans les romans de Le Clézio. Nous pouvons ainsi observer dans les trois romans le contraste frappant entre leur vie dans la nature et celle dans les villes². Dans *Onitsha*, après son séjour d'un peu plus d'un an en plein milieu de la nature de

¹ Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 137.

² Au niveau de déplacement entre les continents, Fintan, héros d'*Onitsha*, voyage deux fois, Esther d'*Etoile errante* et Laïla dans *Poisson d'or* traversent la mer, toutes les deux, quatre fois. Fintan : Europe (France) → Afrique (Nigeria) → Europe (Angleterre et France) ; Esther : Europe (France) → Asie (Palestine et Israël) → Amérique (Montréal) → Asie (Tel-Aviv) → Europe (France) ; Laïla : Afrique (Maroc) → Europe (Espagne et France) → Amérique (Etats-Unis) → Europe (France) → Afrique (Maroc). Et si l'on les poursuit en comptant leurs changements des villes, Fintan bouge six fois, Esther quatorze fois, Laïla, la plus nomade, plus de vingt fois. Quant aux mouvements de Nejma, autre héroïne

l’Afrique, Fintan doit quitter la ville d’Onitsha et le fleuve Niger pour affronter une vie solitaire et humiliante au collège à Bristol, banlieue londonienne. Dans *Etoile errante*, depuis son évasion de Saint-Martin-Vésubie, Esther continue à errer d’une ville à l’autre pendant de nombreuses années, entre autres Festiona, Paris, Orléans, Marseille, Toulon, Haïfa, le kibboutz Yohanan, Montréal et Tel-Aviv. Nejma, autre héroïne du roman, chassée de sa ville natale, Akka, est cloîtrée dans un camp des réfugiés palestiniens et y attend en vain le jour où elle retournera dans sa maison située au bord de la Méditerranée. Dans *Poisson d’or*, Laïla passe son enfance dans des villes marocaines, près de l’estuaire du Bouregreg¹ ouvert vers l’Atlantique, avant d’entamer une longue aventure à travers bon nombre de villes modernes dans les pays développés comme la France et les Etats-Unis.

Les multiples voyages des héros nous font découvrir des paysages particuliers de différentes villes du monde et plusieurs modes, sinon qualités, de vie, variées selon les régions et les classes sociales des habitants. En dépit de ces pluralités, nous remarquons cependant un point commun à toutes ces villes, celui qui les englobent d’une part, et d’autre part les opposent à l’espace naturel : la rareté de l’eau. La figure de l’eau apparaît de manière beaucoup moins visible dans l’espace urbain que dans le paysage naturel. Bien qu’il y ait des cours d’eau irriguant les villes, comme le fleuve Bouregreg pour les villes du nord du Maroc, la Seine pour Paris, les lacs américains pour Boston ou Chicago, les personnages ne passent pas longtemps à les observer ou à y penser, alors le narrateur les décrit naturellement de manière succincte. L’affaiblissement de la présence de l’eau dans la scène urbaine paraît plutôt logique en considérant la façon d’aménager ces ressources dans le système d’urbanisation occidentale : on les retient, enferme et conduit au gré de l’homme, afin de faciliter leur usage dans la vie des citoyens – ou d’une partie des citoyens – et dans les activités industrielles. Le Clézio le décrit ainsi : « les fleuves roulent dans de grands égouts, les cataractes sont prisonnières des barrages. Jusqu’au fond du ciel, jusqu’au fond de la mer, jusqu’au fond des volcans, il y a un homme². » Sous la domination du système de la société moderne, l’eau, convertie en valeur économique, ne peut s’écouler librement, ni jaillir, ni cascader.

Ce n’est seulement pas dans le cadre spatial que la matière se montre rare. Elle manque aussi à nos personnages, à leur vie quotidienne ; ils vivent dans des logements qui ne sont pas

d’*Etoile errante*, c’est impossible ou insignifiant de les dénombrer, parce que la fille palestinienne chassée de sa ville natale s’enfuit du camp réfugié avec son ami Saadi, mais leur errance ne se termine pas jusqu’à la fin du roman.

¹ Pour le nom du fleuve, nous respectons l’orthographe de Le Clézio dans ses romans, bien qu’il y ait des chercheurs en sciences sociales qui l’écrivent : « Bou Regreg ».

² J.-M.G. Le Clézio, « Je vais vous dire... », *op. cit.*, p. 819.

équipés de pièces sanitaires, ils ont des difficultés à trouver l'eau potable, leur destin est impliqué dans les conflits autour de la rareté de l'eau. Le défaut d'eau dans l'espace vital des personnages lecléziens rappelle des problèmes mondiaux concernant cet élément primordial, ceux qui touchent surtout les économiquement faibles de la société moderne ; la sécheresse, la pénurie d'eau salubre, les maladies causées par l'eau contaminée et les conflits entre les habitants des zones arides, etc. Les romans de Le Clézio remettent ainsi en question, à travers la figure de l'eau rare et mal répartie dans les villes, d'une part l'urbanisation occidentale et d'autre part la vie des exclus de la croissance économique mondiale. Ce sont les deux enjeux principaux que nous allons traiter dans le premier chapitre de cette partie, intitulé « L'eau faible et la vie des faibles ».

En dépit de sa rareté, l'eau libre, c'est-à-dire l'eau gardant ses propres attributs, se trouve quand même dans les villes, sous la forme de cours d'eau traversant les villes et de précipitations liquides ou cristallisées. Ces eaux, malgré leur proportion extrêmement réduite sur le plan spatial, ont sur les protagonistes lecléziens des influences similaires à celles des eaux de l'espace naturel : elles les rassurent, les consolent et leur redonnent des forces. A part ces eaux de la surface et du ciel, l'image de l'eau *irréelle*, autrement dit la figure évoquée ou le paysage aquatique imaginé, permet aux personnages exilés une sorte d'évasion ; ils arrivent à endurer le monde impitoyable grâce aux souvenirs de l'eau ou aux mythes sur l'eau, ils créent des liens d'amitié, presque familiaux, en partageant leurs souvenirs intimes de l'eau et en se communiquant avec le langage musical, fluide tout comme l'eau. Ils transforment ainsi les villes grises et fermées en espaces verts et ouverts à l'aide de leur imagination inlassablement optimiste. Les deux derniers chapitres de cette partie seront consacrés respectivement à ces eaux libres, réelles et imaginaires, qui libèrent nos héros de leur réalité misérable, de manière éphémère mais intense.

CHAPITRE 5

L'eau faible et la vie des faibles

L'ambition anthropologique de Le Clézio est explicitement perceptible dans la quasi-totalité de ses œuvres romanesques. Sa considération prudente de tous les aspects constituant la vie d'un individu (culturels, historiques, sociaux et géographiques) lui permet de trouver des détails convaincants qui reflètent le statut social de ses héros. L'eau, élément indissociable de la vie humaine, pourtant partagée de manière inéquitable dans la société moderne, est un des critères préférés de notre écrivain.

Depuis plusieurs décennies, l'eau devient une ressource rare dans nombreuses régions du monde. Les experts annoncent que la crise de l'eau a déjà commencée sur notre planète et ne va que s'aggraver, à moins qu'on ne l'examine à fond et ne trouve des solutions¹. L'urgence de ces enjeux se traduit par la mortalité importante dans la population mondiale concernée. Dans son ouvrage sur ces ressources de plus en plus rares, Franck Galland rappelle que « dans le monde contemporain, l'absence, l'insuffisance, d'eau potable ou sa mauvaise qualité tuent dix fois plus que l'ensemble des conflits armés² ». Néanmoins, ces problèmes n'attirent qu'une attention restreinte au regard de leur gravité. L'auteur de *L'eau, Géopolitique, enjeux, stratégies*, trouve les raisons de cette indifférence publique dans les rapports étroits entre les guerres de l'eau et les classes défavorisées : « Ces guerres [autour de l'eau insuffisante] ne passionnent guère l'opinion, car ce sont en réalité des guerres contre la pauvreté, des guerres contre la misère. Elles ne mobilisent pas suffisamment les décideurs politiques et économiques, car elles concernent les plus faibles, ceux qui, loin des caméras, n'ont jamais la parole³ ». Ce sont ces mêmes faibles victimes des problèmes de l'eau qui obtiennent la parole dans les romans de Le Clézio.

Les personnages de notre corpus peuvent être classés comme appartenant aux plus faibles du monde moderne ; colonisés, orphelins, prostituées, réfugiés, immigrés clandestins.

¹ Franck Galland, *L'eau, Géopolitique, enjeux, stratégies*, Paris, CNRS éditions, 2008, p. 15 : « La crise mondiale de l'eau est une urgence. Si, en 1995, 400 millions de personnes vivaient dans des pays sous stress hydrique, ils seront 4 milliards en 2025 à connaître cette situation, avec toutes les conséquences sociétales, alimentaires, sanitaires et économiques qui en résulteront. En revanche, ce constat très alarmant ne doit pas se concevoir dans sa globalité. Il appelle davantage à un regard particulier sur les problèmes locaux qui ne manqueront pas de survenir. ».

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*

Ils mènent une vie difficile dans des régions arides par nature, celles qui sont d'ailleurs dévastées par les guerres, les querelles ou le développement excessif des régions environnantes¹. Le premier sous-chapitre sera consacré à ces villes abandonnées dont les habitants souffrent gravement de la pénurie d'eau et des conflits autour de l'eau rare : Douar Tabriket et Foun-Zguid dans *Poisson d'or*, Nour Chams dans *Etoile errante*. Cependant, la qualité de vie des protagonistes, reflétée par leur accessibilité à l'eau, ne s'améliore pas pour autant après leur emménagement dans les villes modernes en France ou aux Etats-Unis. En dépit de l'abondance des ressources de ces villes riches et de leur infrastructure hydraulique bien installée, l'accès à l'eau pour les défavorisés est toujours limité. Cela dénonce le partage inéquitable de cette matière indispensable entre les classes sociales. Dans les deux derniers sous-chapitres, nous allons donc voir la misère des personnages lecléziens, paradoxalement aggravée dans les grandes villes bien aménagées par rapport aux vieilles villes relativement moins développées.

Le regard du romancier ne s'arrête pourtant pas aux problèmes de surface. Il creuse au fond du système et capte une analogie étonnante entre le destin de l'eau et celui des marginaux dans l'espace urbain occidental. L'avidité des colonisateurs à l'égard de la nature des pays colonisés coïncide considérablement avec la convoitise des personnes majoritaires ou des classes dirigeantes vis-à-vis des faibles de la société contemporaine ; tout comme l'eau, élément primordial de la nature, n'a été considérée que comme objet à conquérir et exploiter dans l'histoire coloniale de l'Europe (*Onitsha*), les faibles, c'est-à-dire leurs temps, leurs corps et leurs cultures, sont sans cesse retenus, consommés, voire brutalisés, par ceux qui ont du pouvoir dans le monde moderne (*Poisson d'or*, *Etoile errante*). Si le deuxième sous-chapitre intitulé « L'enfermement et l'exploitation » s'interroge sur les relations contrapuntiques entre l'aménagement de l'eau et le traitement des minorités dans le système occidental, le troisième sous-chapitre intitulé « Les salles d'eau pour les victimes de violence » soulèvera le problème des violences physiques et sexuelles appliquées aux femmes. C'est par l'intermédiaire des réflexions sur les fonctions symboliques des sanitaires dans les romans que nous allons mettre en lumière ces enjeux féministes ; pièces où l'on évacue, enlève et cache ses saletés, la salle de bains, la salle de douche et les toilettes, représentent dans les romans de Le Clézio les lieux où se dévoile le visage cruel des métropoles occidentales, la violence et la maltraitance des faibles.

¹ *Water Conflicts and Conflict Management Mechanisms in the Middle East and North Africa Region*, Cairo, Centre for Environment and Development for the Arab Region and Europe (CEDARE), march 2006, p. 1 : « Competition over water can be between neighboring countries, between sectors or between different groups or users in the same sector. In addition, because water is such a vital resource, fierce competition can be foreseen to lead to disputes, conflicts and maybe fights. ».

1. L'affaiblissement

1.1. Le manque d'eau de Douar Tabriket

La vie de Laïla, héroïne de *Poisson d'or*, est pleine de vicissitudes. « Volée et vendue » à l'âge de six ou sept ans, cette jeune fille n'a aucun souvenir de ses origines. Sans connaître sa ville natale, ni ses parents, ni son vrai nom, elle se trouve, au début du roman, dans la maison de sa maîtresse Lalla Asma, vieille dame juive qui l'a « achetée ». Cette période au mellah est décrite comme tranquille et sécurisante, grâce à la présence de cette dame-protectrice, mais ne dure pas longtemps¹. Peu après la mort de Lalla Asma, Laïla s'enfuit de la maison, craignant Abel et Zohra, fils et belle-fille de sa maîtresse qui cherchaient toujours à la harceler. Elle s'installe dans un fondouk situé non loin du fleuve où elle passe des jours heureux et libres avec les « princesses » qui l'ont recueillie, soit les prostituées résidant à l'auberge. La vie paisible au fondouk se termine brusquement par la ruse de Zohra. Après quelques jours d'emprisonnement, Laïla est livrée à Abel et Zohra. En dépit de leur appartement bien plus confortable que la chambre du fondouk, la jeune fille y connaît la maltraitance, la surveillance constante et la violence de Zohra. Le jour où elle s'aperçoit que sa patronne lui prépare un mariage d'intérêt, l'héroïne décide de quitter la maison. Après quelques péripéties, elle aboutit à Tabriket, bidonville où se trouve la maison de Tagadirt, une des femmes dont elle avait fait connaissance au fondouk.

La première impression de Laïla sur le quartier est marquée par la sécheresse.

Le Douar Tabriket était loin du fleuve, dans un quartier en hauteur, fermé par une grande route en construction où roulaient les camions. (...) Les rues étaient toutes pareilles, des allées de terre bien droites tourbillonnantes de poussière. La grand-route faisait un encore plus grand nuage rougeâtre au-dessus de la ville. (...) À un robinet, un groupe de femmes et d'enfants remplissait des bidons de plastique. Des garçons circulaient à vélo tout terrain, avec des bidons d'eau ou du bois pour le feu en équilibre sur leurs guidons. Une femme m'a montré la maison de Tagadirt. Elle m'a accompagnée un bout de chemin pendant que son bidon se remplissait tout seul sous le filet d'eau. (*PO*, 67)

L'aridité de l'espace est exprimée par la couleur et la matière prédominantes du paysage ; on n'y trouve ni le bleu, ni le vert, deux couleurs typiques de la fraîcheur, mais seulement le « rougeâtre ». Cette couleur de la sécheresse règne symboliquement sur tout cet espace

¹ Nous reviendrons plus tard sur cet aspect protecteur de la maison de Lalla Asma.

romanesque sous la forme d'un nuage de poussière de grande envergure couvrant la ville. En route pour la maison de Tagadirt, le regard de Laïla se fixe en un instant sur les gens du quartier vivant dans un grave manque d'eau ; le partage d'un robinet par un grand nombre d'habitants montre l'environnement extrêmement défavorisé. La narratrice nous fait également deviner le faible débit de l'eau de manière détournée en évoquant une femme qui a le temps de faire un aller-retour jusqu'au bout du chemin avant que son bidon laissé sous le robinet ne déborde.

La scène évoque également d'autres problèmes sociaux engendrés par l'absence de l'installation hydraulique comme par exemple la mobilisation des enfants pour les travaux ménagers, un des enjeux fréquemment évoqués dans la littérature leclézienne¹. Privés de l'occasion d'être éduqués, ils auront du mal à sortir de la pauvreté. C'est un cercle vicieux². Ces garçons nous font imaginer la vie de Laïla qui se passerait probablement de façon similaire dans cette ville pauvre. En outre, le manque d'électricité, illustré par les fagots de bois chargés sur les vélos des enfants, n'est pas sans rapport avec le déficit d'eau ; l'hydraulique, l'une des sources originaires de la production électrique au Maroc³, se charge d'une des parties majeures de la totale consommation d'électricité du pays depuis les années 1960⁴. La paralysie de l'activité des usines à Tanger à la suite de la grande sécheresse frappant le pays au début des années 1980 est un événement qui montre nettement la prééminence de l'hydroélectricité au Maroc⁵.

¹ Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 157 : « A plusieurs reprises, sont évoquées les activités des enfants d'Afrique. A la cité de planches, Lalla n'aime guère les travaux qui lui incombent : si aller chercher de l'eau avec un seau sur la tête et laver le linge à la rivière ne lui déplaisent pas elle déteste ramasser du bois pour le feu et moudre le blé pour faire de la farine, tâches de la vie quotidienne qui sont également celles de Laïla enfant dans *Poisson d'or*. » ; *Ibid.*, p. 159 : « Le texte de Le Clézio ne surprend pas, il pourrait même sembler anodin, tant le scandale du travail des enfants dans certains pays fait aujourd'hui l'objet de dénonciations fréquentes. »

² Dans le rapport publié par Department for International Development (DFID), *Why we need a global action plan on water and sanitation* (2006), Hilary Benn, secrétaire de State for International Development, évoque ces enfants qui ne peuvent pas aller à l'école en collectant de l'eau: « The poor suffer most; 5,000 children die every single day from dirty water and inadequate sanitation; and women and children have to spend their time collecting water rather than working or going to school ».

³ *Le Marche de l'énergie électrique au Maroc* (2012), Office National de l'Electricité et de l'eau potable (ONEE).

⁴ L'hydraulique se charge plus de la moitié de la production d'électricité totale au Maroc jusqu'au début des années 1970. Le taux de la production d'hydroélectricité est réduit considérablement avec l'augmentation progressive de la production à partir d'autres ressources énergiques comme le charbon, le fuel, le gasoil, le gaz naturel, etc. Voir le graphique reproduit dans Annexe (Graphique n° 1), intitulé « Production d'électricité – Hydroélectricité (% de la population totale) au Maroc », publié par Banque Mondiale.

⁵ Georges Mutin, *L'eau dans le monde arabe*, Paris, Ellipses, 2000, p. 11 : « la production électrique est compromise et l'approvisionnement des grandes villes comme Casablanca pose problème. Les usines de Tanger ont dû arrêter toute activité durant l'été 1983 par manque d'eau. »

Les causes de la crise de l'eau transparaissent également, quoique de manière plus implicite. La localité du quartier d'abord : « loin du fleuve ». La distance entre le fleuve et le douar n'est pas seulement le moyen symbolique d'exprimer la sécheresse de l'espace romanesque, mais aussi le résultat de la documentation de l'écrivain sur l'importance particulière du fleuve et de l'Atlantique pour la vie des Marocains. Confronté aux conditions naturelles défavorables comme la chaleur excessive du soleil, les précipitations instables, l'alternance irrégulière de la période sèche et de celle des pluies et l'insuffisance de nappes aquifères souterraines¹, le voisinage des cours d'eau rend les régions concernées relativement propices à la vie humaine. En outre, la proximité de l'Atlantique est très significative pour le Maroc, puisqu'elle lui permet un accès à l'eau nettement plus avantageux qu'aux deux autres pays maghrébins, Algérie et Tunisie². Le paysage de chaque quartier marocain et la vie des personnages dans *Poisson d'or* reflètent fidèlement ces rapports singuliers entre l'Atlantique et la vie des habitants du pays. Loin du fleuve, loin de l'Océan, le Tabriket est un lieu prédestiné à la vie desséchée.

Nous percevons une autre raison de l'extrême manque d'eau du quartier dans la description du paysage général : « fermé par une grande route en construction où roulaient les camions ». La construction des routes et le passage des camions traduisent une région en cours d'industrialisation ou de l'urbanisation active. D'après les experts, elles constituent des raisons importantes de l'augmentation de la consommation d'eau dans les pays maghrébins pendant la seconde moitié du XX^{ème} siècle³. Bien évidemment, on ne peut nier les avantages du progrès,

¹ Les climats désertiques du pays ne sont pas propres à la vie humaine, à l'agriculture et aux autres activités économiques qui nécessitent d'une certaine quantité de l'eau. La chaleur puissante suscite la très forte évapotranspiration. Et les précipitations instables empêchent la formation des nappes aquifères souterraines. La période sèche et la période de pluie alternent irrégulièrement ; la sécheresse durant des années, comme celle d'entre 1980 et 1983 au Maroc qui est « la plus grande sécheresse enregistrée par le pays depuis le début du siècle » d'après Georges Mutin (*op. cit.*, p. 10), ravage non seulement la grande majorité des activités économiques de la nation, mais aussi délabre tout le territoire, détériore l'écosystème et menace ainsi directement la vie humaine.

² *Ibid.*, p. 104 : « Il faut tenir compte des spécificités géographiques des trois pays. On voit (...) le net avantage du Maroc. C'est le pays qui, avec 30 milliards de m³, dispose de la ressource la plus abondante (1 064 m³/an/hab). Il le doit à l'importance des précipitations qu'il reçoit de l'Atlantique. » Jean-Jacques Perennes, « Evolution de la notion de rareté de l'eau au Maghreb : regards d'un économiste », in *L'eau et la ville dans les pays du Bassin Méditerranéen et de la Mer Noire*, [Actes d'un colloque tenu à Rabat en 1988], Tours, Centre d'études et de recherches URBAMA, 1991, p. 30 : « De loin le mieux doté des pays maghrébins, grâce à sa façade atlantique et à son relief, le Maroc disposerait de 30 000 Mm³, selon des sources récentes. »

³ Georges Mutin compte l'urbanisation comme une des raisons importantes qui font augmenter la consommation de l'eau dans les pays maghrébins avec « la croissance des effectifs citadins », « l'amélioration des conditions sanitaires », « la diffusion de modes de vie occidentaux » et « le développement de l'activité touristique » (Georges Mutin, *op. cit.*, p. 115-116).

mais l'augmentation subite de la consommation d'eau, ressources à partager, dans une partie du pays cause nécessairement le stress hydrique, voire la pénurie dans d'autres parties. Là, ce sont toujours les populations défavorisées qui deviennent les victimes de la répartition inéquitable de ces ressources. Vandana Shiva, une des auteurs d'*Ecoféminisme*, nous révèle cette stratégie mondiale, camouflée sous le nom du développement : « comme, de fait, nous habitons un monde limité, cette infinitude [des ressources de notre planète] est mythique et ne peut être soutenue que par des divisions coloniales : entre centres et périphéries, hommes et femmes, régions urbaines et rurales, sociétés industrielles modernes du Nord et sociétés 'arriérées', 'traditionnelles' et 'sous-développées' du Sud. La relation entre ces couples est hiérarchique, non égalitaire, et caractérisée par l'exploitation, l'oppression et la domination. La raison économique de ces structures coloniales est, avant tout, *l'externalisation des coûts* hors de l'horizon spatial et temporel de ceux qui profitent de ces divisions¹ ». L'emplacement de Tabriket par rapport à la route en construction dénonce de manière symbolique cette absurdité de la modernisation du pays ; contrairement à ses propres fonctions, celles de lien ou d'ouverture vers le monde, la grande route en construction cloître, voire marginalise paradoxalement ce quartier pauvre. Rappelant les banlieues délimitées par le périphérique, ce bidonville marocain représente l'envers de la croissance économique pour laquelle les classes faibles doivent être oubliées ou exclues par les classes dirigeantes. Madeleine Borgomano aussi prête attention sur ce Maroc urbain, décrit dans les romans de Le Clézio du point de vue des minorités du pays : « Ce Maroc urbain, chez Le Clézio, est vu presque exclusivement du côté des pauvres et des parias, et particulièrement des jeunes filles et des jeunes femmes sans défense. Il en donne une image terrible, radicalement opposée à celle des dépliants touristiques vantant « les villes impériales »² ». La pénurie d'eau devient ainsi un des moyens de Le Clézio de dénoncer cette réalité injuste dans ses œuvres.

Néanmoins, en franchissant le seuil de la maison de Tagadirt, nous découvrons un paysage tout différent. D'abord, la prédominance du vert qui rafraîchit l'ambiance générale de l'espace. Dans une maisonnette « peinte en vert³ », il y a « une sorte d'auvent en plastique vert ondulé, comme on en voit dans les jardins » et l'hôtesse qui est d'ailleurs « en vert » accueille Laïla en lui offrant du thé fait « avec le fameux *gun-powder* qu'elle aime, et de la

¹ Maria Mies et Vandana Shiva, *Ecoféminisme*, traduit de l'anglais par Edith Rubinstein, avec la collaboration de Pascale Legrand et Marie-Françoise Stewart-Ebel, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 74.

² Madeleine Borgomano, « Le Maroc de Le Clézio : Un Maroc fantôme ? », in sous la direction de Fabrice Parisot, *Hommage à Gérard Lavergne*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2000, p. 57.

³ *PO*, p. 67.

menthe qu'elle fai[t] pousser dans des pots près de sa cuisine¹ ». S'opposant à l'aridité du monde extérieur désertique, la petite maison habitée par Tagadirt et Houriya, une de ses compagnes de fondouk, restitue une sorte d'oasis. Dotées d'image de la Nature-Mère, les deux femmes réussissent à faire pousser et faire foisonner la vie quasi miraculeusement en plein milieu de ce bidonville desséché². Cela fait également écho au prénom de Tagadirt qui signifie en arabe la « maison isolée à usage agricole ou habitat traditionnel³ ».

Certes, il ne s'agit pas d'un lieu complètement détaché, ou sauvé, de la misère du dehors. La vie quotidienne à Tabriket stupéfait Laïla qui n'a jamais vécu telle pauvreté. Elle se dit : « Même chez Zohra, je mangeais tous les jours, et j'avais l'eau et la lumière. Ici à Tabriket, on avait tout le temps faim, et même les choses les plus simples manquaient, comme de pouvoir se laver tous les jours, ou d'avoir du petit bois pour faire bouillir l'eau pour le thé⁴ ». Mais ses remarques sur le grand dénuement du quartier abandonné se limitent à deux ou trois phrases courtes et restent plutôt objectives sans jamais se transformer en lamentations. Ce que la narratrice nous raconte plus soigneusement, c'est paradoxalement la vie « dans le luxe » incarnée par la salle de bains de la maison de Tagadirt.

Tagadirt avait bricolé une sorte de salle de bains en planches, à côté de la cuisine, où on pouvait se verser l'eau avec un seau en zinc et la récupérer dans un bac en plastique pour laver les draps et le gros linge. Houriya et moi, nous allions remplir le seau au robinet de la rue, et nous nous arrosions à tour de rôle en poussant de grands cris. Il n'y avait pas de bain public au douar, les gens étaient trop pauvres et l'eau trop rare. Mais avec la salle de bains de Tagadirt et son seau en zinc, nous vivions dans le luxe. (*PO*, 70)

¹ *PO*, p. 68.

² L'image des femmes miraculeuses, celles qui sont en harmonie avec la nature, créent et font proliférer la vie en dépit de l'infertilité extrême de l'environnement se trouve à maintes reprises dans les textes de Le Clézio. L'éloge pour la maternité des figures féminines pourrait être néanmoins polémique dans la perspective féministe. L'identification des femmes avec la nature ou l'idéalisation des femmes qui reproduisent sont des stéréotypes pour les femmes que les féministes s'efforcent d'abolir depuis les années 60 et 70, parce que ces idées risquent de restreindre le rôle social des femmes. C'est dans ce contexte que la critique de Françoise Lionnet sur la figuration des femmes mauriciennes par Le Clézio peut se comprendre. Dans l'entretien avec Eileen Lohka, l'écrivaine d'origine de l'île ne cache pas son regret vis-à-vis du regard du nobéliste mythifiant les femmes et les assimilant avec la nature : « Elles[les femmes étrangères dans les romans de Le Clézio] représentent des idéaux cosmiques, tantriques même (dans *La Quarantaine*). Elles me semblent plutôt désincarnées et mythiques, malgré les efforts de l'auteur pour décrire la matérialité de leurs corps. (...) Par ailleurs, le rapprochement entre le féminin et le naturel fait partie d'un stéréotype que les féministes se sont attachées à déconstruire avec élan depuis plusieurs décennies. » (« Les femmes évanescences du cycle mauricien : entretien avec Françoise Lionnet », réalisé par Eileen Lohka, *in* sous la direction de Marina Salles et Eileen Lohka (2013), p. 114-116).

³ Mohamed Oudada, *Le Pays du Bani, Désenclavement et développement dans le Sud du Maroc*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2008, p. 254.

⁴ *PO*, p. 69.

La pauvreté du quartier ensemble apparaît aussi dans ce passage ; les conduites d'eau n'aboutissent pas à chaque maison, beaucoup de familles vivent dans des logements sans équipement sanitaire et il n'existe même pas de bain public à Tabriket où « les gens [sont] trop pauvres et l'eau trop rare ». Toutefois, Laïla souligne plutôt ses comforts relatifs. Son regard se distingue d'un regard extérieur qui généralise tout le quartier en l'étiquetant 'bidonville', appellation entraînant souvent des images négatives. Sa perspective se pose au contraire sur chaque objet de l'espace et évoque leurs usages. Ainsi, la narratrice nous laisse imaginer la vie pleinement animée chez Tagadirt, celle qui met en exergue la fraîcheur de cette maison « verte », et non la vie médiocre dans une baraque en planches. La scène du remplissage d'eau décrit par excellence la joie et le bonheur, sentiments que Laïla éprouve le plus souvent pendant son séjour dans cette cabane. Les cris des héroïnes jaillissant à chaque versement d'eau dans la salle de bains bricolée nous rappellent, par la similarité des lexiques employés, des herbes qui *poussent* dru sous les filets d'eau sortant de l'*arrosoir* (« nous nous *arrosions* à tour de rôle en *poussant* de grands cris¹ »). Nous pouvons vérifier ici la typique manière leclézienne de décrire le ghetto, notée par Bruno Thibault comme suivant : « le ghetto et le bidonville, décrits de façon réaliste, sont en même temps présentés comme des refuges contre les maux de la grande ville² ». C'est un regard intime, et non celui du sociologue ou de l'écologiste, qui partage l'expérience et la sensation des gens. Il s'intéresse peu à scruter ou analyser des phénomènes³. Se débarrassant d'un vêtement de l'*autre* tissé par la pitié et la miséricorde, notre héroïne récupère sa propre voix, soit la voix du *sujet*, et nous raconte librement ses bonheurs quotidiens, non seulement de tels instants joyeux, mais aussi des moments touchants.

Nous pouvons citer entre autres la décision des « princesses » d'envoyer Laïla à l'école. Lorsque la jeune fille, habituée à faire sa part depuis son enfance, demande à Houriya de lui trouver un travail, la grande sœur soucieuse de l'avenir de cette petite ignorante, refuse. Elle lui apprend : « Tu ne dois pas devenir comme nous. Tu dois être quelqu'un d'important, comme le taleb, le doctor. Pas la khedima comme nous⁴ ». Tandis que la plupart des enfants de familles

¹ Mis en italique par nous.

² Bruno Thibault (2009), *op. cit.*, p. 39.

³ On pourrait critiquer le point de vue de Le Clézio en pensant, par exemple, que lui, écrivain masculin, blanc, français, embellit la pauvreté des habitants du tiers monde, ou dérobe trop facilement la misère des autres. C'est vrai qu'il est délicat de parler du bonheur des gens dénués, à moins que l'auteur ne soit originaire du milieu pareil. Toutefois, le romancier, fidèle témoin de notre monde, ne se laisse pas piéger dans l'obsession d'être 'politiquement correct'. Au lieu d'exercer une autocensure inutile, il laisse parler Laïla.

⁴ *PO*, p. 71.

pauvres sont obligés d'échanger précocement leur jeunesse contre le travail, notre héroïne peut rêver ainsi, grâce à ses véritables protectrices, d'une autre vie, soit de sa propre vie, et non celle du « deuxième sexe » sacrifiée pour les autres. « [E]mue aux larmes », Laïla se souvient de cet instant poignant de la façon suivante : « C'était la première fois qu'on ne voulait pas me marier à quelqu'un. C'était la première fois qu'on voyait en moi autre chose qu'une bonne, bonne à rien, tout juste bonne à faire la cuisine de son mari¹ ». Les personnages lecléziens renversent ainsi le statut de la femme qui n'est que considéré traditionnellement comme objet « dans le commerce sexuel », comme le dénonce sévèrement Luce Irigaray². Ayant enduré probablement les limites de ce monde impitoyable pour les faibles, les deux femmes, anciennes prostituées, cherchent à ne pas transmettre leur malheur à leur jeune amie. L'affection profonde de ces personnages féminins à l'égard de Laïla, n'est-elle pas, la force secrète de la fraîcheur de cette maison verte ? À l'eau abondante, élément *anima*, dans la salle de bains de Tagadirt, ne pourrait-il pas s'ajouter ce *sisterhood* comme facteur rendant cet espace jovial et nos personnages heureux?³

1.2. L'oasis asséché de Foum-Zguid

La longue aventure de Laïla termine dans la ville marocaine de Foum-Zguid. Ni en France, ni aux Etats-Unis, l'héroïne, privée de ses origines, n'arrive pas à se sédentariser. Subissant maints violences et malheurs dans les grandes villes occidentales, elle est complètement affaiblie tant physiquement que mentalement. C'est grâce à la musique qu'elle atteint un tournant décisif ; après avoir joué du piano dans un endroit public à Beverley, le jeune génie devient célèbre et va jusqu'à être invité au Festival de Jazz de Nice de l'année même. Toutefois, Laïla quitte brusquement Nice le deuxième jour du Festival en renonçant à tout ce

¹ *PO*, p. 71.

² Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 30-31 : « (...) la femme est traditionnellement valeur d'usage pour l'homme, valeur d'échange entre les hommes. Marchandise, donc. Ce qui la laisse gardienne de la matière, dont le prix sera estimé à l'étalon de leur travail et de leur besoin-désir par des « sujets » : ouvriers, marchands, consommateurs. Les femmes sont marquées phalliquement par leurs pères, maris, proxénètes. Et cet estampage décide de leur valeur dans le commerce sexuel. La femme ne serait jamais que le lieu d'un échange, plus ou moins rival, entre deux hommes, y compris pour la possession de la terre-mère. »

³ Au lieu de « l'amour fraternel » ou « la solidarité », nous choisissons plutôt le terme anglais « *sisterhood* » pour souligner la féminité de l'amitié entre les personnages. *The New Oxford American Dictionary* le définit ainsi: « the feeling of kinship with and closeness to a group of women or all women » (New York, Oxford University Press, 2001, p. 1595). Le mot a en plus une nuance politique qui peut correspondre à la fraternité féminine aperçue souvent chez les protagonistes lecléziens, comme *Collins English Dictionary* le confirme : « the bond between women who support the Women's Movement » (Glasgow, HarperCollins Publishers, 12^{ème} éd., 2014, p. 1847).

qui lui était prévu¹. Elle se dirige vers le sud, jusqu'à Foum-Zguid. En dépit des descriptions spatiales plutôt restreintes, cette ville méconnue représentée sous la plume de Le Clézio reflète, nous semble-t-il, l'actualité de cette société, surtout ses problèmes sociaux autour des ressources insuffisantes. Un des rares ouvrages consacrés à cette région, *Le Pays du Bani, Désenclavement et développement dans le Sud du Maroc* de Mohamed Oudada, permet de reconnaître les enjeux principaux de l'agglomération zguitie, ceux qui ne sont mentionnés que brièvement dans *Poisson d'or*, tandis que le destin de l'héroïne y est étroitement lié : l'assèchement de l'oasis et les conflits tribaux autour de l'eau rare.

Située dans l'extrême sud du Maroc, tout près du Sahara, Foum-Zguid fait partie d'une région montagneuse nommée « *Bani* ». Dans cette zone très aride, les « *foum* » sont indispensables pour la vie humaine. Définissant ce terme topographique comme le « débouché d'une cluse, d'un défilé de montagne, d'une gorge sur le bas-pays² », Mohamed Oudada souligne son importance pour l'alimentation en eau dans les villes du Bani : « La région du Bani est marquée par l'importance des *foum* qui correspondent à des coupures dans la montagne, phénomène répétitif le long du *Jbel Bani*. C'est autour des *foum*, qui constituent des couloirs transversaux aux chaînes montagneuses atlasiques, que se concentre une forte population, qui a donné naissance à des *ksour*, devenus aujourd'hui des petites villes de taille pratiquement identiques et qui comportent toutes une oasis³ ». Comme le toponyme nous laisse deviner, Foum-Zguid est l'une de ces villes oasiennes. D'après Oudada, la ville a été habitée traditionnellement par des tribus hétérogènes, mais de manière assez pacifique, malgré la faiblesse de ses ressources hydrologiques⁴. Cependant, l'augmentation des nomades

¹ La raison du changement d'idée de l'héroïne n'est pas précisée dans le roman, mais son refus soudain reflète l'attitude sceptique de Le Clézio quant à la commercialisation de la culture, par exemple celle de la musique noire : « Je m'apercevais que la musique noire, aujourd'hui aux Etats-Unis, est une musique très au point, très professionnelle, mais elle a perdu un peu de son âme. À l'opposé, j'ai entendu par hasard, à la télévision, des Noirs d'Afrique du Sud qui chantaient des *negro spirituals*, véritablement, comme on avait pu les chanter dans le Mississipi à la fin du siècle dernier. Et j'ai été frappé par l'authenticité de la musique d'Afrique du Sud, face au vide de la musique noire contemporaine aux Etats-Unis. Je me disais qu'il y avait là quelque chose de curieux, qui venait sûrement de l'efficacité industrielle. » (« Retour aux origines », entretien avec Pierre Maury, *Magazine Littéraire*, n° 230, mai 1986, p. 96-97, mis en italique par nous).

² Mohamed Oudada, *op. cit.*, p. 253.

³ *Ibid.*, p. 28. D'après le glossaire de l'ouvrage, *Jbel* signifie la « montagne, ensemble montagneux, sommet » (*Ibid.*, p. 253), *ksour* indique le « village fortifié ; par extension : village fortifié aggloméré du Sud marocain » (*ibid.*, p. 254).

⁴ *Ibid.*, p. 174 : « Après la découverte de la source, l'eau a été distribuée entre les familles. Chacune a eu une part d'eau proportionnelle à sa contribution dans les travaux de creusement de la source. Le cycle d'eau était de dix jours et chaque jour avait lieu deux tours d'eau de quarante *tassa*, un le jour et l'autre la nuit. (...) En outre, nous pouvons noter l'existence d'ayants droit sans terre, et inversement de propriétaires de terre dépourvus d'eau. Ces déséquilibres entre la propriété de l'eau et celle de la terre

sédentarisés suscite un surcroît de demande d'eau dans cette agglomération et la mise en valeur des terres pour le développement agricole effectuée dans les années 80 par les habitants des montagnes engendre l'assèchement sérieux de la palmeraie dans la vallée¹. L'insuffisance de l'eau d'irrigation provoque des conflits entre les différents clans, surtout ceux dont les limites des territoires ne sont pas notoirement fixées².

Le paysage de Foum-Zguid dans *Poisson d'or* reflète, quoiqu'implicitement, cette circonstance actuelle de la ville. La vue générale de l'espace se montre aride et déserte avec les décors comme le soleil violent, le vent desséchant, le terrain pelé et la source tarie : « Il y a l'étendue rêche, écorchée, les puits asséchés, les huttes de boue et de pierre pareilles à des nids de guêpes. (...) La lumière au zénith est si blanche, la rue si déserte. La lumière met des larmes dans les yeux. Le vent brûlant fait glisser la poussière le long des murs³ ». La trace humaine s'y trouve rarement, comme si la ville incarnait une sorte d'espace eschatologique ; les cabanes sont transformées en « nids de guêpes » sous les yeux de la narratrice, et les rues vides sont destinées aux camions ou aux animaux plutôt qu'aux êtres humains⁴. De plus près, on peut observer des gens qui « appartient à cette terre⁵ » stérile et souffrent naturellement de l'assèchement. Vus des propres yeux de Laïla ou saisis par sa clairvoyance intuitive, ils sont tous en conflit autour du territoire et de l'eau manquante : « Les gens, ici, les gens que je vois, et ceux des villages que je ne vois pas, (...) [i]ls font la guerre, certains viennent prendre une terre qui ne leur appartient pas, creuser des puits là où ce n'est pas à eux. Les gens d'ici, les gens d'Asaka, Nakhila, Alougoum, les Ouled Aissa, les Ouled Hilal, que peuvent-ils faire ? Ils se battent, il y a des blessés, des morts⁶ ». D'une part, la scène laisse paraître l'état de la société en désordre. Les noms des clans prononcés un par un par la voix de la narratrice confirment que le roman se réfère aux aspects réels ou sociologiques de cette ville. Mais d'autre part, le

ont développé, chez beaucoup d'irrigants, en particulier chez les petits usagers, le sentiment de solidarité pour faire face à l'insuffisance de l'eau, notamment pendant la saison sèche. Cela a donné naissance à plusieurs formes d'arrangement : en cas de risque de perte des cultures, il arrive qu'un ayant droit cède sa part d'eau à un autre, ou ait recours à la location de l'eau. »

¹ *Ibid.*, p. 52 : « Le changement d'organisation spatiale trouve son origine dans le morcellement de la terre qui a conduit les Zguitis à mettre en valeur les terres de la *jmâa* en amont. L'irrigation demandée par ces terres et menée par des techniques intensives, comme la motopompe, a généré l'assèchement de la palmeraie de l'aval et le déséquilibre écologique irréversible amont-aval. »

² *Ibid.* : « L'amont est occupée par deux tribus : Ouled Hlal, à l'est, qui a mis en valeur les terres collectives et, à l'ouest, la tribu de M'Hamid. Les limites spatiales entre les deux tribus ne sont pas fixées et sont le sujet de conflits récurrents, les deux tribus se disputant ces terres collectives ».

³ *PO*, p. 250-251.

⁴ *PO*, p. 250 : « Droit devant, il n'y a que les pistes creusées par les camions et les sentiers pour les chèvres et les chameaux ».

⁵ *PO*, p. 250.

⁶ *PO*, p. 250.

témoignage de Laïla, contrairement aux approches des sciences sociales, omet le contexte historique contemporain et se contente de transmettre les situations actuelles en tant que telles. Autrement dit, la narratrice ne tente pas vraiment de chercher les responsables ou de tirer les causes au clair. Cependant, elle ne s'arrête pas à la surface du problème. Tout au contraire, son regard est perçant, voire omniscient – c'est pourquoi Laïla peut parler même des gens des villages « qu[']elle ne voi[t] pas ». En fait, c'est cette lucidité presque surnaturelle qui caractérise la perspective du personnage leclézien, sinon celle de Le Clézio même ; sans s'attarder à des détails peu signifiants, son regard pénètre d'un seul coup le monde chaotique dans lequel tous les gens, ni vainqueurs, ni vaincus définitifs, sont réciproquement agresseurs et victimes. Il peut ainsi ne pas rater le fait le plus important et évident : « Ils se battent, il y a des blessés, des morts ».

Si la perspicacité intuitive distingue la perspective leclézienne envers le monde du point de vue analytique des sciences sociales, c'est dans l'imagination qu'elle puise sa force la plus puissante, avec laquelle on peut affronter la soi-disant réalité – nous hésitons à circonscrire « la réalité », parce que le terme implique souvent l'imagination chez Le Clézio, comme on le verra plus tard. Incarné par le climat désertique, l'assèchement et le conflit militaire entre les tribus, le paysage apparent de Foum-Zguid manifeste *le caractère du feu*¹. Il s'agit de *la face du monde*, dominée par l'ordre masculin, belliqueux et destructeur. Toutefois, on peut découvrir dans le roman de Le Clézio un autre aspect de cette ville, discret mais bien présent, celui qui s'oppose à sa facette externe. Dominé par *le caractère de l'eau*, l'aspect imaginaire, symbolique et interne de cet espace romanesque est illustré par certains paysages aquatiques évoqués dans l'imagination de Laïla, par de petits décors spatiaux ou des accessoires portés par les personnages rappelant la vigueur et la fraîcheur de l'eau. Comme nous y reviendrons plus tard,

¹ La description de Foum-Zguid et son statut de lieu du crime nous invitent à comparer ce village avec la plage algérienne dans *L'Etranger* d'Albert Camus, où le soleil violent provoque l'assassinat, conséquence reflétée des tensions multiraciales comme personnelles. Le Clézio s'affirme « comme l'héritier direct de la génération de Camus » et explique l'origine de ses sentiments proches avec cet écrivain algérien comme suivant : « je vivais un peu dans le même climat physique. J'étais à Nice. C'était le moment de la guerre d'Algérie. L'Algérie était très proche à ce moment-là. Parce qu'il y avait une liaison maritime entre Nice et l'Algérie. Il y avait un bateau chaque jour qui arrivait et qui déchargeait des passagers, (...). Quand, à cette époque-là, on lit *L'Etranger*, on a le sentiment d'être voisins. On a le sentiment que cette mer est un pont qui vous relie à l'Algérie. On a le sentiment de lire un livre qui traduit cela. On a le sentiment de percevoir cette lumière, la couleur de la mer. On est en osmose, enfin je l'étais. » (Justyna Gambert, « Entretien avec J.-M.G. Le Clézio », le 25 mai 1999, Saint-Malo, in sous la direction d'Olivier Salazar-Ferrer et Bronwen Martin, *Le Clézio et la philosophie, Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 8, Paris, Éditions Passage(s), 2015, p. 70-71). On peut trouver plusieurs études sur le lien qui unit ces deux écrivains, entre autres la thèse de doctorat de Yann Courrèges et la monographie critique de Keith A. Moser (2008) citées ci-dessus. Dans celle-ci, c'est notamment le premier chapitre qui est consacré à la lignée littéraire de Le Clézio constituée de Proust, Sartre et Camus.

cela correspond *au revers du monde*, c'est-à-dire le côté des victimes, comme les enfants et les femmes.

D'abord, au niveau du paysage, l'image de la mer et les décors maritimes apparaissent de manière récurrente ; la rue ressemble au « sel » par sa blancheur, « la poussière du désert » réunit l'ici et l'ailleurs comme la mer reliant un rivage à un autre¹. La prédominance du blanc et la vue dégagée sur l'horizon infiniment loin permettent de superposer le panorama maritime à la lande désertique. D'où le paradoxe de se sentir comme « au bord de la mer » devant le village délabré, abattu par la sécheresse extrême : « Voilà, je suis arrivée. Je ne peux pas aller plus loin. Je suis comme au bord de la mer, ou sur la rive d'un estuaire sans fin² ». Nous retrouvons ici la métaphore comme « opératrice d'une confusion des espaces terrestre et maritime³ », selon l'expression d'Isabelle Roussel-Gillet. Aux similarités du paysage, l'inaccessibilité des hommes, c'est-à-dire sédentaires, est ajoutée comme un autre trait commun des deux espaces hétérogènes. Jacqueline Dutton note dans ce contexte : « Autre évocation d'une rupture d'avec la terre ferme et stable, le désert est une mer de sable qui permet à Laïla de franchir le seuil de sa propre terre⁴ ». L'amertume de la réalité aride est ainsi chassée par la douceur du rêve aquatique.

Ensuite, il y a d'autres décors rafraîchissants, rappelant l'image de l'eau, qui s'opposent symboliquement à la stérilité de l'espace et aux tensions tribales. L'essence de l'eau, contrairement au feu agressif, ne réside pas en la destruction ou la domination. Elle concerne plutôt la résistance et la survie. Là, la distinction du vainqueur et du vaincu, enjeu central du combat masculin, perd son sens. Dans le texte de *Poisson d'or*, les forces résistantes et persistantes de l'eau, « élément plus féminin et plus uniforme que le feu⁵ », selon Bachelard, sont figurées par les images aquatiques liées aux corps féminins. Premièrement, nous remarquons le haïk de Laïla : « Pour résister au vent et à la lumière, j'ai acheté un grand haïk bleu, comme les femmes d'ici, et je me suis enveloppée en laissant juste une fente pour les yeux⁶ ». La grande étoffe de couleur marine permet de supporter les deux puissances brûlantes en couvrant tout le corps de la fille comme les flots de la mer. Là, même le vent poussiéreux participerait à onduler ce tissu d'azur. Deuxièmement, on peut réfléchir au symbole des larmes ;

¹ *PO*, p. 252 : « La rue blanche comme le sel, les murs immobiles, le cri du corbeau. (...) Quand tu touches la mer, tu touches à l'autre rivage. Ici, en posant la main sur la poussière du désert, je touche la terre où je suis née, je touche la main de ma mère ».

² *PO*, p. 250.

³ Isabelle Roussel-Gillet, « Plages-mémoires de J.M.G. Le Clézio », *op. cit.*, p. 86.

⁴ Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 44.

⁵ Gaston Bachelard (1942), *op. cit.*, p. 12.

⁶ *PO*, p. 251.

pendant que « [l]a lumière [du soleil] met des larmes dans les yeux » de l'héroïne, la guerre interminable entre les hommes fait « pleure[r] » les femmes des villages¹. Les larmes, signe de la faiblesse et de l'impuissance, donc apanage ancien des femmes fragiles, suggèrent ici tout au contraire l'humanité restante chez les femmes, celle qui pourrait sauver le monde de la misère comme la pluie trempant la terre sèche. L'eau des larmes des femmes incarne ainsi la source de l'espoir humain qui reste encore pérenne. Troisièmement, l'enfant imaginaire de Laïla, celui auquel elle pense plusieurs fois pendant son voyage à Foum-Zguid, évoque à travers le corps et le ventre de la femme enceinte le thème du liquide nourricier et vital. Elle y pense depuis Nice, mais c'est surtout en arrivant à ce village asséché qu'elle sent physiquement la présence du bébé qui est en réalité encore immatériel² : « Dans mon ventre, il me semble que je sens déjà les coups légers de l'enfant que j'aurai, qui vivra. C'est pour lui aussi que je suis venue jusqu'ici, au bout du monde³ ». Même sa marche se poursuit pour cette sensation du corps, vérité la plus claire que l'être humain puisse connaître⁴.

Caractérisés par l'affinité entre l'eau et la féminité, ces décors peu perceptibles, plutôt silencieux, paraissent insuffisants au premier abord pour affronter les forces masculines, combatives et dévastatrices, incarnées par l'image du feu. Même la narratrice exprime son sentiment d'impuissance en interrogeant d'un ton désespéré : « Les femmes pleurent. Il y a des enfants qui disparaissent. Voilà c'est la réalité, que pouvons-nous faire ?⁵ ». La question posée à la première personne du pluriel suggère que d'une part Laïla se reconnaît dans les victimes de cette ville désordonnée, et d'autre part, elle interpelle et sollicite directement le lecteur. On aperçoit ici la transposition discrète de la voix de la narratrice à celle de l'écrivain ; partageant l'impuissance du contemporain souvent tournée en scepticisme, cette interrogation serait peut-être le problème central que Le Clézio voudrait soulever à travers ce roman. Si tel est le cas, c'est à travers les images de l'eau que l'auteur de *Poisson d'or* laisse deviner ses réponses à

¹ *PO*, p. 250.

² Avant de quitter Nice, elle parle de son bébé comme un projet flou, c'est-à-dire une affaire de l'avenir qui semble peu probable : « J'ai essayé de téléphoner à Jean, pour lui dire de venir, tout de suite. Pour lui parler du bébé que nous allons faire, dès mon retour. Mais à cause du décalage, je n'ai pu parler qu'au répondeur » (*PO*, p. 248). De sa voix, nous entendons une sorte de précipitation inquiétante, plutôt immature. Dans ce contexte, son échec au contact avec son ami paraît cohérent. Mais plus elle approche de Foum-Zguid, plus ce projet se matérialise.

³ *PO*, p. 250-251.

⁴ Ici, les bornes entre le réel et l'imaginaire s'estompent considérablement ; confrontée aux combats meurtriers et à l'hostilité largement répandue dans cet espace, la nouvelle vie qui naîtra dans l'amour n'est seulement pas imaginée, mais aussi sentie réellement dans le corps de Laïla. Nous reviendrons plus tard sur l'effacement de la limite – sinon l'union – des deux dimensions du monde, réelle et imaginaire, figuré par la vieille femme Hilal.

⁵ *PO*, p. 250.

cette question. C'est cette sensibilité envers des décors imperceptibles et des êtres considérés comme faibles que possède la littérature leclézienne. Elle reflète en ce sens l'attribut de l'eau, qui coule vers le bas, vers l'aval, le côté inférieur. C'est ainsi que le romancier confirme la définition bachelardienne de l'eau : « élément plus constant qui symbolise avec des forces humaines plus cachées, plus simples, plus simplifiantes¹ ».

Les caractéristiques antagoniques de l'espace se croisent également dans la vie du protagoniste. Si Laïla a été autrefois victime des forces du feu – arides, masculines et destructives –, elle sait maintenant demeurer ou résister dans les forces de l'eau – fraîches, féminines et vitales. Commencé par la scène du kidnapping dont la narratrice se souvient, le roman ne précise initialement pas le lieu de ce crime anonyme, mais l'héroïne reconnaît, sinon détermine, à la fin de l'histoire que c'est le village marocain où il a eu lieu : « C'est ici que j'ai été volée, il y a quinze ans, il y a une éternité, par quelqu'un du clan Khriouiga, un ennemi de mon clan des Hilal, pour une histoire d'eau, une histoire de puits, une vengeance² ». Les situations sociales de la région Bani comme la pénurie d'eau et les conflits tribaux autour de cette ressource rare, sont impliquées dans la première affaire tragique de l'héroïne de *Poisson d'or*. La petite fille enlevée dans la région aride évoque l'image du poisson, déjà suggérée par le titre du roman. S'agitant péniblement au fond de la rivière tarie, il est agrippé brutalement par les mains dures. Cette métaphore montre la préoccupation de l'écrivain pour la pénurie d'eau, problème menaçant et urgent pour la vie humaine.

Il paraît néanmoins que l'héroïne arrive maintenant à tourner la page, à se distancier de son vieux souvenir traumatisant ; sa voix calme laisse entendre que le souvenir ne l'afflige plus tellement, l'identification du temps de « quinze ans » avec « une éternité » suggère son éloignement de l'affaire. Longtemps retenue par la blessure de l'enfance et l'attachement à son origine perdue, notre héroïne, poisson d'or, s'en délivre enfin. Comment une telle libération est-elle possible ? Nous voyons que c'est la maturité physique et mentale de Laïla, celle qui lui permet de se reconnaître sur une dimension plus fondamentale et ainsi de percevoir différemment la notion de l'origine. Devenue femme, et donc fécondable, l'héroïne se reconnaît avant tout comme un être vivant et ressent sa vigueur immanente. Dès lors, l'origine ne signifie plus la ville natale ou la mère biologique, mais la source primitive de la vie. Avec son paysage maritime imaginaire et ses symboles aquatiques dispersés, ne serait-ce pas cette origine-là, l'Origine du monde où toutes les vies naissent et périssent, que Foum-Zguid incarne ? Les

¹ Gaston Bachelard (1942), *op. cit.*, p. 12.

² *PO*, p. 252. Sans aucun contexte probant, Laïla reconnaît ce lieu en un instant, de manière intuitive. Nous entendons ici de nouveau la voix omnisciente de l'écrivain superposée à la voix de la narratrice.

phrases de Bruno Thibault semblent répondre à notre question : « Foum-Zguid apparaît comme un espace centré et sacré, situé hors du temps, rendu immatériel par l'étendue infinie du désert. C'est ici que Laïla peut retrouver son équilibre et renouer contact avec la « pensée primitive ». (...) Pour Laïla, la boucle est bouclée¹ ». Capable de faire surgir le ressac des vagues sur la poussière du désert à travers son imagination, l'héroïne n'a plus besoin de fouiller dans sa mémoire pour trouver en vain son pays natal, « d'ailleurs qu[']elle n'en [a] pas² ». Grâce à son esprit fortifié, c'est-à-dire sa puissance imaginaire, elle peut retourner aussitôt à l'Origine³. De plus, la remarque d'Emilie Brière sur le renouement temporel par ce voyage de retour de Laïla renforce notre hypothèse : « A la fermeture d'une boucle géographique répond la superposition de deux temporalités : celle du « maintenant » deux fois répété, et celle du « il y a quinze ans », du « il y a une éternité ». Le passé et le présent se nouent, Laïla peut enfin envisager l'avenir, « demain »⁴. » C'est ainsi que l'héroïne ose rêver de l'avenir, paradoxalement dans cette ville vindicative, presque maudite où sa vie a été mutilée par « une histoire d'eau, (...) une vengeance ». Plein de possibilités, son avenir est figuré par l'enfant qu'elle aura avec son amoureux, Jean⁵. Le retour de Laïla à Foum-Zguid peut se comprendre comme le geste vif du saumon remontant sur le fleuve lors de la saison de la ponte⁶. C'est une nouvelle « histoire d'eau » qui commence, celle de la vie et de l'amour, et non plus de la blessure ou de la haine.

Avant de terminer, réfléchissons à la vieille femme du Hilal que Laïla rencontre au bout de la ville. Les aspects contradictoires de Foum-Zguid, à la fois réel et imaginaire, aride et frais, masculin et féminin, furieux et calme, semblent s'unir en cette figure mythique. Si son visage « noir et ridé, pareil à un vieux cuir brûlé » manifeste sa vie entièrement exposée à la lumière intense et le vent du désert, ses yeux « brillants et lisses » et sa main « lisse et dure comme une pierre du fond de la mer » montrent la vitalité maintenue au fond du personnage, c'est-à-dire la source de la vigueur pérenne du corps féminin⁷. De telles caractéristiques physiques montrent

¹ Bruno Thibault (2009), *op. cit.*, p. 43.

² *PO*, p. 249.

³ Nous pouvons également remarquer que Foum-Zguid est l'origine au niveau de la composition romanesque. La ville est à la fois le premier et le dernier espace du roman *Poisson d'or*.

⁴ Emilie Brière, « Sans passé, quel avenir ? Les enfants de *Poisson d'or* », in sous la direction d'Isabelle Roussel-Gillet (2008), *op. cit.*, p. 118.

⁵ *PO*, p. 249 : « J'ai essayé de téléphoner à Jean, pour lui dire de venir, tout de suite. Pour lui parler du bébé que nous allons faire, dès mon retour » ; *PO*, p. 252 : « Jean arrive demain, j'ai reçu son télégramme à l'hôtel de Casa. Maintenant, je suis libre, tout peut commencer. »

⁶ En plus nous voyons dans le roman que Laïla se dirige vers Foum-Zguid par la force attirante mystérieuse et indicible liée « au centre de [s]on ventre », celle qui suggère l'instinct animal de reproduction de l'espèce : « Je ne savais plus très bien pourquoi j'étais là. Je suivais le mouvement des gens, sans comprendre. (...) C'était plutôt un fil qui se tendait jusqu'au centre de mon ventre et qui me tirait vers un endroit que je ne connais pas » (*PO*, p. 249).

⁷ *PO*, p. 251-252. La rigidité de la peau de cette vieille femme nous fait penser à la vitalité humaine,

que cette « vraie Hilal¹ », appartenant à cette terre, combat les forces du feu dominatrices de l'espace avec ses forces de l'eau résistantes. Le visage sans voile, l'immobilité, le regard taciturne mais « coupant comme une pierre² » orienté droit devant vers Laïla laissent paraître la solidité de cette vieille femme courageuse. Trahissant ainsi l'endurance des longues années, son corps se présente comme le témoin vivant de Foum-Zguid, voire une sorte de microcosme où les caractères antagoniques de l'espace se combinent et s'harmonisent. L'ambivalence se trouve aussi dans son allure mystérieuse, mêlant simultanément une jeunesse enfantine et une vieillesse antique ; aux yeux « très jeunes », elle est à la fois « si petite, si maigre (...) comme une enfant » et « aussi vieille (...) que l'ammonite³ ». La coexistence paradoxale des deux temporalités contradictoires dans ce personnage microcosmique éclaire de nouveau le sens symbolique conféré à cet espace : l'Origine, espace-temps le plus ancien et le plus nouveau du monde. Tandis qu'on l'avait jusqu'alors seulement devinée à travers l'imagination de Laïla et des objets symboliques, l'image de l'Origine prend ainsi une existence physique et évidente à travers le corps de cette femme Hilal.

Nous notons également le lien maternel suggéré entre la vieille Hilal et Laïla, celle qui se croyait toujours descendante de cette tribu. La véracité de leur parenté n'est ni vérifiable, ni vraiment importante dans la lecture de Le Clézio, chez qui l'origine n'indique guère le pays natal ou les parents biologiques. La maternité de la vieille femme incarne plutôt la Nature-Mère, source de la vie. C'est ainsi que l'idée de la mer vient à Laïla, quand elle touche la main de cette femme : « Avant de partir, j'ai touché la main de la vieille femme, lisse et dure comme une pierre du fond de la mer, une seule fois, légèrement, pour ne pas oublier⁴ ». Cette phrase qui clôt le roman nous invite à « ne pas oublier » la véritable Origine de l'humanité et les survivants de ce monde désertique, raison pour laquelle on doit garder espoir.

venant de la matière, plutôt que de l'esprit ou de la raison, dont Le Clézio fait l'éloge dans *L'Extase matérielle* : « C'est tellement fragile, un corps humain. (...) Mais notre chair est forte ; elle se bat. Elle a une volonté implacable, qui n'est pas celle de la raison, mais du courant même de la vie. Une volonté capable de lutter contre la mort pendant soixante-dix, quatre-vingts ans sans faiblir ! La beauté de la vie, l'énergie de la vie ne sont pas de l'esprit, mais de la matière. » (*EM*, p. 45).

¹ *PO*, p. 251.

² *PO*, p. 251 : « Son visage n'est pas caché par un voile, il est noir et ridé, pareil à un vieux cuir brûlé. Elle me regarde venir, sans baisser les yeux, son regard est coupant comme une pierre. (...) La vieille femme ne me parle pas. Elle n'a pas bougé quand je me suis assise. Elle m'a seulement regardée, dans son visage de cuir noir, ses yeux sont brillants et lisses, très jeunes ».

³ *PO*, p. 251.

⁴ *PO*, p. 252.

1.3. Les puits taris de Nour Chams

Le camp de Nour Chams d'*Etoile errante* peut être classé comme un des lieux les plus délabrés dans notre corpus. Abandonnée et oubliée dans l'indifférence du monde, cette zone résidentielle provisoire destinée aux réfugiés palestiniens ne satisfait même pas aux conditions élémentaires de la vie humaine comme l'eau et la nourriture. Lors de l'été 1948, lorsque Nejma, seconde héroïne-narratrice du roman, se met à raconter son histoire dans ce camp la menace de mort s'approche de manière indéniable des prisonniers de Nour Chams ; les camions de ravitaillement de l'ONU y viennent de moins en moins et les trois puits constituant l'unique source de ce quartier aride commencent à s'assécher. Ainsi, la vie dans ce camp devient au fur et à mesure « une sorte de descente aux enfers ou de séjour parmi les morts vivants, qui va se prolonger des mois durant¹ ».

La narratrice est surtout sensible aux changements qui affectent les puits, reflets du destin des gens de cet endroit maudit. Au début, à son arrivée, les puits fournissant d'eau « encore fraîche et claire² » se présentent comme un lieu de rencontre des femmes et des enfants venant des régions différentes, comme la métaphore introduite par Jean-Jacques Rousseau dans *l'Essai sur l'origine des langues*³. On y entend « [l]e bruit de voix, [l]es rires⁴ », « des nouvelles des uns et des autres » et surtout les noms de leurs villes d'origine.

Elles disaient : « D'où es-tu ? » Et les voix claires prononçaient les noms des lieux où elles étaient nées, où elles s'étaient mariées, où leurs enfants étaient nés aussi : Qalqiliya, Jaffa, Qaqun, Shafa Amr, (...), les rues vieilles d'Akka, d'Al-Quds, de Nablus, Hamza (...). J'écoutais ces noms, Moukhalid, Jebaa, Kaisariyeh, (...), Araara, tous ces noms qui résonnaient étrangement dans l'air froid, autour des puits, comme s'ils étaient déjà dans un autre monde... (EE, 223-224)

¹ Bruno Thibault (2009), *op. cit.*, p. 166.

² EE, p. 223.

³ Jacques Delzongle remarque la présence abondante des images et des métaphores de l'eau dans les écrits de Jean-Jacques Rousseau, non seulement littéraires, mais aussi philosophiques. Par exemple, la métaphore de l'île apparaît « de façon assez inattendue » dans le troisième livre d'*Émile*, d'après le critique, en nous suggérant l'esprit de Rousseau fort marqué par les images de l'eau. Delzongle note que ces métaphores insulaires « sont remplacées par des puits et des fontaines » dans *l'Essai sur l'origine des langues*. En ce qui concerne ces motifs aquatiques choisis par Rousseau, il commente : « dans les pays arides, ces points d'eau ont été les lieux de rencontre des hommes. » (« L'eau et l'être chez Rousseau », in sous la direction de Maryvonne Perrot, *L'Eau. Mythes et Réalités*, [Actes du colloque organisé à Dijon du 18 au 21 novembre 1992], Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1994, p. 46).

⁴ EE, p. 223.

La conversation des femmes évoque l'image de l'eau (ou celle du puits) sur plusieurs dimensions. D'abord, « le[ur]s voix claires » qui « résonn[ent] étrangement dans l'air froid » ressemblent aux clapotis de l'eau dans les seaux levés le long du puits. Comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré à Saint-Martin-Vésubie, Le Clézio établit une relation étroite entre le bruit de voix et la présence de l'eau dans l'espace¹. C'est à travers ces images auditives que l'écrivain souligne les rapports directs de la vigueur humaine avec cette matière vitale et sonore. Ensuite, nous voyons une certaine analogie entre les personnages se rassemblant autour des puits et les cours d'eau se réunissant sous la terre de Nour Chams. Les phrases d'Irène Pagès dans son article consacré au rapport de féminité-fluidité peuvent s'appliquer aussi à cette scène romanesque leclézienne : « les fluides échappent à toute spéculation géométrique, mathématique, mécanique et qu'ils se rejoignent partout, où qu'ils soient, pour retrouver toujours leur unité en dépit des efforts faits en vue de les disjointre : ainsi toutes les eaux de la planète finissent par se rejoindre sous terre et se réunifier, telles une hydre aux cent têtes renaissant sans cesse² ». Affluant des régions différentes à ce camp isolé, les personnages féminins parlent de leurs villes d'origine, « comme si elles étaient simplement en voyage et qu'elles allaient bientôt rentrer chez elles³ ». Dans le fond de leur conversation animée, il y a cet espoir de retour, une sorte de certitude que la vie ne s'arrêtera pas dans ce camp. Bien qu'elles aient été brutalement chassées de leurs propres villes et de leur vie quotidienne paisible, elles y sont encore liées, du moins moralement. Leur optimisme, dérivé de la croyance en la permanence de la vie et son dynamisme, fait penser aux puits vivants dans lesquelles l'eau fraîche se remplit chaque nuit. Ce n'est pas seulement l'eau, mais aussi le souvenir de leur origine et l'espoir de retrouver leur pays natal que les femmes puisent à ces puits. En outre, le style d'écriture de Le Clézio évoque lui aussi les cours d'eau souterrains. La longue énumération des toponymes durant presque une demie page – dont nous n'avons cité qu'une partie seulement en raison de la longueur du texte – semble incarner les petits courants d'eau qui se lient l'un à l'autre et constituent un grand réseau hydrographique à travers lequel la matière de la vie continue à couler. Cependant, la résonance de ces noms s'éloigne rapidement des puits, et ainsi vite dispersés, insinue qu'ils seront bientôt oubliés, non seulement dans le souvenir de ces femmes, mais aussi dans l'histoire du monde⁴.

¹ Voir le chapitre 4 de notre étude, p. 237-246.

² Irène Pagès, « Féminité/Fluidité ou Hommes de pierre et Femme d'eau : Bachelard, Irigaray », in sous la direction de Yolande Helm, *op. cit.*, p. 183.

³ *EE*, p. 223.

⁴ Les toponymes énumérés dans ce passage sont des noms arabes des anciennes villes palestiniennes. Aujourd'hui, la plupart de ces villes sont nommées autrement par l'Etat d'Israël, c'est-à-dire en hébreu.

C'est avec le tarissement des puits que ces mots ont peu à peu disparus dans le paysage de Nour Chams : « le bruit des voix [décroît], à mesure que l'eau des puits [devient] plus rare et plus boueuse¹ ». Tout comme l'eau faible stagne, les gens deviennent silencieux et immobiles ; les femmes « cess[ent] de parler² » et les enfants « cess[ent] de courir et de crier³ ». La saleté des vêtements « souillés d'excréments, de nourriture, de terre » et la dureté des robes des femmes « devenues rigides de crasse, pareilles à de l'écorce » correspondent également au fond du puits devenus « boueux, presque noir⁴ ». En juxtaposant l'état des puits et l'état des gens, l'écrivain appuie une fois de plus sur les relations indissociables entre cet élément naturel et la vie des êtres humains. La sécheresse marque aussi le corps des habitants ; faute de miroir, Nejma voit son propre visage dans les visages d'autres enfants « déjà flétris par une vieillesse incompréhensible⁵ », surtout dans leur regard « vide, lointain, étranger, où brillait la lumière de la fièvre⁶ ». C'est comme le visage « d'une vieille femme ridée, flétrie, noircie par le malheur, desséchée par l'approche de la mort⁷ » qu'elle se reconnaît. Les épithètes font ressortir la domination tyrannique du soleil sur cet espace et la disparition de la fraîcheur et de la clarté chez les petits personnages. Ces deux traits typiques de l'enfance sont aussi des caractères de l'eau. En outre, à l'atmosphère sinistre du village et au vieillissement précoce des enfants, la paire métaphorique des gens morts ou mourant et des plantes desséchés peut s'ajouter comme un indice qui confirme l'insistance de Le Clézio sur les rapports inséparables entre l'eau et les hommes ; le vieux Nas « est mort jour après jour, *comme une plante qui se dessèche* » et Nejma prévoit que les gens « deviendront *pareils à des arbustes desséchés* par le vent du désert, ils mourront »⁸ dans ce camp, dont le toponyme arabe signifie d'ailleurs « la lumière du soleil ».

Néanmoins, la hutte de nos héroïnes, habitée par Nejma, Aamma Houriya et Roumiya, s'oppose à la sécheresse, soit à la malédiction qui pèse sur le camp entier. C'est surtout dans la scène du bain de Roumiya, pareil à un rite de l'eau quotidien, que le paysage intérieur de leur cabane fait un contraste frappant avec celui de l'espace extérieur.

En considérant de telle situation, nous comprenons que Le Clézio nous sollicite, en énumérant tous ces noms disparus ou en voie de disparition, de ne pas les oublier. Ce passage laisse entendre la volonté de l'écrivain de faire rejoindre la vie des réfugiés palestiniens, celle qui est laissée rompue depuis plusieurs décennies.

¹ EE, p. 224.

² EE, p. 226.

³ EE, p. 225.

⁴ EE, p. 226.

⁵ EE, p. 225.

⁶ EE, p. 225.

⁷ EE, p. 226.

⁸ EE, p. 219. Mis en italique par nous.

Quand le soleil montait au plus haut du ciel, et que les murs de notre maison chauffaient comme les parois d'un four, Aamma Houriya baignait le corps de Roumiya avec une serviette imprégnée d'eau. (...) Aamma Houriya disait que l'enfant qui allait naître ne pouvait pas manquer d'eau, car il vivait déjà, il entendait le bruit de l'eau qui coulait sur la peau, il sentait la fraîcheur, comme une pluie. (...) Aamma Houriya accrochait son voile devant la porte, et cela faisait une ombre bleue. Docilement, Roumiya se laissait dévêtir entièrement. Elle attendait l'eau qui ruisselait de la serviette. (...) Puis Roumiya s'étendait sur le dos, et Aamma faisait couler l'eau sur ses seins, sur son ventre dilaté. (*EE*, 242-243)

Le soleil ardent du midi assaille obstinément la maison de nos héroïnes, comme s'il cherchait à la dessécher, la brûler, voire l'anéantir, tandis qu'à l'intérieur de l'abri, une faible quantité d'eau résiste à la chaleur tyrannique et au silence macabre du monde extérieur. Sortant d'une serviette mouillée tordue par les mains solides d'une vieille femme, l'eau tombe goutte à goutte comme une pluie fraîche et imprègne le corps de Roumiya. C'est pour baigner cette jeune femme enceinte, mais surtout pour faire entendre à son enfant le bruit frais de l'eau qu'Aamma Houriya va chercher de l'eau tous les matins. Grâce à ses efforts dévoués, l'eau des puits taris, devenue maintenant rare et boueuse, se purifie assez pour célébrer leur propre rite dans cet endroit mythique et sacré : « Chaque matin, elle allait chercher de l'eau aux puits, parce que l'eau était rare et couleur de boue, et qu'il fallait la laisser reposer longtemps. C'était sa ration pour boire et cuisiner, et Aamma Houriya l'employait à laver le ventre de la jeune femme, mais personne d'autre ne le savait ». Il s'agit de l'eau « dynamisée », devenue « séminale », comme l'écrit Bachelard, dont « une goutte [...] puissante suffit pour créer un monde et pour dissoudre la nuit » ; « elle donne à la vie un essor inépuisable¹ ».

Remarquons que la pluie apparaît en général comme un élément « mâle » dans le Coran, qui « vient féconder » la terre, « une femelle cosmologique », selon l'analyse d'Heidi Toelle². Tandis que la tradition islamique attribue la masculinité à l'eau du ciel, incarnation de la bénédiction divine, Le Clézio confère la féminité, voire la maternité à cet élément salvateur qui ranime la vie terrestre. Comme la maison verte de Tagadirt dans *Poisson d'or*, la mesure des héroïnes d'*Etoile errante*, où l'on entend miraculeusement le bruit de l'eau, symbolise ainsi la solidarité féminine. Dans cette « communauté forte et solidaire, purifiée et régénérée par les

¹ Gaston Bachelard (1942), *op. cit.*, p. 17.

² Heidi Toelle, *Le Coran revisité : le feu, l'eau, l'air et la terre*, Damas, Institut Français d'Etudes Arabes de Damas, 1999, p. 90. L'auteur cite un verset coranique comme preuve : « tu vois la terre dépourvue de végétation ; mais quand nous faisons descendre l'eau sur elle, elle frémit, gonfle et fait pousser toutes sortes de belle paires. » (22, 5).

privations¹ », c'est surtout l'amour maternel des femmes qui protège la vie contre les menaces extérieures et qui permet à l'humanité de survivre dans ce monde rigoureux. Par ailleurs, faisant « une ombre bleue » à l'intérieur de leur baraque, le voile d'Houriya qu'elle accroche devant la porte contre la chaleur du midi, renforce l'image de la forteresse de cet espace intime et de celle du défenseur de ce personnage féminin. Ne s'apparent-il pas au haïk bleu de *Poisson d'or* ?

L'eau et l'humidité se trouvent assez abondamment dans les corps des trois habitants de cette maison moite. Contrairement à d'autres gens de Nour Chams dont les yeux sont marqués par la sècheresse, Aamma Houriya et Roumiya gardent la trace de l'eau dans leur regard ; la première a « [les] yeux pers brill[ant] étrangement² » et la seconde « [les] yeux couleur d'eau, (...) avec une sorte d'innocence peureuse³ ». La phrase de Bachelard contribue à distinguer nos héroïnes, rêveuses tenaces, d'autres personnages asséchés, voire désespérés : « Dans nos yeux, c'est *l'eau* qui rêve⁴ ». Bien que Nejma, dépourvue de miroir, imagine son visage comme celui d'une vieille femme desséchée, elle peut en réalité sentir encore « des larmes dans [ses] yeux⁵ », « la sueur couler sur [son] front, dans [son] dos, coller [ses] cheveux à [ses] joues⁶ » et entendre « le bruit de [son] sang dans [ses] oreilles⁷ ». Rappelant le lien métaphorique entre la mort et le dessèchement du corps, nous comprenons qu'elles sont loin du trépas tant que leurs corps conservent une telle humidité. Elles s'aident l'une et l'autre pour que les corps des compagnes restent hydratés. A part l'eau du puits, l'eau de leur propre corps sert aussi à humidifier de temps à autre la peau des autres. Par exemple, quand Roumiya n'arrive pas à manger, Aamma Houriya « lui pass[e] le doigt humecté de salive sur ses lèvres sèches⁸ ».

C'est évidemment le corps de Roumiya qui contient une quantité d'eau considérable. En tenant compte de l'enfant qui « vi[t] déjà » dans son ventre, son corps et le liquide amniotique peuvent aussi être considérés comme un espace en tant que tel, au même titre que le camp de Nour Chams ou la maison des héroïnes. Il s'agit cependant d'un autre type d'espace, sinon d'un autre monde, qui s'en distingue par l'abondance de l'eau et surtout par le cours du temps inverse ; tandis que dans le monde extérieur aride l'on avance vers la mort, l'enfant attend la naissance dans la poche des eaux du corps maternel⁹. On peut dire que c'est une autre moitié

¹ Bruno Thibault (2009), *op. cit.*, p. 38.

² *EE*, p. 232.

³ *EE*, p. 240.

⁴ Gaston Bachelard (1942), *op. cit.*, p. 42.

⁵ *EE*, p. 254.

⁶ *EE*, p. 243.

⁷ *EE*, p. 260.

⁸ *EE*, p. 241.

⁹ Dans cet antagonisme des deux forces ou deux mondes, que l'on voit fréquemment dans les romans de Le Clézio, Agnès Vaquin découvre une sorte de confiance de l'écrivain dans le corps féminin :

du temps circulaire de la nature qui passe à travers le corps de Roumiya. Ce mouvement circulaire de l'univers semble être incarné par la circulation de l'eau dans et entre les espaces aquatiques de Nour Chams : les puits, la cabane, le ventre de Roumiya et le ravin que nous étudierons plus tard.

Poursuivant le trajet de l'eau d'abord entre les trois premiers espaces, nous remarquons les deux mouvements diamétralement opposés, ascendant et descendant ; le puisage de l'eau des puits et le transport des cruches vers la cabane constituent le mouvement montant¹, tandis que le bain de Roumiya par Aamma avec une serviette mouillée incarne la chute de l'eau, soit le mouvement du haut vers le bas. En assistant à cette scène extraordinaire, la narratrice note : « l'eau cascad[e] en faisant son bruit secret, dans la maison qui ressembl[e] à une grotte² ». La maison, placée métaphoriquement sous terre comme les puits, représente un lieu de récupération dans lequel les filets d'eau souterrains troublés et amaigris retrouvent les attributs originaux de cet élément naturel, comme le bruit, la transparence et la descente. Dès lors, les gestes d'Aamma Houriya signifient plus qu'un acte solidaire ; comblant une lacune du mouvement circulaire de ce monde dévasté – où il cesse de pleuvoir –, ses deux mains manifestent une sorte de sorcellerie avec les forces surnaturelles ou magiques qui rétabliraient l'harmonie de l'univers. L'impression de Nejma, enchantée par l'action de sa tante adoptive, peut se comprendre dans ce contexte : « il y a quelque chose de puissant, d'incompréhensible et de vrai, dans les gestes de la vieille femme, pareils à un rite lent, à une prière³ ». Enfin, la similitude morphologique entre le ventre de Roumiya s'étendant sur le dos et la configuration de Nour Chams où se dresse une colline de pierres, nous permet d'imaginer les gouttes d'eau dégoulinant de la serviette tordue comme celles de la pluie symbolique trempant la terre stérile du camp⁴. Cela nous rappelle de nouveau le verset coranique qui décrit la pluie redonnant la vitalité à la terre : « Lorsque nous faisons descendre sur la terre l'eau du ciel, elle se ranime et elle reverdit⁵ ». Néanmoins, le contexte romanesque fait lire le « nous » de ce verset d'une

« Par[-]delà les abominations, il fait confiance à l'utérus, à l'élan vital, au besoin de perpétuer l'espèce » (Agnès Vaquin, « Le Clézio fait confiance aux femmes », *La Quinzaine littéraire*, n° 602, 1-15 juin 1992, p. 10).

¹ Nous pouvons deviner que la maison des héroïnes se situe en haut de Nour Chams par la raison pour laquelle Saadi Baddawi, berger qui s'est installé dans la colline, vient parfois chez elles pour demander la nourriture. La narratrice écrit : « Parfois il a si faim, qu'il descend à mi-chemin de la colline, et comme notre maison est la première qu'il rencontre, il reste debout, un peu en retrait. » (*EE*, p. 246).

² *EE*, p. 243.

³ *EE*, p. 243.

⁴ La colline de Nour Chams s'apparente aussi avec le ventre de Roumiya par le vieux Nas qui y est enterré. Tout comme l'utérus gravide, la butte figure le monde situé entre la naissance et la mort.

⁵ Coran XLI, 39.

manière autre que théologique, c'est-à-dire comme les êtres solidaires ou les femmes regroupées par le *sisterhood*, et non comme l'être surnaturel dont le destin de l'humanité dépend. Par ailleurs, c'est effectivement en arrosant la peau de Roumiya qu'Aamma Houriya protège la nouvelle vie qui verra le jour sur la terre de Nour Chams. L'enfant peut alors se comparer aux premiers bourgeons poussant sur la terre fertile, sauf que c'est sous la forme de l'immatériel (le bruit de l'eau et les vibrations des gouttes sur la peau de Roumiya), et non par l'absorption de la substance liquide, que la vitalité de l'eau se transmet à l'enfant. Cet effet presque « médicinal de l'eau qui relève de son caractère magico-religieux¹ » rappelle la philosophie asiatique qui suppose la notion de « 氣 (l'énergie) » des quatre éléments, soit l'eau, le feu, l'air et la terre, et nous laisse entendre la vision du monde universelle de Le Clézio, influencée aussi par le taoïsme et le spiritualisme de l'Orient².

Le mouvement circulaire figuré par l'eau matérielle et immatérielle, naturelle et corporelle, s'achève dans la scène de l'accouchement de Roumiya. Un matin, aidée par Aamma Houriya, Roumiya va dans le ravin pour aller aux toilettes et dès lors les douleurs de l'accouchement commencent. En haut de la colline, Nejma entend le cri, descend dans leur maison vide et commence à courir « instinctivement » vers le ravin : « Quand je suis entrée dans notre maison, j'ai vu les draps rejetés de côté. La cruche d'eau que j'avais remplie à l'aube était encore neuve. Instinctivement, je suis allée vers le ravin³ ». Rappelant la poche des eaux intacte, la cruche d'eau neuve semble lui indiquer de manière inexplicable que le grand événement n'a pas encore lieu et que Roumiya perdra ses eaux dans le ravin, là où l'eau devrait couler primitivement. Lorsque la narratrice arrive à l'entrée de la vallée, « le ravin [est] encore dans l'ombre. Il y [a] une fraîcheur de nuit qui atténu[e] un peu l'odeur de l'urine et des

¹ Sophia Haddad-Khalil, *op. cit.*, p. 286.

² Dans la médecine traditionnelle coréenne fondée sur la philosophie asiatique, on voit le corps humain comme un microcosme, soit une composition des quatre éléments qui doivent être maintenus en harmonie pour la santé et la longévité. Dans *Dongui Bogam*, encyclopédie de médecine traditionnelle coréenne créée au XVI^{ème} siècle, Jun Heo (1546-1615), médecin coréen, explique la composition du corps humain ainsi : « Shakyamuni dit : *La terre, l'eau, le feu et le vent se combinent pour constituer le corps humain. Le muscle et l'os appartiennent à la terre alors que l'émotion, le sang et les sécrétions appartiennent à l'eau. La respiration et la chaleur appartiennent au feu alors que l'esprit et l'activité appartiennent au vent. Si le vent cesse, la vigueur cesse. Si le feu s'éteint, le corps se refroidit. Si l'eau s'assèche, le sang diminue. Si la terre se disperse, le corps se crevasse.* » (*Dongui Bogam*, tome 1, « Naegyeongpyeon » (Médecine interne), Séoul, Institute of East Asian Medicine & Science, 2002, p. 107, traduit du coréen en français par nous). On croit donc que la tension des quatre forces est déséquilibrée dans les corps des malades, qui nécessitent donc un traitement pour suppléer aux forces affaiblies ou adoucir les forces excessives. Cette perspective liant étroitement les éléments naturels et le corps humain se retrouve également dans la pensée de Houriya.

³ *EE*, p. 259.

excréments¹ ». Abritant les héroïnes contre la chaleur violente et la fétidité exécrationnelle, l'espace du petit matin est marqué par l'obscurité, la fraîcheur et l'épuration comme la maison pendant le bain de Roumiya et les puits avant qu'ils ne tarissent. C'est ainsi que le ravin fait partie de l'espace aquatique de Nour Chams, bien qu'il n'y ait pas d'eau. Les images de l'eau, plutôt suggérées dans l'ambiance générale, apparaissent de manière explicite dans les actions et les apparences des héroïnes. Sur ordre d'Aamma Houriya, Nejma rentre à leur cabane pour apporter les draps et l'eau. A son retour, elle trouve Roumiya sur le point d'accoucher.

Dans la maison, j'ai pris les draps, la cruche d'eau, et comme je me hâtais, l'eau jaillissait de la cruche et inondait ma robe. (...) Roumiya souffrait beaucoup, allongée par terre. (...) Sa robe était trempée par les eaux, et sur son ventre blanc, dilaté, les contractions faisaient comme des ondes à la surface de la mer. (...) J'ai osé m'approcher encore. Avec un linge mouillé, j'ai mis de l'eau sur son visage. (*EE*, 260)

La scène déborde des images de l'eau. D'abord, Roumiya perd les eaux dans le ravin asséché. C'est ainsi que la circulation de l'eau dans les espaces aquatiques de Nour Chams, y compris le ventre de Roumiya, forme une boucle² ; versées directement sur le sol, ces eaux seront absorbées par la terre. On peut dire que la vitalité transmise dans le ventre de Roumiya à travers (le bruit de) l'eau est retournée à l'univers ainsi également par l'intermédiaire de l'eau. En même temps que l'eau corporelle imbibe la terre, l'eau naturelle venant des puits imprègne continuellement le corps de la jeune femme. C'est toujours grâce à l'intervention des gestes solidaires féminins figurés par « un linge mouillé » pris ici dans les mains de Nejma.

Ensuite, les robes des deux héroïnes sont mouillées, l'une par l'eau de la cruche, l'autre par les eaux de son propre corps. Cela suggère avant tout que Nejma deviendra la mère adoptive de cet enfant dont la mère biologique décédera de la peste³. Confirmant d'autre part le lien métaphorique entre la cruche d'eau et la poche des eaux que nous avons supposé plus haut, les robes trempées du pareil au même par les eaux différentes, semblent effacer les limites entre l'eau de la nature et l'eau du corps humain et réunir l'univers et l'humanité. En fait, la femme entrant en union avec le cosmos est décrite déjà quoiqu'implicitement dans sa position couchée

¹ *EE*, p. 259.

² Le trajet circulaire de l'eau : puisée des puits → transportée dans les cruches jusqu'à la maison des héroïnes → (l'épuration) → tombée sur la peau de Roumiya → retenue dans le ventre de Roumiya → versée dans le ravin → absorbée par la terre

³ Nous pouvons trouver le même type d'insinuation dans la scène du bain de Roumiya. Pendant que Nejma regarde le corps de la jeune femme mouillé partie par partie par l'eau dégouttant de la serviette, son corps est aussi imprégné peu à peu par la sueur : « Je regardais la jeune femme, je voyais son ventre, ses seins, son visage renversé aux yeux fermés, et je sentais la sueur couler sur mon front, dans mon dos, coller mes cheveux à mes joues. » (*EE*, p. 243).

similaire à la forme du ravin ; si les « broussailles » où Nejma passe avant d'arriver au ravin rappellent les poils du pubis, Roumiya « allongée par terre, les jambes repliées, enveloppée dans son voile bleu » qui devrait former une ombre fraîche sur son corps, ressemble à cet espace creusé entre les pentes, ombré tôt le matin¹. Les formes et les détails similaires des deux espaces laissent entendre que la vigueur du corps féminin mettant au monde est la même force qui crée le monde. Il est donc naturel qu'on voie « des ondes à la surface de la mer » sur son ventre. A chaque naissance de l'enfant, la genèse du monde se répète, un nouveau monde émerge sur la mer de la création.

Cela semble éclairer la perspective de notre romancier au sujet de l'homme et surtout des rapports humains avec le monde ; ni dominateur, ni pleinement inféodé non plus, l'être humain appartient au monde comme une partie du corps organique. Autrement dit, bien qu'un individu ne puisse révolutionner le monde, son action est tout à fait signifiante en ce sens qu'elle donne des répercussions sur le monde et qu'elle sauve même la vie des hommes, même si l'Histoire ne s'en souvient pas. Les trois espaces marqués par la sécheresse, Douar Tabriket, Foum-Zguid et Nour Chams, et la vitalité persistante de nos héroïnes illustrée principalement par les images de l'eau expriment comment Le Clézio établit les relations de l'homme par rapport au monde. Basée sur la philosophie harmonieuse, la littérature leclézienne cherche à ranimer l'espoir chez les gens faibles, désespérés de leur impuissance vis-à-vis de ce monde presque insensible à leur vie. D'autre part, elle avertit et freine les gens orgueilleux qui se comportent comme s'ils avaient le droit de dévaster la nature et la vie des autres par les forces militaires ou les pouvoirs politiques et économiques. Tandis que l'écrivain n'évoque guère, sinon dissimule exprès, les promoteurs de la tragédie de Nour Chams dans *Etoile errante*, il dénonce clairement et sévèrement ces gens dans *Onitsha* et *Poisson d'or* – après que Laïla entre en Europe –, si arrogants qu'ils croient pouvoir conquérir la nature et dompter les autres. Dans le deuxième sous-chapitre, nous allons étudier la présomption des puissants à travers les espaces romanesques dans lesquels l'eau ainsi que les gens faibles sont pareillement enfermés et exploités.

2. L'enfermement et l'exploitation

¹ *EE*, p. 259 : « J'ai couru à travers les broussailles, vers le ravin. Quand je suis entrée dans le ravin, je l'ai vue. Elle était allongée par terre, les jambes repliées, enveloppée dans son voile bleu, la tête recouverte. »

2.1. Le forage de la piscine

Dans le deuxième chapitre d'*Onitsha*, l'espace peut se diviser en trois lieux qui symbolisent respectivement le monde africain colonisé, le monde européen colonisateur et le monde intermédiaire ; le premier est constitué des villes des aborigènes, y compris le village de Bony, avec tous les espaces naturels – parce que leur mode de vie est en harmonie avec la nature –, le deuxième est figuré principalement par la maison de Gerald Simpson où se tiennent les réunions hebdomadaires des Anglais et le troisième comprend Ibusun, maison de la famille de Fintan et la maison de Sabine Rodes, distinguées du quartier anglais au niveau de leur localisation et de leur ambiance. Nous allons travailler ici sur le deuxième lieu, c'est-à-dire la maison de District Officer britannique, surnommée « le club », où la piscine est en construction. Attendu que cet équipement de loisir est mentionné dès la première description de la résidence de Simpson dans le roman, nous comprenons sa représentativité du monde des colonisateurs.

Il[Gerald Simpson] habitait une grande maison en bois non loin des docks, une maison assez vétuste qu'il avait entrepris de remettre en état. Il s'était mis dans la tête de faire creuser une piscine dans son jardin, pour les membres du club. (*O*, 74)

Le désir d'avoir une piscine, pièce pour enfermer l'eau, reflète dans ce passage l'un des caractères importants de la société colonisatrice occidentale, celle qui s'oppose à la nature, sinon la défie¹. Contrairement au cours constant du fleuve Niger et au dynamisme de l'orage de la ville d'Onitsha, l'eau de la piscine dans le jardin du club des Anglais, « espace propre, isolé, totalement séparé de l'espace africain qui les entoure² », se caractérise par la stagnation et

¹ Pour préciser, la piscine ne représente pas dans le contexte général le caractère contre la nature. Nous n'insistons pas non plus qu'elle est inventée par les Occidentaux – la piscine exista dès le 1^{er} siècle à la Grèce antique ainsi que dans les pays asiatiques comme Japon, Chine et Inde. Nous soulignons seulement que la piscine du D.O. Simpson est en confrontation avec le fleuve Niger et l'orage de cette ville. Néanmoins, l'explication sur la natation de l'*Encyclopaedia Britannica* nous suggère que Le Clézio était au courant de la passion des Anglais pour la natation et du statut important de l'Angleterre dans l'histoire de cette activité : « The lack of swimming in Europe during the Middle Ages is explained by some authorities as having been caused by a fear that swimming spread infection and caused epidemics. There is some evidence of swimming at seashore resorts of Great Britain in the late 17th century, evidently in conjunction with water therapy. Not until the 19th century, however, did the popularity of swimming as both recreation and sport begin in earnest. When the first swimming organization was formed there in 1837, London had six indoor pools with diving boards. (...) The Metropolitan Swimming Clubs of London, founded in 1869, ultimately became the Amateur Swimming Association, the governing body of British amateur swimming. » (*The New Encyclopaedia Britannica*, vol 11, Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc., 15^{ème} éd., 1995, entrée : « swimming », p. 445).

² Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 43.

l'artificialité. Le trait dominant des colonisateurs suggéré par l'enfermement de l'eau se retrouve dans les chaînes des travailleurs africains mobilisés pour le creusement de la piscine.

C'était l'heure du thé, il faisait une chaleur assez torride. Les travailleurs noirs étaient des prisonniers que Simpson avait obtenus du Résident Rally, parce qu'il n'avait pu trouver personne d'autre, ou parce qu'il ne voulait pas les payer. Ils arrivaient en même temps que les invités, attachés à une longue chaîne reliée par des anneaux à leur cheville gauche et pour ne pas tomber, ils devaient marcher du même pas, comme à la parade. (*O*, 74)

Les corps des prisonniers sont doublement enchaînés ; d'abord à la chaîne par « des anneaux à leur cheville », ensuite par cette « longue chaîne » qui les font attacher les uns aux autres. Enfilés sur la chaîne de fer comme des pièces d'une machine, ces hommes y sont comme des fonctions, et non comme des êtres humains. La scène évoque la chaîne de fabrication des usines dans les années de la révolution industrielle, dont l'initiative a été prise par l'Angleterre ; les hommes n'existent pas, mais fonctionnent. Leur marche devenue inévitablement militaire signifie aussi la négation de l'individu, et d'autre part, révèle le principe du système du colonialisme.

L'explication concrète du narrateur sur la raison pour laquelle Simpson a employé les prisonniers comme ouvriers pour sa piscine relève un autre aspect injuste de la colonisation occidentale : l'exploitation. Le Clézio écrit clairement qu'« il ne voulait pas les payer » et divulgue le propre visage des colonisateurs qui se prenaient pendant longtemps pour les bienfaiteurs des barbares. La convoitise des richesses des colons ne les fait pas profiter seulement des autres, mais aussi de la nature. Elle est considérée également comme un autre, aussi bien ou encore plus que les Africains, par la civilisation occidentale anthropocentrique de l'époque. Avant de faire entrer l'eau dans la piscine, leur exploitation de la nature est illustrée par la terre éventrée comme un animal massacré : « A coups de pioche et de pelle, ils ouvraient la terre rouge, là où Simpson aurait sa piscine. C'était terrifiant. Maou n'entendait rien d'autre que les coups dans la terre durcie, le bruit de la respiration des forçats, le tintement des anneaux autour de leurs chevilles¹ ». La couleur de sang de la terre, « durcie » comme la chair d'une bête dont les muscles raidis à coups de poignard, les bruits métalliques s'entrechoquant qu'on aurait pu entendre à l'abattoir et l'essoufflement bruyant des prisonniers contribuent à évoquer une scène de carnage. Cette transformation métaphorique de la terre en être vivant dans l'écriture de Le Clézio, celle qui rappelle nécessairement les vers d'Aimé Césaire, « ma

¹ *O*, p. 75.

négritude n'est ni une tour ni une cathédrale, elle plonge dans la chair rouge du sol¹ », semble remettre en question, sinon contredire, la vision du monde chrétienne d'après laquelle la nature (le jardin d'Eden) est la disposition de l'homme (Adam). La fusion de la terre d'Afrique et des indigènes est renforcée dans la phrase suivante : « il y avait toujours le bruit de leurs respirations, un han ! de douleur chaque fois qu'ils frappaient la terre² ». La phrase écrite de façon ambiguë empêche de savoir d'où la douleur des forçats vient exactement ; il est possible qu'ils souffrent du travail harassant, mais aussi des coups de pioche et de pelle comme s'ils étaient liés organiquement, soit physiquement, à cette terre. Dans cette optique, l'ordre du D.O. Simpson pour le forage de la piscine n'est pas très loin de frapper leur propre corps, prolongement de la terre. Défi à la nature et à la quête aveugle du profit, cette violence quasi délirante peut s'ajouter comme attribut caractérisant la colonisation européenne dans le roman de Le Clézio. Dans les phrases de Michel Serres, nous entendons la même accusation contre l'Occident³ : « Maîtrise et possession, voilà le maître mot lancé par Descartes, à l'aurore de l'âge scientifique et technique, quand notre raison occidentale partit à la conquête de l'univers. Nous le dominons et nous l'approprions (...). Notre rapport fondamental avec les objets se résume dans la guerre et la propriété⁴ ». Cette « maîtrise cartésienne [qui] redresse la violence objective de la science en stratégie bien réglée⁵ » blesse nécessairement les hommes minoritaires, et pas seulement la terre.

Sa piscine n'avancait pas. Elle avait été insuffisamment étayée, et l'un des côtés s'était effondré en blessant les forçats. Geoffroy était revenu indigné : « Ce salopard, il aurait pu leur enlever leur chaîne pour travailler ! » (*O*, 116-117)

Les Africains et la terre se superposent de nouveau ; le trou avec son côté effondré ressemble aux corps des travailleurs blessés. Depuis l'accident, la piscine est en état de stagnation. La parole de Geoffroy désigne ce qui suscite des obstacles à l'avancement des

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris/Dakar, Présence Africaine, 1983, p. 47.

² *O*, p. 75.

³ Dans l'article intitulé « The Eco-Philosophy of Michel Serres and J.M.G. Le Clézio : Launching a battle cry to save the imperiled Earth » (*ISLE : Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 21, issue 2, spring 2014, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 413-440), Keith Moser nous apprend les rapports étroits entre les deux auteurs contemporains qui cherchent à montrer le lien entre l'homme et le cosmos et à redéfinir la place de l'humanité dans l'univers comme infime. Le critique y compare particulièrement *Le Contrat naturel* de Serres et *La Guerre* de Le Clézio, afin d'élucider leur similarité philosophique, c'est-à-dire en ce qui concerne la vision du monde et de l'attitude envers la nature.

⁴ Michel Serres, *Le Contrat naturel*, Paris, Éditions du Club France Loisirs, 1990, p. 58.

⁵ *Ibid.*

travaux : la chaîne. Symbole du régime colonial, elle opprime la liberté des autres et sert à les exploiter par la force militaire, mais elle entrave également le propre projet des impérialistes. C'est surtout les circonstances de l'accident qui attirent notre attention, celles qui semblent en un sens surnaturelles. La terre s'écroule toute seule, sans aucune intervention extérieure, comme si c'était elle-même qui contrariait la construction de la piscine et de la retenue de l'eau. Dans ce contexte, il paraît naturel que l'émeute des forçats s'ensuive. Appartenant à cette terre, ils se soumettent au monde naturel et participent à ses ordres, à sa résistance, si l'on peut dire, au projet insensé des Anglais.

La révolte avait éclaté dans la maison de Gerald Simpson, parmi les forçats qui creusaient le trou de la piscine. (...) Les bagnards avaient attrapé un des gardes et l'avaient noyé dans le trou rempli d'eau boueuse, puis, on ne savait comment, certains s'étaient libérés de la chaîne et au lieu de s'enfuir s'étaient retranchés en haut du terrain, contre le grillage, et ils criaient et menaçaient le D.O. et les Anglais du Club. (...) Le lieutenant Fry est arrivé à cheval, et les soldats ont pris position autour du terrain, devant le grand trou d'eau boueuse. (*O*, 204)

Ici, nous remarquons deux changements importants. D'abord, la manière d'appeler l'emplacement de la piscine. Tant que les forçats creusent la terre, on l'appelle « piscine » ou « trou de la piscine », expressions rappelant son futur usage. Mais après le déclenchement de la révolte, l'endroit se transforme en « trou rempli d'eau boueuse ». La disparition du mot « piscine » signifie l'extinction des hallucinations impérialistes derrière lesquelles on ne trouve que la réalité sale et médiocre, illustrée par « le grand trou d'eau boueuse ». Outre que le rêve absurde des colonisateurs ne se réalise pas, il blesse les gens, dominés comme dominants, et les rend hostiles les uns aux autres. Avec les soldats en position de combat, le trou ressemble au fossé ou à la tranchée. Ainsi, le jardin du D.O. Simpson se métamorphose en champ de bataille. Ensuite, le second changement concerne l'état des travailleurs qui sont maintenant « libérés de la chaîne ». Contrairement à la description précise de leurs liens, leur libération se dissimule sous l'ignorance intentionnelle du narrateur (« on ne savait comment »). Rappelant d'une certaine manière un spectacle magique, la libération des Africains rejoint l'effondrement accidentel du trou de la piscine. Néanmoins, les circonstances mystérieuses ne durent pas longtemps. Jetés sur le théâtre des hostilités sans aucune arme, les prisonniers libérés ne peuvent rien faire d'autre que crier pour menacer les gens protégés par le grillage, et même leur cri devient bientôt « un chant de mort, un appel lugubre et résigné¹ ». Avec des corps des insurgés

¹ *O*, p. 205.

« tombés pêle-mêle sur le sol », « là où le sang [a] coulé et imprégné la boue », la piscine de Simpson en est réduite à « une tombe inondée », remplie d'eau « boueuse, couleur de sang¹ ».

Par la suite, les Anglais pourraient être convaincus de nouveau de leur pouvoir et s'en enivrer. Cependant, Fintan n'oublie pas qu'il y avait au début le désir d'un officier anglais d'avoir une piscine « pour les membres du club », rêve saugrenu qui est finalement avorté². Le garçon devenu lucide, ayant compris le caractère providentiel de la nature pendant son séjour à Onitsha, déclare clairement ce qui subit la défaite et ce qui remporte la victoire dans cette bataille : « Le grand trou se remplirait d'eau boueuse à chaque saison, les crapauds viendraient y chanter la nuit. Cela l'avait fait rire, d'un rire qui est comme une vengeance. Simpson avait perdu³ ». L'eau boueuse, mêlée de sang des forçats sacrifiés pour la liberté, et les crapauds remplaçant les Anglais, autrement dit, la nature, vainqueur éternel, s'empareraient le grand trou qui aurait été à l'origine la piscine du club⁴. Tout comme le *George Shotton* submergé sous le fleuve Niger que nous avons vu dans le troisième chapitre, la piscine échouée de Gerald Simpson suggère la chute de l'ère coloniale de l'Empire britannique, fondé sur l'orgueil des forces militaires et la croyance illusoire aux progrès scientifiques.

2.2. Le travail domestique

A. Le travail confié aux plus faibles

Si *Onitsha* nous laisse voir l'esclavage africain de l'époque coloniale, *Poisson d'or* présente celui des temps modernes au travers de la vie de Laïla, petite fille enlevée à l'âge de six ou sept ans. Sans aucun souvenir de ses origines, l'orpheline habitant au Maroc, devenue ensuite immigrée clandestine en France, est obligée de travailler presque sans interruption depuis qu'elle a été « achetée » par Lalla Asma, sa première maîtresse. Appartenant aux classes sociales défavorisées – mineure, femme, sans protecteur légal, d'identité inconnue –, l'héroïne est la plupart du temps engagée pour effectuer du travail à domicile comme le nettoyage, la lessive, la cuisine et aussi l'accompagnement des personnes âgées ou la garde des petits enfants.

¹ *O*, p. 220.

² *O*, p. 220 : « Tout d'un coup, Fintan avait compris que Gerald Simpson n'aurait jamais sa piscine. Après ce qui s'était passé, plus personne ne viendrait creuser la terre ».

³ *O*, p. 220.

⁴ Nous entendons le ton ironique de Fintan, sinon Le Clézio, qui identifie les colonisateurs anglais avec les crapauds, pustuleux et grisâtres, espèces mal famées par leur laideur.

Le travail domestique est presque le seul métier accessible aux « subalternes¹ », parce qu'il n'exige ni technique particulière, ni connaissances professionnelles, mais les conditions de travail sont en général mauvaises, et parfois de manière extrême. Non seulement parce qu'il est physiquement dur, mais aussi parce que les employeurs, profitant de la situation précaire des travailleurs, retardent ou refusent le paiement, leur imposent d'être à leur disposition 24 heures sur 24, empiètent sur les droits de l'homme des employés ou violent leur dignité humaine².

Nous prêtons attention sur deux choses. D'abord, c'est au personnage métaphorisé explicitement comme un poisson que Le Clézio fait vivre de telles situations. Du fait que la vie du poisson est indissociable de l'eau, espace où il vit, nous pouvons supposer que les vicissitudes de la vie de Laïla doivent être intimement liées aux caractéristiques des espaces dans lesquels elle se trouve, et que ceux-ci sont illustrés à tel ou tel degré par l'état de l'eau, de manière réelle ou métaphorique. Ensuite, le travail ménager concerne en principe la maintenance de la vie humaine et de la propreté. On peut alors dire que Laïla et d'autres personnages engagés dans le même travail que le sien – que nous allons traiter quoique

¹ Le terme est évoqué pour la première fois dans *Cahiers de prison* du marxiste Antonio Gramsci pour désigner une personne ou un groupe de rang inférieur, soumis à l'hégémonie des classes dominantes ou dirigeantes. (Voir, *Cahiers*, vol. 25). D'après le commentaire de Guido Liguori, c'est « au prolétariat et à d'autres classes importantes, comme par exemple les paysans » que Gramsci pense ici. (« Le concept de subalterne chez Gramsci », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, [En ligne], <http://mefrim.revues.org/3002>). Le terme évolue au gré du développement de la société. Il s'agit désormais de race, classe sociale, genre, orientation sexuelle, ethnie ou religion minoritaires. Gayatri Chakravorty Spivak approfondit ce terme, notamment dans la perspective féministe du Tiers-monde. Dans ses essais politiques culturels comme *Les subalternes peuvent-elles parler ?* (traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009) ou *En d'autres mondes, en d'autres mots* (traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009), Spivak remet en question le discours du féminisme occidental et souligne la nécessité d'avoir conscience de l'écart entre la connaissance des intellectuels et la réalité des subalternes, restant invisible sous l'ombre de l'oppression triple : classe, genre et race. Laïla est un représentant presque exemplaire de ces derniers. Pour en savoir plus sur ce terme et la généalogie du concept depuis Gramsci jusqu'à Gayatri Spivak, passant par « the Subaltern Studies collective » et Ranajit Guha, voir l'ouvrage de Stephen Morton : *Gayatri Spivak, Ethics, Subalternity and the Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge, Polity Press, 2007, p. 96-97.

² Odile Merckling, *Parcours professionnels de femmes immigrées et de filles d'immigrés*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 138-139 : « Dans le secteur des emplois domestiques existent des situations proches de l'esclavage. Les femmes qui viennent d'arriver en France seules se retrouvent souvent très dépendantes d'un employeur, car elles n'ont aucun moyen de se loger et aucun droit à des aides sociales. Pour les employées de maison, il existe deux situations bien distinctes : certaines ont plusieurs employeurs, viennent au domicile de chacun d'eux pour y travailler quelques heures, et font une nette distinction entre leur vie professionnelle et leur vie privée ; d'autres n'ont qu'un seul employeur, sont logées par son intermédiaire dans le voisinage immédiat du domicile de celui-ci – souvent dans le même immeuble – et y sont reléguées en permanence. Une grande partie de rémunération consiste alors dans un logement en chambre de bonne, plus un complément de 100 à 300 euros. Elles vivent dans la crainte de se montrer à l'extérieur, sont contraintes d'effectuer toutes sortes de tâches, du ménage, à la cuisine, au repassage, à la garde d'enfants. ».

brièvement – remplissent les fonctions analogues à celles de l’eau. Employés au service d’autres gens, plus privilégiés socialement, les personnages lecléziens se chargent de nettoyer leurs saletés et les espaces où ces êtres évoluent. Les marginalisés de la société moderne partagent ainsi le sort de l’eau dans les deux sens. D’abord, ils sont exploités au gré des classes dominantes de notre société, tout comme cet élément naturel, considéré quasi exclusivement comme « ressource utile », évaluée pour ses valeurs économiques. Puis, c’est cette matière liquide dont on se sert tous les jours pour l’hygiène du corps ainsi que celle des espaces.

Concentrant notre attention sur les images de l’eau, réelle ou symbolique, dans quatre lieux de travail importants de Laïla, où elle se trouve face aux situations similaires ou différentes, nous travaillerons les rapports de la vie des minorités avec le destin de l’eau dans les villes modernes, où l’on cherche sans cesse à contrôler l’une comme l’autre et où elles ne sont considérées que comme utilitaires.

B. Protection ou enfermement

Située à un mellah, près de l’estuaire Bouregreg, la maison de Lalla Asma est le premier lieu de travail de Laïla, mais aussi et surtout, le premier toit sous lequel on reçoit cette fillette, privée d’origine, n’ayant alors personne pour prendre soin d’elle. Tandis que l’héroïne-narratrice s’occupe de presque toutes les tâches ménagères du logis sans être payée, elle considère cet endroit moins comme son lieu de travail que comme sa maison d’enfance. C’est un refuge où elle peut s’abriter du monde extérieur menaçant et de ses propres traumatismes causés par le rapt et l’accident de voiture qui l’a rendu sourde d’une oreille. Dans les premières pages de son histoire, Laïla énumère ce dont elle a peur ; « [le] noir », « la nuit », « la rue », « les bruits du dehors » ou « une voix d’homme qui parlait fort, de l’autre côté du mur », ce contre quoi la maison de Lalla Asma la protège¹. Le caractère protecteur de l’espace se constitue de plusieurs éléments métaphoriques. Premièrement, les composants de la maison. La narratrice dit : « Longtemps j’ai eu peur de la rue. Je n’osais pas sortir de la cour. Je ne voulais même pas franchir la grande porte bleue qui ouvre sur la rue, et si on essayait de m’emmener dehors, je criais et je pleurais en m’accrochant aux murs, ou bien je courais me cacher sous un meuble² ». Non seulement la porte de sa couleur évoquant l’espace marin, mais aussi la petite cour, pièce mi-close, montrent l’intimité et la sécurité de l’espace. Même les murs ou un meuble servent à

¹ *PO*, p. 12.

² *PO*, p. 12.

Laïla cherchant à se mettre à l'abri. Deuxièmement, l'attitude maternelle de la propriétaire. Plus que les essentiels pour la vie de sa protégée comme la nourriture, le vêtement et le logement, la vieille dame assume son éducation élémentaire. Dans son attitude générale affectueuse envers Laïla, nous entrevoyons aussi une fermeté quasi maternelle, surtout quand elle enseigne¹. Leur relation particulière, presque familiale, est présentée par la manière de Laïla d'appeler Lalla Asma : « maîtresse » ou « grand-mère ». Rappelant le deuxième sens du mot « maîtresse » autre que 'patronne', Le Clézio suggère le statut de Laïla dans ce logement plus comme celui d'un enfant de la maison que celui d'une domestique : « Elle[Lalla Asma] voulait bien que je l'appelle « maîtresse » parce que c'était elle qui m'avait appris à lire et à écrire en français et en espagnol, qui m'avait enseigné le calcul mental et la géométrie, et qui m'avait donné les rudiments de la religion (...).² ». Le travail de la fillette est la récompense de ces leçons précieuses qui lui seront utiles tout au long de sa vie³.

En échange, je travaillais pour elle du matin au soir dans la cour, à balayer, couper le petit bois pour le brasero, ou faire la lessive. J'aimais bien monter sur le toit pour étendre le linge. De là, je voyais la rue, les toits des maisons voisines, les gens qui marchaient, les autos, et même, entre deux pans de mur, un bout de la grande rivière bleue. De là-haut, les bruits me paraissaient moins terribles. Il me semblait que j'étais hors d'atteinte. (*PO*, 13)

Le travail domestique de Laïla est un échange équitable dans ce foyer. C'est ainsi que cela ne la fait jamais souffrir, ni physiquement, ni mentalement. Leur rapport est basé sur cet accord implicite, mais aussi sur une tendresse et une sympathie réciproques. Aux pièces de la

¹ *PO*, p. 12 : « Je me souviens, je me réveillais quelquefois, je sentais la peur entrer en moi comme un serpent froid. Je n'osais plus respirer. Alors je me glissais dans le lit de ma maîtresse et je me collais contre son dos épais, pour ne plus voir, ne plus sentir. Je suis sûre que Lalla Asma se réveillait, mais pas une fois elle ne m'a chassée, et pour cela elle était vraiment ma grand-mère. » ; *Ibid.*, p. 13 : « Elle me lisait des passages de ses livres saints, et elle m'enseignait tout ce qu'il ne fallait pas faire, comme souffler sur ce qu'on va manger, mettre le pain à l'envers, ou se torcher avec la main droite. Qu'il fallait toujours dire la vérité, et se laver chaque jour des pieds à la tête ».

² *PO*, p. 13.

³ Plusieurs moments de la vie de Laïla l'amènent à rappeler les leçons de Lalla Asma et reconnaître leur importance. En dépit de sa jeunesse, elle peut distinguer le produit de bonne qualité de celui factice grâce à l'enseignement de son ancienne maîtresse, et son regard perçant défend non seulement elle-même mais aussi ses amies contre les tromperies du monde : « Les marchands me connaissaient. Ils savaient que je discutais âprement, comme si c'était moi qui payais. Ils ne pouvaient pas me tromper sur la qualité, cela aussi, je l'avais appris de Lalla Asma. Un jour, j'ai empêché Fatima d'acheter une breloque en or et turquoise. « Regarde, Fatima, ce n'est pas une vraie pierre, c'est un bout de métal peint. » Je l'ai fait tinter contre mes dents. » (*PO*, p. 35-36). En outre, lorsqu'elle se rend compte que Mme Fromageat cachant son visage pédophile derrière son métier estimé (docteur de l'hôpital parisien), a mis du Rohypnol à l'excès dans la tasse du thé pour elle, l'héroïne se souvient encore une des préceptes du sage qui disait : « Ne bois pas du thé d'une personne que tu ne connais pas, parce que tu boirais quelque chose que tu ne voudrais pas » (*PO*, p. 121).

maison et à l'attitude maternelle de sa maîtresse, la contiguïté du logement avec le fleuve, voire l'Atlantique – « la grande rivière bleue » désigne en effet l'estuaire Bouregreg –, peut s'ajouter comme le troisième indice qui renforce l'aspect sécurisant de l'espace. Le cours d'eau naturel et la hauteur du toit permettent à Laïla, petit poisson d'or, de s'éloigner du monde terrestre où les filets sont tendus partout et de rester encore quelques temps près de l'Océan et de sa protectrice. Nous reviendrons plus tard sur cette image sécurisante du fleuve et de l'Atlantique.

Les relations humaines des deux personnages féminins sont illustrées de la même manière par l'ouverture de la porte bleue. D'abord par Lalla Asma pour accueillir la petite fille inconnue, ensuite par cette dernière, grandie, pour trouver le docteur qui pourrait sauver sa grand-mère adoptive soudainement évanouie¹. C'est donc toujours Laïla qui passe entre les vantaux bleus largement ouverts comme une voie fluviale. Sauvée une fois en passant par cette porte, elle cherche à renouveler cette expérience pour sauver une autre vie : « (...) j'ai traversé la cour, j'ai poussé la lourde porte bleue et j'ai commencé à courir dans la rue, sans savoir où j'allais. C'était la première fois que j'étais dehors. (...) Je ne savais qu'une chose : Lalla Asma allait mourir, et ce serait ma faute, parce que je n'aurais pas su trouver quelqu'un pour la soigner² ». L'image de l'eau, l'humanité des femmes et l'espoir pour la vie, ne constituent-ils pas, la trilogie de Le Clézio que nous avons vue à maintes reprises ?

Contrairement à la porte ouverte de la maison de Lalla Asma, celle de l'appartement de Zohra et Abel est solidement fermée. Ce deuxième lieu de travail, qui lui est pire que la prison³, se caractérise avant tout par l'enfermement : « Elle[Zohra] ne me laissait pas sortir. (...) Quand elle devait sortir, elle m'enfermait à double tour dans l'appartement, avec une pile de linge à repasser⁴ ». Leur appartement se situe dans un « immeuble neuf » du « quartier de luxe ». La narratrice suggère qu'ils ont pu s'y installer grâce aux fortunes qu'ils avaient gagnées en vendant la maison de feu de Lalla Asma⁵. Ils jouissent d'une vie fastueuse, parce qu'ils se sont

¹ L'humanité de Lalla Asma surpassant les conflits ethniques est soulignée par le fait que Laïla est arabe tandis qu'elle est juive. Longtemps enfermée dans sa maison depuis que la guerre avait éclaté entre ces deux peuples – il s'agit probablement de la guerre entre l'Israël et la Palestine –, la femme juive ouvre enfin la porte de sa maison pour recevoir la fille arabe, qui aurait pu être considérée comme un enfant de l'ennemi : « Lalla Asma, ce n'était pas non plus son vrai nom. Elle s'appelait Azzema, elle était juive espagnole. Lorsque la guerre avait éclaté entre les Juifs et les Arabes, de l'autre côté du monde, elle était la seule à ne pas avoir quitté le Mellah. Elle s'était barricadée derrière la grande porte bleue et elle avait renoncé à sortir. Jusqu'à cette nuit où j'étais arrivée, et tout avait changé dans sa vie. » (*PO*, p. 13). La dernière phrase nous laisse entendre la perspective de Le Clézio selon laquelle un petit geste humanitaire change complètement la vie.

² *PO*, p. 19.

³ *PO*, p. 52 : « S'il[le juge] m'avait laissé choisir entre Zohra et la prison, j'aurais choisi la prison, mais il ne m'a pas donné le choix. ».

⁴ *PO*, p. 53.

⁵ *PO*, p. 14 : « Elle[Zohra] venait faire un peu de cuisine pour sa belle-mère, et surtout inspecter la

débarrassé du souvenir de leur mère, de l'abri de Laïla, de sa porte bleue ouverte, symbole de l'humanité, et aussi de la vue du toit sur la rivière. Leur objectif ultime de la vie est sans doute la possession, valeur primordiale de la société moderne. L'enfermement de Laïla peut se comprendre dans ce contexte. Sans rien n'envisager que l'utilité même envers un être humain, Zohra l'emprisonne, l'exploite et la maltraite de manière inimaginable en lui rappelant sans cesse son statut infime dans cet espace somptueux : « une bonne, en réalité une bonne à rien¹ ».

Nous n'y trouvons presque aucune trace d'eau, même métaphorique. Au contraire, ce sont les images associées au feu, brûlant et agressif, qui apparaissent de manière apparente, entre autres la cicatrice d'une brûlure sur la main de Laïla. Marquée par le fer à repasser, elle resterait comme une trace ineffaçable de la maltraitance de Zohra :

Un jour, j'ai un peu roussi le col d'une chemise d'Abel, et pour me punir Zohra m'a brûla la main avec le fer. (...) Je perdais le souffle comme si quelqu'un me serrait à la gorge, je manquais m'évanouir. Encore aujourd'hui, j'ai sur le dessus de la main un petit triangle blanc qui ne s'effacera jamais. (*PO*, 53)

L'anecdote la plus terrible dans ce domicile infernal nous laisse entendre l'antipathie entre l'héroïne-poisson et ces gens secs, à travers l'appareil ménager qui assèche complètement l'humidité. La réaction physique de la jeune fille – la difficulté à respirer – peut se comprendre comme une métaphore de la faune marine qui ne peut respirer que par les branchies, soit dans l'eau. Avec « une pile de linge à repasser » utilisée pour la séquestration de Laïla, le repassage, travail du feu, symbolise les douleurs mortelles vécues par la narratrice dans ce logement. La prédominance de la sécheresse et de la raideur dans son travail oppose cet endroit épouvantable à la maison de Lalla Asma dont les décors laissent sentir globalement la fraîcheur et la tendresse. L'état du linge que Laïla touche dans ces deux espaces est aussi un exemple de leur trait antagonique ; tandis que le linge à repasser chez Zohra est sec et brûlant, celui à étendre sur le toit de la maison de Lalla Asma devrait être mouillé et frais.

maison. Lalla Asma disait qu'elle l'inspectait comme un bien dont elle hériterait un jour. » ; *PO*, p. 53 : « Ils avaient vendu la maison du Mellah, et Zohra avait consenti à quitter ses parents pour venir vivre dans ce quartier de luxe. ».

¹ *PO*, p. 53.

C. Bienveillance ou piège

On propose quelquefois à Laïla de travailler dans les maisons des Français riches comme chez les Delahaye à Rabat ou chez Mme Fromaigeat à Paris. Etant en général dans des conditions défavorables au niveau de l'économie et des droits de l'homme, la fille n'a pas vraiment de choix que d'accepter de pareilles propositions, qui lui apparaissent d'ailleurs parfois comme providentielles¹. Les hôtes, non seulement opulents, mais aussi diplômés, ayant souvent un métier estimé, reçoivent leur employée avec gentillesse. Les premières rencontres de Laïla avec ces gens se ressemblent considérablement, comme s'il existait une sorte de manuel d'accueil d'une fille africaine pauvre, connu de tous les Français haut placés ; ils admirent d'abord son apparence en employant l'adjectif « ravissante », et lui offrent du thé et des gâteaux². Cependant, leurs réactions élogieuses, bien que quelque peu exagérées, et attitudes sympathiques expriment moins leur humanité que leurs préjugés. Sans s'en rendre compte vraiment, la narratrice, jeune et naïve, nous laisse deviner au fur et à mesure qu'ils ne la considèrent pas comme un être humain qui serait leur égal, mais comme un objet ou un animal domestique ; Mme Delahaye demande à Zohra de lui « prête[r] un peu [sa] petite protégée³ » comme si Laïla était sa propriété, M. Delahaye veut prendre la photo de cette fille africaine du style « sauvage, barbare, (...) animal⁴ », et Mme Fromaigeat la caresse doucement « comme si [Laïla] étai[t] un petit chat⁵ ».

Néanmoins, les conditions de travail dans ces maisons ne sont pas si mauvaises en apparence, surtout au début. Laïla, rémunérée, peut y manger et se reposer à l'heure du repas. Les hôtes lui avancent l'argent qu'elle dépenserait pour les courses. Il n'y a pas de violence physique ou verbale. Il semble qu'ils se soucient même de la stabilisation de la vie de cette fille

¹ Elle se souvient que c'était « [g]râce aux Delahaye, [elle a] pu sortir de l'appartement » de Zohra. (*PO*, p. 55) Quant à la proposition de travailler chez Mme Fromaigeat, Laïla était obligée de l'accepter pour gagner de l'argent en tant que sans papier. La narratrice exprime son envie de la refuser de manière claire du moins au lecteur en disant que c'était la liberté d'un poisson qu'elle ne voulait pas perdre : « J'étais réticente parce que je ne voulais pas, justement, faire connaissance de qui que ce soit, rencontrer qui que ce soit de nouveau. Je voulais continuer à glisser entre les gens, entre les choses, comme un poisson qui remonte un torrent. » (*PO*, p. 107).

² Quand les Delahaye voient Laïla pour la première fois chez Zohra, ils s'émerveillent en disant : « Elle est charmante, elle est ravissante ! Toutes nos félicitations. » (*PO*, p. 54), et chaque fois ils l'accueillent chez eux, Madame Delahaye lui « donn(e) du thé et des petits gâteaux d'une belle boîte de métal rouge. » (*Ibid.*, p. 56). Cela se répète dans la maison du docteur parisien. « Quand elle[Mme Fromaigeat] m'a vue, elle m'a embrassée. Elle s'est exclamée : « Mais elle est ravissante ! » Elle nous[Laïla et Marie-Hélène qui l'accompagnait] a préparé du thé et des gâteaux, elle ne restait pas en place, (...). » (*PO*, p. 108).

³ *PO*, p. 55.

⁴ *PO*, p. 60.

⁵ *PO*, p. 112.

misérable, en lui apprenant par exemple quelques techniques de photographie comme M. Delahaye ou en cherchant un expédient pour la régularisation de son séjour en France comme Mme Fromaigeat. Epuisée par la misère noire, la maltraitance et son statut précaire, Laïla se montre attachée à ses employeurs bienveillants qui vivent dans l'abondance¹ ; elle aime tellement ces gens et leurs maisons qu'elle veut « leur demander de [l]'emmener, de [l]'adopter² » et ne plus rentrer dans son propre logement, « là tout [lui] sembl[e] gris, triste, malheureux³ ». D'autre part, les Français, accordant de l'importance à leur réputation sociale, profitent en catimini de la situation défavorable de leur employée pour la mettre sous leur dépendance et l'exploiter, surtout sexuellement. Si les patrons diaboliques comme Zohra expriment leur hostilité de manière brutale, les Français nantis s'en différencient seulement par leur hypocrisie, soit leur tromperie précautionneuse. Leur désir pervers méticuleusement camouflé est suggéré par d'une part, les fausses images de l'eau associées avec leurs résidences somptueuses et d'autre part, l'état physique des maîtres plutôt incompatible avec l'eau, comme la fièvre ou la sécheresse.

Notons d'abord « le quartier de l'Océan », où se trouvent « de belles villas, des immeubles tout neufs et des jardins⁴ », entre autres la maison des Delahaye. L'ambiance de cette nouvelle ville, de l'autre côté de la rivière, correspond sous plusieurs aspects à son nom « Océan ». Premièrement, ses centres commerciaux, où il y a « de beaux magasins, avec seulement des choses pour les gens riches⁵ », se distinguent du marché de la vieille ville par le nombre et la variété des produits qui s'y trouvent⁶. Les divers pays de provenance, les écritures étrangères sur les emballages et les goûts exotiques des fruits tropicaux s'accordent en un sens avec l'image du vrai Océan, voie maritime, qui permet aux hommes des régions différentes de se rencontrer et d'échanger leurs marchandises et leurs cultures. Cependant, en considération de la vie de Laïla, cet espace se caractérise plutôt par la tricherie ou la transgression, que par la pluralité ou la communication. C'est cet aspect fallacieux qui est le second trait caractéristique

¹ Odile Merckling, *op. cit.*, p. 139 : « La démarcation entre vie familiale et vie professionnelle est loin d'être facile, surtout pour celles qui ne disposent pas d'un logement personnel, ou qui n'ont qu'un logement de taille très petite. Certaines jeunes femmes se sont ainsi retrouvées dans une forte dépendance – à la fois matérielle et affective – vis-à-vis d'une personne (parent ou ami) qui les employait ou qui, simplement, acceptait de les héberger en échange de quelques services (garde d'enfants, courses). ».

² *PO*, p. 55.

³ *PO*, p. 110.

⁴ *PO*, p. 45.

⁵ *PO*, p. 47.

⁶ *PO*, p. 47 : « Dans les magasins du quartier de l'Océan, on trouvait des boîtes de jus avec des noms écrits en japonais, en chinois, en allemand, avec des goûts nouveaux, inconnus, tamarin, tangerine, fruit de la Passion, goyave. On trouvait des cigarettes de tous les pays (...) ».

de la ville de l'Océan. L'héroïne connaissait déjà ce beau quartier, même avant d'y passer pour se présenter chez les Delahaye, puisqu'elle l'avait fréquenté avec des « princesses » du fondouk pour voler de petits objets. Elle définit cet endroit comme « bien pour voler¹ ». Concordant au toponyme mensonger du quartier – qui n'est pas « l'Océan » en réalité –, la cleptomanie de l'héroïne qui a été, elle-même, « volée » dans son enfance, nous fait réfléchir au thème de la tricherie ou de la transgression dans la vie de Laïla.

Depuis qu'elle commence à voler, non pas « par esprit malfaisant, plutôt comme un jeu² », la narratrice se rend compte de deux choses importantes ; l'une concernant les gens, c'est-à-dire le monde organisé qui l'entoure, l'autre à propos d'elle-même, vivant hors de l'ordre social : « J'ai remarqué que beaucoup de gens sont simples, ils n'ont pas appris la leçon aussi vite que moi, ils croient d'abord ce qu'ils voient, ce qu'on leur dit, ce qu'on leur faire croire. (...) Je crois que je n'avais plus aucun sens de la mesure ou de l'autorité. Je risquais les pires ennuis. C'est durant cette époque de ma vie que j'ai formé mon caractère, que je suis devenue inapte à toute forme de discipline, encline à ne suivre que mes désirs, et que j'ai acquis un regard endurci³ ». Ainsi, le quartier de l'Océan représente la société divisée en deux. D'un côté, il y a des gens, dits normaux, naïfs, faciles à tromper, respectant des règles, et d'un autre côté, Laïla, « aussi savante qu'un démon⁴ » dès l'âge de quatorze ans, retenant la leçon de ses expériences rudes, que les lois sociales tacites n'intéressent guère⁵. La simplicité des gens vivant dans l'aisance s'oppose à la dureté des yeux de la fillette maligne, à sa négation de toutes les contraintes. Cependant, les vols de Laïla, « actes de transgression plus que

¹ *PO*, p. 47.

² *PO*, p. 45.

³ *PO*, p. 48.

⁴ *PO*, p. 48.

⁵ L'adolescent mature par les vicissitudes nous rappelle un personnage similaire d'un autre roman contemporain français, *La vie devant soi* de Romain Gary (Emile Azar). Laïla de quatorze ans, mais en paraissant douze, s'apparente à Momo paraissant au contraire plus grand que l'âge qu'il croit comme le sien (« En ce moment je devais avoir sept ans ou peut-être huit ans, je ne peux pas vous dire juste parce que je n'ai pas été daté, (...) » (Romain Gary, *Les Œuvres complètes d'Emile Azar*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 234) ; ils ne savent pas tous les deux leur origine identitaire et ils s'étonnent à la candeur, presque ignorante, des adultes vivant dans l'aisance et la stabilité. En plus des héros, les deux romans contiennent des scènes étonnamment similaires ; Laïla maquille Lalla Asma depuis qu'elle s'affaiblit pour que Zohra ne s'aperçoive pas de l'état de sa belle-mère et Momo, lui aussi, farde et parfume la défunte Madame Rosa pendant trois semaines après sa mort, sans pouvoir réaliser ce qui lui est arrivée (*Ibid.*, p. 484-492). Dominique Bona saisit cette similarité des deux écrivains et écrit ainsi : « Comme pour Romain Gary, dans sa quête désespérée d'une vérité plus belle, il y a chez Le Clézio une confiance presque naïve dans le genre humain et un amour profond, inentamable, pour les enfants, les femmes, les vieillards. Pour ces deux grands écrivains, ce sont les innocents, les faibles qui sauveront le monde. » (« Jean-Marie Gustave Le Clézio, un écrivain nomade rattrapé par les honneurs », *Le Figaro*, le vendredi 10 octobre 2008).

d'appropriation¹ », selon l'expression de Marina Salles, ne signifient pas la vengeance sur le monde impitoyable, et on n'y discerne pas non plus la voix défensive de l'auteur vis-à-vis de son héroïne et de sa quête de la « liberté », presque anarchique. Il s'agit plutôt d'une manière de vivre, sinon de survivre, d'un être infime dans la société de consommation, dans ce faux Océan, où il est plus ou moins obligé de « risqu[er] les pires ennuis » pour mener sa vie comme il l'entend, pour ne pas confier son bonheur au pouvoir d'achat. Dans ce contexte, Salles écrit : « L'œuvre [leclézienne] (...) cible un lectorat idéologiquement apte à entrer en sympathie avec les laissés-pour-compte de la société de consommation, voire à remettre en cause le leurre ontologique qui tend à fonder le bonheur sur la possession de biens périssables : les richesses matérielles ou certaines formes de savoir² ».

L'aspect trompeur du quartier de l'Océan se découvre aussi chez les habitants riches de cette agglomération, comme les Delahaye. La tricherie de ces gens importants, nantis, cultivés, socialement appréciés, est bien différente des petits délits commis par la fillette africaine. Les pièges qu'ils dressent quasi systématiquement attendent le gibier dont la valeur est incommensurable, contrairement au « chocolat suisse [que Laïla] fauchai[t]³ » dans des magasins. Leur maison charme la fillette. La belle apparence, la nature du jardin et la gentillesse des patrons lui rappellent même son enfance tranquille au mellah. Or, la vraie figure de l'espace se dévoile peu à peu, celle du piège soigneusement dissimulé sous des appâts divers ; pendant que Laïla fait le ménage, Juliette Delahaye laisse ses bijoux et des pièces de monnaie pour la « mett[re] à l'épreuve⁴ », et M. Delahaye montre à son employée des photos de sa femme nue et observe discrètement la jeune fille, comme un chasseur embusqué⁵. La fille, prompte d'esprit, ne se laisse pas piéger par la première, mais ne réussit pas à éviter la seconde. C'est en s'efforçant de contourner le piège tendu par son patron qu'elle y tombe plus profondément. M. Delahaye, enthousiasmé par le soi-disant don de Laïla pour la photographie l'emmène un jour dans son studio sous prétexte de la photographier, avant de l'enfermer et de tenter d'abuser

¹ Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 173.

² *Ibid.*

³ *PO*, p. 48.

⁴ *PO*, p. 56 : « Quand je passais le chiffon à la poussière dans sa chambre, elle laissait tous ses bijoux en évidence sur la commode, ainsi que de petites coupes d'argent contenant des pièces de monnaie. Je pensais qu'elle me mettait à l'épreuve, et je me gardais bien d'y toucher. Elle comptait les pièces après mon passage et, à la gaieté de sa voix, je savais qu'elle était contente de les y trouver toutes. »

⁵ *PO*, p. 57-58 : « Dans le studio, ce qui m'a étonnée, c'était les photos de sa femme, épinglées aux murs. (...) Elle était déshabillée, avec des fleurs piquées dans ses cheveux blonds, ou en maillot sur une plage. (...) j'avais honte de voir ces photos où Mme Delahaye n'avait pas d'habits du tout. (...) M. Delahaye m'observait derrière ses lunettes, avec un vague sourire. J'ai pensé que c'était aussi une épreuve et j'ai caché ma honte. J'avais tellement envie de leur plaire. »

d'elle. L'image néfaste de l'acte de photographier peut trouver son origine dans la pensée indienne qui marque profondément l'auteur d'*Haiï*. Basé sur la description de Le Clézio, Angeles Caamano résume la peur d'être photographié de l'Indien ainsi : « L'Indien n'aime pas à être photographié. Dans la petite boîte noire d'un appareil de photo, avec son image c'est son âme qui est volée. Reproduction d'une image, spoliation d'une âme¹ ».

Il ne serait pourtant pas évident de « prouver » le corps de délit de cet homme respectable, y compris son intention malsaine ; tandis qu'il asperge les cheveux de la fillette, « dégraf[e] » sa robe, « défai[t] encore un bouton » et la « fai[t] glisser » légèrement sur ses épaules, il « ne [la] touche à peine », et même s'il ferme la porte du studio à clé, il la laisse finalement partir, et lui ouvre la porte sans tarder². Cet ancien ambassadeur ou ministre de la France pourrait rétorquer que la fillette aurait tort, et qu'il « voulai[t] juste [la] prendre en photo³ ». Ne serait-il pas de ce type de discours, typique des hommes importants, capables de se justifier, même de se rendre innocents, par le biais de leur seule parole, que l'auteur suggère à travers la fausseté du nom de ce quartier riche, qui n'a en fait aucun rapport avec l'Océan ?

Ensuite, les corps des hôtes, marqués par la fièvre ou la sècheresse, nous laissent deviner leurs traits opposés à ceux de notre héroïne, faisant plutôt la paire avec des attributs aquatiques. Au début, Laïla remarque « les yeux bleus très lumineux⁴ » dans le visage de M. Delahaye et « la peau un peu rouge, mais encore bien fraîche⁵ » chez sa femme. Avec la couleur bleue, la luminosité et la pureté, leur apparence serait à rapprocher de l'image de l'eau. D'extérieur, en surface, la narratrice les trouve « gentils⁶ ». Mais leur allure, semblable peu ou prou semblable à la splendeur de leur villa ou au nom attirant du quartier, se révèle bientôt perfide. Si leur figure, aspect visible, paraît associable à l'image de l'eau, leur corps, aspect plus intime, souvent invisible, s'allie plutôt à celle du feu. Le jour où M. Delahaye photographie Laïla, son désir fiévreux le fait abondamment transpirer, souffler bruyamment et rougit ses yeux⁷. Tandis qu'il fait semblant de déployer son inspiration artistique, son corps dévoile silencieusement son

¹ Angeles Caamano, *in* sous la direction d'Elena Real et Dolores Jiménez, *op. cit.*, p. 76-77.

² *PO*, p. 60, 61.

³ *PO*, p. 60.

⁴ *PO*, p. 54. Quant aux yeux de son patron français, elle en parle une fois de plus, comme si c'était très marquant : « M. Delahaye était un homme un peu vieux, avec un grand nez et des lunettes qui grossissaient ses yeux bleus » (*PO*, p. 56). On pourrait lier la tricherie de cet homme à l'effet de ses lunettes qui font paraître ses yeux bleus plus grands que leur taille réelle. La couleur de l'eau de son visage devient ainsi plus apparente, sinon plus attirante, pour Laïla.

⁵ *PO*, p. 55.

⁶ *PO*, p. 54.

⁷ *PO*, p. 59 : « Il me semblait aussi que j'entendais le bruit de sa respiration, son souffle d'asthmatique. (...) Il transpirait, il avait un regard brillant, fureteur, le blanc de ses yeux était un peu rouge. ».

intérieur pervers. Sensible à de telles forces, brûlante et menaçante, le corps de Laïla détecte chaque violation sournoise : « Je sentais ses mains sur mon cou, sur mes épaules. Je sentais son souffle, je m'écartais, et lui manœuvrait mon buste, (...). Mais il ne me touchait à peine, je sentais juste le souffle de sa respiration contre ma nuque¹ ». Malgré leur immatérialité, la chaleur et la respiration laissent des marques du feu sur le corps de Laïla, comparables à celle du supplice du fer rouge de Zohra : « Je suis partie en courant. (...) J'avais le cœur qui battait fort, je sentais du feu sur mes joues et sur mon cou, là où cet homme avait passé le bout de ses doigts² ». L'écriture de Le Clézio permet de visualiser comme une sorte de caméra thermique les infractions insaisissables de l'agresseur. La peau devient « la plaque sensible sur laquelle viennent s'inscrire de manière indélébile les expériences infimes et intimes qui forment le tissu unique de chaque vie³ », écrit Salles. En outre, sa vision du corps, surtout la peau, semble partager celle de Michel Serres. Mettant notre peau en parallèle avec « notre carte d'identité⁴ », l'auteur des *Cinq sens* tente de nous faire voir « le tatouage » porté par chacun, c'est-à-dire « la peau historiée [qui] porte et montre l'histoire propre », constituée des traces visibles comme « usures, cicatrices des blessures, plaques durcies par le travail, rides et sillons des anciennes espérances, taches, boutons, eczémas, psoriasis, envies », et aussi de celles invisibles entre autres « traces fluctuantes des caresses, souvenirs de soie, de laine, velours, fourrures, grains de roche, écorces rugueuses, surfaces râpeuses, cristaux de glace, flammes, timidités du tact subtil, audaces du contact pugnace⁵ ». Lorsque le philosophe explique son objectif de dessiner des tatouages imaginaires, nous y entendons une volonté similaire à celle de notre romancier qui cherche continuellement à rendre visible le monde palpable à travers son écriture : « je ne les ai dessinés, coloriés ou peints que pour faire voir le tangible : tableau abstrait du tact. Abstrait pour abandonner le visible et rejoindre le tactile⁶ ». Tandis que les hommes occidentaux de la société moderne se préoccupent presque exclusivement de leur apparence, du

¹ *PO*, p. 60.

² *PO*, p. 61.

³ Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 216.

⁴ Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, p. 20 : « Voilà le tatouage : mon âme constamment présente, blanche, flamboie et se diffuse dans les rouges qui s'échangent, instables, avec les autres rouges, les déserts à manque d'âme sont noirs, vertes les prairies où l'âme, rarement, mais cependant parfois, se pose, ocre, mauve, bleu froid, orangée, turquoise... Telle, complexe et un peu effrayante, apparaît notre carte d'identité. Chacun porte la sienne, originale, comme l'empreinte de son pouce ou la marque de ses mâchoires, nulle carte ne ressemble à aucune autre, chacune change avec le temps ; (...). ».

⁵ *Ibid.*, p. 20-21.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

visible, le protagoniste de *Le Clézio*, incarnation du poisson, dénonce leur hypocrisie avec les brûlures laissées sur sa peau.

La convoitise vicieuse de Mme Fromaigeat, neurologue renommé d'un hôpital parisien, est suggérée de façon analogue à celle de M. Delahaye. La maison majestueuse, la beauté et la tranquillité du quartier où elle se situe, font se confondre les deux lieux de travail de Laïla, habités identiquement par des Français. Par ailleurs, la gentillesse apparente du propriétaire, « [s]es yeux pétillants » et aussi sa « longue blouse bleu ciel », nous donne une sorte d'impression de déjà-vu¹. Les caractéristiques positives de l'espace et de la patronne apparentées plus ou moins aux images de l'eau, s'avèrent néanmoins être des amorces venimeuses qui masquent le piège d'une violeuse des filles adolescentes, illustré par « sa main chaude et sèche² ». Autour de son projet insidieux, deux éléments aquatiques, la douche et le thé, influent de manière antagonique sur le corps de la victime ; l'un comme défenseur de la fille, l'autre agissant en complicité avec le docteur. D'abord, la douche fraîche contribue à réveiller le corps de Laïla raidi sous les caresses obstinées de la vieille femme, comme celui d'un poisson exposé dans l'air sec et brûlant³. La salle de bains, l'une des rares pièces où l'on peut accéder à l'eau dans l'espace urbain totalement aménagé, représente souvent un abri physique et mental de l'héroïne de *Poisson d'or* contre plusieurs situations menaçantes. L'histoire de la douche, surtout la façon initiale de l'homme de l'appréhender, nous convainc de l'effet thérapeutique de cette pratique qui n'était pas autrefois quotidienne. Selon l'explication de Thierry Paquot, ce mot « douche », introduit dans la langue française par Michel de Montaigne, est originaire de « l'italien *doccia*, dont le déverbal *ddocciare* signifie « couler en jet » et vient de *ducere*, qui veut dire « conduire »⁴ ». Le philosophe de l'urbain note qu'il s'agissait auparavant d'un véritable traitement, ordonné par les médecins de l'époque, et continue ainsi : « Dans son *Journal de voyage en Italie* (publié par l'abbé de Prunis en 1774), Montaigne relate sa tournée des bains thérapeutiques qu'il entreprend en 1580, allant de Plombières à Bade, puis en Italie. Les médecins, partisans de la douche, justifient l'orientation de chaque jet selon le mal à traiter. L'hydrothérapie n'est pas qu'une affaire de propreté ou de

¹ *PO*, p. 108.

² *PO*, p. 113.

³ *PO*, p. 113 : « (...) sa main chaude et sèche qui glissait sur mon visage, qui caressait mes cheveux dans le cou, ses doigts qui s'ouvraient dans mes boucles. Je ne sais pas si j'aimais cela. (...) je sentais avec précision chaque nerf de ma peau, depuis mes pieds jusqu'à mes mains, et je ne pouvais pas bouger. Puis je m'endormais, et quand j'ouvrais à nouveau les yeux, il faisait grand jour et Madame était partie travailler. Alors, je me levais, j'allais à la salle de bains et je prenais une longue douche fraîche pour me réveiller. ».

⁴ Thierry Paquot, *Géopoétique de l'eau. Hommage à Gaston Bachelard*, coll. « Rhizome », Paris, Association Culturelle Eterotopia France, 2016, p. 20.

détende musculaire, c'est un traitement, un art de guérir !¹ » Sous la plume de Le Clézio, la douche, voire l'eau de la douche, récupère sa fonction initiale. Nous reviendrons plus tard sur ces fonctions particulières des salles d'eau dans ce roman. Ensuite, le thé offert par Mme Fromaigeat, mêlé du somnifère surdosé, fait perdre conscience à Laïla et permet à la vieille dame d'abuser d'elle. Le breuvage impur et néfaste, discrètement préparé par le médecin parisien, ressemble d'une certaine manière aux eaux polluées, sinon toxiques, déversées à la dérobée dans le fleuve. L'héroïne dans cette maison radieuse de Passy, située en plus près de la Seine, figure ainsi de nouveau un poisson qui se laisse leurrer et empoisonner.

3. Les salles d'eau pour les victimes de violence

3.1. L'abri contre le viol

Les salles d'eau, c'est-à-dire les salles de bains, de douche et les toilettes, ont une importance particulière dans l'échelle spatiale du *Poisson d'or*, et pour son héroïne Laïla qui manifeste souvent cette animalité à travers son affinité avec l'eau. Etant donné que l'on cherche à enfermer et contrôler la ressource sous prétexte d'aménagement de l'espace urbain, celui-ci peut signifier en un sens l'espace desséché pour notre héroïne, dans lequel l'accès à l'eau est très limité. Alors les sanitaires, pièces destinées, quoique restrictivement, à l'usage de l'eau dans les villes, représentent aussi réellement que symboliquement l'abri pour la fillette sans défense contre le monde hostile.

A. La salle de bains de Lalla Asma

Parfois le danger du monde extérieur envahit même les espaces les plus sécurisants, comme la maison de Lalla Asma ; profitant de l'absence de sa mère et de sa femme, Abel tente d'agresser sexuellement l'adolescente. La figure de l'agresseur évoque l'image du prédateur ; il s'approche de l'objectif prudemment, sans bruit, son corps est si énorme qu'il obstrue toute issue et ses mouvements sont vifs et fébriles². Ses mains « durcies par le ciment » – il est

¹ *Ibid.*

² *PO*, p. 16 : « Abel est entré dans la maison sans que je m'en rende compte, il a dû me chercher à l'intérieur, et il m'a trouvée dans la petite pièce au fond de la cour, (...). Il était si grand et si fort qu'il bouchait toute la porte, et je n'ai pas pu me sauver. J'étais terrifiée et je ne pouvais pas bouger de toute façon. Il s'est approché de moi. Il avait des gestes nerveux, brutaux. ».

dirigeant d'une entreprise des travaux publics¹ – tâtonnent, comme les « deux animaux froids et secs² » pour trouver le corps souple de Laïla. La dureté, le froid et la sècheresse, figent le corps fragile de la victime terrifiée. L'animalité est également observée du côté de celle-ci ; affolée, elle urine comme un petit animal en péril, et réussit à se sauver.

Je crois que de peur j'ai uriné, comme une chienne. Et lui s'est écarté, il a enlevé ses mains, et j'ai réussi à passer derrière lui, je me suis glissée comme un animal, j'ai traversé la cour en criant et je me suis enfermée dans la salle de bains, parce que c'était la seule pièce qui fermait à clef. Abel est venu. Il a frappé, (...). Puis il a dû partir. Et moi je me suis assise sur le carreau, le dos contre la baignoire de marbre qu'Abel avait fabriquée pour sa mère. (*PO*, 17)

La narratrice se compare à « une chienne », ou « un animal » de manière plus floue, mais son mouvement rapide, presque coulant, nous laisse plutôt l'imaginer comme un poisson. La longue phrase énumérant ses quatre actions continues (« passer derrière lui », « [se] gliss[er] », « travers[er] la cour », « [s']enferm[er] ») reflète aussi au niveau du style d'écriture la fluidité de sa course fuyante. Sa destination, « la salle de bains », renforce également la métaphore. Tandis que la maison de Lalla Asma s'expose exceptionnellement au danger dans son ensemble, seule cette pièce vouée à l'eau sert toujours de rempart à notre héroïne. C'est donc la salle de bains qui remplace la propriétaire, habituelle protectrice de Laïla dans cette maison. Cela nous laisse comprendre le caractère maternel et sécurisant dans ce roman, lié de manière détournée à l'eau. Néanmoins, l'eau dans la pièce sanitaire d'une maison, et non celle de la rivière libre ou de la mer pleinement ouverte, se contente seulement de sauver Laïla du danger immédiat, sans la rassurer, ni la consoler. A l'intérieur de la cachette, le corps de la narratrice est en contact avec des matières dures et froides comme « le carreau » et « la baignoire de marbre » qui est en plus fabriquée par Abel. De telles images tactiles renfoncent la solitude de l'héroïne et suggèrent la rigueur du monde dans lequel elle est jetée. En outre, la baignoire est vide tout comme la maison dont Lalla Asma s'absente. La douceur et la chaleur ne reviennent qu'au retour de la vieille dame, qui prend Laïla dans ses bras³.

¹ En considérant que le métier d'Abel se rapporte directement à l'urbanisation, il paraît logique que ce personnage incarne l'hostilité vis-à-vis de Laïla. Poisson métaphorique, l'héroïne quête la liberté – figurée souvent par l'image de l'eau naturelle dans ce roman – ne peut s'harmoniser avec « des travaux publics » menés en principe par ceux qui prennent la nature pour l'objet à contrôler et à exploiter.

² *PO*, p. 17.

³ *PO*, p. 16 : « On a frappé encore, et cette fois j'ai reconnu la main de Lalla Asma. Quand j'ai ouvert la porte, je devais avoir l'air si effrayée qu'elle m'a serrée dans ses bras. « Mais qu'est-ce qu'on t'a fait ? Qu'est-ce qui t'est arrivé ? » Je me serrais contre elle, en passant devant Zohra. ».

B. La baignoire du bébé de Houriya

Le danger du viol frappe de nouveau Laïla, cette fois-ci dans un coin de la rue du 13^{ème} arrondissement de Paris. L'agresseur rappelle immédiatement Abel avec « les yeux durs, perçants, d'Abel, quand il [est] entré dans la buanderie¹ » de la maison de Lalla Asma, mais celui-là est plus fort, plus violent, plus méticuleux et obstiné². L'héroïne se trouve totalement désarmée face à l'attaque, en dépit de sa vigueur physique accrue et de ses yeux devenus très vigilants depuis le séjour au mellah. Les coups brutaux du Sans-visage et les douleurs physiques de la narratrice sont décrits en détail durant une page entière. L'aggravation de la violence subie par Laïla laisse paraître son statut social encore dégradé, et donc davantage menacé dans la société européenne. Immigrée clandestine, mineure sans tuteur, elle est exposée aux situations les plus hostiles, et plus fréquemment à Paris qu'au mellah. Contrairement à l'idée reçue sur les grandes villes occidentales, considérées comme plus sûres que les villes d'Afrique du Nord, c'est dans Paris que Laïla connaît la violence comme « une éternité », celle qui « ne finirait jamais³ ». La perspective bouleversante de *Le Clézio* affronte aussi le discours politique nationaliste qui considère souvent les immigrés clandestins comme vecteurs de problèmes sociaux, voire comme criminels potentiels. D'après la vision de *Poisson d'or*, c'est le sexe et les classes sociales, plutôt que le pays d'origine, qui décident des rapports dominant/dominé et agresseur/victime dans le monde moderne. Moins protégée que surveillée ou réglementée par la loi française, l'héroïne, privée alors de toute protection, est facilement prise pour cible de la violence physique et sexuelle d'hommes forts, tant physiquement que socialement⁴.

Il n'est donc pas étonnant que les décors spatiaux du roman nous donnent l'impression de prendre part au délit. Les lieux du viol, « le mur de la tour et les magasins fermés⁵ » approuvent tacitement le crime, et chaque fois que l'homme serre la fille brutalement contre le

¹ *PO*, p. 179.

² *PO*, p. 179 : « Il m'a attrapée par les poignets, il m'a serrée avec une force incroyable, sans dire un mot. Il avait dû me suivre, puis faire le tour des magasins pour revenir, et me trouver exactement là où il voulait, dans le renforcement, entre le mur de la tour et les magasins fermés. ».

³ *PO*, p. 179 : « Je ne sais pas combien de temps ça a duré, mais ça m'a semblé une éternité, (...). Il me semblait que ça ne finirait jamais. ».

⁴ Laïla évite aussi les policiers et les contrôleurs du métro que « les loubards » dans cette ville. D'abord, parce qu'elle est sans papier et passagère démunie de titre de transport. Mais nous voyons une autre raison ; les premiers la maltraitent de manière similaire que les seconds. La violence verbale, la menace, l'infamie sexuelle ne la tourmentent pas seulement dans les rues parisiennes, mais aussi au « commissariat du XVI^e arrondissement » (*PO*, p. 119) ou dans un bureau de RATP à la gare d'Austerlitz (*PO*, p. 173-174).

⁵ *PO*, p. 179.

mur de ciment, cette muraille, froide et dure comme les mains d'Abel, apparaît comme une sorte de complice permettant au violeur de maîtriser sa proie plus facilement.

Il a défait les boutons de mon jean, d'une main, il était fort et habile, et de l'autre il me maintenait renversée contre le mur du renforcement. Je me souviens, ça sentait l'urine, c'était une odeur horrible qui m'envahissait complètement, me donnait la nausée, et lui avait sorti son sexe et il essayait d'entrer en moi, en donnant de grands coups de reins, et sa respiration raclait, résonnait dans le recoin de l'immeuble. (*PO*, 179)

Empêchant solidement la victime de s'échapper, le mur agit en complicité avec le criminel, en quelque façon comme sa troisième main. L'homme violent et cet endroit hostile collaborent si bien ensemble que les deux entités se fusionnent au fur et à mesure jusqu'à se transformer en un seul organisme ; nous ne distinguons plus la source de l'odeur dégoûtante – si elle vient de l'impasse ou du sexe de l'homme – et n'arrivons pas à discerner le bruit de la respiration de l'écho des lieux. Même après la fuite du violeur, Laïla ne peut quitter l'endroit immédiatement ; « glacée et faible », elle « rest[e] dans l'encoignure », comme si cet espace la retenait encore, et en outre, la tache de sang restée « sur le ciment » évoque la lame de poignard ou les mains du meurtrier¹. La scène reflète le point de vue sceptique de Le Clézio sur la vie dans les grandes métropoles vis-à-vis desquelles « l'attitude la plus naturelle, c'est d'être la victime des villes, la victime de la promiscuité, de l'agression urbaine². »

C'est encore dans l'eau et la baignoire que Laïla cherche à s'abriter de ce monde dur et froid. Mais le garage squatté, seul espace accordé à la jeune fille dans Paris, n'est équipé ni de salle de bains, ni de douche. En considérant la métaphore Laïla-poisson et le sens symbolique de la salle de bains qui était par exemple chez Lalla Asma *son ultime abri*, nous apprenons que son logement parisien privé de salle de bains ne reflète pas seulement la pauvreté extrême ou l'inconfort qu'elle vit. Il signifie que sa vie est rejetée par la société toute entière et laissée quasi entièrement sous la menace de mort. La narratrice précise ce qu'elle a fait pour se laver, pour ôter son corps imprégné d'odeur âcre d'urine : « J'ai descendu l'escalier jusqu'à la rue, et

¹ *PO*, p. 179-180. L'obscurité et l'hostilité de la ville de Paris sont mentionnées aussi, quoique brièvement, dans *Etoile errante*. Dans son imagination, Esther, narratrice-héroïne du roman, distingue sa ville de rêve, Jérusalem, de cette métropole française laide, sale et dangereuse, mais absurdemment adorée par le monde entier. Faisant face à Eretzraël, figure de l'utopie, la ville de Paris est décrite comme une sorte de dystopie : « Je pensais que ça[Jérusalem] devait être la plus belle et la plus grande ville du monde, pas comme Paris en tout cas, car il n'y avait sûrement pas là-bas des rues noires ni d'immeubles vétustes, ni de gouttières crevées, ni d'escaliers qui sentaient mauvais, ni de ruisseaux où couraient les armées de rats. Quand vous dites Paris, il y a des gens qui pensent que vous avez de la chance, une si belle ville ! Mais à Jérusalem c'était sûrement autre chose. » (*EE*, p. 150).

² « Retour aux origines », entretien avec Pierre Maury, *op. cit.*, p. 94.

je suis rentrée dans la cave, j'ai fait chauffer une bouilloire d'eau pour me laver dans la baignoire du bébé de Houriya¹ ». Nous remarquons l'étroitesse de la baignoire et la faible quantité d'eau chaude dans laquelle elle se baigne, qui nous font penser à l'image du cygne dans le poème de Baudelaire.

Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec, / Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage. / Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec // Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre, / Et disait, le cœur plein de son beau lac natal : / « Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu foudre ? »²

Cette scène du *Cygne*, « poème de l'exil et des exilés³ », selon l'expression de Jean Starobinski, « figure la perte, la séparation, la privation, la vaine impatience⁴ » et illustre la violence de l'espace urbain à travers le manque d'eau, tout comme dans le roman de Le Clézio. « La nostalgie qui lui fait regretter son « lac natal » suppose un *écart* insurmontable⁵ », continue l'auteur de *La Mélancolie au miroir*, et cet *écart* peut s'appliquer à l'histoire de Laïla, exilée définitivement de son pays d'origine ainsi que de son fleuve, le Bouregreg. L'une des scènes les plus tragiques de *Poisson d'or* décrit ainsi de manière frappante l'étroite sphère de vie de la fille africaine immigrée, et sa solitude absolue dans cette grande ville européenne, où se trouvait depuis l'époque de Baudelaire une « négresse, amaigrie et phtisique / Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard, / Les cocotiers absents de la superbe Afrique / Derrière la muraille immense du brouillard⁶ ».

3.2. L'évacuation de la colère

Loin du refuge contre l'hostilité du monde, les toilettes et leur eau comportent des sens symboliques distincts de ceux de la salle de bains dans *Poisson d'or*. Une fois entrés dans cet espace d'évacuation ou des soins de beauté, les personnages laissent apparaître de manière métaphorique, tantôt leurs visages crasseux, dissimulés à l'extérieur, tantôt leurs objets sans valeur, sinon abominables, quasi comparables aux ordures.

¹ *PO*, p. 180.

² Charles Baudelaire, *Le Cygne*, in *Œuvres complètes*, tome I, sous la direction de Claude Pichois, coll. « Nrf », Paris, Gallimard, 1975, p. 86.

³ Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir, Trois lectures de Baudelaire*, conférences essais et leçons du Collège de France, Paris, Julliard, 1989, p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁵ *Ibid.*

⁶ Charles Baudelaire, *Le Cygne*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 87.

A. Les toilettes d'un café parisien

Arrêtons-nous d'abord sur les toilettes d'un café parisien où la narratrice rencontre une femme blonde. Située « au sous-sol » du Regency – hôtel quatre étoiles –, cette « grande salle », « assez luxueuse » ressemble plus ou moins à la salle de maquillage d'un théâtre, « avec un miroir et des petites lampes tout autour¹ ». L'ambiance des coulisses est renforcée par l'apparition d'une femme ; « plutôt jeune, assez grasse, (...) avec un grand nez, des joues marquées de petites gerçures, et des cheveux blonds en chignon² », elle se met à se maquiller dès l'entrée dans les toilettes. Son apparence nantie n'offre rien de particulier au regard, si ce n'est des traces discrètes sur sa peau ; de légères fentes sur ses joues nous font imaginer ce qui serait caché à l'intérieur du personnage, et aussi sa sécheresse, quoique peu visible à première vue (la « gerçure » apparaît souvent comme symptôme de l'insuffisance de l'humidité de la peau). Son maniement habile du petit pinceau de maquillage peut se comprendre dans ce contexte comme un geste de dissimulation ; elle passe aux toilettes pour se farder minutieusement avant de ressortir avec un visage masqué, conforme au monde extérieur. La ville de Paris ou la société française deviennent ainsi une scène de théâtre où l'on vit déguisé, sous le regard des autres.

Ce lieu de déguisement se transforme en lieu de révélation par l'existence du regard d'autrui qu'est notre narratrice. Sous prétexte que Laïla la regardait un instant, la femme provoque la jeune fille de façon absurde, et, ce faisant, elle nous laisse voir son visage brutal, « [s]on être-non-révéle³ », pour emprunter l'expression de Sartre.

J'ai balbutié : « Je ne vous ai pas regardée... » Mais elle s'est avancée vers moi, pleine d'une rage froide qui m'a fait peur. « Si, tu m'as regardée, menteuse, t'avais les yeux rivés sur moi, pendant que je ne te regardais pas, j'ai senti tes yeux qui me bouffaient. » (...) « Saleté, va ! Petite ordure ! » Elle a pris ses affaires. « Ne me regarde pas. Baisse les yeux ! Je te dis de baisser les yeux ! Si tu me regardes, je te tue ! » (*PO*, 100)

Le thème du regard est placé au premier plan. Enervée, sinon aliénée, la femme se fâche contre Laïla comme si son regard sur elle l'agressait gravement. Bien que la narratrice perplexe parle seulement de sa propre peur, notre attention est plutôt retenue par la peur de la femme,

¹ *PO*, p. 99.

² *PO*, p. 99.

³ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1947 (1^{ère} éd. 1943), p. 308 : « Autrui est certes la condition de mon être-non-révéle. ».

presque malade, entrevue dans sa réaction excessivement violente. La source de sa peur peut s'expliquer à travers l'idée de Sartre sur « le regard d'autrui » qui, d'après le philosophe, nous fait éprouver le sentiment d'être « *en danger* ». L'auteur de *L'être et le néant* écrit qu'« être vu me constitue comme un être sans défense pour une liberté qui n'est pas ma liberté¹ », et qu'étant apparu à autrui, « je suis l'instrument de possibilités qui ne sont pas mes possibilités, dont je ne fais qu'entrevoir la pure présence par[-]delà mon être, et qui nient ma transcendance pour me constituer en moyen vers des fins que j'ignore, je suis *en danger*² ». Cependant, « ce danger, continue-t-il, n'est pas un accident, mais la structure permanente de mon être-pour-autrui³ ». Alors on peut dire que l'angoisse de la femme en tant que telle vis-à-vis du regard de Laïla est plutôt naturelle. Mais ses façons de résoudre cette angoisse et de se défendre contre ce pouvoir d'autrui sont problématiques. Sans parler des sujets apparents comme des insultes et des violences physiques⁴, nous découvrons que la femme parisienne n'admet pas la jeune fille africaine comme « être-regard⁵ », et cherche à soumettre ce regard d'autrui, autrement dit sa subjectivité. S'affrontant à la thèse de Sartre disant qu'« [e]n aucune façon, autrui ne nous est donné comme objet⁶ », ce personnage solipsiste réduit la jeune fille à une « saleté » et une « petite ordure ». Associées à l'espace, ces injures crachées par la femme révèlent ce qui lui est équivalent aux immondices à jeter : Autrui. Enfermé dans sa vision tyrannique, ce personnage représentant en un sens un aspect de la société française⁷, manque l'occasion de se transformer et de percevoir, sinon d'imaginer, un monde inconnu. Parce que, encore une fois selon la thèse de Sartre, c'est seulement par l'atteinte du regard d'autrui sur soi, c'est-à-dire par le renversement du regardant et du regardé que l'on peut saisir cette occasion de la « transformation de [s]oi-même » et de la « métamorphose totale du monde⁸ ».

¹ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 306. Ici, la liberté signifie celle du jugement sur moi par l'autrui.

² *Ibid.*, p. 307.

³ *Ibid.*

⁴ Dès le début, la femme parle à Laïla en tutoiement, « avec un drôle de ton, méchant, métallique » qui rappelle à Laïla « la voix de Zohra quand elle se fâchait. » (*PO*, p. 99) Ensuite, elle lui adresse des insultes et la brutalise aussi : « J'ai reculé vers l'autre bout des toilettes, tandis qu'elle marchait vers moi. Elle m'a attrapée par les cheveux, à pleines mains, et elle a penché ma tête en avant vers le lavabo. J'ai cru qu'elle allait me frapper, me cogner la tête sur la plaque de marbre, et j'ai hurlé. » (*PO*, p. 100)

⁵ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 307.

⁶ *Ibid.* Le philosophe pénètre dans l'objectivation d'autrui pour en tirer l'intention véritable « une défense de mon être » et répète de nouveau, comme s'il voulait souligner, le fait que l'autrui est « ce qui ne peut être objet » : « L'objectivation d'autrui, (...), est une défense de mon être qui me libère précisément de mon être pour autrui en conférant à autrui un être pour moi. Dans le phénomène du regard, autrui est, par principe, ce qui ne peut être objet. » (*Ibid.*, p. 308)

⁷ A la fin de cette anecdote, Laïla écrit : « C'est comme cela que j'apprenais peu à peu ma nouvelle vie. » (*PO*, p. 100). La phrase suggère que des histoires dans les toilettes du café vécues par Laïla ne constituent pas un cas exceptionnel, mais font partie plutôt de sa vie générale à Paris.

⁸ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 308 : « (...) le regard d'autrui, comme condition nécessaire de mon

Il est intéressant de noter que c'est toujours Laïla qui détient le pouvoir du regard dans *Poisson d'or*, même lorsque la femme nantie tente de l'assujettir. Le regard de l'écrivain français, aliéné entièrement à la jeune fille africaine – *Poisson d'or* est la seule œuvre romanesque de Le Clézio écrite intégralement à la première personne du singulier – laisse paraître son intention de renverser l'ordre établi, presque figé, entre « sujet et autrui » du monde moderne à travers son univers romanesque. C'est ainsi que l'écriture leclézienne permet à son lecteur de faire évoluer son égo et d'élargir sa vision sur le monde.

B. Les toilettes chez Mme Fromaigeat

Au sein du quartier riche de Paris, la somptueuse maison de Mme Fromaigeat semble parée de nombreux attraits au début ; dès sa première visite, Laïla est immédiatement charmée par la beauté architecturale du lieu, et même les tâches domestiques lui plaisent dans cette maison tranquille, celle qu'elle identifie secrètement à celle de Lalla Asma¹. L'espace agréable, luxueux, plein d'objets brillants et de nourritures fraîches, motive la jeune fille non seulement à y travailler, mais aussi à y vivre². A partir du moment où elle décide d'y habiter vraiment et de ne plus rentrer dans la chambre glauque où Houriya l'attend, l'ambiance de la maison se transforme à vue d'œil, et révèle le trait prédominant de son caractère : stagnant.

Cependant, l'héroïne naïve, et qui plus est affaiblie par l'angoisse et de la fatigue, trouve cet espace plutôt « reposant³ » sans reconnaître son inertie dominante. Loin de tout

objectivité, est destruction de toute objectivité pour moi. Le regard d'autrui m'atteint à travers le monde et n'est pas seulement transformation de moi-même, mais métamorphose totale du *monde*. ».

¹ *PO*, p. 108 : « La maison de Mme Fromaigeat était à Passy, dans une petite rue tranquille, un grand portail de fer et deux piliers, le chiffre 8 en fer forgé, une façade blanche avec un toit pointu et une petite fenêtre sous le toit, que j'ai aimée tout de suite. » ; *PO*, p. 109 : « J'ai bien aimé travailler chez Mme Fromaigeat. Je restais chez elle toute la journée, je nettoyait la maison. » ; *PO*, p. 110-111 : « Je ne me sentais bien que lorsque je pouvais le portail de fer du 8, et que j'entrais dans la vieille maison silencieuse où j'avais tout rangé et tout agencé, comme si Lalla Asma était encore là, que c'était elle la véritable maîtresse de la maison. ».

² Dans la scène de la préparation du repas de Laïla pour sa patronne, nous découvrons la vitalité dans les objets ainsi que dans les gestes de la fille : « Je préparais sa salade, chaque jour différente, avec des olives de Tunisie, des raisins secs, des figues, des pâtisseries, des kiwis, des avocats, des okras, des caramboles. Et de grandes feuilles de romaine, de frisée, de batavia, de la mâche, du pissenlit, des feuilles de courge, de chayote, du chou rouge. Je remplissais un grand bol blanc que je laissais sur la table, au centre d'une belle nappe blanche, avec l'argenterie qui brillait, et le pichet d'eau fraîche. » (*PO*, p. 110)

³ *PO*, p. 111-112 : « Après Houriya, c'était reposant. Même Marie-Hélène était fatigante, elle voulait savoir, elle prenait parti. Je ne pensais même plus à Nono. Lui aussi m'enfermait dans ses nasses. Il voulait qu'on sorte ensemble, il voulait que j'accepte d'être sa fiancée. Il était gentil, il avait un bon rire, et je m'amusais bien avec lui, mais j'avais toujours peur qu'il ne se fasse ramasser par la police, parce qu'il était camerounais, sans papiers. ».

environnement instable et menaçant mais aussi loin de ses amis et voisins condamnés à la même précarité que la sienne, Laïla, rassurée, passe la plus grande partie de son temps à dormir. Elle écrit : « Chez Madame, c'était le repos. Ici, je savais que rien ne pouvait arriver. (...) La police ne venait pas rôder par ici. Les premiers temps, après mon installation à Passy, je dormais tout le temps. Il me semblait qu'il y avait des années que je n'avais pas dormi, parce que je craignais d'être reprise par la police de Zohra. (...) Et la sirène de la police qui criait souvent, la nuit les ululements sinistres des ambulances¹ ». La nuance positive du mot « repos » employé par la narratrice et le fait qu'elle peut y rattraper son manque de sommeil confèrent une image favorable à cet endroit. En revanche, mêlée des caresses hypnotiques de la patronne et de sa voix murmurant « des mots très doux² » comme des incantations³, la maison se révèle bientôt comme un monde atone, engourdi, coupé de l'extérieur, dans lequel Laïla se sent alanguie, faible et parfois paralysée comme un poisson mourant peu à peu dans l'eau stagnante⁴.

Dans ce monde endormi, la salle de bains et les toilettes constituent un espace exceptionnel, éveillé et vivant, dans lequel l'héroïne peut regagner sa vitalité et fait preuve de bravoure contre les comforts douteux qui la dépossèdent discrètement de son indépendance. Ainsi, la fraîcheur et la fluidité de l'eau permettent de nouveau à Laïla de se sauver de cette cage dorée et de continuer sa quête de liberté. Si « une longue douche fraîche⁵ » dans la salle de bains contribue à la réveiller comme nous l'avons vu plus haut, c'est-à-dire à la délivrer de son sommeil hypnotique, les toilettes l'incitent à enlever de manière plus active « la petite chaîne en or », incontestable symbole du lien. Avec ce geste crucial de l'héroïne, les toilettes prennent une importance significative, bien qu'elles n'apparaissent que brièvement dans la scène du lendemain matin de la nuit scandaleuse.

Je me suis habillée. J'ai remis le jean et le pull que j'avais en arrivant, j'ai jeté pêle-mêle tout ce que Mme Fromageat m'avait acheté. La petite chaîne en or, avec la plaque où était gravé son nom, je l'ai jetée aux chiottes, et j'ai tiré la chasse, mais la trombe d'eau n'a pas réussi à l'avalier. (PO, 122)

¹ PO, p. 112.

² PO, p. 112.

³ Les paroles de la neurologue ressemblent aux enchantements proférés par une sorcière ou une magnétiseuse : « « Ma chérie, ne bouge pas, reste comme ça, ici, c'est ta maison, laisse-moi te bercer, tu es ma petite fille, tu es celle que j'attendais, laisse-moi te protéger, avec moi tu n'auras plus rien à craindre, je vais bien m'occuper de toi. Tu es ma fille, mon petit enfant... » Elle disait des mots comme ceux-là, tout près, contre mon oreille, (...) » (PO, p. 113).

⁴ PO, p. 113 : « Je n'allais plus très loin pour les courses. Maintenant, j'avais peur de quitter ce quartier, de m'éloigner de la rue tranquille, de perdre de vue la grille du numéro 8. »

⁵ PO, p. 113. Nous avons vu plus haut la force positive de la douche fraîche dans la maison de Mme Fromageat.

La reprise des anciens habits de Laïla et l'abandon des objets achetés pour elle par sa patronne signifient son refus tranchant de la déformation involontaire de son être et de toutes entraves à sa liberté. Il s'agit d'abord « des habits que Mme Fromaigeat [lui] avait achetés ». Ces nouveaux habits, « le prolongement de la peau en linges¹ », pour reprendre l'expression de Michel Serres, changent la fille en lui donnant « l'air d'une madame² » selon ce que trouve Nono, ami qui est venu la voir sans prévenir. Le jugement de valeur reste tenu dans ses propos, mais il paraît évident que les beaux vêtements portés par Laïla mettent de la distance entre ces deux jeunes, moitié-amoureux³. L'enlèvement de ces habits et la récupération de son « jean et [son] pull » symbolisent alors le rétablissement de l'amitié, fondée sur la confiance et le respect, négligée un instant par Laïla. Ce véritable rapport humain s'oppose à la relation mensongère tissée de tromperie et de complot. Concernant les liens métaphoriques entre les habits et la sincérité des relations humaines, notons deux faits : l'un est que Laïla reprend ses habits, après avoir compris que Mme Fromaigeat « [l]'avait trompée » et qu'« [e]lle n'était pas [s]on amie⁴ », et l'autre que l'héroïne rejoint son ami camerounais en sortant de la maison de Passy et « [s']accroch[e] au blouson de Nono⁵ » sur sa moto. Elle s'accroche en quelque sorte à la peau de Nono, à son existence la plus profonde, selon la référence de Deleuze, déjà citée.

Ensuite, ce passage traite implicitement le problème de la possession. Laïla précise que des habits et des objets lui ont été « achetés » par Mme Fromaigeat, et non *offerts* ou *donnés*, et en outre, elle ne les appelle pas « mes habits » ou « mes objets », comme si elle ne les considérait pas comme siens. Nous apercevons ici encore sa relation avec Madame contrastante à celle avec Nono, vrai ami qui lui *donnera* plus tard « son beau blouson de cuir⁶ ». Son rejet de ces articles peut signifier son refus du matérialisme de la société de consommation ou de l'illusion de l'argent – celui que nous croyons posséder, mais qui en réalité nous possède. « La petite chaîne en or » illustre parfaitement cette duplicité de l'argent. Bien qu'elle détienne de

¹ Michel Serres, *Habiter*, Paris, Le Pommier, 2011, p. 4.

² Un jour, Nono vient attendre Laïla devant la maison de Mme Fromaigeat sans lui avoir prévu. Quand ils se retrouvent, le garçon trouve la fille changée à cause de ses vêtements : « Tu as changé. – Ah oui ? En mieux ? » Il [Nono] souriait. « Tu as l'air d'une madame maintenant. » C'était à cause des habits que Mme Fromaigeat m'avait achetés. Un pantalon fuseau noir, un pull à col en v, et un foulard rouge que j'avais noué autour du cou. » (*PO*, p. 116).

³ Laïla aperçoit que son ami est « intimidé », avant qu'il lui dise que « Tu as changé ». (*PO*, p. 115-116).

⁴ *PO*, p. 122.

⁵ *PO*, p. 123 : « Après ce qui s'était passé, j'étais fatiguée, je m'étais accrochée au blouson de Nono, j'avais l'impression qu'on était perdus, je ne savais plus où j'allais, ce qui allait se passer. »

⁶ *PO*, p. 187 : « Je grelottais de froid, de fatigue. Nono a enlevé son beau blouson de cuir à lanières et il l'a mis sur mon dos. Il a dit simplement : « Tiens, Laïla, je te le donne, comme ça tu penseras toujours à moi. » ».

l'or, Laïla est tenue à la chaîne, et elle n'en est libérée seulement qu'en la jetant « aux chiottes » comme des ordures. Nous reconnaissons, en ce personnage renonçant à la possession afin de ne pas être possédé, ce que Le Clézio appelle « l'ambition véritable » dans *L'Extase matérielle*, essai philosophique où l'auteur exprime clairement sa répugnance vis-à-vis de l'argent : « Je hais l'argent. Vivre avec l'argent, ce n'est pas facile. Le papier-monnaie représente tout ce qu'il y a de limité, de raisonneur, de chichement équilibré dans la société des hommes. (...) L'ambition véritable rejoint finalement le dénuement. Ne rien posséder est une fascination. Être le plus nu possible, être tout tourné vers l'intérieur, ne pas s'attacher aux choses terrestres, voilà ce qu'il faudrait être capable de faire¹ ».

D'autre part, le collier peut se comparer avec « une paire de boucles d'oreilles en or² ». Héritée de Lalla Asma, celle-ci se différencie du collier par la manière dont ils ont été transmis ; la chaîne lui a été *achetée* comme nous venons de le voir, tandis que les boucles d'oreilles lui ont été *données*. Cela reflète les rapports différents de Laïla avec chaque propriétaire. Contrairement à la chaîne en or prise pour un produit luxueux, sinon un objet maudit, les boucles d'oreilles, dotées de statut du cadeau, se détachent de la valeur économique et transforment le rapport contractuel patronne-domestique en une relation affectueuse ou familiale, maîtresse-élève ou grand-mère-petite-fille. Les deux accessoires se distinguent aussi par leurs fonctions symboliques dans la quête du soi de la fille sans-origine, sans-nom. Tandis que les boucles d'oreilles la font imaginer son identité tribale avec « la forme du premier croissant de lune à l'envers dans le ciel » et le nom « Hilal » prononcé par la donneuse³, la chaîne en or « avec la plaque où [est] gravé » le nom « Fromageat » réduit la jeune fille à un statut d'objet possédé ou d'animal domestique de la vieille neurologue, bien étiqueté. L'abandon de cet objet néfaste laisse paraître la volonté de Laïla de former son être selon son choix et de reconquérir sa propre souveraineté.

Néanmoins, l'eau de la cuvette n'arrive pas à faire disparaître cet objet malsain. Cette scène équivoque peut s'interpréter de plusieurs manières. D'abord, l'inertie dominante de cette maison peut expliquer ce faible débit d'eau ; même la vigueur et la dynamique de l'eau s'affaiblit dans cet espace où tout perd son énergie et stagne. Ensuite, le fait que la chaîne en or se dépose au fond de la cuvette nous permet de lier le caractère stagnant de cette maison avec

¹ *EM*, p. 71-72.

² *PO*, p. 15.

³ *PO*, p. 15-16 : « Elle a passé les boucles dans les trous de mes oreilles. Elles étaient vieilles, usées, elles avaient la forme du premier croissant de lune à l'envers dans le ciel. Et quand Lalla Asma m'a dit le nom, Hilal, j'ai cru entendre mon nom, j'ai imaginé que c'étaient les boucles que je portais quand je suis arrivée au Mellah. ».

la richesse de Mme Fromageat. Ne signifierait-il pas l'avarice (de la maison ou de sa propriétaire) qui ne laisse pas échapper la moindre richesse ? Par ailleurs, la thésaurisation et l'emmagasinage des objets de luxe sont aussi une forme de rétention, de stagnation. Enfin, les attributs discordants de l'or et de l'eau empêchent les deux matières de se mêler ; la première dure et lourde nous incite à convoiter confort et richesses, tandis que la seconde, libre et fluide, nous fait lâcher prise, rêver de partir et de se libérer. C'est pourquoi le collier en or demeure dans cette maison, tandis que l'eau s'écoule. Et là, l'héroïne s'apparente de nouveau à cet élément liquide ; Laïla comme l'eau quitte sans regret cette maison odieuse, repoussant toute tentation d'aisance matérielle.

3.3. Le dévoilement de la violence par les corps nus

« L'eau s'offre à la vue, toute nue (...), l'eau se présente dévêtue », écrit Thierry Paquot. La phrase évoque d'une part la transparence de l'élément, c'est-à-dire « sa tenue (...) d'ordinaire de la plus grande simplicité ». D'autre part, elle rappelle la nudité des hommes sous ou dans l'eau, comme il l'écrit : « Le baigneur et la baigneuse revêtent un minuscule slip de bain imposé par le règlement pudibond d'une société hypocrite alors que chacune et chacun rêvent de s'ébattre sans rien¹ ». En tant qu'espace où l'on se déshabille complètement, la salle de bains et la salle de douche se présentent dans *Poisson d'or* comme le lieu du dévoilement. Le visage hypocrite de la société n'y est plus valable ; la nudité dans différents états (intacte, harcelée ou brutalisée) illustre les histoires vécues par les personnages-femmes, notamment des répressions et des violences infligées à leurs corps. Il est par ailleurs intéressant de voir les rapports étroits entre le destin des femmes et celui de l'eau dans chaque espace ; plus l'eau se trouve abondante et s'écoule librement, plus les femmes se montrent fortes et libres. Afin d'éclaircir d'une part le statut des femmes dans les différentes sociétés (marocaine, française et américaine) et d'autre part la vision de Le Clézio se ralliant à l'éco-féminisme², nous allons

¹ Thierry Paquot, *op. cit.*, p. 63.

² L'attention de l'écrivain sur les rapports intimes des deux entités minoritaires du monde moderne nous rappelle la pensée de Maria Mies et Vandana Shiva qui maintiennent que les destins de la femme et de la nature sont étroitement liés l'un à l'autre dans la société moderne, dominée par « le système du monde capitalisme patriarcal ». Maria Mies et Vandana Shiva, *op. cit.*, p. 14-15 : « En analysant les causes qui ont conduit aux tendances destructrices qui menacent la planète nous avons pris conscience – tout à fait indépendamment – de ce que nous appelons le système mondial du capitalisme patriarcal. Ce système s'est construit et se maintient par la colonisation de femmes, de peuples 'étrangers' et de leurs terres ; et de la nature qu'il détruit graduellement. Comme féministes recherchant activement la libération des femmes de la domination patriarcale, nous ne pouvions cependant ignorer le fait que les processus de 'modernisation', de 'développement' et le 'progrès' étaient responsables de la dégradation du monde

étudier ici les trois salles dans lesquelles Laïla découvre la nudité : les bains publics près du fondouk, le studio de Monsieur Delahaye et la douche publique d'un asile de nuit en Californie, en étant attentif à l'état de l'eau dans chaque espace – sa présence, sa vigueur, sa quantité, sa fluidité, etc.

A. Le corps intact dans les bains publics marocains

Laïla voit des femmes nues pour la première fois dans les bains publics au Maroc. Situés « au bord de l'estuaire, près de l'embarcadère¹ », ces bains se caractérisent par l'abondance de l'eau naturelle à proximité et par l'humidité dense de l'intérieur où « les nuages de vapeur gliss[ent] au-dessus des corps » et de « petits garçons tout nus cour[ent] le long de la vasque d'eau chaude² ».

Au début, l'endroit étonne la jeune fille, qui est aussi gênée de se mettre toute nue devant les autres. L'attitude décomplexée de Tagadirt contraste avec la pudeur de la narratrice. Complètement libéré du regard des autres, le corps de cette femme marocaine existe en tant que sujet autonome.

Tagadirt n'avait aucune pudeur. Elle allait et venait devant moi sans vêtements, elle frottait son corps avec des pierres ponce, elle se frictionnait avec des gants de crin. Elle avait des seins lourds aux mamelons violets, et sur ses hanches et sur son ventre sa peau faisait des replis. Elle s'épilait avec soin le pubis, les aisselles, les jambes. (*PO*, 38)

Loin de la beauté féminine stéréotypée véhiculée par la publicité ou le cinéma, le corps de Tagadirt est marqué par son aspect naturel, y compris les traces laissées par le temps. En nous laissant voir une femme nue se laver et s'épiler, Le Clézio affronte en un sens la société moderne exigeant que la femme soit toujours propre, raffinée, joliment arrangée telle un mannequin ou un produit dans une vitrine³. Les mouvements et l'agitation du personnage se soignant empêchent d'apprécier la beauté voluptueuse, celle qui se trouve, de manière ostentatoire ou non, dans la plupart des images commerciales de nu. L'écrivain dépeint ainsi la femme comme un être réel, vivant et naturel, et non comme un objet sexuel destiné à être

naturel. Nous avons vu que l'impact de désastres et de détériorations écologiques frappait plus durement les femmes que les hommes, et aussi, que partout, les femmes étaient les premières à protester contre la destruction de l'environnement. ».

¹ *PO*, p. 37.

² *PO*, p. 38.

³ La femme parisienne que Laïla croise dans les toilettes d'un café peut être un personnage exemplaire satisfaisant l'exigence pareille de la société européenne. Voir le présent chapitre, p. 299-300.

consommée. Sa façon de décrire le corps de Tagadirt se distingue aussi par l'absence de l'obsession du charme sexuel ; l'énumération des noms des parties corporelles et l'élimination des métaphores factices, probablement intentionnelle, distingue la perspective réaliste de Le Clézio devant le corps féminin de celle qui cherche sans cesse à l'embellir, autrement dit à l'altérer. Au lieu d'entretenir l'illusion contemporaine de la féminité, souvent associée à la finesse des membres et une peau lisse, le romancier souligne plutôt la massivité du corps de Tagadirt avec « [s]es seins lourds » et ses chairs « fais[ant] des replis » selon sa position. Ceci ne serait pas sans rapport avec la force des femmes que l'auteur veut décrire dans ses romans, parce que, comme Michèle Gazier le remarque bien, « [c]'est le corps des femmes qui est leur force » dans la littérature de Le Clézio, « [f]orce vive jusque dans leur faiblesse, leur vulnérabilité¹ ».

L'apparence naturelle et l'attitude libre de cette figure présentent une certaine analogie avec les traits caractéristiques de l'eau dans et près de cet espace aquatique ; si le fleuve courant vers l'Océan peut symboliser la force et le rythme de la nature influant sur le personnage, la salle pleine de vapeur, c'est-à-dire l'eau dans l'état le plus libre, peut s'apparenter à l'allure libérée de Tagadirt. L'esprit indépendant de cette femme émancipée laisse également découvrir un autre visage des femmes marocaines, soit la force potentielle de ce groupe féminin, plutôt considéré comme opprimé, avec ses entraves symboliques comme la voile, le mariage forcé ou l'excision. D'autre part, compte tenu du métier de Tagadirt, la dignité de son corps nous fait comprendre l'intention de Le Clézio de briser une idée reçue vis-à-vis des prostituées ; celles que l'on méprise souvent, parce qu'elles *vendent leurs corps et se déshonorent*. En dépit de son travail, le corps de cette « princesse du fondouk » – jamais appelée « prostituée » par la narratrice – appartient intégralement à elle-même, n'étant nullement détérioré. Son corps intact montre qu'elle réussit à se défendre du regard du dominant, sans interioriser le jugement des autres.

B. Le corps harcelé dans le studio de Monsieur Delahaye

Dans la chambre noire de Monsieur Delahaye, Laïla découvre d'autres nus². Prises par l'appareil photo d'un homme français, les femmes et les filles, nues ou presque, apparaissent

¹ Michèle Gazier, « La fillette, la jeune fille, la mère : trois visages du féminin dans l'œuvre de Le Clézio », *in* sous la direction de Marina Salles et Eileen Lohka (2013), *op. cit.*, p. 108.

² A proprement parler, la chambre noire n'appartient pas à la salle d'eau, mais nous travaillons également sur cet espace où l'on peut voir des images des femmes nues, notamment la photographie de Mme Delahaye prise en plus sur la plage. D'où l'analogie du studio de M. Delahaye avec d'autres salles

progressivement sur le papier avant d'être figées par l'image. Devant ces photos de nu, différentes de la nudité de Tagadirt, la narratrice rougit de pudeur¹. Parmi ces images obscènes, distinctes des êtres réels, ce sont les photos des Madame Delahaye qui la stupéfient en particulier.

Dans le studio, ce qui m'a étonnée, c'était les photos de sa femme, épinglées aux murs. C'étaient des photos un peu anciennes, elle semblait très jeune. Elle était déshabillée, avec des fleurs piquées dans ses cheveux blonds, ou en maillot sur une plage. Cela se passait dans un autre pays, dans une île lointaine, on voyait des palmiers, le sable blanc, la mer couleur de turquoise. (*PO*, 57)

De la posture du modèle aux décors qui l'entourent, ces photos « épinglées aux murs » évoquent les pin-ups, marquées par l'immobilité, la superficialité et la provocation ; la femme, retenue au niveau temporel dans le passé où elle était « très jeune », reste immobile, isolée, également au niveau spatial « dans une île lointaine », sans donne à voir le moindre mouvement, ni même le moindre geste. Tout comme les fleurs artificielles ou mortes « piquées » dans ses cheveux, Madame Delahaye, dissociée de son corps vivant, se transforme en vulgaire image d'une femme ordinaire « déshabillée ». Nous n'y percevons ni vitalité, ni densité, attributs soulignés dans la nudité de Tagadirt. Dans ces photos licencieuses, la figure de cette femme « si distinguée² » est exprimée seulement par des éléments superficiels, parfois pornographiques, comme des ornements frivoles, « le cache-sexe³ », la couleur des cheveux et les habits voyants⁴. Ainsi, le regard du photographe ne fait qu'effleurer le corps du sujet – qui est paradoxalement sa propre femme – sans pénétrer dans son existence ou sa personnalité, qui dépassent sa sexualité féminine. Cela suggère que leur relation conjugale, faute de compréhension ou

hygiéniques dans *Poisson d'or*, comme les bains publics que nous venons d'étudier et la salle de douche commune que nous allons voir plus tard.

¹ *PO*, p. 57 : « J'étais habituée à voir des femmes nues, au bain de vapeur avec Tagadirt, ou bien quand Aïcha ou Fatima se promenaient dans la chambre. Pourtant, j'avais honte de voir ces photos où Mme Delahaye n'avait pas d'habits du tout. ».

² *PO*, p. 58.

³ *PO*, p. 57 : « Il y avait aussi sur le mur une drôle de chose en cuir noir, ornée de clous de cuivre, que j'ai prise d'abord pour une arme, une sorte de fronde, ou une muselière. En regardant les photos, j'ai été étonnée de constater que c'était le cache-sexe de Mme Delahaye, que son mari avait accroché là, comme un trophée. ».

⁴ Les photos de Mme Delahaye peuvent s'apparenter à celle d'une jeune femme imprimée sur les cartes postales qu'Adam achète et observe attentivement dans *Le Procès-verbal* : « En cinq couleurs, la jeune femme à genoux sur une espèce de plage de galets, souriait très fort. Avec la main droite, elle dégrafait la culotte de son bikini ; on voyait un morceau de hanche assez rond, bronzé. De l'autre main, elle voilait l'extrémité de ses seins. Pour bien faire comprendre qu'elle avait la poitrine nue, on avait laissé traîner à côté d'elle le soutien-gorge. Et pour bien faire comprendre que c'était un soutien-gorge, on l'avait déplié à plat sur les cailloux, avec les bonnets en l'air. » (*PV*, p. 131).

d'intérêt humain du mari pour sa conjointe, sinon réciproques, doit être aussi superficielle que ces images futiles¹.

L'indifférence de Monsieur Delahaye pour sa femme en tant qu'être humain, vivant, se révèle de la même façon dans sa représentation photographique de l'arrière-plan. Bien qu'ils soient en plein milieu naturel, aucune partie du cadre spatial n'exprime la dynamique ou la matérialité de la nature. Les palmiers, le sable et même la mer s'y présentent comme les décors du théâtre qui n'imitent le monde réel qu'avec quelques couleurs invariables et des formes fragmentaires. La plage où l'on ne voit ni vagues, ni mouette figure, nous semble-t-il, un paradis illusoire, complètement déconnecté de la réalité. Evoquant la toile de fond peinte en couleur factice, la mer immobile « couleur (...) turquoise » prise dans ces photos peut être liée au toponyme mensonger du « quartier de l'Océan » où se situe la maison des Delahaye. Cet espace romanesque ne serait-il pas le reflet de la négation du réel des classes dirigeantes de la société moderne ? L'écriture de Le Clézio remet en question l'ignorance et l'avarice des hommes sur le corps féminin et la nature.

C. Le corps brutalisé dans la douche publique américaine

Laïla arrive en Californie, gravement affaiblie par de nombreuses mésaventures vécues aux Etats-Unis depuis presque un an, notamment la fausse couche pendant le voyage de route avec Bela. Effrayé de la voir saigner abondamment dans sa voiture, cet ami toxicomane abandonne la jeune femme à la porte d'un hôpital à San Bernardino. L'héroïne y est hospitalisée pendant un certain temps et récupère peu à peu ses forces grâce aux soins affectueux d'une infirmière baptisée « Nada Chavez ». Une fois libérée, grâce à l'infirmière qui la laisse partir sans permission du médecin, Laïla commence à errer dans les rues, les magasins et les restaurants du quartier. Durant cette période, elle séjourne quelques nuits à l'asile de nuit. Même le jour où elle a été frappée dans la rue par un homme qu'elle avait tenté d'escroquer pour manger gratuitement au restaurant, Laïla se dirige le soir vers l'asile de nuit près d'Alameda où elle voit des corps de femmes en souffrance, accablés, brutalisés comme le sien.

¹ Plusieurs anecdotes laissent apparaître le manque de respect et de sincérité de M. Delahaye vis-à-vis de sa femme ; en prétendant devant Mme Delahaye qu'il s'intéresse à découvrir le talent pour la photo de Laïla, il ne guette en effet que le moment favorable pour la prendre en photo de manière répugnante : « Il parlait de moi à Mme Delahaye avec enthousiasme, il disait qu'on devrait m'inscrire dans un laboratoire, que je pourrais en faire mon métier. » (*PO*, p. 58), « Je pensais que sa femme pouvait arriver d'un instant à l'autre, et que c'était ça qui l'inquiétait. A un moment, il est allé à la porte, il a regardé dehors, puis il l'a refermée et il a tourné la clef dans la serrure. » (*PO*, p. 59-60).

L'asile de nuit est une grande bâtisse en brique, à côté d'Alameda. (...) Le dortoir des femmes est par derrière, au centre d'un carré d'herbe jaunie, orné de grands yuccas. Quand je suis sur mon lit, je vois les lames des yuccas contre le ciel mauve. Il y a une salle de douche en ciment peint en gris, où les femmes se lavent par groupe. Personne ne regarde personne, mais moi je lorgne leurs dos fatigués, leurs seins, leur peau jaune, grise, chocolat, leurs ventres cousus de cicatrices violettes, leurs jambes variqueuses. C'est ainsi, je ne pense à rien, je n'existe que par les yeux. Puis j'entre sous l'eau chaude qui pique ma bouche, là où le chien m'a frappée. (*PO*, 240-241)

Bien que cet asile de nuit soit situé relativement près de l'océan, comme les bains publics que Laïla fréquentait avec Tagadirt, la narratrice ne nous fait pas sentir dans cet espace la présence du Pacifique contigu, comme si l'espace était hors des influences maritimes positives. Le bâtiment ainsi que sa salle de douche nous rappellent plutôt les murs de la ville de Paris, avec ses recoins qui facilitent les tentatives de viol, avec la hauteur et la dureté des matériaux (« une grande bâtisse en brique », « une salle de douche en ciment peint en gris »)¹. Les éléments naturels se montrent fanés, défraîchis et déclinants (« herbe jaunie », « ciel mauve ») et cette morosité se retrouve dans les teintes des corps des femmes (« peau jaune, grise, chocolat », « cicatrices violettes », « jambes variqueuses »). La voix prophétique du narrateur de *La Guerre* résonne ici en écho : « Femme, ton corps nu n'est plus pour aucune exultation. Il est pour les coups, pour les regards humiliants, pour les blessures qui dévoilent les replis de la vie² ».

L'ambiance de la salle de douche contraste avec celle des bains marocains par plusieurs aspects ; tandis que la salle de bains est remplie des « nuages de vapeur » glissant « au-dessus des corps » des femmes, de telles images de l'eau lisse et abondante ne se retrouvent nullement dans la douche de l'asile de nuit, où même l'eau, matière curative et consolante, ne fait que redoubler la douleur physique (« l'eau chaude qui pique ma bouche »). Il n'y a ni vivacité joyeuse³, ni liberté du corps-sujet. Dans l'expression « les femmes se lavent par groupe », nous percevons des gestes uniformes et hâtifs d'êtres humains sous contrôle rigide, comme des réfugiés ou des prisonniers dans un camp. Par ailleurs, les corps de ces femmes ne sont ni *regardants*, ni *regardés*, selon les termes de Sartre. Cela veut dire qu'elles n'existent ni comme

¹ Le lieu du viol dans Paris est décrit avec des expressions suivantes : « entre le mur de la tour et les magasins fermés », « contre le mur du renforcement », « dans le recoin de l'immeuble », « dans l'encoignure », « sur le ciment » (*PO*, p. 179-180).

² *Gue*, p. 8.

³ Rappelons-nous que dans les bains publics au Maroc, les mouvements des « petits garçons tout nus cour[ant] le long de la vasque d'eau chaude » (*PO*, p. 38) et de Tagadirt qui se soigne de façon minutieuse créent l'ambiance animée.

sujet, ni comme *objet*. La scène reflète ainsi le destin tragique des femmes immigrées rendues invisibles, voire inexistantes dans les grandes villes occidentales où elles sont arrivées en espérant une vie meilleure que dans leurs propres pays. La voix lamentable sur l'anéantissement de son existence comme être humain s'entend aussi dans la parole de Marie-Hélène, femme antillaise dont Laïla fait la connaissance dans les premiers jours de son séjour parisien : « Regarde-moi, ma vie c'est rien du tout¹ ».

Dans ce contexte, le regard de Laïla, « jou[ant] le rôle de révélateur social dans *Poisson d'or*² », prend un sens particulier, parce que ce sont ces « yeux » qui les font exister dans ces villes impitoyables où on les oublie et ne les voit pas. Comme le corps nu féminin apparaissant, ou naissant, au bout du pinceau de René Magritte dans son œuvre intitulée *Tentative de l'impossible* (1928), ces femmes annihilées dans la société moderne retrouvent au bout de la plume de Le Clézio leurs os, chair, peau et même des cicatrices et des vaisseaux sanguins³. Désormais l'art de l'écriture ne consiste pas dans le fait de reproduire le réel, mais dans celui de faire voir et de faire exister des invisibles. Le regard de Laïla, représentant son être entier, signifie d'une part qu'elle se définit, contrairement à d'autres femmes immigrées, comme le sujet ayant le pouvoir du regard, et d'autre part qu'elle se voue au témoignage de la vie des gens invisibles mais existants, dans notre monde. En ajoutant à la fin du passage cité ci-dessus : « Je ne dors pas. Ou bien je dors les yeux ouverts⁴ », la narratrice nous laisse l'identifier de nouveau à un poisson – qui dort en effet les yeux ouverts. Cela ne symbolise pas seulement sa fidélité en tant que témoin, mais suggère également l'origine de ses malheurs interminables de vivre dans ce monde sec, dur et aride dans lequel elle ne doit jamais relâcher sa vigilance.

¹ *PO*, p. 108.

² Bruno Thibault (2009), *op. cit.*, p. 41.

³ Ce tableau s'interroge sur le statut du peintre comme créateur et évoque le mythe de Pygmalion. Nous citons ici la courte explication de l'œuvre et les commentaires de Josef Helfenstein et Claire Elliotte qui la comparent de manière succincte avec *Pygmalion et Galatée* de Jean-Léon Gérôme : « Dans *Tentative de l'impossible* (...), Magritte a poussé le questionnement de la peinture à un niveau jamais atteint. Ici, il représente dans le médium intemporel de la peinture l'acte même de peindre, et cela de la façon la plus littérale qui soit. Le peintre (Magritte en personne) est représenté en train de « terminer » un nu féminin (dont le modèle est Georgette) en peignant son bras gauche, seule partie encore inachevée. Il est représenté avec les attributs traditionnels que l'on associe à la peinture à l'huile – la palette et ses coupelles, les pinceaux, les couleurs préparées. L'apparente naïveté de la toile participe de son énigme ; il s'agit bien de la représentation littérale d'une « impossibilité ». Tel Pygmalion, l'artiste – ici le peintre – crée Galatée, le corps nu féminin. L'action se passe dans un environnement réaliste, bien que la représentation soit figée dans le temps à la surface de la toile. Mais contrairement au Pygmalion passionné représenté par Jean-Léon Gérôme en 1890 (...), l'artiste – en costume et à la posture raide – semble (...) ne plus détaché de l'acte de création dans lequel il est engagé. » (Sous la direction d'Anne Umland, *Magritte : le mystère du quotidien, 1926-1938*, New York, The Museum of Modern Art / Paris, Éditions de la Martinière, 2013, p. 75).

⁴ *PO*, p. 241.

CHAPITRE 6

L'évasion hors de la misère par l'eau libre

L'eau dans les villes est majoritairement retenue dans les barrages ou canalisée dans les réseaux souterrains, mais nous pouvons y retrouver également l'eau à l'état naturel, c'est-à-dire *non-enfermée*, comme dans les cours d'eau au sein des villes et les précipitations liquides et solides. Par son intérêt particulier pour cet élément, Le Clézio confère fréquemment une certaine importance à ces eaux fluides et circulaires, une des rares traces de la nature que l'on peut encore trouver dans les villes. Bien évidemment, l'auteur ne les décrit pas autant que les eaux du milieu naturel dans ses romans ; ces eaux libres, donc exceptionnelles dans l'espace urbain, apparaissent plutôt de manière restreinte et discrète dans notre corpus. Néanmoins, nous pouvons repérer dans presque toutes les villes où les protagonistes s'installent un ou plusieurs cours d'eau – le fleuve, la rivière, le canal, le lac – ou des précipitations sous diverses formes – la bruine, la pluie fine, l'averse, le cyclone, la neige. Cela suggère l'attention du romancier plus ou moins obsessionnelle pour les eaux *survivantes*, en ce sens qu'elles préservent leur propre vitalité en dépit de l'urbanisation galopante. Le Clézio reste convaincu de l'énergie de cette matière résistante, celle que souligne R. Murray Schafer aussi comme suivant : « [l']eau ne meurt pas. Elle renaît en permanence sous forme de pluie, de ruisseaux chantants, de cascades et de fontaines, de rivières tourbillonnantes, de fleuves sombres et profonds¹ ».

S'opposant dans la plupart des cas à la menace et à l'hostilité vis-à-vis des faibles largement répandues dans les villes modernes, elle constitue principalement les décors positifs de l'espace urbain. Ses effets favorables se révèlent par le fait que nos héros découvrent ou perçoivent ces eaux dans des moments décisifs de leur vie, ou que ces découvertes et perceptions rendent certains moments de leur vie cruciaux et inoubliables. La contemplation des cours d'eau, de la pluie ou de la neige, la promenade au bord de l'eau, sous la pluie ou dans la neige, la traversée d'une rive à l'autre, impressionnent d'emblée les protagonistes lecléziens, exilés de Mère-Nature, privés de source de liberté et de vigueur ; elles apaisent leur blessure, leur colère, leur peur ou leur tristesse, avant de les inciter à surmonter ces dernières. Les eaux *survivantes* aident ainsi à *survivre* les minorités de la société moderne. Dans l'entretien avec Jean-Louis Ezine, Le Clézio, citadin inadapté, parle de sa soif du « contact avec le monde réel,

¹ R. Murray Schafer, *op. cit.*, p.43.

avec le monde naturel » et de son envie « d'échapper à l'univers urbain¹ » qui l'incite dans une ville à aller au bord de l'eau pour écrire. C'est ce besoin de voir l'eau de l'écrivain qui se retrouve chez ses personnages romanesques.

En revanche, certaines eaux dans les villes, notamment les précipitations liquides, sont associées à des images négatives. Décors spatiaux de vaste envergure, elles créent par exemple une ambiance sombre ou furieuse dans l'espace entier, et annoncent implicitement les malheurs ou les épreuves qui surviendront. Il arrive d'autre part que les gouttes de pluie, froides et fines, harcèlent les corps, en les refroidissant ou les effaçant visuellement du paysage. Nous pouvons dire que ces figures collaborent métaphoriquement, en tant que composantes des villes malgré tout, aux violences et indifférences sur les faibles dans cet espace impitoyable.

Tenant compte de leurs caractéristiques ambivalentes et de leurs relations avec l'espace antagoniques ou collaboratives, nous étudierons dans ce chapitre la manière dont ces eaux se montrent naturelles en milieu urbain. Notre analyse sera d'abord divisée en deux selon leur altitude (« l'eau de la surface » et « l'eau du ciel »), parce que cette dernière détermine fondamentalement leurs attributs physiques. Ensuite, nous aborderons chaque cours d'eau particulier et les précipitations de chaque ville, au lieu de les traiter suivant les catégories générales de l'eau vive ou du temps, comme le fleuve, la rivière, le lac, la pluie ou la neige. En effet, c'est la situation géographique de ces eaux qui varient dans notre corpus à la fois de par leurs caractères – le mouvement, la couleur, le volume, le bruit, la température, etc. – et leurs effets sur les personnages – la consolation, l'encouragement, la menace, le harcèlement, la libération, etc. Enfin, nous étudierons chaque source/pluie/neige dans chaque ville à travers les questions suivantes : dans quel moment de vie le protagoniste découvre cette eau ? Par quels traits se caractérise-t-elle ? Quel rapport entretient-elle avec d'autres décors spatiaux, tendu ou harmonieux ? Quelles influences a-t-elle sur le héros ? A mesure que nous essayerons d'y répondre, nous pourrions préciser les sens symboliques de l'eau libre dans les villes, et ainsi, comprendre la perspective de Le Clézio sur la nature, la société moderne et l'humanité.

¹ J.-M.G. Le Clézio, *Ailleurs*, Entretiens avec Jean-Louis Ezine, *op. cit.*, p. 14 : « En écrivant [une partie du *Procès-Verbal*] sur les plages, ce que je cherchais, au fond – et que j'ai réussi à trouver par la suite –, c'était ce contact avec le monde réel, avec le monde naturel. Quand on vit dans une ville – à l'époque, je vivais à Nice sans jamais en sortir, et c'est une mégalopolis, Nice, ce n'est pas une petite ville –, quand on vit, donc, dans une ville comme celle-là, le seul moyen d'échapper à l'univers urbain, c'est d'aller à la plage. Donc d'écrire sur la plage, de parler de la plage et de la mer, puisqu'il y a ça, à Nice. J'aurais habité à Paris, je crois que je serais allé sur les quais. On y voit passer le fleuve Seine, et tout ce qu'il charrie. On peut y avoir le sentiment d'échapper vraiment au monde urbain. »

1. L'eau de la surface

1.1. Le fleuve Bouregreg

Le Bouregreg, tributaire de l'Océan Atlantique est un grand fleuve marocain de 240km coulant entre la ville de Salé au nord et Rabat au Sud. Dans *Poisson d'or*, nous pouvons repérer géographiquement trois lieux romanesques situés autour de l'estuaire, d'où l'héroïne voit le cours fluvial et l'azur de l'Océan : la maison de Lalla Asma et ses alentours, le grand cimetière placé au-dessus de la mer, la baraque du passeur traversant le fleuve. Les vues diffèrent selon son point d'observation, mais elles comprennent toujours un élément aquatique. Tantôt s'harmonisant aux lieux contigus, tantôt s'échappant de l'espace terrestre souvent bipolaire, le Bouregreg coulant vers l'Atlantique apporte consolation et courage à notre protagoniste, lui ouvre une nouvelle alternative et le fait ainsi continuer à avancer dans la vie.

A. Dans une rue du Mellah : guérison du trauma

Comme nous l'avons vu dans l'étude sur la maison de Lalla Asma, le paysage fluvial adoucit la crainte traumatique de la jeune fille et lui redonne des forces pour faire face au monde¹. Si la vue restreinte depuis le toit de la maison lui laisse seulement entrevoir un morceau bleu du fleuve, sa première et courageuse sortie dans les rues du mellah lui permet de découvrir l'estuaire d'une étendue plus vaste, dont *l'effet de guérison* est naturellement plus agissant et immédiat.

J'ai continué à courir, sans reprendre haleine, le long des ruelles endormies par le soleil. Il faisait très chaud, le ciel était nu, les murs des maisons très blancs. / J'ai tourné d'une rue à l'autre, jusqu'à un endroit d'où l'on voyait le fleuve, et plus loin encore, la mer et les ailes des bateaux. C'était si beau que je n'ai plus eu peur du tout. Je me suis arrêtée à l'ombre d'un mur, et j'ai regardé tant que j'ai pu. C'était bien la même vue que du haut du toit de Lalla Asma, mais tellement plus vaste. (*PO*, 19)

C'est lorsque qu'elle doit appeler à l'aide pour sa maîtresse évanouie que Laïla ose sortir de son ancienne cachette, mais ses pas précipités s'arrêtent soudain à la vue de l'eau immense, comme si son objectif préalable était de voir de plus près le fleuve Bouregreg, pleinement ouvert vers l'Atlantique. La soif de l'héroïne, qui transparait également dans sa longue contemplation

¹ Voir le chapitre 5 de notre étude, p. 284-286.

face à ce surgissement magnifique (« j'ai regardé tant que j'ai pu »), semble provenir du désert et de la chaleur violente des rues qu'elle vient de traverser. Evoquant la scène de son enlèvement dans des décors spatiaux similaires (« [la] rue blanche de soleil, poussiéreuse et vide, le ciel bleu »), l'ambiance générale du *dehors* lui paraît toujours menaçante, sauf qu'un beau déploiement de l'embouchure distingue ici son présent de son passé marqué par la brutalité « des mains d'homme qui [la] jettent au fond d'un grand sac¹ ». Dépassant l'hostilité des rues vides brûlantes et l'étouffement sous les mains dures du kidnappeur, l'aval du fleuve, espace frais, mouvant, infiniment étendu – se résumant ici à l'épithète « si beau² » – délivre la jeune fille de toute peur, et plus précisément de son trauma d'enfance.

La disparition de la phobie de Laïla lorsqu'elle découvre ce paysage aquatique nous laisse imaginer deux choses. En premier lieu, l'océan, origine de toute espèce vivante, assouvit d'emblée le manque affectif de cette jeune fille, enlevée et vendue dans son enfance. Sans connaître sa ville natale, ni ses parents, ni son vrai nom, Laïla se tient maintenant en face de *l'origine matérielle* qui est plus sûre et plus fondamentale que les origines humaines dont elle était jusqu'ici en quête. Nous pouvons dire qu'elle retombe ici sur *le premier espace-temps* dans lequel elle ne connaissait aucun des périls de ce monde terrestre. C'est ainsi que toute sa terreur issue de son souvenir se dissipe devant cette scène maritime. En second lieu, le courant du fleuve puissant chasse sur-le-champ l'effroi maladif de la narratrice et ébranle sa vision dichotomique du monde. Tandis que le monde pour Laïla se divisait en deux jusqu'ici, entre l'intérieur *rassurant* et l'extérieur *hostile* de la maison de Lalla Asma, elle découvre à présent une autre partie du monde, ou plus simplement un autre monde, qui n'appartient ni à l'un, ni à l'autre. Ainsi, la jeune fille, d'abord étouffée dans le sac du voleur, et qui se laisse ensuite enfermer, se libère enfin pour la première fois depuis longtemps. C'est une des portes du Maroc, décrites par Le Clézio, que Laïla découvre ici : « Au Maroc, les portes sont partout. Elles s'ouvrent sur la mer, non pas le bleu délicat de la Méditerranée, mais l'océan et sa violence, elles s'ouvrent sur le vent en rafales, sur la pluie et le fracas des vagues, sur les rochers noirs comme des dents sur l'os de la terre³. » Il s'agit d'une libération qui la guérit, la fait grandir et s'affermir. Le surpassement du soi au cours de l'effort pour la vie de l'autre – rappelons-nous

¹ *PO*, p. 11.

² Il est intéressant que la beauté de l'eau soit définie comme la vigueur, et non comme la valeur apparente. Il s'agit de la force vitale influée positivement sur Laïla : « C'était si beau que je n'ai plus eu peur du tout ». Cela reflète que l'éloge de Le Clézio pour l'eau naturelle est dérivée de l'énergie dynamique jaillissant du fond de cette matière vivante, et non de la beauté visuelle, soit superficielle.

³ Bruno Barbey (Photographies de), *Maroc*, textes de J.-M.G. Le Clézio et Jemia Le Clézio, coll. « Beaux Livres », Paris, Édition de la Martinière, 2003, p. 6.

que le but d'origine de la sortie de Laïla est de sauver la vie de sa maîtresse –, nous laisse comprendre la perspective de Le Clézio sur les êtres humains destinés à vivre en symbiose.

B. En haut du cimetière : effacement des limites entre la vie et la mort

Après la mort de Lalla Asma, Laïla commence à vivre dans le fondouk et prend l'habitude d'aller au cimetière « pour regarder la mer¹ ». Situé à la lisière de la ville, cet endroit peut être défini comme un *entre-lieu*, non seulement de par sa fonction, mais aussi de par son emplacement ; si la ville représente le monde des vivants, la mer de l'autre côté symbolise celui des morts, et l'espace au milieu, voué à l'inhumation, sépare et lie en même temps ces deux mondes que l'on distingue habituellement. Dans cette zone médiane, la narratrice croit pouvoir s'adresser à son ancienne maîtresse, même s'il est fort probable que la vieille dame juive n'ait pas été enterrée à cet endroit. Elle écrit : « Je n'ai jamais su où elle avait été enterrée. (...) Mais ça n'avait pas d'importance, je sentais que dans ce cimetière j'étais tout près d'elle, qu'elle pouvait m'entendre² ». Le passage correspond à la partie finale du roman où l'héroïne atteint Foum-Zguid en suivant des forces indicibles, exprimées par la narratrice comme « un fil qui se tendait jusqu'au centre de [s]on ventre et qui [la] tirait vers un endroit qu[']elle ne connaissait pas³ ». Se fiant à la sensation du corps, plutôt qu'à la raison ou à l'intellect, Laïla arrive à un village marocain à la lisière du désert et y reconnaît avec assurance son origine, voire le lieu où elle a été enlevée, sans aucun indice *objectif*. Une conviction similaire se retrouve dans son sentiment d'être proche de Lalla Asma et de pouvoir la rejoindre. De plus, comme elle ressent maintenant la présence de sa maîtresse disparue, elle ressent à Foum-Zguid « les coups légers de l'enfant⁴ » qu'elle porte en elle. Ainsi, les deux espaces sont le pendant de la certitude inexplicable de Laïla et de ses rapports avec les êtres en dehors de la vie. Cependant, son idée n'est pas fondée sur un dogme religieux particulier ou sur une croyance en la vie post-mortem. Au contraire, leurs échanges, voire ceux entre les deux mondes – la vie et la mort / la ville et la mer (ou le désert, mer métaphorique⁵) –, s'effectuent de façon physique plutôt que spirituelle, par l'intermédiaire des éléments naturels, comme la terre, le vent, la faune et la flore.

¹ *PO*, p. 45.

² *PO*, p. 46.

³ *PO*, p. 249.

⁴ *PO*, p. 249.

⁵ A propos du désert métaphorisé comme l'espace aquatique de Foum-Zguid, voir le chapitre 5 de notre étude, p. 262-267. Le monologue de Laïla lors de son arrivée à cet ancien village oasien nous vérifie les liens entre le cimetière au bord de la mer et le village au bord du désert : « Je ne peux pas aller plus loin. Je suis comme au bord de la mer, ou sur la rive d'un estuaire sans fin. » (*PO*, p. 250).

Cela me rendait triste de parler ainsi à Lalla Asma à travers la terre. Je versais une larme, mais le vent la séchait aussitôt. Tout était tellement beau dans cet endroit, les monticules couverts de petites fleurs roses, les pierres blanches des tombes sans noms, où s'effaçaient les versets du Coran, et au loin la mer bleue, les mouettes suspendues dans le ciel, glissant sur le vent, dardant sur moi un œil rouge et méchant. Il y avait beaucoup d'écureuils dans le cimetière. Ils semblaient sortir des tombes. Ils vivaient avec les morts, peut-être qu'ils croquaient leurs dents comme des noix. (*PO*, 46)

La narratrice précise que c'est « à travers la terre » qu'elle parle à Lalla Asma. La direction descendante de la voix triste de la jeune fille et la médiation terrestre, autrement dit corporelle, nous laissent comprendre que les rapports d'ici-bas avec l'au-delà sont *matériels*. Cependant son interlocutrice, désormais disparue, n'a pas de réponse, sauf que l'on aperçoit dans le vent qui essuie une larme de Laïla les mêmes gestes consolants que ceux de son vivant. Les mots, faisant partie exclusivement du monde des vivants, s'estompent peu à peu (« des tombes sans noms », « les versets du Coran » effacés), tandis que les corps des morts engraisent le sol, font pousser des fleurs et nourrissent des écureuils. Loin d'être sinistre et morne, le cimetière est présenté sous la plume de Le Clézio comme un espace de retour à la vie, où les hommes morts se transforment sans cesse en nature vivante. D'où sa beauté merveilleuse (« Tout était tellement beau dans cet endroit »), synonyme de la vitalité naturelle dans la littérature leclézienne. La réhabilitation de cet espace traditionnellement mortifère confirme la perspective taoïste de notre écrivain, suggérée dans ses plusieurs ouvrages de la première période, entre autres *Le livre des fuites* dans lequel il déclare : « Yin, c'est-à-dire Yang¹ ». Dans sa vision du monde, l'être humain est une partie infime de l'univers, dans lequel la vie et la mort ne font qu'un². Etendu en bas du cimetière, l'Océan illustre donc à la fois l'Origine de l'espèce humaine et son éternel pays de retour³. C'est pourquoi, Laïla, assise sur la butte des tombes d'où on voit la mer, se dit : « Il me semblait que c'était mon domaine, depuis toujours⁴ ». Cette phrase nous rappelle, d'une part la métaphore du poisson liée à notre héroïne, et d'autre

¹ *LF*, p. 108.

² L'article de Maurice Cagnon et Stephen Smith élucide l'influence de la pensée taoïste sur la littérature de Le Clézio, notamment dans ses premières œuvres. Le personnage à la fois actif et passif par rapport aux matières du monde extérieur (lumière, eau, froid, obscurité, etc.) et la coexistence des valeurs antipodales (masculinité-féminité, beauté-laideur, paix-violence, paradis-enfer, joie-douleur, bien-mal, amour-haine, tout-néant, vérité-mensonge, etc.) révèlent la quête incessante de l'unité entre Yin et Yang dans l'écriture de Le Clézio. Pour en savoir plus, voir « Le Clézio's taoïste vision », *French review*, vol. XLVII, n° 6, Spring 1974, p. 245-252.

³ Nous reconnaissons ici la dualité de l'Atlantique que nous avons vue plus haut. Voir le premier chapitre de notre étude, p. 50-60.

⁴ *PO*, p. 45.

part la vision du monde du romancier fondée sur le temps de la nature et le mouvement circulaire des matières.

Par ailleurs, le paysage maritime vu du cimetière semble illustrer le temps circulaire et infini ainsi que la netteté du monde naturel, distincte de l'imprévisibilité de la vie humaine. D'abord, la lenteur des mouettes (« les mouettes suspendues dans le ciel, glissant sur le vent ») s'oppose à la turbulence de la ville, reflet de la précipitation des mortels. Des oiseaux « immobiles dans un courant de vent¹ » symbolisent l'éternité du temps naturel, comme le navire immobile sur l'Atlantique dans *Onitsha*². Ensuite, la netteté, illustrée par la couleur vive de « la mer bleue » et l'intensité du regard des mouettes « dardant sur [Laïla] un œil rouge et méchant », contraste avec la sournoiserie du monde des hommes, qui fait peur la jeune fille. La sérénité de Laïla dans le cimetière peut s'expliquer dans ce contexte. Se reconnaissant comme faisant partie de cet univers harmonieux, elle se sent « en sécurité » dans cet endroit « calme et silencieux » d'où « on ne vo[i]t pas l'agitation de la ville³ ».

D'autre part, l'aspect rassurant du cimetière émane peut-être également de sa proximité avec l'Océan, qui confère à cet espace un caractère maternel. D'abord de par la présence imaginaire de Lalla Asma, suggérée, comme nous venons de le voir, par la consolation de la brise de ladite mer, éphémère successeur des gestes tendres de la grand-mère adoptive⁴. Mais également de par l'ambiance apaisante rappelant celle du toit de la maison de la défunte, d'où la jeune fille voyait « un bout de la grande rivière bleue », se sentait « hors d'atteinte » et « les bruits [lui] paraissaient moins terribles⁵ ». Bien que les liens métaphoriques entre la figure de l'eau et le personnage-mère soient plus lâches que dans *Onitsha*⁶, l'Atlantique évoque ainsi également dans *Poisson d'or* l'image maternelle figurée par le personnage-protectrice/consolatrice et par son foyer sécurisant.

¹ *PO*, p. 71.

² A propos du temps circulaire illustré par l'Atlantique et l'immobilité du *Surabaya* associé à l'infinitude du temps de la nature, nous avons étudié plus précisément dans le premier chapitre de notre étude. Voir p. 46-50.

³ *PO*, p. 45.

⁴ Bien que Le Clézio ne précise pas d'où le vent souffle, nous pouvons deviner qu'il s'agit de brise de mer ayant recours à la connaissance scientifique. Pendant le jour, la terre absorbe la chaleur du soleil plus rapidement que la mer le fait, parce que la capacité thermique de l'eau est supérieure que celle de la terre. Réchauffé, l'air au-dessus de la terre s'élève en altitude, en créant une zone de basse pression locale, et c'est l'air plus froid au-dessus de la mer qui vient le remplacer. C'est ainsi que le vent souffle depuis la mer vers la terre dans la journée.

⁵ *PO*, p. 13.

⁶ L'image maternelle de l'Atlantique se retrouve aussi dans l'histoire de Fintan où plusieurs métaphores associent les flots de l'Océan à sa mère, Maou. Voir le chapitre 1 de notre étude, p. 55-60.

L'héroïne retrouve dans cet *entre-lieu* à la fois sa tutrice disparue et son ancien abri maternel, cédé par Zohra et Abel aussitôt après la mort de Lalla Asma. De ce fait, nous comprenons que le cimetière représente un espace exceptionnel de la société moderne où tout est rapidement voué à disparaître ou à être remplacé. C'est le dernier endroit dans lequel demeurent les traces – quoique floues – de ceux qui ont existé autrefois dans le monde des vivants, non seulement les êtres humains, mais aussi les objets bien-aimés. Situé au bord de la mer, soit à la lisière de la ville, il traduit un lieu frontalier entre la vie et la mort, ou plutôt entre le visible et l'invisible.

C. Sur la barque du passeur : traversée entre les temps différents

Laïla, s'enfuyant de l'appartement de Zohra, obtient l'adresse de Tagadirt grâce à un marchand dont elle a fait connaissance pendant son séjour au fondouk. Le quartier a entretemps été remplacé par un parking, et l'une de ses « princesses » est partie vivre à Tabriket, bidonville située de l'autre côté du fleuve. C'est ainsi que la jeune fille prend la barque pour la première fois afin de traverser le fleuve.

J'ai pris le passeur. C'était la fin de l'après-midi, l'estuaire semblait immense. Les bateaux de pêche commençaient à rentrer avec la marée, entourés de vols de mouettes. La ligne de la ville s'estompait dans la brume. De l'autre côté, la rive était déjà dans l'ombre, il y avait des lumières qui scintillaient. Pour la première fois, il me semblait que j'étais libre. Je n'avais plus d'attaches, j'allais vers l'avenir. Je n'avais plus peur de la rue blanche et du cri de l'oiseau, il n'y aurait plus jamais personne qui me jetterait dans un sac et me battrait. Mon enfance restait de l'autre côté de cette rivière. (PO, 66-67)

Sa traversée du Bouregreg marque son passage de l'enfance à l'adolescence comme elle se le dit sur le bateau du passeur. Cela peut correspondre au symbolisme général de la traversée du fleuve qui signifie « changer de plan d'existence », « passer d'une réalité à une autre¹ ». Concordant à la fin des premières années de sa vie, les éléments du paysage forment ici ensemble une ambiance déclinante ; la lumière de « la fin de l'après-midi », les bateaux rentrant au port et la marée descendante, et surtout la rive sud, là où elle vivait jusqu'à cet instant, s'obscurcissant comme la scène de théâtre à la fin d'un acte. Si l'Océan symbolise le temps circulaire de la nature, le fleuve distingue ainsi le passé de l'avenir et illustre le temps linéaire, irréversible². Néanmoins, les décors spatiaux ne nous laissent sentir aucun regret

¹ Sous la direction de Michel Cazenave, *op. cit.*, entrée : « fleuve », p. 270.

² Nous avons étudié ces temps associés à l'Océan et au fleuve dans *Onitsha*. Voir p. 46-50 et p. 163-165.

nostalgique de Laïla quant à son enfance, souvent considérée comme un paradis perdu, en toute quiétude. Depuis son enlèvement jusqu'à la maltraitance chez Zohra, en passant par l'accident de voiture, la tentative de viol d'Abel, la mort subite de sa tutrice, la demande infâme d'un Français haut placé soi-disant amateur de photographe, les premiers temps de cette jeune orpheline sont remplis d'épisodes douloureux. C'est pourquoi, l'avancée vers l'autre côté du fleuve, soit la sortie de son état le plus faible, signifie pour la narratrice la libération, voire la rupture avec ces expériences traumatisantes, plutôt que la perte du bonheur. Bien que la silhouette floue de la ville dans le brouillard suggère l'imprévisibilité de son futur, l'immensité de l'estuaire reflète sa vie pleinement ouverte « vers l'avenir » et lui fait prendre les forces nécessaires pour affronter les situations devant lesquelles elle est jusqu'ici restée impuissante.

Depuis son premier franchissement du fleuve, Laïla traverse régulièrement ce cours d'eau pour fréquenter la bibliothèque, « du côté du Musée d'archéologie » où elle peut « lire tous les livres qu'elle v[eut], au hasard, sans aucun ordre, comme la fantaisie [la] pren[d]¹ ». La plupart des livres qu'elle lit sont des œuvres littéraires, mais la littérature gagne ici, nous semble-t-il, un statut particulier compte tenu du lieu où Laïla lit et de sa façon de lire. D'abord, le « Musée d'archéologie » peut conférer symboliquement un statut de culture matérielle à la littérature, qui est en général classifiée dans le domaine de l'esprit. Le Clézio semble préciser la proximité de la bibliothèque avec ce musée contenant des objets matériels dans l'objectif de rapprocher ces arts du langage du monde physique. L'écrivain cherche ainsi à surmonter ou à briser la solennité de la littérature considérée souvent comme l'apanage des intellectuels. Par ailleurs, la lecture libre de cette jeune fille, en marge du système scolaire, ressemble en un sens à la découverte aléatoire des morceaux des vestiges. Autrement dit, son choix autonome des livres correspond à la méthode de recherche archéologique déjà évoquée dans le chapitre consacré à l'historicité du fleuve Niger dans *Onitsha*, ayant recours à la perspective de *L'Archéologie du savoir* de Michel Foucault². Ce sont ces fragments matériels de l'histoire humaine qui emplissent Laïla, quand elle monte sur le bateau le soir.

Quand la lumière déclinait, je retournais au Douar Tabriket. Tandis que la barque du passeur glissait sur l'eau pâle de l'estuaire, j'avais la tête toute bruissante des mots que je venais de lire, des personnages, des aventures que je venais de vivre. Je marchais ensuite dans les rues du campement, comme si j'arrivais d'un autre monde. (*PO*, 73)

¹ *PO*, p. 72.

² Voir le chapitre 3 de notre étude, p. 175-176.

Des mots muets, dormant dans les livres fermés, sont réveillés, sinon ressuscités, par la lecture de Laïla. En entrant à l'intérieur de la lectrice, ces mots obtiennent une voix vivante et « bruiss[ent] » dans sa tête. Ce verbe « bruire », trait d'union entre « lire » et « vibrer », exprime la transformation des *mots écrits* en *mots parlant*, et ces mots résonnants peuvent être à travers ce verbe fusionnés avec le bruit du fleuve. De plus, les mots revivifiés permettent aussi à la jeune fille démunie de vivre des vies qu'elle ne connaissait pas, celles des personnages romanesques. Pendant que le bateau glisse sur le fleuve, des mots *lus* se transforment en aventures *vécues* (« des mots que je venais de *lire* (...) des aventures que je venais de *vivre*¹ »). Ce passage de la lecture à la vie nous laisse deviner le caractère *physique* des mots littéraires, ceux qui traversent le corps entier de la lectrice et font partie de sa propre vie². Par ailleurs, il est significatif que cet amalgame du soi avec les autres s'effectue sur le fleuve ; les traits physiques de l'eau, matière qui dissout, pénètre et entremêle des éléments hétérogènes, correspondent à l'effondrement des frontières entre la vie de Laïla et celles des personnages fictifs.

Aux natures physiques de la matière, on peut ajouter la localité du fleuve comme indice cohérent de la rencontre des deux entités que sont Laïla et les personnages littéraires, et la réunion des deux mondes. A la fois divisés et liés par le cours d'eau, les deux quartiers de la ville, l'un où se trouve la bibliothèque près du Musée de l'archéologie et l'autre où se situe la maison de Tagadirt, représentent respectivement le monde littéraire, soit imaginaire et le monde quotidien, soit réel. Dans cet antagonisme spatial, le fleuve qui les sépare illustre l'espace médian, neutre, alternatif ; si la blancheur de « l'eau pâle » nous laisse entendre sa neutralité, la forme ouverte « de l'estuaire » et le « gliss[ement] » de la barque, mouvement contraire à la « march[e] » de la jeune fille, décrivent le Bouregreg comme un espace indécis et libre où on peut espérer le futur. De ce fait, le passage journalier de l'adolescente sur ce fleuve peut signifier sa croissance graduelle ; en traversant continuellement les deux rives, elle ne s'attache ni à la misère de la réalité, ni à la douceur chimérique de la littérature. Fascinée par les mots poétiques lus pendant la journée, elle retourne sans faute le soir à la cabane où ses princesses dénudées l'attendent. C'est ce balancement entre les deux mondes, sinon ce bref moment du passage sur

¹ Mis en italique par nous.

² La matérialité des mots, associés surtout à l'eau, est un des sujets principaux dans *Poisson d'or* mais aussi dans d'autres œuvres de Le Clézio comme nous l'avons étudié dans le chapitre consacré à la Méditerranée. (Voir le chapitre 2, p. 143-147). Laïla emploie souvent le verbe « boire » au lieu d'« écouter » comme si certains mots et musiques étaient essentiels pour sa vie comme l'eau potable : « Je buvais chaque parole, chaque rire qu'il[Nono] avait. Il était la seule personne qui me rattachait à l'extérieur » (*PO*, p. 124) ; « (...) je buvais les mots et la musique, je regardais la longue silhouette de la jeune femme[Sara] » (*PO*, p. 200).

le fleuve, qui fait grandir Laïla, la renforce et la pousse vers l'avenir. Son aller-retour répétitif reflète en outre l'essence de l'écriture de Le Clézio qui ne cesse d'osciller entre le rêve et le réel, entre l'imagination et la réalité.

1.2. Les cours d'eau parisiens

La ville de Paris est un espace romanesque où se déroule la plus grande partie de l'histoire de Laïla. Eblouie par l'immensité de la métropole, l'héroïne passe son temps, surtout ses premiers jours, en flânant toute la journée dans les rues. Ainsi, les noms des rues, des quartiers et aussi des stations de métro parisien sont cités dans le texte, tandis que la fameuse Seine et le canal Saint-Martin, deux cours d'eau emblématiques de la ville, n'y apparaissent guère ; la narratrice ne mentionne le fleuve que deux fois, et le canal qu'une seule fois, celui de l'Ourcq. Nous étudierons des passages où elle les cite quoique brièvement, dans le but de voir l'image symbolique de chaque cours d'eau, mais surtout de comprendre la raison de leur faible présence dans Paris dans *Poisson d'or*.

A. La Seine : simple décor de l'espace

La Seine fait partie du paysage général de la ville et se présente comme un lieu de promenade. En été, à la belle-saison, la vue de Paris est emplie de vigueur intense, sublimée par des décors naturels, y compris le fleuve enflé :

Il faisait un temps magnifique, un ciel bleu sans un nuage, les arbres étaient encore très verts, brillants. Les orages d'août avaient grossi la Seine. L'après-midi, en sortant de l'hôpital, je marchais le long de la rivière, j'allais jusqu'aux ponts qui joignent les deux rives devant la grande église. (*PO*, 103).

La fraîcheur et la brillance dominant dans cette scène estivale de Paris, et la Seine s'y accorde avec son volume grossi et sa présence continue dans la balade quotidienne de Laïla. Cependant, la Seine ne la frappe pas de façon particulière, surtout par rapport au Bouregreg ; celui-ci prend une place imposante, éminemment positive contre le monde sec et hostile, tandis que celle-là se présente plutôt comme un élément décoratif, harmonieusement mis en place dans cette ville « magnifique », que la narratrice « n'[est] pas encore rassasiée¹ » d'explorer. Son

¹ *PO*, p. 103.

regard curieux, avide, ne s'appesantit pas sur l'eau du fleuve. On ne voit pas « son vert clair¹ » admiré par Verlaine ou bien son flot chagrinant chanté par Apollinaire². C'est à peine sa présence qui compte pour Laïla, avec son regard d'étrangère, presque de touriste. Toutefois, Il nous paraît quelque peu inhabituel qu'un cours d'eau n'attire pas notre héroïne, « poisson d'or », ayant des affinités notoires avec l'élément aquatique. On ose penser que la Seine, évoquée et vénérée par nombreux poètes et romanciers, n'impressionne pas tellement Le Clézio, auteur qui est normalement sensible à la vitalité et au dynamisme de l'eau naturelle³.

Le regard de notre écrivain, quasi discriminatoire vis-à-vis de la source de Paris, nous donne à voir d'une part son idée sur la métropole européenne où la modalité de traitement de l'eau diffère de celle dans les villes traditionnelles, et d'autre part, son aspect contemporain, autrement dit sa *trans-culturalité* qui le distingue des écrivains français qui l'ont précédé. Bien entendu, l'estuaire devrait être plus marquant du fait de sa largeur, que le fleuve courant au milieu de son trajet, encore loin de son ultime destination. Néanmoins, l'avarice de compliments pour la Seine dans *Poisson d'or* nous semble plus ou moins intentionnelle et peut s'expliquer par l'aspect assez éloigné de l'état naturel de ce fleuve, celui qui est pour Le Clézio vraie source de la beauté. Si la Seine était seulement « encaissée absurdement⁴ » à l'époque de Verlaine, elle perd presque toute sa vitalité naturelle, soit sa beauté originelle, dans le temps de Le Clézio. Dans cette ville intégralement urbanisée, ni splendeur, ni vigueur n'émane de l'eau du fleuve. De plus, nous présumons que l'attitude tiède de l'auteur contemporain à l'égard du fleuve emblématique de Paris, voire de la France, est peu ou prou préméditée. C'est pour se distinguer des poètes classiques, entre autres Apollinaire qui « songe à Paris » dans le champ de bataille à

¹ Paul Verlaine, « Paris », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 1002 : « Paris n'a de beauté qu'en son histoire, / Mais cette histoire est belle tellement ! / La Seine est encaissée absurdement, / Mais son vert clair à lui seul vaut la gloire. (...) ». L'amour du poète pour la ville de Paris où la Seine traverse est insinué aussi dans l'emplacement de sa maison : un appartement « au quatrième étage », dont le balcon « sur le quai de la Tournelle, en face le pont Marie ». D'après le témoignage d'Edmond Lepelletier, « [d]e là on découvrait un impressionnant paysage parisien. On plongeait sur la Seine, on apercevait les hauteurs de Passy, Montmartre, Belleville, et le fond de la Seine vers le grenier d'abondance, Ivry et Charenton. » (Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine : Sa vie - Son œuvre*, Genève/Paris, Slatkine, 1982 (1^{ère} éd. 1923), p. 110).

² Guillaume Apollinaire, « Le pont Mirabeau », *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1965, p. 45 : « Sous le pont Mirabeau coule la Seine / Et nos amours / Faut-il qu'il m'en souviennne / La joie venait toujours après la peine. (...) L'amour s'en va comme cette eau courante (...) Ni temps passé / Ni les amours reviennent / Sous le pont Mirabeau coule la Seine ».

³ En revanche, il y a une autre scène où Laïla s'enivre à la beauté vertigineuse de la ville de Paris, vue du haut, traversée par « les méandres de la rivière qui brillait au soleil » (*PO*, p. 126). Nous en parlerons plus tard dans le chapitre consacré à l'effet de l'imagination et du souvenir, parce que la narratrice récupère sa vigueur devant ce paysage grâce à son évocation du Bouregreg et de l'Océan qu'elle a contemplé en haut du cimetière au Maroc.

⁴ Paul Verlaine, *op. cit.*, p. 1002.

Nîmes en « flatt[ant] de la main le petit canon gris, / Gris comme l'eau de Seine¹ », ou Baudelaire qui envoie dans son imagination poétique « [u]ne dame créole aux charmes ignorés » « au vrai pays de gloire, / Sur les bords de la Seine² » où des poètes, pleins de sens esthétique, reconnaîtront la valeur de sa beauté. Par ailleurs, en ce qui concerne « l'eau prisonnière », la position de Le Clézio s'oppose particulièrement à celle de Baudelaire qui dit : « L'eau en liberté m'est insupportable ; je la veux prisonnière, au carcan, dans les murs géométriques d'un quai³. » En citant cette parole du poète, Jean-Louis Jacquier-Roux affirme la « préférence pour l'eau maîtrisée⁴ » de l'auteur des *Fleurs du Mal*, pour qui « l'eau domptée apparaît [...] sans mystère » comme un « simple élément d'un décor » ou comme un « symbole purement poétique », toujours « à [s]a libre disposition⁵ ». Nous pouvons deviner dans ce contexte que l'absence de l'éloge de Le Clézio pour la Seine, voire son indifférence probablement intentionnelle, reflète sa volonté d'échapper à la fierté, sinon au narcissisme, des hommes de lettres français envers leur patrie et leur culture.

B. Le canal de l'Ourcq : vie idéale, vie normale

Paniquée par sa vie instable, plus misérable, plus coûteuse que ce à quoi elle s'attendait, Houriya s'enferme dans leur chambre obscure de la rue Jean Bouton, derrière la gare de Lyon. Au contraire, Laïla, passant ses premiers temps à visiter et à scruter tous les coins de cette ville gigantesque, n'est pas découragée comme son amie, en dépit de leurs économies « diminuées

¹ Guillaume Apollinaire, « A Nîmes », *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 212.

² Charles Baudelaire, « A une dame créole », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 62-63 : « Au pays parfumé que le soleil caresse, / J'ai connu, sous un dais d'arbres tout empourprés / Et de palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse, / Une dame créole aux charmes ignorés. // (...) Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire, / Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire, / Belle digne d'orner les antiques manoirs, // Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites, / Germais mille sonnets dans le cœur des poètes, / Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs. »

³ Jean Paul Sartre, *Baudelaire*, coll. « Idées », Paris, Gallimard, 1963, p. 131. Cité par Jean-Louis Jacquier-Roux, dans *Le thème de l'eau dans « les fleurs du mal »*, Paris, La Pensée universelle, 1973, p. 15.

⁴ Jean-Louis Jacquier-Roux, op. cit., p. 15. Le critique ajoute dans la même page : « Qu'elle soit rivière, lac ou cascade, l'eau domptée baudelairienne est définitivement apaisée si bien qu'aucun paysage liquide des « Fleurs du Mal » n'est le résultat d'une inondation où quelque fleuve révolté aurait quitté son lit assigné ».

⁵ *Ibid.*, p. 16. Jacquier-Roux cite les deux strophes des « Tableaux Parisiens » qui traduisent le « rêve parisien » de l'époque, celui d'ordonner, voire de régner, parfaitement la nature, y compris l'eau : « Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues, / Entre des quais roses et verts / Pendant des millions de lieues / Vers les confins de l'univers » ; « Architecte de mes féeries / Je faisais à ma volonté / Sous un tunnel de pierreries / Passer un océan dompté » (*ibid.*, p. 19).

de moitié » au bout de trois mois. C'est pendant que la jeune fille console sa « princesse » qu'elle parle, ou rêve, du « canal de l'Ourcq ».

Houriya avait l'air si sombre que je la consolais comme je pouvais. Je l'embrassais, je disais : « Tout va s'arranger, tu verras. » Je lui promettais mille choses, que nous allions trouver du travail, un joli appartement au bord du canal de l'Ourcq, et que nous pourrions vivre une vie normale, loin du taudis de Mlle Mayer. (*PO*, 100-101)

Le canal de l'Ourcq illustre ici un lieu ou une vie idéal(e), faisant contraste avec la réalité misérable représentée par le « taudis de Mlle Mayer ». Laïla ne décrit pas le charme de ce quartier périphérique, et on ne peut même pas savoir si elle y a été ou pas. Par ailleurs, la voix de la narratrice nous laisse entendre certaine naïveté adolescente, qui lui permet de rêver. Cette idée d'« un joli appartement au bord du canal de l'Ourcq » aurait alors jailli en elle, quelque peu par hasard. Mais rappelons-nous que le canal de l'Ourcq, situé dans le nord-est de Paris, est bordé par la forêt et des petits villages. L'ambiance champêtre de cette région, en périphérie de la capitale menaçante, et bien évidemment la présence de l'eau, élément renforçant son atmosphère bucolique et rassurante, constituent aux yeux de Laïla des attraits de la vie « au bord du canal de l'Ourcq ».

Nous venons de dire que ce lieu peut apparaître une vie merveilleuse où « [t]out s'[est] arrang[é] », tandis que ces « mille choses » que la jeune fille promet à sa copine désespérée sont des bases de la vie humaine comme le travail et le logement. En insérant des épithètes comme « joli » ou « au bord du canal », la narratrice nous laisse découvrir qu'« une vie normale » reste un rêve chimérique pour ces immigrées clandestines dans la ville de Paris.

1.3. Les cours d'eau américains

Tout comme la faible présence des cours d'eau parisiens, celle de la rivière Charles de Boston et le lac Michigan de Chicago aux Etats-Unis n'est pas si importante dans *Poisson d'or*. Cela nous confirme de nouveau la perspective différente de Le Clézio vis-à-vis de l'eau en milieu naturel ou dans les villes traditionnelles et de l'eau dans les villes modernes. Cependant, ces cours d'eau américains, en dépit de leur rareté dans le roman, ont des rapports assez signifiants avec la vie de Laïla et ses sentiments, comme si les caractéristiques de ces eaux influaient sur l'héroïne.

A. La rivière Charles : liberté d'enfance retrouvée

Lorsqu'elle séjourne à Boston, près de la rivière Charles, dans l'appartement de Sara Libcap, chanteuse de jazz dont l'héroïne fait connaissance pendant son voyage à Nice, Laïla avoue qu'elle « n'avai[t] jamais senti une telle impression de liberté ».

Les premiers temps c'était bien, je n'avais jamais senti une telle impression de liberté. C'était comme du temps du fondouk et des princesses, sauf qu'ici il n'y avait personne qui me faisait rechercher. Je prenais le tramway, j'allais où je voulais, j'étais dehors toute la journée, à Back Bay, à Haymarket, à Arlington, au port. J'allais à Cambridge à pied, en longeant la rivière, et en prenant la passerelle. (PO, 213)

Son sentiment de liberté est étroitement lié à ses promenades libres et constantes. Le fait qu'elle se souvient ici des années au fondouk peut se comprendre dans le même contexte ; lorsqu'elle évoque sa vie dans l'auberge au Maroc, la narratrice écrit : « quand je voulais sortir (ce qui arrivait presque constamment), je sortais, sans avoir à demander quoi que ce soit¹ ». Puis, les lieux où elle se promène, tous situés près de l'eau, nous laissent deviner également la source de son impression de liberté². Par ailleurs, la rivière Charles a une analogie géographique avec l'estuaire Bouregreg en ce sens qu'ils se jettent tous les deux dans l'Atlantique. Nous pouvons donc penser que Laïla, en arrivant à Boston, retrouve l'Océan qui la délivrait autrefois, sauf que cet immense espace maritime la sépare maintenant des menaces de son enfance, passée de l'autre côté de l'Océan. Le passé et le présent, à la fois séparés et liés, sont ainsi de nouveau matérialisés par l'espace de l'eau ; si la traversée du fleuve Bouregreg signifie le passage de l'enfance à l'adolescence, l'Atlantique lui, espace aquatique plus étendu, symbolise naturellement l'écart du temps plus long, depuis son enfance jusqu'à son présent³.

¹ PO, p. 34.

² Etant donné que la ville de Boston est entourée de la rivière Charles et la baie de Boston, tous ses quartiers se trouvent plus ou moins proches de l'eau ; « Back bay » est un quartier situé au bord de la rivière Charles, « Haymarket » est un marché ouvert le vendredi et le samedi dans Blackstone Street, North Street et Hanover Street, trois rues longeant la baie de Boston dans laquelle « le port de Boston », le plus grand port du Massachussettes, est localisé. Dans « Arlington », ville de l'est du Massachussettes, à 10 km au nord-ouest de Boston, il y a un grand étang qui s'appelle « Spy pond ».

³ A l'instar des deux rives du Bouregreg, Boston et Cambridge, deux villes côtières divisées par la rivière Charles, représentent les deux mondes différents. Nous reviendrons plus tard sur ce point dans le chapitre consacré à l'eau du ciel, parce que l'opposition des deux villes se révèle de manière plus évidente dans le changement du temps.

B. Le lac Michigan : tranquillité ou solitude dans l'amour

Après la tentative de viol de Jup, ami de Sara Libcap, Laïla quitte la maison qu'ils partagent, ne pouvant plus supporter la détérioration de sa relation avec Sara, probablement à cause des ruses du jeune homme. Elle se dirige vers Chicago où habite Jean Vilan, doctorant de l'université Harvard, qu'elle a rencontré par hasard le jour où Jup a tenté de l'abuser. Le monologue de l'héroïne au moment du départ suggère que cette rencontre déterminée a bouleversé sa vie : « Je n'avais plus peur de rien. J'étais capable d'affronter le monde¹. ». C'est ainsi que l'histoire de la petite Laïla, introduite par la présentation de ses peurs – « du noir », « de la nuit », « de la rue », « [d]es bruits du dehors » et du couple de Zohra, etc.² –, parvient enfin à la déclaration de la disparition totale de ses peurs. Si le temps vécu fait grandir la jeune fille tant physiquement que mentalement, la découverte de l'amour achève sa croissance et son indépendance.

Bien que la relation de Laïla avec cet homme, fiancé à une autre femme, ne soit pas tout à fait stable, elle trouve dans les premiers moments de leur histoire le temps passé avec lui « si calme, si tranquille ».

On allait dans un hôtel du centre, en haut d'une tour. Avec lui, c'était si calme, si tranquille, un vrai salon de première. Par la grande baie vitrée face à l'est, je regardais la nuit bleue, le lac, les lumières des voitures qui serpentaient très bas sur l'autoroute, comme si je planais à trente mille pieds. (PO, 220-221)

Il semble que la tranquillité, comparable au confort du « salon de première », évoque la définition de la passion d'amour d'Annie Ernaux qui écrit : « Quand j'étais enfant, le luxe, c'était pour moi les manteaux de fourrure, les robes longues et les villas au bord de la mer. Plus tard, j'ai cru que c'était de mener une vie d'intellectuel. Il me semble maintenant que c'est aussi de pouvoir vivre une passion pour un homme ou une femme³ ». En dépit du statut social très

¹ PO, p. 219.

² PO, p. 12 : « J'avais peur du noir, peur de la nuit. (...) Longtemps j'ai eu peur de la rue. (...) Même les bruits du dehors me faisaient peur. » ; *Ibid.*, p. 14-15 : « Je me suis toujours méfiée de lui[Abel]. (...) Quand j'ai été plus grande, il me faisait encore plus peur. (...) Zohra aussi me faisait peur, mais pas la même manière. »

³ Annie Ernaux, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991, p. 77. Le style d'écriture, surtout le sens du regard de la narratrice est très différent dans les deux romans. Le « je » de *Paisson simple* s'efforce obstinément à regarder en face son sentiment, à observer et à rapporter tous ses changements comportementaux depuis le commencement de ces relations passionnantes, tandis que Laïla ne fait qu'insérer de temps en temps son sentiment pour Jean et son attente fastidieuse dans sa longue histoire composée de divers anecdotes. Néanmoins, nous pouvons tirer plusieurs points communs des deux narratrices. A part le fait qu'elles sont envahies toutes les deux par une passion ardente, elles ont des

différent de la narratrice de *Poisson d'or* de celle de *Passion simple*, nous apercevons que la première jouit du même « luxe » que la seconde, en vivant un amour ardent, similaire à un oubli ou une ivresse. Dissociée ainsi des soucis et des problèmes réels, notre héroïne peut se sentir être comme dans un « salon de première ». La hauteur de leur chambre d'hôtel reflète également la disparité entre l'instabilité qui caractérise la réalité et le calme quasi luxueux de la passion amoureuse. D'autre part, la vue du haut de l'immeuble sur « la grande baie » nocturne participe à renforcer la tranquillité ; le bleu d'encre de la nuit versé sur les turbulences de la journée, le lac, espace de l'eau habituellement le plus calme, et le méandre des voitures qui n'existent que comme petites lumières muettes¹.

Le lac Michigan, vu de loin, et brièvement évoqué dans le passage ci-dessus, apparaît plus tard, de manière plus précise, dans la scène où les jeunes amoureux sortent ensemble pour la dernière fois à Chicago. En fait, leur relation fondée sur la passion éphémère se fissure au fur et à mesure que le temps passe ; Jean ne renonce pas à sa fiancée médecin, et Laïla, lasse de l'attendre et de le partager avec une autre femme, commence à sortir elle aussi avec un jeune homme, prénommé Bela, trafiquant des drogues. Contrairement à ses relations amoureuses tombant en ruine, d'autres situations de Laïla se stabilisent peu à peu ; elle obtient un numéro de sécurité sociale, le permis de conduire et la carte de résident, et réussit à signer un contrat pour son disque. C'est au lendemain d'une soirée organisée pour fêter sa signature de contrat que l'héroïne se promène toute seule au bord du lac au petit matin, avant d'y revenir avec Jean pour passer la matinée ensemble. Jollin-Bertocci observe que « cette réussite nouvelle et cette relative stabilité en perspective font néanmoins vaciller le personnage, accoutumé à une vie marginale² ». La réalité presque stupéfiante qu'elle devrait avoir du mal à croire la fait éprouver des sentiments compliqués, sinon contradictoires. Le paysage du lac matinal d'automne illustre

relations adultères avec un homme marié (le cas du monsieur nommé « A. ») ou un homme fiancé (le cas de Jean), et ils sont tous les deux des couples franco-africains (une Française et un Congolais dans *Passion simple* et une Marocaine et un Français dans *Poisson d'or*). En outre, le « je » de l'autofiction d'Ernaux a vécu un avortement et s'en souvient pendant qu'elle essaie d'oublier cet homme absent, alors que Laïla fera une fausse couche après qu'elle quitte la ville de Chicago et aussi Jean.

¹ Parmi les chercheurs lecléziens, Isabelle Roussel-Gillet s'intéresse à la comparaison de Le Clézio et Ernaux. Elle publie deux articles portant sur l'usage des photos dans les autobiographies – ou les autofictions – des deux écrivains contemporains. Voir « Les photographies dans la liaison au défunt, chez A. Ernaux et Le Clézio », in sous la direction de M. Lucie Clément, *La Figure de la mère*, [Acte du colloque Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX et XXI siècles], Paris, L'Harmattan, 2008, p. 157-166. Et « Les paradoxes de la photographie chez Ernaux et Le Clézio », in sous la direction de Jean Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, et Philippe Ortel, *Littérature et photographie*, [Acte du colloque de Cerisy, juillet 2007], coll. « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 277-296.

² Sophie Jollin-Bertocchi, « Chanson et musicalité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio », in coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (2004), *op. cit.*, p. 153.

ces sentiments enchevêtrés au fond de la narratrice, en suggérant la vision de Le Clézio qui considère souvent la réussite professionnelle ou la stabilité économique comme un mirage du bonheur. Voyons d'abord la scène de sa promenade solitaire.

Au matin, je les ai laissés tous. J'ai marché le long du lac. Il faisait très froid, et je n'avais que mon blouson en cuir et mon béret noir enfoncé jusqu'aux oreilles. Les peupliers trembles étaient enflammés, le ciel d'un bleu intense. Le soleil se levait au-dessus du lac. J'ai vu passer les escadrilles des grues vers le Nouveau-Mexique. (*PO*, 228)

Avant tout, c'est la solitude qui prédomine dans ce passage ; le « je » se détache des gens « laissés tous » ensemble, ceux qui ont entouré la nuit dernière une jeune chanteuse de jazz venant de naître. Le temps froid au bord du lac, renforcé par les vêtements légers de la narratrice, laisse paraître implicitement la nature du monde qu'elle affronte. La finesse des « peupliers trembles » et « des grues » ressemble à la gracilité de la marcheuse solitaire. Cependant, on ne peut faire abstraction de la vigueur jaillissante de l'intérieur des arbres et des oiseaux ainsi que du paysage général ; les teintes vives du ciel et des feuilles d'automne, les coups d'ailes vigoureux des migrants, les rayons du soleil levant répandus sur le miroir du lac. La vitalité intense de la saison déclinante nous laisse deviner l'existence latente de la même force de vie au fond du corps de Laïla, frissonnant dans ses habits peu épais.

Contrairement à sa marche esseulée, la seconde promenade au bord du lac en compagnie de Jean nous laisse seulement découvrir la profonde solitude de l'héroïne s'agrippant en vain à cette relation éphémère et sans avenir.

Nous sommes allés jusqu'au terre-plein qui entoure la station d'épuration, au bord du lac. Il y avait déjà des gens sur les pelouses, des joggers tirés par leurs caniches royaux, des vieux en survêtement qui s'exerçaient au tai-chi. Il faisait froid. En passant devant un immeuble de Sheridan, j'ai loué un studio, j'ai payé tout de suite, un mois de caution, un mois d'avance. Je voulais faire comme si Jean et moi nous étions mariés, sans témoins, sans église, sans papiers. Sans avenir. Je crois bien que c'est à ce moment-là que je suis tombée enceinte. (*PO*, 228-229)

Les éléments naturels dans le paysage précédent sont remplacés ici par des gens, ceux qui se rassemblent en petites groupes – du moins dans le regard de Laïla – par l'endroit où ils se trouvent ou par l'activité qu'ils font. Ces groupes de citoyens de Chicago contrastent avec la narratrice isolée, gelée, non seulement dans le temps froid, mais aussi dans sa relation amoureuse déchue¹. De plus, ces gens s'opposent à l'héroïne par la vie quotidienne qu'ils

¹ Nous remarquons également l'épaisseur des habits des vieux « en survêtement » qui est en contraste

peuvent mener, celle qui caractérise la vie des sédentaires. Un logement choisi sans réflexion¹, l'élan d'union conjugale sans préparation ni preuve d'un amour réciproque, et la grossesse accidentelle d'un enfant qui ne verra jamais le jour montrent que « l'argent ne rend pas la vie heureuse ; plutôt il la complique² », écrit Jacqueline Dutton. Ce déballage de biens matériels rend plus tangible le fait que le destin de Laïla se déroule dans un autre espace-temps que celui des autres ; sa vie ne s'enracine jamais sur les terres, mais flotte sans cesse à la dérive, en ne restant que provisoirement sur certaines rives.

En fait, c'est à la fin du roman, lors de son voyage à Foum-Zguid, que Laïla réalise cet état de fait et accepte son destin « nomade ». Elle se réconcilie enfin avec son tempérament libre, comparable à la nature d'un poisson³. Là, elle reconnaît la possibilité du changement constant, la solitude fatale et la vigueur immanente en elle, en se disant : « Ma rive, à présent, c'est celle du grand lac bleu sous le vent froid du Canada⁴ ». Sa maturité spirituelle ou son affrontement courageux vis-à-vis de sa vie lui ouvrent les portes de l'avenir ; la jeune femme peut sentir à Foum-Zguid « les coups légers de l'enfant qu[elle] aur[a], qui vivra » et Jean, après avoir renoncé à sa fiancée, envoie un télégramme à l'hôtel de Laïla pour la prévenir de son arrivée le lendemain. La deuxième chance permise à l'héroïne, désormais dans une relation amoureuse stabilisée, vérifie le commentaire de Dutton sur le rapport des couples dans les romans de Le Clézio : « la permanence du type d'union [...] s'accomplit dans la liberté et dans l'égalité⁵ ».

2. L'eau du ciel

avec de légers vêtements de Laïla.

¹ Bien que Laïla choisisse son studio instantanément, il se trouve tout près du lac – parce que Sheridan est une route longeant le lac de Michigan –, comme si elle était prédestinée à vivre au bord de l'eau.

² Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 79.

³ Même si la vie de Laïla est déracinée au début par l'enlèvement, nous pouvons apercevoir sa soif insatiable de liberté, depuis qu'elle vit au fondouk. C'est son tempérament libre qui ne laisse pas sa vie s'établir dans un endroit ou dans certains rapports humains. Et c'est aussi son désir de liberté qui la fait vivre comme un petit poisson et qui transforme l'espace romanesque de façon métaphorique en espace aquatique dans *Poisson d'or*. Nous travaillerons sur ce point plus précisément dans le chapitre 7, intitulé « L'eau dans le monde imaginaire ».

⁴ *PO*, p. 249. Nous entendons la même lucidité ou la sagesse qu'elle obtient dans ses paroles suivantes : « Les gens, ici, les gens que je vois, et ceux des villages que je ne vois pas, ils appartiennent à cette terre, comme je n'ai jamais appartenu nulle part » (*Ibid.*, p. 250). La distinction du son propre destin et celui des gens des villages fait contraste frappant avec le froid, soit la solitude, ressenti par Laïla devant les habitants de Chicago.

⁵ Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 70.

2.1. La pluie

Dans les romans de Le Clézio, la pluie est un des décors fréquents des villes modernes et des zones pauvres. Ses images symboliques varient selon ses propres caractéristiques, comme la grosseur des gouttes, leur température, la vitesse et la durée des précipitations. De plus, ces eaux du ciel peuvent former des ambiances multiples, par contact avec d'autres éléments de l'espace terrestre comme la terre, des herbes, l'immeuble, les gens, la vitre, toutes sortes d'objets de matières diverses, la lumière du soleil ou celle des lampadaires. Leurs reflets, l'humidité, leurs bruits tranquilles ou orchestraux, et des odeurs émanant des matières mouillées réveillent tous les organes des sens des protagonistes ainsi que des lecteurs. Ainsi, la pluie s'infiltré dans le corps des personnages de façon sensorielle, si l'on peut dire, et leur fait éprouver des sentiments différents, nous laisse comprendre ces émotions indicibles. Nous étudierons ici les deux atmosphères quasi opposées, le spleen et le lyrisme, créées par la pluie tombée sur les villes au sens large, c'est-à-dire des villes modernes et traditionnelles, des bidonvilles mais aussi le camp de réfugiés.

A. *Le spleen de grandes villes*

Les héroïnes de *Poisson d'or* et d'*Etoile errante* sont semblables en ce sens qu'elles sont expatriées de gré ou de force. Laïla et Houriya se risquent à franchir clandestinement les deux frontières, du Maroc vers l'Espagne, et de l'Espagne vers la France, alors que Esther et Elizabeth choisissent de s'exiler à la fin de la Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire de quitter la France à la recherche de la Terre promise, *Eretz Israël*. En dépit de leurs itinéraires, années de voyage et destinations différents, ces deux voyages se ressemblent sous plusieurs aspects ; elles traversent la Méditerranée en bateau dans les deux romans, et elles mettent leur vie en péril pour ces départs. A ces points communs, on peut ajouter aussi les ambiances similaires des villes modernes comme Melilla, Paris et Marseille, où elles passent plutôt qu'elles n'arrivent dans les deux romans. Plusieurs motifs forment des paires : le noir de la nuit (ou de l'aube), les lumières électriques, la vitre (ou la verrière), nombreux passagers semblables à nos personnages, leur attente sur le quai (du port ou de la gare) et la pluie fine accompagnée du brouillard. Avant de parler du sens symbolique de la bruine, qui retient plus particulièrement notre attention, penchons-nous d'abord sur l'atmosphère générale de chaque ville émanant de ces décors spatiaux dans leur ensemble.

La scène suivante décrit la ville de Melilla, en Espagne, où la camionnette vient de déposer Laïla et Houriya :

Nous sommes arrivés au port vers quatre heures du matin. (...) Par la vitre arrière, j'ai vu les lampadaires jaunes glisser, puis tout est redevenu noir. Je me suis relevée pour regarder : c'était une ville moderne, laide, avec de grands immeubles sur pilotis. Il crachinait. Sur le quai, il y avait déjà beaucoup de monde qui attendait le bateau. (...) Houriya et moi, nous nous sommes assises, le dos appuyé contre les murs des docks, à l'abri de la pluie fine. (*PO*, 85)

Partant du Douar Tabriket dans la nuit, elles parviennent au port avant le lever du jour. Elles restent ainsi dans l'obscurité pendant leur déplacement dans les villes, comme si la lumière du soleil ne leur y était pas permise. En rappelant que leurs entrées et sorties ne sont en effet pas autorisées dans ces territoires ou du moins très limitées, nous comprenons que la nuit sombre reflète ici le destin des immigrés clandestins repoussés par la société européenne. Les lampadaires illuminent un instant la ville ténébreuse, mais ces lumières disparaissent aussitôt sans éclairer nos personnages (« j'ai vu les lampadaires jaunes glisser, puis tout est redevenu noir »). De plus, « la vitre » de la camionnette, malgré sa transparence originelle, ne permet pas à la narratrice de contempler la ville ; opacifiée par le noir de la nuit, la glace limpide se transforme en voile ou en barrière qui empêchent la communication visuelle entre l'intérieur et l'extérieur et qui séparent ainsi nos héroïnes de la société contemporaine européenne, représentée ici par la ville de Melilla.

Le paysage de la gare de Marseille décrit par Esther ressemble à celui du port de la ville espagnole dans l'histoire de Laïla. Citons d'affilée les deux passages d'*Etoile errante* qui nous laissent découvrir des éléments spatiaux pareils à ceux de la scène ci-dessus, issue de *Poisson d'or*.

A Marseille, il pleut. (...) Il y a beaucoup de gens sur les quais, entassés au milieu des bagages. Toute la nuit, nous attendons. Le vent froid souffle sur les quais, la pluie fait un brouillard autour des lumières électriques. (*EE*, 142)

Je regardais sans cesse autour de moi, comme pour m'assurer que rien n'avait changé, que tout continuait d'être réel. Je regardais cela, la gare immense avec sa verrière où ruisselait la pluie, les quais dont l'extrémité se perdait dans la nuit, les halos autour des réverbères, et je pensais : je suis ici, voilà. Je suis à Marseille, c'est la dernière fois de ma vie que je vois cela. (*EE*, 145)

C'est également pendant la nuit que ces voyageurs discrets passent la ville de Marseille. Chassés de façon brutale par la société européenne dans la première moitié du XX^e siècle, les

Juifs sont privés de tout droit. La nuit sombre représente également le désespoir de ce peuple persécuté ; « les quais dont l'extrémité se perdait dans la nuit » illustrent pour ainsi dire leur vie interrompue et l'impossibilité de songer à l'avenir. Il existe « des réverbères » à Marseille, de même qu'à Melilla, qui éclaircissent l'obscurité de la ville, et ces lumières durent plus longtemps que celles des « lampadaires jaunes » passant très vite sur la vitre de la camionnette. Cependant, elles sont aussi limitées, mais de façon différente, soit au niveau de la luminosité ; elles s'évanouissent à travers les gouttes fines du crachin (« la pluie fait un brouillard autour des lumières électriques », « les halos autour des réverbères »). Par ailleurs, c'est aussi la pluie qui détériore la transparence du grand carreau de la gare (« sa verrière où ruisselait la pluie »), et qui suggère la tristesse d'Esther à travers l'analogie avec les larmes. En somme, la grande ville à laquelle nos héroïnes parviennent enfin s'avère fermée, voire hostile. Elle est, « élément pour élément, l'opposition totale avec la ville rêvée », d'après l'expression de Jean-Yves Debreuille : « contre la lumière naturelle, la multiplicité des lumières artificielles, contre le bruit de l'eau et du vent, les autos noires qui roulent lentement, le bruit des moteurs ; contre la sérénité de l'harmonie, le désordre de la précipitation¹ ». Les personnages y sont susceptibles de rejoindre « plus bas, l'autre ville, la ville profonde, celle de la solitude, de la misère, des animaux nocturnes et répugnants, du froid, de la prison, de la mort² ».

S'accordant à d'autres décors spatiaux, la pluie fine, présente continuellement dans chaque scène de leurs voyages³, représente le refus et l'exclusion de ces gens par la société moderne et illustre leur sentiment inexprimable dû à la précarité de leurs conditions de vie. Non contente d'embrumer des lumières réverbères et d'empêcher la vue des narratrices, la bruine, soit des particules de vapeur coagulées répandues largement au ras de terre, rend nos personnages invisibles, autrement dit inexistantes, dans ces villes noires et froides. Elle peut donc figurer à travers ses caractéristiques morphologiques la tendance xénophobe de l'Europe moderne qui fit éclater la Seconde Guerre mondiale et qui provoque aujourd'hui encore les débats orageux au sujet des immigrés. D'autre part, nous pouvons interpréter de façon différente le sens symbolique du crachin dont la nature éphémère ressemble jusqu'à un certain point au destin de ces populations en fuite ; tout comme les gouttes fines prêtes à se vaporiser au lever

¹ Jean-Yves Debreuille, « Nature et cité dans Désert » in sous la direction d'Elena Real et Dolores Jiménez, *op. cit.*, p. 104.

² *Ibid.*

³ En fait, dans *Etoile errante*, il continue à pleuvoir depuis que les héroïnes débarquent à la gare de Marseille jusqu'à ce qu'elles arrivent à Port d'Alon en train et aussi à pied, en passant par la gare de Saint-Cyr. Dans *Poisson d'or*, il « crachin[e] » lorsque les héroïnes descendent de la camionnette à Melilla en Espagne et il pleut aussi à Paris quand elles sortent de la gare du train.

du jour, ils doivent disparaître de ces villes avant que le soleil se lève. L'état ambigu de ces précipitations, mi liquides, mi aériennes, illustre leur vie en péril.

L'image funèbre nous fait penser à la ville décrite dans les vers de Baudelaire, bien que la pluie tombe de manière plus forte dans cette dernière : « Pluviôse, irrité contre la ville entière, / De son urne à grands flots verse un froid ténébreux / Aux pâles habitants du voisin cimetière / Et la mortalité sur les faubourgs brumeux¹. » Le spleen de la ville moderne, vu par le poète sous le Second Empire, désillusionné par la transformation totale du vieux Paris, est ainsi vécu à nouveau par les personnages de *Le Clézio*. Si « [l]es destructions et reconstructions de l'urbanisme du milieu du siècle, avec leur mélange de monumentalité et de fonction répressive » sont « l'une des causes du *spleen* et du sentiment d'exil² » chez Baudelaire, c'est l'expulsion des minorités et le rehaussement des barrières entre les pays qui provoquent de tels sentiments chez les héros des romans lecléziens, errants des villes modernes³.

C'est via l'antagonisme des deux sens symboliques de la pluie fine que nous comprenons les yeux angoissés de la narratrice d'*Etoile errante* scrutant constamment les alentours (« Je regardais sans cesse autour de moi, comme pour m'assurer que rien n'avait changé, que tout continuait d'être réel »). La bruine dense de la nuit qui la recouvre ainsi que tous les autres fugitifs sur les quais, laisse pressentir leur disparition, et lui fait dire d'un ton affirmatif : « je suis ici, voilà. Je suis à Marseille ». La même formule se retrouve par ailleurs dans *Poisson d'or* ; lorsqu'elle descend à la gare de Paris avec Houriya, Laïla écrit : « Voilà, nous étions à Paris, nous marchions sous la pluie, recroquevillées sous le parapluie pliant de Houriya⁴ ». La parole de nos héroïnes, une sorte de déclaration de leur existence, nous laisse entendre la volonté de l'écrivain de faire exister ces gens faibles, chassés des pays de l'Europe d'hier comme d'aujourd'hui, en marge des villes où ils voudraient vivre⁵.

¹ Charles Baudelaire, « Spleen », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 72.

² Jean Starobinski (1989), p. 65.

³ Notons que Verlaine chante aussi le caractère mélancolique de la pluie, bien qu'il n'évoque pas le thème de l'exil dans ses vers : « Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville. / Quelle est cette langueur qui pénètre mon cœur ? » (Paul Verlaine, *Romances sans paroles*, in *Œuvres poétiques complètes*, coll. « Nrf », Paris, Gallimard, 1962, p. 192).

⁴ *PO*, p. 94. La marche sous la pluie apparaît aussi dans *Etoile errante* : « Ici, nous sommes arrivées ici dans la pénombre de l'aube, après avoir *marché dans la nuit, sous la pluie*, depuis la gare de Saint-Cyr, nous avons marché en écoutant le bruit du vent dans la forêt, un bruit de souffle, le vent qui nous chassait vers la mer » (*EE*, p. 140), mis en italique par nous.

⁵ Dans un entretien du 29 mai 1997, Dutton demande l'opinion de Le Clézio sur la possibilité de la réalisation d'une utopie par la construction de la communauté européenne. Le romancier exprime sa perspective plutôt négative, en critiquant le caractère fermé de cette communauté : « je trouve que c'est très négatif cette construction tout de même parce que cette communauté européenne se définit par ce qu'elle refuse et parce qu'elle a dressé une barrière pour dire ça, c'est l'Europe et ça, ce n'est pas l'Europe. Je crois que ce n'est pas tout à fait le sens qu'on peut donner à la réalisation d'une utopie. »

Il paraît significatif que la pluie tombe à Paris au dernier jour comme au premier jour. La veille du départ pour Boston, Laïla marche sous la pluie comme elle le faisait le jour de son arrivée dans cette ville :

Il pleuvait, les gouttes picotaient des mares noires, rien n'avait changé, et pourtant, c'était dans une autre vie, très loin. Un car de police est passé très lentement, et je suis repartie en me dépêchant, le visage tourné de côté, pour qu'on ne voie pas à quel point j'étais noire. Malgré le passeport de Marima et la lettre du service de l'immigration de l'ambassade des Etats-Unis qui m'annonçait que mon nom avait été tiré au sort, j'avais le cœur qui battait comme si on allait me jeter dehors. (*PO*, 212)

La narration reflète l'angoisse de l'héroïne, presque traumatisée par la maltraitance que lui a infligée la ville de Paris. Les gouttes de pluie qui « picotaient des mares noires » apparentées au visage de Laïla par la couleur, suggèrent l'indifférence ou le rejet qu'elle a dû subir pendant son séjour dans cette ville, du début à la fin.

Ainsi, les grandes villes imbibées de pluie fine représentent le spleen de la société moderne dans les romans de Le Clézio ; le rejet dû à la xénophobie et l'errance sans fin des êtres abandonnés¹.

B. La musique de la pluie

Contrairement à la pluie fine tombée sur les métropoles européennes, la pluie dans les villes pauvres, souvent asséchées, crée une ambiance lyrique. Elle console nos héroïnes avec ses sonorités musicales ou reflète métaphoriquement leurs sentiments dans *Etoile errante* et *Poisson d'or*.

b-1. Le concerto pour pluie

La pluie devrait être une bonne nouvelle pour les réfugiés de Nour Chams où la terre est extrêmement sèche avec ses trois puits taris. On peut donc attendre l'image salvatrice de la pluie qui correspond d'ailleurs à la tradition coranique dans laquelle l'eau du ciel signifie souvent « une bénédiction divine, un élément de fertilité, une preuve de la bonté de Dieu et de

(Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 290) Cette barrière dont il s'inquiète ne serait pas sans rapport avec la guerre qu'il a vécue, lui-même, et qu'il représente ainsi dans ses romans comme *Etoile errante*.

¹ La remarque commune des narratrices des deux romans sur le grand nombre des gens qui attendent sur les quais nous laisse voir aussi la préoccupation de Le Clézio sur le problème des expatriés et des immigrés rejetés : « Sur le quai, il y avait déjà beaucoup de monde qui attendait le bateau » (*PO*, p. 85) ; « Il y a beaucoup de gens sur les quais, entassés au milieu des bagages » (*EE*, p. 142).

sa miséricorde¹ », mais la façon dont Le Clézio décrit la pluie, sa vigueur et sa fonction de résurrecteur est plus poétique, voire musicale, que religieuse. La joie de l'héroïne est exprimée de manière biaisée dans *Etoile errante* par le bruit de l'eau résonnant dans le camp. Quand il commence à pleuvoir, Aamma Houriya met des récipients de toutes sortes pour récolter de l'eau, alors que Nejma écoute ses bruits multiples, ceux qui éveillent son imagination et sa mémoire. La musique de l'eau invite cette jeune fille délaissée à s'imaginer « dans une maison, avec de hauts murs bien secs, et un bassin dans la cour où la pluie aurait fait sa musique² », et non dans la baraque de planches et de carton. Elle lui fait aussi « retrouv[er] la même joie qu'autrefois, chez [elle], quand [elle] écoutai[t] l'eau cascader le long du toit et sur les carreaux de la cour, et arroser les orangers en pots que [s]on père avait plantés³ ». Ses voyages spatio-temporels s'accordent figurativement aux deux mouvements principaux de la pluie : la chute et le ruissellement. Comme l'eau pluviale liant verticalement le ciel et la terre, et sinuant horizontalement d'un site à un autre, la narratrice est emmenée par le bruit de l'eau vers un espace imaginaire ou un temps passé.

L'éveil de la conscience rêveuse de Nejma peut se comprendre aussi comme une résurrection du dynamisme interne par la pluie. Ce processus de régénération est plus reconnaissable dans la musique jouée par les gouttes d'eau sur des objets usés ou abandonnés.

Parfois il pleuvait, et j'écoutais le bruit de l'eau ruisselant sur les planches et sur le toit de carton goudronné. (...) Pour récolter la pluie, Aamma avait mis sous les gouttières tous les récipients qu'elle avait pu trouver, les casseroles, les cruches, les boîtes de lait en poudre vides, et jusqu'à un vieux capot de voiture que les enfants avaient trouvé dans le lit de la rivière. Alors j'écoutais la pluie tintinnabuler dans tous les récipients, (...). (*EE*, 264-265)

Le bruit de la pluie amplifié par le choc des gouttes d'eau contre les légères parois de la cabane, varie ensuite selon l'objet sur lequel elles atterrissent. Posés « sous les gouttières », principaux joueurs de ce concert naturel, les récipients ont l'air des instruments à percussion contenant leur propre partie de résonance. Les divers matériaux auxquels la pluie se heurte, comme le plastique, l'inox, le carton imperméable, le fer, la céramique ou le verre, font éclater des bruits de toute sorte et rendent la musique de l'eau riche et multicolore. Par ailleurs, bien que le texte ne le précise pas, il n'est pas difficile d'imaginer que la mélodie, le rythme de cette musique pluviale ainsi que la tonalité de chaque instrument-récipient varient. Sous l'influence

¹ Denis Masson, *L'eau, le feu, la lumière : d'après la Bible, le Coran et les traditions monothéistes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1985, p. 24.

² *EE*, p. 264.

³ *EE*, p. 265.

de l'intensité du vent, des précipitations et de la quantité de l'eau montant au fur et à mesure dans chaque récipient, le jeu de la pluie devrait être varié comme si plusieurs morceaux s'enchaînaient. La richesse et la variation du bruit de la pluie figurent la vitalité de l'univers naturel. Et cette vigueur stimule le dynamisme interne de chaque élément du monde, même celui qui paraît inanimé.

Notons que la pluie fait renaître des objets mis au rebut. En dehors de leurs usages habituels, « les boîtes de lait (...) vides » ou « un vieux capot de voiture », échoués dans Nour Chams, à l'image des réfugiés du camp, participent ici à produire de beaux bruits « tintinnabul[ants] ». La rêverie de Nejma et sa joie retrouvée, quoique temporairement, peuvent être comparées à cette merveilleuse renaissance des déchets sous la pluie. La force de rêver et de se remémorer d'un personnage désespéré est récupérée par la même eau du ciel que celle qui transforme des objets détériorés en instruments de musique et en contenants de la source primordiale de la vie. Cela reflète l'idée de Le Clézio sur l'imagination ; l'auteur souligne à maintes reprises la nécessité absolue de la capacité d'imaginer chez l'être humain, et ce plus particulièrement dans la détresse. Evoqués souvent à travers l'eau et sa musique, la rêverie et la mémoire représentent dans les romans de Le Clézio la liberté, source de la vie, mentale, comme l'eau est la source de la vie, matérielle. La libération de l'esprit de la jeune fille emprisonnée peut être mieux comprise dans ce contexte, c'est-à-dire en prenant en considération l'essence même de la musique, qui constitue, en tant qu'existence immatérielle, une sorte de dynamisme interne du monde matériel. L'essence clairement saisie dans les phrases de Victor Hugo : « La musique (...) est la vapeur de l'art. Elle est à la poésie ce que la rêverie est à la pensée, ce que le fluide est au liquide, ce que l'océan des nuées est à l'océan des ondes. Si l'on veut un autre rapport, elle est l'indéfini de cet infini¹. » Tout comme les objets faisant du bruit sous les gouttières, l'héroïne rêveuse sous la pluie dépasse les bornes spatio-temporelles à travers son dynamisme interne. C'est ainsi que son être se libère, voire se transcende.

La transcendance du soi est également insinuée par la communion émotionnelle avec autrui. Pour Nejma, il s'agit évidemment d'Esther, une autre héroïne du roman. Le bruit de la pluie fait éprouver à cette jeune réfugiée palestinienne, non seulement la joie de se remémorer son enfance paisible passée dans la maison au bord de la mer d'Akka, mais aussi une « envie de pleurer », parce qu'il lui apprend que « jamais plus rien ne serait comme avant, et qu[']elle ne retrouverai[t] plus [s]a maison, ni [s]on père, ni les voisins, ni rien de ce qu[']elle avait

¹ Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Editions Flammarion, 2003, p. 118.

connu¹ ». La tristesse de Nejma, soit son « envie de pleurer », s'oppose bien évidemment à la joie de sa propre enfance, mais surtout à celle de la petite Esther, marquée par le bruit de l'eau qui lui donnait « envie de rire² ». Par la conformité, sinon le contraste du lexique, l'enfance d'Esther entourée du fracas du torrent de Saint-Martin se joint tragiquement à l'adolescence de Nejma passée à Nour Chams, où résonnait rarement le bruit de la pluie. Contrairement à la vision dualiste sur les rapports Israëlo-Palestiniens sans cesse reproduite par la presse et le discours politique, cet indice langagier de Le Clézio, infime mais indéniable, révèle que les vies des deux jeunes filles, identiquement brisées par la guerre, se ressemblent en effet considérablement, presque comme une seule vie. Quasi invisible mais certainement réel, comme la musique de l'eau et l'imagination de l'homme, ce lien entre les deux héroïnes appartient aussi au revers du monde éclairé par la littérature leclézienne.

b-2. L'improvisation bruitiste de l'averse

Une autre scène où l'on entend le bruit de la pluie se trouve dans *Poisson d'or*. Depuis que M. Schön, professeur d'allemand au sein d'un institut, a embrassé impulsivement son cou, Laïla interrompt son étude de l'allemand et sa lecture dans la bibliothèque du Musée d'archéologie³ ; elle s'enferme dans la maison de Tagadirt et y passe « [s]on dernier printemps africain⁴ » en écoutant le bruit de l'eau turbulent.

¹ *EE*, p. 265.

² *EE*, p. 15 : « (...) l'eau descendait de tous les côtés, en faisant cette musique, ces chuintements, ces sifflements, ces tambourinades. Chaque fois qu'elle[Esther] se souvenait de cela, elle avait envie de rire, parce que c'était un bruit doux et drôle comme une caresse. »

³ Le sentiment ambigu de M. Schön, mêlé de curiosité et de pitié vis-à-vis de son élève vivant dans l'environnement inquiétant, s'altère sans qu'il le reconnaisse. Ayant un intérêt personnel pour Laïla, il lui prépare une bourse et la convie à venir en Allemagne suivant lui, sous prétexte des études de la jeune fille, voire de son avenir. Néanmoins, la pensée perverse de cet homme érudit se dévoile un jour où il pleuvait beaucoup ; sans se contrôler, il transgresse la morale du professeur et abuse du corps de son élève mineure : « J'étais restée comme d'habitude après le cours, comme il pleuvait, pour réviser des conjugaisons. M. Schön était debout derrière moi, il suivait par-dessus mon épaule. (...) Tout à coup, M. Schön a plongé et il m'a embrassée dans le cou, juste un peu, très légèrement. C'était si rapide que je n'avais pas eu le temps de me rendre compte, ç'aurait pu être une mouche qui s'était posée et repartie. » (*PO*, p. 79). Après l'incident, Laïla, au lieu de l'accuser, quitte l'institut et arrête son étude de l'allemand. Cette affaire, comparée par la narratrice à « une mouche qui s'était posée et repartie », se montre moins violente que d'autres crimes subis par Laïla dans le roman, mais notons que cet homme se croyant comme le sauveur d'une jeune africaine misérable la fait paradoxalement renoncer à son projet d'avenir. M. Schön représente nombreux « gentils hommes » du monde entier, ceux qui sous-estiment la capacité et la subjectivité des femmes, confondent leur désir de possession ou leur orgueil avec « l'amour », et gâchent l'avenir de leurs femmes soi-disant bien-aimées.

⁴ *PO*, p. 83.

Après cet incident, j'ai cessé de traverser. Je me sentais en sécurité de ce côté du fleuve. (...) Pendant des semaines, je n'osais plus sortir du Douar Tabriket. Je restais dans la maison de Tagadirt, dans la petite cour, sous l'auvent en plastique, à écouter le tintamarre de la pluie sur le Fibrociment, à regarder les trombes d'eau remplir les tambours. C'était un temps long et triste. (PO, 81)

Nous avons vu que la traversée du Bouregreg symbolisait la croissance de Laïla, soit son avancement vers l'avenir dans l'oscillation entre le rêve et le réel¹. Sa suspension du passage fluvial peut se comprendre dans ce contexte ; intimidée de nouveau, la jeune fille recule vers son état d'enfance où elle « n'osai[t] pas sortir de la cour² » de la maison de Lalla Asma, en cherchant seulement à s'abriter dans un endroit sécurisant. Privée de l'autre côté du fleuve, du monde de l'imagination, de la littérature et de l'avenir, l'héroïne se retrouve emprisonnée dans la réalité indigente dont on ne peut espérer presque aucun changement. La répercussion du bruit de la pluie, fort et monotone, reflète cette situation désespérée de Laïla. Les deux matières présentées dans le texte, « plastique » et « fibrociment », matériaux représentatifs de la pauvreté de l'espace urbain, ne produisent qu'un bruit lourd et tapageur, décrit ici par le mot « le tintamarre ». Ainsi, la pluie de Tabriket diffère d'avec celle de Nour Chams par la tonalité de son bruit, et aussi par ses effets sur les héroïnes ; tandis que la pluie « tintinnabul[ante] » du camp de réfugiés libère l'esprit de Nejma, quoique momentanément, « les trombes d'eau » du Douar Tabriket semblent figurer au contraire les barreaux sonores de prison.

Or, cette averse du bidonville marocain, peu variée en terme d'image sonore, suggère une évolution progressive dans la dimension visuelle. Au fur et à mesure que le temps passe, l'eau monte dans les tambours et finit par déborder. Cela nous fait sentir qu'un changement se prépare, que quelque chose est attendu. Par ailleurs, le temps rallongé peut être compris aussi comme le reflet de cette attente de Laïla pour un changement (« C'était un temps long et triste »). Cette relation entre la montée de l'eau dans les bidons et l'attente sans espoir apparaît plus explicitement dans les paroles suivantes : « C'était étrange, ce printemps-là, mon dernier printemps africain. La pluie cascadaït sur l'auvent en plastique dans la cour, débordait des tambours. (...) Et le Douar Tabriket autour de nous, qui semblait attendre indéfiniment quelque chose qui n'arriverait jamais³ ». Il peut s'agir d'une part du changement fondamental de la vie des habitants du bidonville, celui qui les sauve des entraves du dénuement⁴, et d'autre part, du

¹ Voir le sous-chapitre intitulé « Le fleuve Bouregreg » du présent chapitre.

² PO, p. 12.

³ PO, p. 83.

⁴ Laïla parle de cette attente plus tard, lorsqu'elle joue du piano à Berverley, aux Etats-Unis : « Ce n'était pas seulement pour moi que je jouais maintenant, je l'avais compris : c'était pour eux tous, qui m'avaient

« bateau pour Malaga¹ », celui qui permettrait à Laïla et Houriya de quitter le Douar Tabriket, d'échapper à cette misère interminable. Entre les deux images, celle de l'eau pluviale remplissant les tonneaux et celle de nos héroïnes attendant leur départ en bateau, la troisième image s'incarne : bateau qui attend la marée pour la sortie du port. La saison des pluies à Tabriket, ennuyeuse et triste à première vue, contient ainsi métaphoriquement la possibilité du départ, autrement dit le changement latent.

C. L'amour : odeur imprégnée d'eau

La pluie crée l'atmosphère lyrique dans certaines villes américaines dont les éléments naturels exercent encore une forte influence, par exemple à Cambridge dans *Poisson d'or*. Elle précède parfois un moment dramatique, ou un coup de foudre pour un inconnu. Dans la première rencontre de Laïla et Jean Vilan, la pluie se présente comme un décor éminent qui participe à la fois matériellement et métaphoriquement à la naissance de leur amour.

L'après-midi, il pleuvait, et je suis allée de l'autre côté de la rivière, dans les petites rues anglaises de Cambridge. Les gens étaient sortis de leurs maisons, il y avait des étudiants, des amoureux sur les pelouses, à l'abri de leurs parapluies de golf. La pluie chaude faisait sortir l'odeur de l'herbe, de la terre. Je me sentais vide, fatiguée. Dans un café, à côté de la gare du tram, j'ai rencontré Jean Vilan. (*PO*, 217)

Le bruit de la pluie ne s'entend guère dans ce passage, contrairement aux deux scènes précédentes. Cette pluie, probablement fine, existe à travers l'odeur qu'elle diffuse plutôt qu'à travers le ruissellement ou la chute des gouttes d'eau. La pluie fait également apparaître un autre élément de décor dans la ville de Cambridge, en lien avec la météo du moment : les parapluies. Ajoutée à ces objets associés à la pluie, l'image olfactive de ce quartier vert s'intensifie, car, comme nous pouvons l'imaginer, l'odeur montant de la terre mouillée s'intensifie sous ces parapluies ouverts, posés sur les pelouses. Flottant ainsi autour des jeunes et des amoureux, elle crée une ambiance fraîche et romantique dans l'ensemble de l'espace. En

accompagnée, les gens des souterrains, les habitants des caves de la rue du Javelot, (...) ceux du Souikha, du Douar Tabriket, qui attendent à l'estuaire du fleuve, qui regardent interminablement la ligne de l'horizon comme si quelque chose allait changer leur vie. » (*PO*, p. 242-243).

¹ Le motif de l'attente énigmatique se précise dans la réponse de Houriya à une question soudainement posée par Laïla : « « Quand partons-nous ? ai-je demandé. Elle[Houriya] n'a pas répondu, mais avec mes mains j'ai perçu qu'elle pleurait, ou bien qu'elle riait en silence. Plus tard, elle m'a dit à l'oreille : « C'est pour bientôt. Bientôt, dès qu'il y aura deux places dans le bateau pour Malaga. » Maintenant, nous étions complices. » (*PO*, p. 82).

outre, les parapluies de golf, de par leur taille imposante, évoquent des parasols sur les plages estivales. Le quartier universitaire de Cambridge sous la pluie évoque pour ainsi dire un lieu de villégiature. La narratrice épuisée apparaît alors presque comme un élément dissonant dans l'harmonie de cette scène, discordance qui sera réparée par l'apparition de Jean Vilan.

En dépit de sa douceur, la pluie leur fait éprouver un « coup de foudre » l'un pour l'autre. Une conversation intarissable s'engage alors entre les deux amoureux, comme le flux des gens sortant de leurs maisons, ou l'odeur émanant de l'herbe et de la terre mouillées. Laïla a l'air de s'étonner à elle-même, de parler si naturellement à cet inconnu : « On a passé tout le reste de la journée à parler et à marcher dans les rues, à aller de café en café. (...) Je crois que je n'avais jamais autant parlé, il me semblait que ça faisait des années que je n'avais plus parlé comme ça, comme avec le grand-père de Hakim. On s'abritait sous les arbres des parcs, et quand la pluie nous avait trop mouillés, on s'asseyait dans un café¹ ». Ce besoin de parler des amoureux ressemble à la vigueur de tous les êtres vivants ravivée par la pluie. Comme des arbres qui voient leur jeune feuillage apparaître sous la pluie, le germe des histoires des deux inconnus bourgeonne pendant leur promenade dans les rues mouillées. D'autre part, leurs histoires peuvent se comparer à l'odeur fraîche et agréable de la nature flottant dans cet espace ; identiquement invisibles, elles proviennent des individus/éléments imbibés d'eau, et se diffusent à travers l'air humide avant de répandre une atmosphère de liberté et de romantisme dans ce quartier. De même que les parfums se mêlant sans limite, leurs histoires, soit leurs vies, s'imprègnent l'une de l'autre. L'amour est ainsi né dans le mélange humide.

Avant de terminer, voyons succinctement les deux mondes antagoniques divisés par la rivière Charles, illustrés respectivement par Boston menacée par le cyclone et Cambridge mouillée de la pluie chaude. Les premiers jours de la vie de Laïla à Boston, marqués par la liberté et la tranquillité, prennent fin avec l'approche du cyclone, littéralement et métaphoriquement. Afin de parler de la tentative de viol commise par Jup, la narratrice décrit d'abord le cyclone « arrivé en vue du cap Cod » ce jour-là, « la brume [qui] était si épaisse qu'elle cachait le haut des immeubles, du côté du port » et les gens s'abritant dans leurs maisons après avoir « barricadé leurs portes et leurs fenêtres² ». D'emblée bouleversée, la ville de Boston devient un espace menaçant où le corps ivre de Jup, métaphore de la tempête furieuse, cherche à « entraîner », « soulev[er] » et « traîner » le corps faible de Laïla « dans la chambre, vers le lit ». L'enchaînement surprise-relâche-reprise dans les mouvements de ce jeune homme

¹ *PO*, p. 217-218.

² *PO*, p. 216.

et ses forces « multipli[ées] » par l'alcool sont autant de points qui relient ce personnage dangereux et le vent violent¹. Ce lien métaphorique, suggérant l'impuissance du corps féminin devant la violence sexuelle vécue comme un désastre contre lequel on ne peut rien, est encore confirmé quand la narratrice, ayant réussi à s'enfuir, écrit : « Finalement le cyclone n'est pas venu. Il a buté sur le cap Cod (...)»².

C'est pourquoi, le passage de Laïla vers l'autre côté de la rivière cet après-midi-là signifie plus qu'une simple promenade (« je suis allée de l'autre côté de la rivière »). Il symbolise le moment où elle se sauve d'un monde périlleux et atteint un monde nouveau dans lequel l'amour l'attend.

2.2. La neige

A. Le temps renfermant de mémoire

Dans *Etoile errante*, depuis la mort de Jacques dans un combat à Tibériade, Esther, profondément affligée, ne récupère sa rage de vivre qu'en arrivant au Canada. C'est Elizabeth qui décide d'envoyer sa fille à Montréal pour qu'elle y fasse ses études de médecine. L'héroïne vit pendant environ quinze ans dans *cette ville d'hiver*, mais ces longues années ne sont évoquées que de façon fragmentaire et rétrospective ; la narratrice s'en souvient devant le paysage enneigé vu de la fenêtre de sa maison, qu'elle quittera le lendemain. L'alternance des souvenirs et de la vue hivernale dans le texte nous suggère que la neige joue un rôle important dans l'évocation des souvenirs de la narratrice. Nous allons donc réfléchir sur la neige comme matière de la rêverie en considérant ses caractéristiques physiques ainsi que les particularités du paysage neigeux.

Les deux passages ci-dessous montrent la position de la narratrice et la composition d'ensemble du paysage devant son immeuble.

¹ *PO*, p. 216 : « (...), au lieu d'enjamber le balai, [Jup] est passé par-derrière et m'a agrippée. (...) Il a passé une main sous mon T-shirt pour toucher mes seins, et je me suis mise à crier de toutes mes forces. Alors il m'a relâchée. Je croyais qu'il avait fini, mais il est revenu sur moi, il a essayé de m'entraîner dans la chambre, vers le lit. Jup n'était pas très grand, mais l'alcool avait dû multiplier ses forces, il me soulevait et me traînait vers la chambre. ».

² *PO*, p. 217.

Par la fenêtre du balcon fermé, je regarde la rue inamovible. Le ciel est si lointain, si blanc, que c'est comme si on était dans les régions les plus hautes de l'atmosphère. La rue est maculée de neige. Je vois les marques des pneus qui sinuent, les traces de pas. (EE, 303)

La rue est illimitée. Elle descend vers l'infini des arbres nus et des immeubles de brique, vers le ciel pâle. (EE, 304)

Deux obstacles empêchent le contact sensoriel d'Esther avec le monde extérieur ; la vitre fermée du balcon restreint toute sa perception à l'exception de la vue, et sa perception visuelle du monde terrestre est obstruée par la couche de neige recouvrant la rue. Ces deux barrières reflètent l'état ou le sentiment de cette survivante : l'isolement. La blancheur du ciel vide participe à l'éloigner davantage du monde en dehors de la fenêtre (« Le ciel est si lointain », « comme si on était dans les régions les plus hautes »). Nous pouvons imaginer que la ligne d'horizon s'estompe dans les couleurs similaires de la rue enneigée et du ciel pâle, et que le paysage se fond en un espace infini. Cet immense vide blanc nous invite à comprendre que l'isolement de l'héroïne est dû à *l'ascension* plutôt qu'à *l'enfermement*. Par ailleurs, son impression d'être « dans les régions les plus hautes de l'atmosphère » et sa description paradoxale d'une rue « illimitée », « descend[ant] (...) vers le ciel » nous permettent de reconnaître un regard comparable à celui de « l'étoile », sens étymologique du prénom d'Esther. Avant de revenir sur ce point, continuons à analyser d'autres caractéristiques de l'espace neigeux, dans une autre scène.

Devant mon immeuble, il y a un jardin aux arbres dénudés hérissés contre le ciel pâle. (...) Le long des trottoirs enneigés, les voitures sont arrêtées. Certaines n'ont pas bougé depuis des jours, leurs toits et leurs vitres sont recouverts de neige gelée. Je peux voir la VW de Lola dont la batterie a lâché au début de l'hiver. On dirait une épave prise par les glaces. (EE, 303)

C'est d'abord l'immobilité qui prédomine dans ce paysage hivernal. La fixité de « la rue inamovible » dans le passage précédant est remplacée ici par celle « [d]es voitures (...) arrêtées » et de la « neige glacée ». Elle souligne ainsi l'inertie de cette saison de relâche. Les « arbres dénudés » y participent également, car la perte des feuilles signifie la fin de leur flottement au gré du vent. Ensuite, il faut aussi noter le silence comme une autre caractéristique principale de cette ville enneigée. En dépit de l'absence de lexique concret, le silence peut être déduit sans difficulté, d'une part du fait de la présence importante de la neige, matière muette et absorbante en termes d'acoustique, et d'autre part du fait de l'arrêt ou de la disparition des objets qui font du bruit. Dans la considération du statut particulier des « engins » comme

« destruct[eurs] du calme de l'hiver nordique¹ », élucidé et commenté par l'auteur du *Paysage sonore*, les voitures arrêtées dans l'écriture de Le Clézio nous dévoilent l'intention du romancier de retrouver « le silence du Nord », voire l'aspect mythique de cette terre enneigée, que nous verrons un peu plus tard. Si la vue d'ensemble de l'espace blanc illustre l'emplacement symbolique d'Esther isolée à la hauteur de l'étoile, les objets qu'elle regarde reflètent l'état de cette femme juive dépouillée et naufragée comme « [les] arbres dénudés hérissés contre le ciel pâle » ou comme « la VW de Lola » semblable à « une épave prise par les glaces² ».

L'isolement spatial de l'héroïne ainsi que le paysage monotone, taciturne et transi semblent constituer un espace convenable pour l'intériorisation, et la rétrospection. Devant la vue blafarde, l'esprit de la narratrice se plonge quasi naturellement dans le temps passé. Elle peut y rester un bon moment, laissant affluer ses innombrables souvenirs fragmentaires. L'évocation des souvenirs d'Esther continue longuement dans le roman, sans ordre chronologique³. Le mouvement fluide de ses souvenirs, opposé à l'immobilité de la grisaille neigeuse, peut se comparer au dynamisme du monde naturel, vivant, sous la couche blanche. On peut penser que la conscience rêveuse d'Esther pénètre à travers le lit de ses souvenirs, superposés comme les strates de la couverture de neige, pour atteindre la mémoire, s'animant encore au fond d'elle et pour retrouver des images vives de sa jeunesse comme « la gorge bruisante de l'eau du torrent » ou le moment où elle est « montée à bord du *Sette Fratelli*⁴ ». Ces souvenirs sont, pour ainsi dire, comme l'eau qui coule discrètement, malgré le froid d'hiver, sous la terre ou dans le corps des espèces vivantes.

D'autre part, la mémoire peut être attachée métaphoriquement à la neige elle-même, puisqu'elles se caractérisent toutes les deux par l'amasement et l'empreinte, tandis que le temps, surtout le présent, s'écoule infiniment comme l'eau, en faisant disparaître chaque instant. Tous les moments de la vie d'Esther courent bruyamment comme la rivière avant de

¹ R. Murray Schafer, *op. cit.*, p. 47 : « La destruction du calme de l'hiver nordique dans le vacarme des chasse-neige et des scooters des neiges est l'une des plus grandes transformations du paysage sonore du XX^e siècle. Ces engins détruisent l'« idée du Nord » qui a forgé le tempérament des peuples septentrionaux et engendré une mythologie puissante du monde. L'idée du Nord, d'austérité, d'espace et de solitude à la fois pouvait facilement imprimer la peur au cœur de l'homme (...), mais elle évoquait une terreur intense, pure, sans tentation possible et silencieuse. (...) Le silence chassé du Nord signifie la fin des mythes. Il devient plus difficile de comprendre les *Eddas* et les *sagas*, et beaucoup de ce qui est au cœur même de la littérature et de l'art russe, scandinave et esquimau. ».

² Ce sentiment correspond aussi à l'expression qui apparaîtra plus tard dans le roman : « échoué à Montréal comme du bois flotté » (*EE*, p. 313).

³ *EE*, p. 303-311. Les images dans la mémoire et celles du paysage réel alternent dans le texte comme dans la scène de l'attente sur la plage de Port d'Alon. Nous avons étudié la place nocturne en tant que lieu de la rétrospection dans le deuxième chapitre de notre étude, consacré à la Méditerranée. Voir le chapitre 2 de notre étude, p. 104-111.

⁴ *EE*, p. 305.

s'accumuler silencieusement comme la neige¹. De plus, la métaphore de la mémoire-la neige est également suggérée par le fait que la neige n'est pas dans le passage cité ci-dessus un aplat blanc uni et intact, mais une surface altérée par « les marques des pneus qui sinuent, les traces de pas ». Nous pouvons donc conclure que la neige, en tant que cristallisation d'eau, représente *le temps renfermant de mémoire* dans le roman de Le Clézio. Ce symbole se retrouve également dans *Onitsha* que nous étudierons plus tard.

B. Le monde recouvert d'étoiles blanches

Parmi tous les souvenirs qui reviennent à l'esprit d'Esther, la mémoire de Nejma reste particulièrement longtemps en elle. Leur rencontre n'a eu lieu « qu'une fois, au hasard, sur la route de Siloé² » comme Esther se souvient, mais elles ont été « réunies » pour l'éternité en ce court instant, comme Nejma l'a écrit dans son cahier : « Un bref instant, nous étions réunies, comme si nous devions nous rencontrer depuis toujours³ ». Nous apercevons ici une sorte de prédestination, comparable à celle des deux planètes dont les orbites se croisent. Tandis que les vies des deux héroïnes sont ainsi nouées par un carrefour décisif, elles se déroulent dans la plupart du temps sans rapport évident. C'est enfin ici à Montréal qu'Esther se souvient de cette jeune fille palestinienne et du cahier noir sur lequel elles ont écrit leurs noms l'une après l'autre. Cette évocation d'Esther, répondant en écho aux phrases de Nejma, divulgue leurs destins étroitement tissés dans un monde imaginaire.

Afin de saisir le sens symbolique et la fonction métaphorique de la neige dans la réunion de leurs vies, voyons comment leurs histoires s'enchaînent l'une à l'autre dans leurs écritures et leurs rêveries. Dans son cahier, Nejma déclare que son destinataire est « Esther Grève » et que c'est « dans l'espoir qu'elle lira un jour cela, et qu'elle viendra jusqu'à moi⁴ » qu'elle écrit ses histoires. Elle précise aussi son projet pour l'expédition du carnet :

Quand j'aurai fini d'écrire ces cahiers, je les donnerai à un soldat des Nations unies, pour qu'il les lui remette, là où elle se trouvera. (*EE*, 228)

¹ La métaphore de la mémoire-la neige se trouve dans la philosophie de Bergson : « Ma mémoire est là, qui pousse quelque chose de ce passé dans ce présent. Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse : il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même. A plus forte raison en est-il ainsi des états les plus profondément intérieurs, sensations, affections, désirs. » (Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p. 2).

² *EE*, p. 307.

³ *EE*, p. 228.

⁴ *EE*, p. 228.

L'imagination de Nejma se réalise dans le rêve d'Esther, comme si les deux personnages prévoient inconsciemment le même avenir. Dans son rêve, « le cahier [est] arrivé jusqu'à [Esther], par la poste, ou bien qu'il [a] été déposé devant la porte de [s]on appartement, à Montréal, par un mystérieux messenger¹ ». Franchissant la barrière de la langue grâce à la merveille du monde inconscient, Esther arrive à lire « une histoire d'amour et d'errance qui aurait pu être la [s]ienne² ». Les vies des deux héroïnes se mêlent davantage, à partir du moment où Esther se met à écrire, elle aussi, ses propres histoires dans un cahier noir qu'elle a acheté et indiqué le nom de « Nejma » dans la première page, à la place de son propre nom, comme une sorte d'oscillation des deux vies en parallèle. Bruno Thibault voit ces deux cahiers comme un espace du *transfert* entre l'Être et l'Autre : « le rapport à l'Être et le rapport à l'Autre sont indissociables. L'exécration de l'autre n'autorise que la vaine promotion de soi. En rejetant l'Autre, c'est la « projection » qui opère et qui domine la relation. Or, par leurs deux cahiers, Esther et Nejma cherchent au contraire à garder en mémoire le visage de l'Autre et à y inscrire l'espace du « transfert »³. » Avec le temps, l'écart entre le nom marqué sur ce cahier et les histoires écrites se rétrécit tant qu'Esther finit par se dire : « C'était elle, c'était moi, je ne savais plus. Un jour, je retournerais sur la route de Siloé, et le nuage de poussière s'ouvrirait, et Nejma marcherait vers moi. Nous échangerions nos cahiers pour abolir le temps, pour éteindre les souffrances et la brûlure des morts⁴ ». L'histoire d'Esther atteint ainsi une dimension universelle.

Les limites entre moi et autrui, entre la réalité et la rêverie, et entre la mémoire et l'espérance s'effacent dans ce monde imaginaire. Non seulement la nationalité, la religion, la langue, mais aussi le temps, et même le corps n'y servent plus de démarcation. Les deux héroïnes, dont « l'identité se dilue⁵ », peuvent donc s'y rejoindre, par l'intermédiaire de l'écriture et du rêve, deux moyens symboliques de l'imagination.

Cet espace de l'imagination, pleinement ouvert, infini, ne pourrait-il pas s'allier au paysage blanchâtre vu de la fenêtre de la maison d'Esther ? C'est ainsi que nous comprenons l'attente *illusoire* d'Esther ayant lieu dans l'espace *réel*.

¹ *EE*, p. 307-308.

² *EE*, p. 307.

³ Bruno Thibault (2009), *op. cit.*, p. 173.

⁴ *EE*, p. 308.

⁵ Michèle Labbé, *op. cit.*, p. 85.

J'ai cherché Nejma jusqu'ici. Je la guettais dans cette rue enneigée, par la fenêtre. Je la cherchais des yeux dans les couloirs de l'hôpital, parmi les pauvresses qui venaient se faire soigner. (*EE*, 308)

Combinée avec des endroits réels, présents, la silhouette invisible de Nejma, attendue par Esther, transforme la ville de Montréal en espace de rêverie. Dans cette combinaison, nous retrouvons la métaphore de l'étoile vue plus haut. Evoquée d'abord par l'étymologie du nom de « Nejma » signifiant aussi « l'étoile » en arabe « نجمة », cette métaphore est également suggérée à travers le regard d'Esther¹ ; les deux verbes, « chercher » et « guetter », conjugués à l'imparfait, nous montrent que son regard est attentif et persistant, comme celui qui observe les étoiles au télescope. Par ailleurs, cet outil d'observation astronomique est figuré par l'assemblage des deux décors accompagnant la vision d'Esther : « la fenêtre » et « les couloirs ». Si le premier fait penser à la lunette du télescope, le second laisse surgir l'image de son conduit par les caractéristiques formelles similaires. Dans ce monde gelé, seul le regard d'Esther ne cesse de s'écouler le long des couloirs, dont la racine étymologique est « couler ». Ses yeux perçants rappellent également ceux de l'observateur du ciel nocturne lorsqu'elle cherche le visage de Nejma parmi ses semblables (« parmi les pauvresses ») qui constellent le fond de l'hôpital, probablement blanc, pareil à « la rue enneigée » étendue comme le firmament sans fin.

La relation entre l'étoile et la neige, autrement dit celle de nos héroïnes avec cette ville neigeuse, est plus facilement intelligible dans la remarque de Gilbert Durand. Dans son article dédié à Bachelard, le philosophe affirme que « [l]'image symbolique de la neige c'est l'étoile », en présentant la ressemblance formelle comme premier argument : « le cristal de neige a une forme étoilée, qui étonne toujours l'observateur et l'émerveille par une prodigieuse finesse du dessin et de la ciselure² ». Bien que la neige dans *Etoile errante* ne soit pas celle qui tombe à flocons, et ainsi, que l'on n'y puisse observer son cristal étoilé, l'analyse poétique du philosophe de l'imagination, basée sur un fait scientifique largement reconnu, nous permet de rapprocher la rue enneigée et l'espace interstellaire saupoudré d'étoiles blanches. En outre, cela nous fait découvrir les liens métaphoriques entre cette ville d'hiver et la vie des deux héroïnes, figurées par les étoiles. Ces liens sont éclaircis par l'attention de Durand sur « le silence », deuxième point commun entre la neige et l'étoile. Partant d'une strophe du poème, sa pensée se développe de manière philosophique et parvient à caractériser le monde de la neige, celui qui se distingue

¹ Dora Finianos-Arida, *op. cit.*, p. 294.

² Gilbert Durand, « Psychanalyse de la neige », *Mercur de France*, n° 1080, août 1953, p. 633.

du monde terrestre : « le silence [de neige] appelle toujours des comparaisons sidérales : reprenons la citation de Rivail que nous faisons plus haut : « le silence absolu...Tel qu'il régnera encore lorsque toute vie sera abolie, ou plutôt tel qu'il devait régner avant toute vie... ». La neige comme toute matière dialectique se place dans les instants transitoires, vers les au-delà et les en-deçà du monde terrestre¹ ». A la lumière de l'analyse de l'auteur de « Psychanalyse de la neige », nous comprenons la raison pour laquelle Le Clézio choisit la ville neigeuse comme le lieu où Esther cherche Nejma, et dans quel sens il compare ses héroïnes aux étoiles. La ville de Montréal recouverte de neige illustre *un autre monde* que celui où nos héroïnes ont vécu, ou survécu, dans les guerres incessantes. Autrement dit, il s'agit d'un monde en paix, encore non avvenu, dans lequel elles pourraient cesser leur errance et mener une vie digne d'un être humain. L'étoile peut représenter dans ce contexte l'humanité dans cet état idéal, délivrée de toute menace et toute souffrance dues à la violence et à la haine. Enfin, les deux héroïnes d'*Etoile errante* représentent d'une part les nombreuses victimes de la guerre comme les étoiles innombrables, mais d'autre part la réconciliation des peuples et le retour à une vie pacifiée, que Le Clézio souhaite réaliser à travers son univers romanesque². Si nous reprenons les formules de Dutton, « [c]e roman met en relief le besoin de tolérance raciale et culturelle dans le contexte de la guerre israélo-palestinienne, et c'est l'échange entre Esther et Nejma qui sert de modèle des unions futures³ ».

C. L'ordre d'oubli et d'endurcissement

La neige n'apparaît que de manière anecdotique dans *Onitsha*. Le narrateur ne mentionne le phénomène qu'une seule fois, brièvement, le climat hivernal de Bath, ville anglaise située à 25km au sud-est de Bristol : « A Bath, en hiver, il ne pleut pas. Il neige⁴ ».

¹ *Ibid.* Durand cite dans son texte des phrases de Georges Rivail, alpiniste, qui devrait donc expérimenter le silence de la neige de la manière la plus sauvage en tant qu'être humain.

² La croyance de Le Clézio à l'égard de la force de la littérature est suggérée non seulement dans son acte d'écriture du texte, mais aussi dans les détails de l'histoire ; Esther et Nejma s'approchent l'une de l'autre dans leur rêverie, et s'assimilent l'une à l'autre dans leur propre écriture. Nous apercevons aussi des éléments symboliques clairement liés à la littérature dans leurs échanges réels et imaginaires. D'abord la couverture du cahier de Nejma contient les deux noms « marqu[és] avec le même crayon noir qu[']elles ont] tenu à tour de rôle » (*EE*, p. 307). Quant à la communication des deux étrangères par l'écriture, nous allons revoir dans le dernier chapitre de notre étude. Ensuite, Esther, en ressassant ses rêves, s'identifie aux personnages de Dickens : « J'ai rêvé que le cahier était arrivé jusqu'à moi, par la poste, ou bien qu'il avait été déposé devant la porte de mon appartement, à Montréal, par un mystérieux messenger, comme ces enfants qu'on abandonnait au temps de Dickens » (*EE*, p. 307-308).

³ Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 102.

⁴ *O*, p. 238.

Cependant, si l'on considère cette matière comme de l'eau coagulée, et que l'on essaie de l'interpréter par rapport symbolisme de l'eau dans la vie de Fintan, il s'avère que sa valeur métaphorique n'est nullement à sous-estimer dans ce roman.

Quittant la ville d'Onitsha, la famille de Fintan s'installe à Londres, mais le héros vit à part dans un pensionnat à Bath. Dès le début de son séjour solitaire dans cet espace froid, étranger et autoritaire, le jeune garçon s'impose, bien à contrecœur, d'oublier ses souvenirs d'Onitsha, parce que tout ce qu'il a appris en Afrique, entre autres la langue, l'amitié, la sexualité et la tendresse, fait obstacle à son intégration dans la vie scolaire et le groupe d'amis. L'oubli devient une nécessité absolue pour Fintan, comme le narrateur le confirme à maintes reprises : « Il faut oublier. A Bath, personne ne sait rien d'Onitsha, ni du fleuve. Personne ne veut rien savoir des noms qui avaient tellement d'importance là-bas. (...) Il fallait oublier Bony¹ ». Néanmoins, point n'est facile, pour le protagoniste, d'effacer ces souvenirs, ceux qui font partie de son être, quasi matériellement. La mémoire d'Onitsha, surtout celle de ses eaux, est évoquée à l'intérieur de Fintan et sort silencieusement de son corps à travers les sanglots étouffés du garçon.

Il fallait être dur, (...). Fintan ne pleurait pas, même sous les coups de canne du Major. Seulement la nuit, dans le dortoir, en se mordant la lèvre pour que cela ne s'entende pas. Mais ce n'était pas à cause des coups de canne. C'était à cause du fleuve Niger. Fintan l'entendait couler au fond de la cour du collège, un bruit lent, profond et doux, et aussi le bruit étouffé des orages qui roulaient sous les nuages, qui se rapprochaient. (*O*, 237)

« [L]es coups de canne du Major » de la classe, rappelant les traitements inhumains des colonisateurs vis-à-vis des forçats africains², montrent la faible conscience des droits de l'homme des Anglais de ces temps-là et la rigueur militaire enracinée partout dans leur société. Sorte de résidu du colonialisme, la violence du professeur du collège s'oppose à la tendresse de l'Afrique, figurée ici par le « bruit lent, profond et doux » du fleuve Niger. L'aspect impitoyable du monde occidental exige que cet adolescent venu d'un autre monde, libre et tendre, étouffe ses émotions, s'endurcisse³. Les sentiments de Fintan, mêlés de honte et de regret, ne fuient

¹ *O*, p. 233-234.

² *O*, p. 237 : « Il fallait être dur, quand Carpet, le Major de la classe, vous poussait par les épaules contre le mur du préau, et vous disait d'ôter votre pantalon pour recevoir les coups de canne. Fintan fermait les yeux, il pensait à la colonne des forçats qui traversait la ville, au bruit de la chaîne attachée à leurs chevilles. ».

³ Une telle opposition entre le pays d'enfance et celui d'origine d'un personnage européen se trouve d'une manière similaire chez Marguerite Duras, notamment dans *L'Amant*. L'homme chinois remarque la finesse et la douceur du corps de l'héroïne élevée dans le pays de l'Indochine, en rappelant que la peau des femmes de France est « dure, presque rêche » (Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Éditions de

que la nuit, discrètement, de sa lèvre serrée, sous forme des sanglots contenus. Les pleurs silencieux du collégien sensible s'allient aux deux importantes images de l'eau de l'Afrique de son souvenir ; si ses larmes et « [le] fleuve Niger » sont rassemblés par la fluidité du liquide, ses sanglots et « des orages qui roulaient sous les nuages » d'Onitsha s'associent par « le bruit étouffé » identique. Ces liens métaphoriques nous proposent de voir les souvenirs de l'eau de l'Afrique comme source des sentiments de Fintan. Au contraire de la « sécheresse », mot traduisant l'insensibilité ou l'indifférence, les images de l'eau suggèrent la sensibilité ou l'humanité des personnages lecléziens¹.

Par ailleurs, le narrateur tient à préciser que les larmes de Fintan ont dérivées de ses souvenirs de l'eau, ceux qui vivent encore au fond de son être si vivement qu'ils se confondent avec l'espace-temps réel (« Fintan l[le fleuve Niger]'entendait couler au fond de la cour du collègue »). Le sujet de la matérialité de la mémoire se retrouve ainsi dans ce passage² ; les souvenirs de l'eau ne se transforment pas seulement en fluide corporel du jeune garçon, mais ces images, d'ordinaire considérées comme immatérielles, se mêlent aussi au monde matériel dans l'univers romanesque de Le Clézio.

Enfin, les souvenirs de l'eau de la ville d'Onitsha représentent d'une part la sensibilité de Fintan adolescent et d'autre part l'influence considérable de la mémoire de son enfance en Afrique sur sa vie entière, voire son être. C'est à partir de ces significations symboliques de l'eau que nous pouvons accéder à celles de la neige et du froid hivernal de Bath dans *Onitsha*.

(...) il fallait refréner les rêves, les faire rentrer à l'intérieur du corps, ne plus écouter le chant du fleuve, ne plus imaginer les grondements des orages. A Bath, en hiver, il ne pleut pas. Il neige. (...) Dans la petite chambre sous les toits, dans la banlieue de Bristol, l'eau gèle dans les carafes. (...) Pour aller donner les cours au collège, Fintan a acheté une vieille moto. Il fait si froid sur la route qu'il faut mettre des journaux sous ses vêtements. Mais Fintan aime sentir la

Minuit, 1984, p. 120). En ce qui concerne ce passage, Mattias Aronsson commente ainsi : « L'élément aquatique sert [...] à souligner l'opposition entre l'Indochine et la France. L'humidité, le jus, les pluies tièdes et l'eau ruisselante caractérisent l'Indochine – tandis que la mère patrie se définit au contraire par l'aridité, la dureté et la sécheresse. » (Mattias Aronsson, *op. cit.*, p. 90).

¹ En effet, la présence de l'eau tantôt réelle, tantôt métaphorique dans le corps des personnages est un détail important dans les romans de Le Clézio. Pour décrire la tendresse ou l'humanité de ses personnages, l'écrivain utilise souvent l'humidité ou la fraîcheur de leurs corps, comme le « regard humide » ou la « main fraîche » rappelant « la rosée du matin » : « Elle[Marie-Hélène] était très douce, j'aimais bien son regard un peu humide » (*PO*, p. 101) ; « Elle avait une expression d'effroi dans ses yeux verts, il me semblait que ses pupilles noires nageaient au centre de ses iris » (*PO*, p. 171) ; « Je l'ai appelée Nada au-dedans de moi, parce qu'elle a posé sa main très fraîche sur mon front, et c'était comme la rosée du matin » (*PO*, p. 233).

² Nous avons évoqué la mémoire matérielle plus haut. Voir le chapitre 2 de notre étude, p. 143-147 et le chapitre 3, p. 180-188.

morsure du vent. C'est comme un couteau qui tranche les souvenirs. On devient nu comme les arbres de l'hiver. (O, 238)

Concrétisant l'ordre d'oubli donné à Fintan, la première phrase révèle les deux caractéristiques de ce processus ; d'une part *la répression du mouvement libre* et d'autre part *l'étouffement du bruit*. Distinct de l'effacement ou de la perte, l'oubli de notre héros de son séjour à Onitsha ressemble en un sens à la solidification de l'eau, représentée dans ce texte par le changement du temps ; la pluie à Onitsha est remplacée par la neige à Bath. Ayant perdu leurs vitalité physique et sonore, « les rêves » du garçon et ses souvenirs de l'eau sont retenus à l'intérieur de son corps, dépôt de mémoire. Ils s'y amoncellent comme des flocons de neige, soit les eaux cristallisées, tombant sur la terre sans faire du bruit. La coagulation de l'eau peut se comparer en outre à l'endurcissement auquel le jeune Fintan se contraint sous les coups de canne du Major.

C'est ainsi qu'il devient adulte, à savoir que son développement se réalise par le gel forcé de ses souvenirs et l'effort de désensibilisation. Le déplacement de Fintan de l'Afrique en Europe n'est donc pas synonyme d'un simple changement spatial. Il s'agit aussi de la transformation de son être. C'est surtout le changement des précipitations, c'est-à-dire celui de l'état de l'eau du ciel qui reflète la mutation du protagoniste. Passant de l'enfance à l'adolescence au Nigeria, il jouit de la vitalité intense issue des eaux régnant sur cet espace naturel, tandis qu'en Angleterre, ce jeune garçon sensible se force à renfermer ses souvenirs de l'eau vivifiante et à devenir *insensible* afin d'être adulte, à la manière de cette ville froide où « il ne pleut pas » mais où « [i]l neige ». De plus, la réflexion de Borgomano sur le titre des quatre chapitres d'*Onitsha* suggérant le renversement de l'eurocentrisme chez Le Clézio nous invite à comprendre la migration de Fintan en Europe comme l'exil, soit la déportation du centre du monde à la périphérie : « « Un long voyage » est symétrique de « Loin d'Onitsha », « long » et « loin » se correspondant pour qualifier la distance qui sépare l'Europe d'Onitsha et d'Aro Chuku, donc de l'Afrique. Mais le centre, c'est l'Afrique, tandis que l'Europe (non nommée dans ces titres) est reléguée à la périphérie¹. »

Le vent d'hiver, associé à l'image du « couteau qui tranche les souvenirs », clôt ce douloureux parcours de l'oubli. Les souvenirs solidifiés du Fintan majeur, employé maintenant comme répétiteur de son ancien collègue, sont prêts à être coupés, si l'on peut dire, comme des

¹ Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 12. D'après la critique, « Loin d'Onitsha », titre du dernier chapitre du roman, montre que « le pôle positif, désiré, élu, est Onitsha, le reste du monde se retrouvant caractérisé par la séparation et la distance par rapport à ce pôle » (*ibid.*, p. 59).

feuilles sèches « des arbres de l'hiver ». A l'idée des souvenirs à « mor[dre] » ou à « tranche[r] », la métaphore des arbres dénudés peut s'ajouter comme un élément qui vérifie de nouveau notre hypothèse quant à la matérialité de la mémoire dans la philosophie de Le Clézio. Les années juvéniles de Fintan font partie de son corps matériellement, comme les feuilles constituent une partie organique de l'arbre. D'autre part, la figure des arbres nus évoque la rudesse de la neige dont Gilbert Durand parle, matière qui « brise sans pitié celui qui a osé garder ses feuilles et ses regrets de l'été¹ ». Là, nous pouvons deviner pourquoi Fintan « aime sentir la morsure du vent » qui ampute ses souvenirs. S'il gardait la mémoire vive de sa vie à Onitsha dans cette ville impitoyable où le froid sévère domine, Fintan serait accablé, pour ainsi dire, comme un arbre dru en hiver, de poids de la neige insoutenable, soit de ses regrets cuisants de *cette ville d'été* où le fleuve ne s'arrête pas, et où les orages affluent tous les soirs ; celle qu'il ne pourra jamais retrouver.

La neige dans les deux villes, canadienne et anglaise, représente ainsi l'état d'isolement des protagonistes à la fois physique et mental. Elle concerne aussi l'effet de blocage ou de rupture sur le champ temporel ; si c'est le passé et la mémoire de Fintan qui sont emprisonnés sous la neige à Bristol, la blancheur de Montréal rompt plutôt le lien entre l'héroïne et son présent, afin de lui ouvrir le champ de l'imaginaire, mêlé de souvenir et d'espérance.

¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 626.

CHAPITRE 7

L'eau dans le monde imaginaire

La force de l'imagination et de la mémoire dans la vie des hommes, notamment celle de ceux issus des minorités, est souvent soulignée par Le Clézio tant dans ses œuvres littéraires que dans ses nombreux entretiens. Lorsqu'on remet en question « l'idéalisation » des minorités dans ses textes, dans une émission de radio diffusée à l'occasion de la publication d'*Histoire du pied et autres fantaisies*, l'écrivain invité prend en exemple des travailleurs somnolant dans le métro parisien, et leurs rêves qu'il leur imagine :

« (...) quand nous voyons dans le métro des travailleurs qui sont Africains, qui reviennent d'avoir une journée épouvantable et on les voit des yeux fermés qui somnolent dans le métro. Je me dis, leur rêve doit les ramener à, je ne sais pas, un monde où les arbres parlent, où il y a les bruissements de la nature autour d'eux, où il y a la chaleur humaine, les enfants, les fêtes, la musique rythmée et tout ça, c'est une richesse incroyable pour leur permet de traverser cette difficile épreuve que l'on a, quand on vient d'ailleurs et qu'on est au bas de la société, bas de l'échelle sociale en France¹. »

En présentant le rêve comme un moyen de supporter la vie dure et d'affronter la réalité absurde², cet épisode nous laisse voir la perspective de Le Clézio qui confère une valeur particulière au rêve, donc à l'imagination et à la mémoire dans la vie humaine. Il s'agit d'une puissance immanente à chaque rêveur, celle qui lui permet de transcender l'espace-temps réel, quoique provisoirement, ou qui fait venir le paysage du passé, parfois mythifié, dans la vie présente et le fait vaincre cette dernière. Cette puissance se trouve sans difficulté chez les personnages fictionnels de Le Clézio, y compris les héros de notre corpus, qui ressemblent d'ailleurs considérablement à ces travailleurs africains dans la métropole française. Les immigrés des pays occidentaux – France, Angleterre, Canada –, refusés, oubliés et marginalisés dans la société moderne, se souviennent obstinément de leur ville d'origine, se laissent aller à la rêverie quasi rituellement et récupèrent leur vitalité à travers des paysages imaginés.

¹ « Écrivain, vient de publier *Histoire du pied et autres fantaisies* chez Gallimard », *Les Matins de France Culture*, émission de radio, animée par Marc Voinchet, France Culture, diffusée le 11 mars 2011.

² En admettant la limite du mythe qui « nous enferme dans des certitudes fallacieuses », il parle ensuite de la nécessité de lutter de manière active, en présentant comme exemple des militantes féministes du monde océanique.

Dans ces rêves, rêveries, souvenirs et imaginations de nos protagonistes, nous notons la richesse des images de l'eau, confirmée par la remarque de Marina Salles : « Ce paysage [imaginaire] de beauté qui surgit au milieu de la laideur est souvent concrétisé par l'eau et ses images sensoriels¹. » Symbole de la vigueur naturelle, cet élément s'oppose à la sécheresse et à la grisaille de l'espace urbain, non seulement dans le monde réel – comme nous l'avons vu dans les deux chapitres précédents – mais aussi dans le monde imaginaire auquel nos personnages appartiennent, sinon qu'ils créent.

Ce sont souvent des paysages aquatiques que le personnage leclézien évoque habituellement, tantôt seul, tantôt pour partager avec ses proches (la rivière Falémé pour El Hadj dans *Poisson d'or*, le fleuve Niger pour Fintan dans *Onitsha*) ; les rêveries, dans certains moments de vie intenses comme l'agonie ou l'accouchement, s'imprègnent d'images de l'eau (le Niger pour Geoffroy dans *Onitsha*, la plage d'Haïfa pour Esther dans *Etoile errante*) ; c'est aussi vers l'espace naturel au bord de l'eau que l'imagination emmène le personnage (l'île au sein du fleuve et la falaise côtière pour Laïla dans *Poisson d'or*). La conscience rêveuse est animée également par plusieurs types de musique, apparentés aux liquides multiples (la mer profonde, les vagues, le sang, les larmes, etc.) par la sonorité, le rythme et la fluidité. Ces musiques de divers genres suscitent des scènes aquatiques chez le personnage – musicien ou auditeur – ou liquéfient l'espace réel de façon hallucinatoire, comme si elles opéraient de manière fidèle à leurs analogies avec cet élément. La première moitié de ce chapitre portera ainsi sur ces images de l'eau évoquées par la mémoire et l'imagination des minoritaires des villes modernes ainsi que leur voyage imaginaire à travers les ondes musicales.

Par ailleurs, la seconde moitié traitera les images de l'eau dans les contes, hérités de génération en génération, qui représentent donc la mémoire collective et l'imagination. Aux jeunes personnages, comme Laïla dans *Poisson d'or*, Nejma et d'autres enfants arabes dans *Etoile errante*, ces contes islamiques sont un moyen de quitter en un instant les villes arides dans lesquelles ils vivent, et d'oublier complètement leur réalité pénible pendant un certain temps. La présence des figures de l'eau varie selon les histoires ; très apparente dans l'histoire des Djenoune écoutée par les enfants de Nour Chams, à peine visible dans la légende de Bilal auquel l'héroïne de *Poisson d'or* s'identifie profondément. Néanmoins, leur sens symbolique n'est jamais négligeable sur le plan de l'intrigue de chaque conte, tout comme dans la dimension intertextuelle de chaque roman. En plus du niveau du contenu, nous voyons aussi stylistiquement des caractéristiques liquides dans la voix des conteurs et dans l'oralité des

¹ Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 21.

contes. Nous considérerons donc l’imaginaire de l’eau dans ces contes mis en abyme par rapport aux circonstances des personnages romanesques de *Le Clézio*, aussi bien que les modalités précises de transmission orale, celles qui peuvent s’apparenter avec les traits de l’eau.

1. La rêverie de l’eau

Bien qu’ils vivent dans des villes modernes, les personnages lecléziens sont souvent pris par plusieurs rêveries où les images de l’eau à l’état naturel prédominent. Certains sont dévorés par les souvenirs de l’eau qu’ils ont vue et vécue, profondément marqués jusqu’au fond de leurs consciences et de leurs corps. D’autres reconnaissent paradoxalement des paysages aquatiques dans des scènes typiquement urbaines comme l’autoroute, les voitures, les grands immeubles ou les bidonvilles dans les faubourgs. D’autre part, les musiques emmènent les immigrés des villes modernes, éternels étrangers de notre époque, vers leurs pays d’origine ou une île inconnue paradisiaque de l’autre côté de la mer ; les auditeurs du radio, les spectateurs du concert dans la rue et les joueurs des instruments de musique peuvent ainsi oublier, quoique momentanément, le poids de la réalité et rêver au monde utopique dans lequel ils retrouveraient leur liberté. Axé sur ces trois thèmes évocateurs de la rêverie de l’eau – la mémoire personnelle, quelques sites citadins et la musique –, ce chapitre sera voué à la réflexion sur la modalité de la rêverie de nos personnages, les caractéristiques de l’eau imaginaire, ses rôles dans la vie des minorités de la société moderne et ses sens métaphoriques dans l’univers romanesque de *Le Clézio*.

1.1. La réalité vaincue par la mémoire

A. La reconstitution de l’espace-temps disparu

Les rêveries de Fintan dans *Onitsha* et d’El Hadj dans *Poisson d’or* présentent différentes analogies. Premièrement, ce sont les cours d’eau africains qui manquent à ces deux personnages immigrés, respectivement à Bath et à Evry-Courcouronnes, villes européennes de seconde zone, d’autant plus aux saisons pendant lesquelles ils s’en souvenaient avec nostalgie¹.

¹ En fait, la période où se déroulent les romans est différente ; Fintan entre au collège de Bath en 1949 et quitte la ville au printemps 1969, tandis que c’est entre 1992 et 1993 que Laïla séjournait à Paris. La narratrice ne précise jamais les années en chiffre dans *Poisson d’or*, mais Marina Salles les déduit du

En Angleterre, le collégien a de la difficulté à ne pas penser, surtout au début de son séjour au pensionnat, au fleuve Niger, à la rivière Omerun et aux orages recouvrant tous les soirs la ville d'Onitsha. Pour le vieil homme sénégalais, c'est le fleuve Sénégal et la rivière Falémé qu'il ne cesse de se rappeler, même s'il les a quittés plusieurs décennies auparavant. Les mémoires de l'eau reviennent à ces deux personnages régulièrement, ou quotidiennement, avec la même vigueur. C'est ainsi que l'on comprend le deuxième point commun de leurs rêveries : l'évocation fréquente ou leur présence importante dans la vie quotidienne. Si l'on peut les quantifier, elles prennent au moins la moitié de la vie de ces deux citadins. Le narrateur d'*Onitsha* précise que la vie du jeune héros bifurque à son entrée au collège de Bath, à partir du moment où il distingue sa vie diurne, en classe et dans le dortoir, et la vie nocturne où il s'évade dans le rêve et où ses souvenirs de l'eau s'animent de nouveau¹. Tandis que Fintan paraît réussir avec le temps à enfermer ses rêves au fond de son être et à les consolider – comme nous l'avons vu dans l'étude sur la neige –, il ne peut néanmoins s'empêcher de constater dans une lettre destinée à sa sœur : « Je n'ai rien oublié, Marima. (...) Pas un instant je n'ai cessé de voir Ibusun, la plaine d'herbes, les toits de tôle chauffés au soleil, le fleuve avec les îles, Jersey, Brokkedon² ». Dans *Poisson d'or*, la narratrice témoigne qu'El Hadj, obsédé par la mémoire de sa ville natale, raconte le « grand fleuve qui coule si lentement à travers le désert³ » à chaque fois qu'ils se rencontrent. La fréquence et l'intensité des rêveries nous posent une interrogation quant à l'espace où ils vivent *véritablement* : ces citadins, quelque peu inadaptés, mis à l'écart, habitent tant les villes modernes que dans leurs propres rêveries. Ce sont les caractéristiques de l'eau dans leur mémoire qui expliquent la raison pour laquelle ils veulent ou doivent insister sur la double vie. L'image des cours d'eau des pays du Sud, fluides et abondants, s'opposant aux eaux des pays du Nord, affaiblies ou gelées⁴, permet à nos personnages de libérer leurs

fait que l'enfant d'Houriya a obtenu la nationalité française selon le droit du sol – modifié immédiatement après sa naissance en 1993 (Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 162). C'est l'image du froid entre l'automne et l'hiver prédominante dans les deux romans qui nous attire, malgré cet écart chronologique.

¹ *O*, p. 233 : « Alors il y avait deux vies. Celle qui commençait à vivre dans le collège, dans la salle froide du dortoir, dans les classes, avec les autres garçons, et la voix nasillarde de M. Spinck qui récitait les vers d'Horace, *o lente lente currite noctis equi*. Et il y avait ce qu'il voyait quand il fermait les yeux, dans la pénombre, glissant sur la rivière Omerun, ou bien se balançant dans le hamac de sisal, en écoutant le bruit des orages. ».

² *O*, p. 243-244.

³ *PO*, p. 164 : « Il rêvait tout haut du grand fleuve qui coule si lentement à travers le désert, où la lumière resplendit jusque dans la nuit. ».

⁴ Le temps d'Evry-Courcouronnes, de même que celui de Bath dans *Onitsha*, se caractérise par le froid d'hiver. En route pour l'appartement d'El Hadj, Laïla a vu que « [l]a campagne était glacée, il y avait du givre sur les talus » (*PO*, p. 164) et a remarqué aussi qu'« [i]l faisait toujours le même ciel gris et bas, on aurait dit que les jours n'étaient pas passés [et que l'on] parlait même de neige à la radio » (*PO*, p.

sentiments refoulés et de récupérer leur vitalité, leur force pour endurer la vie urbaine, souvent pénible et humiliante pour les faibles. Troisièmement, Onitsha et Yamba – village natal d'El Hadj – sont tous les deux disparus, soit du fait de la guerre, soit du fait de l'urbanisation. Les deux personnages ressentent le même sentiment d'impuissance vis-à-vis de cette démolition irréversible du monde qu'ils ont connu¹. Les rêveries de ces immigrés, celles que l'on peut considérer comme des témoignages d'anciens ou de survivants, incarnent donc le monde à part dans lequel un espace-temps, complètement éteint sur la terre, continue à exister. Cela peut d'ailleurs nous évoquer une zone sinistrée par une inondation, plus visible en surface, mais qui subsiste sous l'eau. Constitués de ces infimes souvenirs, les romans de Le Clézio font partie de ce monde invisible, une sorte d'outre-tombe de la société moderne. C'est pourquoi, nous entendons la voix pressante de l'écrivain à travers celle de Fintan disant à la fin de sa lettre à Marima : « Même ce que j'avais oublié est revenu au moment de la destruction, comme ce train d'images qu'on dit que les noyés entrevoient au moment de sombrer² ».

B. Le chemin vers l'Origine

Si les rêveries de Fintan et d'El Hadj participent à reconstituer un espace-temps disparu, les rêves de l'eau de Geoffroy dans *Onitsha* et d'Esther dans *Etoile errante* représentent la voie du passage vers l'Origine du cosmos d'où tout provient et où tout retourne. D'abord, c'est l'état physique de Geoffroy lors de son plongement dans la rêverie qui nous fait deviner le symbolisme de l'eau dans l'espace imaginaire. A sa sortie de l'hôpital à la suite de l'opinion sceptique du médecin, Geoffroy alité chez lui, flotte « dans un autre monde », distinct de son espace réel qu'est la maison familiale à Opio, dans lequel il « glisse sur l'eau, porté par le radeau de roseaux³ ». C'est donc l'image du fleuve Niger qui apparaît dans le rêve de cet homme mourant. Cela nous rappelle nécessairement les fleuves mythiques qui symbolisent

169). « La pluie [qui] tombait tranquillement » (*PO*, p. 138) pendant la rencontre de la jeune fille avec ce vieux peut se comprendre aussi comme l'indice symbolique de la faiblesse de l'eau et des gens minorités dans la ville.

¹ *O*, p. 234 : « Quand la guerre a commencé, là-bas, au Biafra, Fintan voulait partir, tout de suite, essayer de comprendre. C'est pour Jenny qu'il n'est pas parti. De toute façon, est-ce qu'il pouvait faire quelque chose ? Le monde qu'il a connu s'est fermé, il est déjà trop tard. » ; *PO*, p. 165 : « Il n'avait jamais voulu retourner là-bas. « Ils ont tout démoli, il y a des routes partout, tu vois, des ponts, des aéroports, et toutes les pirogues ont l'arrière coupé pour mettre un moteur. Qu'est-ce qu'un vieux comme moi irait faire là-bas ? (...) » ».

² *O*, p. 244.

³ *O*, p. 248.

généralement « la séparation entre le monde des vivants et l’Au-delà¹ ». Néanmoins, le passage sur ce fleuve africain, contrairement à celui sur les fleuves des Enfers dans le mythe de la Grèce antique, n’évoque pas le tourment de la mort². Le Niger dans le rêve contribue à éclairer « la vérité », celle que « seul le poids de son corps l’empêchait de (...) voir³ » jusqu’à maintenant. Nous percevons ici la perspective différente de Le Clézio sur la mort, traditionnellement associée à l’obscurité, au silence ou à la douleur dans la culture occidentale ; c’est la mort qui permet au personnage leclézien de pénétrer l’opacité de l’eau du fleuve et d’atteindre la vérité en termes personnel et historique. Il s’agit d’« une osmose, un échange de flux entre le monde intérieur et le monde extérieur⁴ », si l’on reprend l’expression de Marina Salles, dont la réflexion est fortement marquée par la pensée taoïste. Nicolas Pien confirme en outre que « [d]ans le texte de Le Clézio, jamais la mort n’est un pas vers un au-delà. Elle est, au contraire, envisagée comme la disparition ultime, un retour à la poussière originelle⁵ ».

Passionné tout au long de sa vie par l’histoire énigmatique de l’exode du peuple du Meroë, Geoffroy arrive enfin dans son dernier rêve « sur la rive du grand fleuve, que s’est arrêtée Arsinoë⁶ ». Là, le paysage de la nouvelle Meroë se confond avec celui de la ville contemporaine d’Onitsha et le visage de la vaillante reine noire est superposé à celui de la jeune fille africaine, Oya⁷. L’éclaircissement du mystère de l’ancien empire égyptien évoque figurativement l’émergence des êtres submergés sous les couches du temps, ou bien la rencontre des ramifications du fleuve immense, dans lequel l’Antiquité se prolonge jusqu’au présent et les anciens exilés s’allient avec les colonisés du XX^{ème} siècle. C’est ainsi que le Niger, fleuve contenant « toute l’histoire des hommes depuis le commencement⁸ », révèle à ce malade en phase terminale, celui qu’il emporterait aussitôt dans son eau, l’histoire intégrale et matérielle,

¹ Sous la direction de Michel Cazenave, *op. cit.*, entrée : « fleuve », p. 268.

² « Les noms des fleuves des Enfers indiquent quels tourments attendent les condamnés : l’Achéron (douleurs), le Phlégéon (brûlures), le Cocyte (lamentations), le Styx (horreurs), le Léthé (oubli) ». Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, entrée : « fleuve », p. 450.

³ *O*, p. 248.

⁴ Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 287.

⁵ Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 70.

⁶ *O*, p. 248.

⁷ *O*, p. 248-249 : « Geoffroy regarde la stèle qui porte le signe magique, il voit le visage d’Oya, et tout devient évident, lisible jusqu’à la fin des temps. La nouvelle Meroë s’étend sur les deux rives du fleuve, devant l’île, à Onitsha et Asaba, à l’endroit même où il a attendu pendant toutes ces années, sur le Wharf, sur le plancher usé des bureaux de la United Africa, dans l’ombre étouffante des hangars. C’est ici que la reine noire a conduit son peuple, sur les rives boueuses où les bateaux viennent décharger les caisses de marchandises. C’est ici qu’elle a fait ériger la stèle du soleil, le signe sacré des Umundri. C’est ici qu’Oya est revenue, pour mettre au monde son enfant. ».

⁸ *O*, p. 105.

c'est-à-dire la vérité¹. Il s'agit de la reconnaissance de l'histoire universelle de l'humanité qui s'écoule et s'écoulera éternellement comme le fleuve, qui comprend bien évidemment Geoffroy, lui-même. Michèle Labbé perçoit cette connexion du personnage à « la mémoire collective et [aux] grands mythes » comme « [l']éternel retour ». La critique souligne d'ailleurs que ce n'est pas seulement le héros qui s'évade de la dimension personnelle, mais aussi l'œuvre de Le Clézio, elle-même, qui « échappe à l'individuel² », et ainsi rejoint un monde imaginaire plus fondamental, dans lequel les différences culturelles, voire spécifiques, s'annihilent. D'autre part, Le Clézio, se ralliant à une hypothèse marginale, métamorphose l'histoire de la chute du Meroë en histoire de la survivance et les colonisés africains en postérité d'Arsinoë, dernière reine qui lutta avec bravoure contre l'armée de César³. Son roman, complété par la rêverie fluviale de Geoffroy où se dissolvent les limites entre la légende, le mythe et l'histoire, traduit en filigrane les forces latentes de l'Afrique qui affronte sans cesse la violence de l'Occident, hier et aujourd'hui.

La situation d'Esther dans *Etoile errante* se montre en un sens symétrique à celle de Geoffroy à la lisière entre la vie et la mort ; installée dans « [l]a salle de travail de l'hôpital⁴ », – contrairement au protagoniste d'*Onitsha* venant de sortir de l'hôpital –, la femme enceinte attend la naissance d'une nouvelle vie. Ce faisant, elle rêve sans cesse d'être « de l'autre côté de l'océan, sur la plage où [elles sont] arrivées d'abord [avec Elizabeth], quand le *Sette Fratelli* [les a] débarquées⁵ ». C'est donc sur la plage d'Haïfa que l'héroïne se laisse mener dans sa rêverie, et son enfant, imagine-t-elle, « serait porté par les vagues de la mer jusqu'à la plage de sable⁶ ». L'accouchement d'Esther, accompagné de mouvements des vagues, nous rappelle celui des « femmes des Vibres » dans le monde imaginaire de Henri Michaux, sur qui Le Clézio écrit d'ailleurs, étudiant, son mémoire de maîtrise : « Les Vibres aiment l'eau, plongent aux éponges, ont raison des requins et des pieuvres. Ils reviennent le soir, sans s'être essuyés, le

¹ Nous avons travaillé dans le chapitre consacré au Niger sur ces deux caractéristiques importantes, l'intégralité et la matérialité, de l'histoire représentée par le fleuve. Voir le chapitre 3 de notre étude, p. 174-188.

² Michèle Labbé, *op. cit.*, p. 93.

³ Editée par G. Mokhtar, *Histoire générale de l'Afrique*, vol. II, « Afrique ancienne », Paris, Unesco, 2010 (1^{ère} éd. 1980), p. 313 : « Certains ont supposé que la famille royale koushite s'était enfuie à l'ouest et établie au Darfour, où l'on aurait des traces de survivance de traditions méroïtiques. (...) En particulier, A. J. Arkell (...) a présenté cette hypothèse, en s'appuyant sur la présence de ruines et sur les indices onomastiques. Mais il ne semble pas que le stade de la simple hypothèse ait été dépassé. » Pour savoir plus sur l'hypothèse présentée par Arkell, voir son ouvrage intitulé *A History of the Sudan. From the earliest times to 1821*, London, University of London The Athlone Press, 1955, dont le huitième chapitre est consacré particulièrement à l'histoire de Nubia après la chute de Meroë (p. 174-185).

⁴ *EE*, p. 314.

⁵ *EE*, p. 312.

⁶ *EE*, p. 313.

corps bleuté de phosphorescences. Leurs femmes accouchent dans une barque, trouvant dans les mouvements de la mer les forces nécessaires pour expulser l'enfant qui désire naître¹. » La mer constitue un lieu idéal pour la naissance, parce que les vitalités de l'eau se joignent à la volonté de l'enfant qui cherche à naître, c'est-à-dire à vivre.

Le symbolisme de l'eau, représentée par le fleuve Niger, se retrouve dans la rêverie d'Esther ; elle incarne l'espace du passage où l'on traverse pour se déplacer entre le monde des vivants et celui des non-vivants, c'est-à-dire les morts ou les pré-nés. Si l'eau fluviale emporte le mourant d'ici à l'ailleurs, les vagues amènent le fœtus, dans le sens inverse, de l'autre monde au monde qui est le nôtre. La remarque d'Isabelle Roussel-Gillet sur la « double poétique » de l'eau dans les œuvres de Le Clézio est ainsi confirmée dans notre corpus : « Sur l'ensemble des récits publiés, l'eau, élément transitoire selon Héraclite, revêt une double poétique : porteuse de vie (voir l'accouchement de Lalla sur le sable en bord de mer dans *Désert*) et de mort, ce que Bachelard nomme le complexe d'Ophélie² ». L'image de l'eau insérée entre la vie et la mort reflète d'une part l'importance de cette matière dans la cosmologie de Le Clézio, celle qui figure à la fois la source primitive et l'ultime destination de tous les êtres vivants, y compris les hommes³. Elle nous confirme de nouveau les traces du taoïsme chez l'auteur de *L'Extase matérielle*, selon lequel « [v]ivre, c'est être mort, et la mort est vivante. Comme l'infini est fait de fini, et le fini est la naissance de l'infini⁴ ». L'eau, élément cyclique, est une des métaphores les plus appropriées à l'incarnation de la vision du monde de Le Clézio.

Le corps féminin est étroitement lié à la métaphore de l'eau dans la vision cosmologique de Le Clézio, le bébé étant porté dans le ventre de la mère pour traverser cette mer imaginaire et arriver au monde des vivants. Nous comprenons ainsi qu'Esther se métamorphose en bateau comme le *Sette Fratelli* dans sa rêverie, lorsqu'elle affirme que c'est « encore la traversée du

¹ Henri Michaux, *Ailleurs*, coll. « Nrf », Paris, Gallimard, 1967, p. 82. L'enfantement dans une barque est un motif que l'on retrouve également dans *Onitsha* ; lorsque les contractions commencent, Oya prend une barque pour traverser le fleuve et donne naissance à l'enfant dans le ventre de l'épave du *George Shotton*.

² Isabelle Roussel-Gillet, « Plages-mémoires de J.M.G. Le Clézio », *op. cit.*, p. 82.

³ La réflexion de Thierry Paquot sur les expressions que l'on utilise pour décrire la naissance ou la vieillesse révèle l'importance de l'eau dans notre façon de concevoir la vie humaine : « Une mère qui accouche « perd les eaux » avant de donner naissance à son enfant. Cette proximité langagière entre la naissance du monde et celle d'un humain me comble d'aise, tant il est vrai que si un animal naît, un enfant « vient au monde ». Cette venue au monde est comme une éclaboussure d'eau, un débordement d'amour, qui masque pour un temps du moins, la fin attendue de la vie, cette vieillesse si fréquemment comparée à un « naufrage », encore une fois l'élément aquatique est convoqué métaphoriquement, l'eau qui permet la vie et l'eau qui la reprend, flux et reflux. » (Thierry Paquot, *Géopoétique de l'eau. Hommage à Gaston Bachelard*, coll. « Rhizome », Paris, Association Culturelle Eterotopia France, 2016, p. 14).

⁴ *EM*, p. 48.

port d'Alon vers Eretz Israël¹ » qu'elle effectue en ce moment avec son enfant en train de naître². C'est ainsi que les images de l'eau apparaissent de manière plus vive et plus abondante dans la rêverie de l'accouchée que dans celle de l'homme mourant « porté par le radeau ». Dans son rêve, le corps d'Esther ne peut pas se dissocier non seulement de son fils, mais aussi des vagues de la mer. L'alternance répétée de l'image de la mer et des sensations corporelles de la narratrice qui finissent par s'unir montre bien cet état d'amalgame organique entre le corps de la mère, celui du bébé et le monde matériel.

(...) le bébé a commencé à naître, et les vagues me portaient jusqu'à la plage où je m'étais endormie, pendant qu'Elizabeth veillait à côté des bagages. C'était extraordinaire. C'était si beau. J'avais mal, mais j'entendais le bruit des vagues sur le sable, elles me portaient, je glissais sur la mer qui s'ouvrait, la plage était tout illuminée du soleil en train de naître. (*EE*, 314-315)

Le changement de l'objet que les vagues porteront jusqu'à la plage attire notre attention. La narratrice écrit plus haut : « *Il* serait porté par les vagues de la mer jusqu'à la plage de sable³ », tandis qu'ici l'enfant est remplacé par « me », c'est-à-dire Esther, elle-même (« les vagues *me* portaient jusqu'à la plage⁴ »). Cela peut aussi se comprendre comme le point de vue possible, sinon l'expérience vécue de l'enfant dans le processus de la naissance. Suggérant le lien organique entre la mère et le fils, cette discrète substitution langagière dans le texte invite à imaginer le corps de la femme enceinte comme un navire traversant la mer. Si la transformation du corps d'Esther en navire au moment de son attente du *Sette Fratelli* à la côte sud de la France suggère le statut de l'héroïne comme sauveuse du peuple, celui qui renvoie l'histoire du roman au mythe judéo-chrétien⁵, la métaphore similaire dans cette scène peut être comprise dans une dimension plus fondamentale, c'est-à-dire matérielle et cosmique. Avec l'arrivée sur la plage, soit la naissance de l'enfant d'Esther, ce « me » divergera en deux corps dissociés, et ces derniers sont annoncés paradoxalement par les deux figures dans la mémoire : Esther endormie et Elizabeth veillant. Superposant le duo mère-enfant de l'avenir à celui du passé, la plage d'Haïfa incarne l'Origine du temps cyclique où se rejoignent le passé et l'avenir. D'autre part, le processus de l'enfantement accompagné du mouvement des vagues et de leur

¹ *EE*, p. 314.

² Nous avons déjà étudié ce lien métaphorique entre le corps maternel et le navire dans le chapitre consacré à l'Atlantique. Le narrateur d'*Onitsha* suggère à maintes reprises l'aspect physique de la femme enceinte à travers la description du navire *Surabaya*. Voir le chapitre 1 de notre étude, p. 55-60.

³ *EE*, p. 313. Mis en italique par nous.

⁴ Mis en italique par nous.

⁵ Nous avons parlé du statut symbolique d'Esther dans l'histoire romanesque qui correspond à la figure héroïque de la Bible. Voir le chapitre 2, p. 112.

bruit nous convie à relier le corps de l'accouchée et le monde des matières (« le bébé a commencé à naître, et les vagues me portaient », « J'avais mal, mais j'entendais le bruit des vagues »). Rappelant le fameux tableau de Frida Kahlo, *L'Étreinte amoureuse de l'univers, la terre (le Mexique), moi, Diego et monsieur Xólotl*(1949), cette scène dessine la participation des forces cosmologiques, figurées ici par les vagues, à la naissance d'un être humain¹. Elle représente la vision de l'homme, de la vie et de la mort de notre romancier. Faisant partie de la nature, l'être humain dans la littérature leclézienne peut paraître sous-évalué par rapport à celui présent dans la philosophie anthropocentrique occidentale. Cependant, l'importance qu'il accorde aux rapports intimes entre l'homme et la nature n'est pas synonyme de l'infinité d'un individu ou l'insignifiance de la vie humaine. L'auteur nous encourage tout au contraire à découvrir au fond de chacun la vitalité immanente à tous les êtres vivants, germe du monde harmonieux où différents peuples peuvent coexister pacifiquement.

Le contexte historique d'*Etoile errante* fait entendre encore plus clairement le message de la rêverie d'Esther lorsqu'elle retourne à la plage d'Haïfa pour donner naissance à son fils. D'abord, sur le plan de sa vie affective, son ancienne blessure amoureuse sera guérie avec l'arrivée de son enfant, incarnation de son père, sur cette plage imaginaire. Ce petit Michel n'héritera pas seulement du nom de son grand père, mais il forme aussi « [une] boule dans [le] ventre² » de sa mère où « le vide [...] se creusait³ » depuis qu'elle a pressenti, un jour de son enfance, toute la fatalité qui lui arriverait, y compris la mort précoce du père de Michel. Mbassi

¹ Hayden Herrera, *Frida, biographie de Frida Kahlo*, traduit de l'anglais par Philippe Beaudoin, coll. « Grandes biographies », Paris, Flammarion, 2013 (1^{ère} éd. originale 1983), p. 440-441 : « Sur ce tableau, Frida apparaît comme une sorte de terre-mère mexicaine, et Diego comme son enfant. Une crevasse d'un rouge vif serpente sur le cou et la poitrine de la jeune femme. À l'endroit où devraient se trouver son sein et son cœur surgit une fontaine de lait magique, destinée à nourrir le gros et pâle bébé Diego qu'elle serre dans son giron. » La terre-mère mexicaine figurée dans ce tableau par l'image de Frida elle-même est renforcée par la prédominance des arbres et de la couleur verte qui signifient la vitalité. La goutte de lait n'est donc pas destinée seulement à l'Homme, mais aussi à la Nature entière.

² *EE*, p. 314 : « Les autres, comment pouvaient-ils comprendre ? Ils avaient une famille, ils avaient un lieu de naissance, un cimetière où ils pouvaient voir les noms de leurs grands-parents, ils avaient des souvenirs. Moi, je n'avais rien d'autre que cette boule dans mon ventre, qui devrait apparaître. »

³ *EE*, p. 148. La figure du « vide » au fond de l'héroïne peut être associée à son pressentiment angoissant de la mort de son père et son trauma causé par sa disparition subite. Voici les deux passages concernés : « Et tout d'un coup, je me suis jetée sur le sol, et je mordais ma main pour ne pas crier, pour ne pas pleurer, et malgré cela je sentais les larmes qui glissaient hors de moi, *le vide qui se creusait dans mon ventre*, qui s'ouvrait au-dehors, un vide, un froid, et je ne pouvais m'empêcher de penser qu'il allait mourir, qu'il devait mourir. » (*EE*, p. 148) ; « L'oncle Simon Ruben avait tout essayé. Il avait essayé la prière, il avait fait venir le rabbin, et un médecin, pour me guérir de *ce vide*. » (*EE*, p. 152). Mis en italique par nous.

Atéba perçoit dans ces « rencontres homonymiques » entre les deux Michel, c'est-à-dire entre les deux générations, l'intention de « perpétuer la mémoire des parents¹ ».

L'apparition de « Michel » sur la plage d'Haïfa, où la jeune Esther avait débarqué seule avec sa mère, réalise ainsi à nouveau le retour à l'Origine, d'où la vie pourrait être réécrite avec l'ouverture d'une nouvelle ère. Ensuite, on peut également replacer la rêverie de cette femme juive survivante dans une dimension historique. Pour la narratrice, tout comme pour de nombreux réfugiés juifs après la Seconde Guerre mondiale, cette plage du sable ouverte comme porte de la Terre Promise, représente le commencement et la naissance². C'est le lieu où l'héroïne a pu récupérer son nom juif, c'est-à-dire sa véritable identité³. Il est donc plutôt naturel que le paysage de cet espace pur lui revienne au moment de son accouchement ; la mère espère que le nouveau-né pourra vivre librement en tant que lui-même sans souffrir de l'oppression, de la violence, ou de la discrimination. Nous entrevoyons aussi que l'espérance qui s'esquisse dans le roman de Le Clézio est aussi une sorte de rêve : celui de restaurer la paix, celui qui a – pour le moment – échoué face à la guerre entre Israël et Palestine. La mer, symbole de la régénération et de la purification, traduit précautionneusement l'optimisme inlassable de notre écrivain qui n'ignore jamais la moindre possibilité du changement, dérivée de la vie de chaque être humain.

Avant de terminer, penchons-nous sur les trois particularités des rêveries de l'eau de nos personnages citadins, celles qui apparaissent à travers leurs corps. D'abord, avoir « les yeux fermés⁴ » paraît être la première condition pour entrer dans le monde imaginaire. Fintan, Geoffroy et Esther ferment les yeux pour se déplacer du monde visible – les villes modernes dans lesquelles ils vivent – au monde invisible où les images de l'eau libre débordent. El Hadj, vieil homme aveugle, a en ce sens l'avantage pour passer la plupart du temps dans son rêve, au bord de la rivière Falémé. Dans ce contexte, nous entendons différemment la question de Maou à quelques temps du décès de son mari : « Est-ce qu'on met les enfants au monde pour qu'ils

¹ Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 48.

² *EE*, p. 313 : « Il serait porté par les vagues de la mer jusqu'à la plage de sable où nous avons débarqué, où nous sommes nées. ».

³ Nous avons travaillé sur la plage d'Haïfa comme lieu de naissance symbolique dans le chapitre consacré à la Méditerranée. Voir le chapitre 2 de notre étude, p. 130-132.

⁴ Le cas de Fintan : « Et il y avait ce qu'il voyait quand *il fermait les yeux*, dans la pénombre, glissant sur la rivière Omerun, ou bien se balançant dans le hamac de sisal, en écoutant le bruit des orages. » (*O*, p. 233) ; Le cas de Geoffroy : « *Les yeux restent fermés*, les paupières serrées. (...) Les yeux bougent derrière les paupières, quelque chose glisse sur le visage, une onde, un nuage. » (*O*, p. 247) ; Le cas d'Esther : « *Je fermais les yeux* et j'y étais. Je sentais le sel sur mes lèvres. » (*EE*, p. 315). Mis en italique par nous.

vous ferment les yeux ?¹ ». Evoquant aussi la naissance de Michel dans *Etoile errante*, celle qui rend possible l'espérance d'une autre Histoire et d'un monde en paix, cette phrase associe métaphoriquement l'image des yeux fermés, non seulement à la mort, mais aussi à l'attente pour la vie au-delà de sa propre mort, au rêve pour l'avenir du monde et de l'humanité². Puis, les rêveurs perçoivent les images de l'eau à travers des sens autres que la vue. Ce sont surtout les sensations auditives et les mouvements fluides comme le glissement ou le balancement qui marquent leurs rêveries ; Fintan, « glissant sur la rivière Omerun, ou bien se balançant dans le hamac de sisal, [écoute] le bruit des orages³ » comme son père qui « glisse sur l'eau, porté par le radeau de roseaux⁴ ». El Hadj décrit la rivière « [c]omme s'il glissait encore sur une longue pirogue⁵ », et « [e]n parlant, il chantonn[e] et se me[t] à balancer le haut de son corps, comme quand il avait huit ans⁶ » alors qu'Esther entend « le bruit doux des vagues glissant sur le rivage⁷ » et sent « le balancement doux des vagues », celles qui la « portaient jusqu'à la plage⁸ ». L'intensité des images de l'eau, agissant sur les corps entiers de nos personnages, peut être interprétée comme la puissance de l'imagination ou de la littérature, qui dépasse parfois la réalité.

Enfin, la matérialité des rêveries aquatiques est renforcée par les liquides sortant des corps des héros rêvant. Fintan pleure sans bruit « à cause du fleuve Niger⁹ » et quand il « s'endorm[e] en pensant au fleuve », il se réveille le lendemain sur « les draps du lit imprégnés d'un liquide chaud¹⁰ », après avoir vu Oya dans son rêve. C'est aussi « une larme¹¹ » ou « des larmes¹² » qui coulent des yeux de Geoffroy et Esther pendant qu'ils rêvent. L'esprit qui rêve à l'eau et le corps qui laisse sortir de l'eau s'unissent à l'intérieur des rêveurs lecléziens. La

¹ *O*, p. 250.

² Par ailleurs, au moment de la naissance de son fils, la narratrice d'*Etoile errante* écrit ainsi : « Michel est né. J'étais aveuglée par toute la lumière. » (*EE*, p. 316). Cette perte de vue momentanée peut signifier l'ouverture complète vers le futur, soit vers le monde à venir que l'on ne peut voir qu'aux yeux fermés.

³ *O*, p. 233.

⁴ *O*, p. 248.

⁵ *PO*, p. 164.

⁶ *PO*, p. 137.

⁷ *EE*, p. 314.

⁸ *EE*, p. 315.

⁹ *O*, p. 237 : « Seulement la nuit, dans le dortoir, en se mordant la lèvre pour que cela ne s'entende pas. Mais ce n'était pas à cause des coups de canne. C'était à cause du fleuve Niger. ».

¹⁰ *O*, p. 237.

¹¹ *O*, p. 247 : « Parfois, une larme furtive se forme à l'angle interne de l'œil, reste accrochée aux cils, brille à la lumière. ».

¹² *EE*, p. 316 : « J'avais des larmes dans mes yeux, les vagues passaient dans mon ventre. » Bien que Le Clézio ne décrive pas, nous pouvons imaginer aussi que la femme perdrait les eaux quelques temps avant, ou en même temps que la naissance de l'enfant.

rêverie, accusée souvent d'illusion, éphémère et aérienne, est ainsi dotée dans les romans de Le Clézio de traits matériels, indéniablement réels.

1.2. Le surgissement du paysage aquatique sur le paysage urbain

Certains bruits ou scènes pourtant typiquement urbains, évoquent cependant parfois des paysages naturels contenant des images de l'eau. C'est sur le cas de Laïla pendant son séjour à Paris que nous travaillerons ici. L'héroïne de *Poisson d'or* se souvient de ses premiers jours dans la ville ainsi : « Paris, au début, c'était magnifique. Je courais les rues. Je n'arrêtais pas¹. ». Les rues, composantes fondamentales des métropoles occidentales, influent principalement sur les modalités d'exploration de cette jeune fille africaine nouvellement arrivée. Etendues « sans fin² », elles forment un espace « immense, inépuisable³ » qui stimule la curiosité de la jeune marcheuse et fait précipiter ses pas. Elle se déplace d'abord à pied, puis en métro et « le plus souvent [en] autobus⁴ », mais son but est toujours de « voir le plus possible⁵ ». Laïla décrit les particularités de ses déambulations dans les phrases suivantes : « Je prenais le bus au hasard, j'allais jusqu'au terminus. (...) Et puis je marchais dans tous ces quartiers⁶ », en énumérant par la suite une longue liste des noms de quartiers parisiens. Sans plan, ni destination, son excursion libre se caractérise par un rayon vaste et une trajectoire aléatoire. Le lecteur peut sans difficulté percevoir que sa promenade ressemble en somme à l'agitation d'un poisson dans l'eau, comme elle l'affirme : « Je voulais continuer à glisser entre les gens, entre les choses, comme un poisson qui remonte un torrent⁷ ». Comme le dit Haddad-Khalil : « Le parcours d'observation et de déambulation devient celui de la découverte et de la jouissance d'une possible communication avec l'osmose, d'un vécu dans le « liquide » et l'harmonie⁸ ». Avec son esprit d'aventure et sa passion pour la promenade, Laïla fait couler l'eau imaginaire dans les rues goudronnées de la ville de Paris, comme si elle apportait la vigueur de la nature dans cet espace urbain desséché. Cet effet magique peut s'expliquer par la théorie de Le Clézio sur la marche : « C'est une façon d'entrer en contact avec le monde réel qui est tout à fait à la mesure du corps

¹ *PO*, p. 95.

² *PO*, p. 97 : « Les rues de Paris me semblaient sans fin. Et certaines étaient réellement sans fin, avenues, boulevards qui se perdaient dans le flux des autos, qui disparaissaient entre les immeubles. »

³ *PO*, p. 97.

⁴ *PO*, p. 103.

⁵ *PO*, p. 104.

⁶ *PO*, p. 104.

⁷ *PO*, p. 107.

⁸ Sophia Haddad-Khalil, *op. cit.*, p. 122.

humain. Et il me semble que tout ce qui permet d'apprécier la banalité du corps humain et son autonomie possède un côté magique ; cela révèle des possibilités qui ne sont plus celles de l'homme sédentaire, de l'homme citoyen...¹ ». Dans *Poisson d'or*, c'est l'image du torrent qui figure ces « possibilités » en latence chez le personnage nomade, étranger à Paris.

Après sa période de découverte frénétique de la ville, Laïla fréquente quelques endroits spécifiques où elle fait connaissance avec ses semblables, entre autres des gitans qui bivouaquent près d'Evry-Courcouronnes. C'est en sortant de chez El Hadj qu'elle voit pour la première fois leur camp sur le terrain vague au milieu de l'autoroute, celui qui lui fait immédiatement penser aux « naufragés sur une île² ». Les voies d'autoroute, infrastructure caractéristique de l'espace urbain, rappellent les cours d'eau naturels comme le fleuve ou la rivière avec le bruit et le mouvement des voitures³. Ces images peuvent appartenir au « système métaphorique » typique de Le Clézio « qui tend à valoriser l'élémentaire et l'original grâce à l'utilisation fréquente d'images animales, végétales et minérales⁴ ». C'est surtout la vitesse menaçante du flux des automobiles qui illustre l'hostilité de cette ville vis-à-vis des étrangers. Reliant les immigrés clandestins de Paris et la juive survivante qui vit à Montréal (dans *Etoile errante*), la métaphore du « naufrage » reflète la vie des minorités du monde contemporain dans les romans de Le Clézio. Les personnages lecléziens sont pour ainsi dire les gens rejetés, emportés et isolés par les flots furieux de notre époque tels que certaines décisions politiques émanant des puissances politiques et économiques, l'indifférence largement répandue dans la société moderne et son système conservateur sinon discriminatoire à l'égard des *autres*. C'est pourquoi ces images de l'eau, dérivées du paysage urbain, ne participent pas à délivrer nos personnages, mais plutôt à tromper leurs anciens rêves et à dissimuler leurs malheurs atroces. Laïla se rend d'abord compte de la duperie de la ville sournoise, lors de la mort d'El Hadj :

Je croyais bien qu'il ne retournerait pas chez lui au bord du fleuve. Il resterait à Villabé, au cimetière on lui retrouverait une petite place, et en guise de fleuve il entendrait la rumeur des autos sur l'autoroute. (*PO*, 172)

¹ « Retour aux origines », entretien avec Pierre Maury, *op. cit.*, p. 96.

² *PO*, p. 138.

³ Les comparaisons de cette route au cours d'eau se trouvent plusieurs fois dans le roman : « la grande route qui passe par Evry-Courcouronnes, avec ses huit voies qui sont comme un fleuve » (*PO*, p. 151), « (...) on entendait le grondement de la nationale pas très loin, là où se trouvait l'île des Gitans » (*PO*, p. 165), « les autos roulaient de chaque côté de l'île des Gitans en faisant un grondement, dans le genre d'une rivière en crue » (*PO*, p. 168).

⁴ Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 57.

Là, le roulement des voitures, écho de l'histoire répétitive du vieux sur le fleuve Sénégal – nous verrons plus tard cette combinaison métaphorique dans le sous-chapitre consacré aux contes de l'eau –, montre clairement ses limites. Puis, le bruit du fleuve mensonger s'amplifie encore aux moments tragiques où l'héroïne, elle-même kidnappée et vendue, intervient dans la vente de la fille d'une femme gitane. Le soir où elle a décidé de lui présenter un jeune couple français sans enfant, « les autos roulaient de chaque côté de l'île de Gitans en faisant un grondement, dans le genre d'une rivière en crue¹ ». De plus, le jour de l'adoption, le paysage du camp réveille explicitement la scène du rapt de Laïla :

Je n'ai jamais su combien ils avaient payé. J'étais restée dehors, dans le vent, j'écoutais le bruit du fleuve des autos autour de l'île. Il y avait des corbeaux dans le ciel, comme pour le jour de ma naissance, mais ils ne criaient pas d'épouvante. (*PO*, 177)

C'est ainsi que cette ville, non loin de Paris, dite la plus belle ville du monde, nous semble jumelle avec la région désertique dans l'extrême sud du Maroc. Comme le note Bruno Thibault, « [a]u cours de ses errances urbaines, Laïla découvre l'envers de ces villes : leur centre refoulé. Cette découverte correspond au premier temps de l'initiation : c'est une sorte de purgatoire ou de descente aux Enfers². » À travers son regard, Le Clézio révèle que la vie des minorités du monde moderne ne s'améliore guère en dépit de leur évasion risquée. Il paraît que leur misère, celle que même des corbeaux ne déplorent pas, se fasse encore plus sombre dans cet espace insensible. Le grondement du faux fleuve peut s'allier métaphoriquement avec l'espérance des exclus trompée dans la ville du pays riche.

Le déplacement de la narratrice, soit le changement de point de vue, contribue aussi au déferlement des scènes aquatiques sur l'espace urbain. Lorsque Laïla se trouve en haut d'un immeuble ou sur le toit d'une tour, la ville de Paris se déploie au-dessous d'elle comme la mer. À la différence de « l'île de Gitans » entourée du « fleuve des voitures », le paysage maritime imaginaire n'est pas évoqué par les ressemblances directes entre la mer et la ville. C'est la hauteur de la position de l'héroïne qui le rappelle indirectement, comme elle le décrit dans la phrase suivante : « C'était comme en haut de la falaise, dans le cimetière au-dessus de la mer, avec les mouettes qui planaient contre le ciel³ ». Au sein de « la beauté de l'espace-temps ouvert parisien s'oppos[ant] à la brutalité des milieux domestique et souterrain⁴ », même les bruits la

¹ *PO*, p. 168.

² Bruno Thibault (2009), *op. cit.*, p. 40.

³ *PO*, p. 126.

⁴ Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 138.

font se sentir proche de la mer. Nous notons qu'ils se produisent aussi par les particularités de l'endroit où elle se place. Par exemple, « le vent siffl[ant] dans les haubans des mâts télé » qui lui paraît « étrange, ici, au milieu de cette ville, si loin de la mer¹ » est un bruit éclaté par le heurt des décors typiquement liés au toit, bien qu'ils soient légèrement dissimulés sous les lexiques nuancés de l'image maritime : le vent fort, les câbles et l'antenne de la télévision. En outre, c'est la haute altitude, autrement dit la distance avec le sol qui adoucit le grondement des voitures et le rend analogue au bruit des vagues : « le roulement très bas des voitures, dans l'avenue d'Ivry, sur la place d'Italie, plus loin encore, sur les quais ou sur le périphérique, par vagues, comme cela, très doux, comme la marée qui monte² ». Ainsi, nous pouvons conclure que la ville de Paris se transforme en mer par l'ascension de Laïla. D'où la nécessité de la réflexion préalable sur le sens de ce mouvement vers le haut pour comprendre le symbolisme de la mer imaginaire.

Bien que les rues de Paris s'étendent largement et se prolongent continuellement dans la ville, elles ne conduisent jamais nos personnages au bord de l'eau qui leur manquent tant, là où ils pourraient retrouver leur tranquillité. Contrairement aux rues du mellah au bout desquelles le bleu de l'océan apparaît soudainement, celles de Paris étalent seulement « les gens, les choses, les immeubles, les magasins, les squares³ ». L'aspect carcéral ou labyrinthe de la métropole française, « symptômes de ruine⁴ », selon le mot de Baudelaire, est surtout perceptible dans le furieux monologue interne de Laïla après la mort d'El Hadj⁵. Elle se dit :

¹ *PO*, p. 187.

² *PO*, p. 187.

³ *PO*, p. 104.

⁴ Charles Baudelaire, Annexe au « Spleen de Paris », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 317 : « Symptômes de ruine – bâtiments immenses – plusieurs l'un sur l'autre – des appartement[s], des chambres, des temples, des galeries, des escaliers, des cœcums, des belvédères, des lanternes, des fontaines, des statues – fissures, lézardes, humidité provenant d'un réservoir situé près du ciel. Comment avertir les gens, les nations ? Avertissons à l'oreille les plus intelligents. Tout en haut, une colonne craque et ses deux extrémités se déplacent. Rien n'a encore croulé. Je ne peux plus retrouver l'issue. Je descends, puis je remonte. Une tour-labyrinthe. Je n'ai jamais pu sortir. J'habitue pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète ». Cité par Jean-Louis Jacquier-Roux, *op. cit.*, p. 44. L'auteur du *Thème de l'eau dans les « fleurs du mal »* remarque que l'eau se montre « indéfiniment stérile » dans ces « paradis artificiels » (*ibid.*).

⁵ Cette opposition entre la ville marocaine ouverte et la métropole française labyrinthe apparaît de manière récurrente dans les romans de Le Clézio, entre autres dans *Désert*, comme Yann Courrèges le commente ainsi : « Le contraste est fort avec le bidonville marocain de la Cité où, malgré la misère et un habitat de bric et de broc, la vie peut être joyeuse, en tout cas moins angoissante, parce que encore proche de la nature, de la mer, du ciel. On peut en partir quand on veut, y revenir à volonté, l'on n'en est pas prisonnier alors que Marseille emprisonne dans son labyrinthe, incarcère entre ses murs. Le contraste est d'autant plus fort que Le Clézio évoque les mondes superbes du désert et de l'océan, ces deux immensités quasi mystiques qui poussent au rêve et à la méditation. » (Yann Courrèges, *op. cit.*, p. 214).

« j’aurais voulu tout casser dans cet immeuble, j’aurais voulu crever le ciel opaque qui avait empêché El Hadj de voir, casser les vitres et les stores, casser les wagons, les glaces des autobus, les rails du chemin de fer, les bateaux qui mettait tant de temps à rejoindre les rives du fleuve Sénégal et Yamba sur la rivière Falémé¹ ». Les constructions urbaines, caractérisées par « la verticalité », c’est-à-dire « un aspect anti-utopique² », aussi bien que les transports modernes forment comme une sorte de voile grisâtre à leur contact sensoriel avec l’eau naturelle, source de la vitalité. Les personnages ressentent le besoin de s’en échapper pour survivre, comme Le Clézio l’affirme dans l’entretien avec Pierre Boncenne : « si l’on veut survivre, je crois qu’il faut sortir de [la ville]³ ». Mais, vu la structure de l’espace barré par plusieurs cloisons, c’est la montée qui constitue le seul moyen de franchir les barrières orgueilleuses de cette grande ville. Le mouvement ascensionnel de Laïla exprime alors « la volonté de fuir l’emprise de la ville et le désir de la transcender⁴ ». Une fois parvenue à s’en évader, elle peut distinguer – quoique vaguement – les traces de la mer⁵.

Son évvasion ascensionnelle, accompagnée d’apparition de l’image maritime, s’effectue par deux fois à la suite de parcours similaires : elle passe d’abord une certaine période de solitude dans un garage en sous-sol, et ensuite, fait l’amour avec son ami Nono avant de se diriger vers le haut, presque impulsivement⁶. La répétition d’identiques parcours préliminaires laisse deviner d’où vient la force de propulsion ascensionnelle de Laïla : passage d’une extrémité à l’autre, c’est-à-dire du long isolement à l’union physique avec autrui⁷. Si la première

¹ *PO*, p. 171.

² Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 56.

³ « J.M.G. Le Clézio s’explique », entretien avec Pierre Boncenne, *op. cit.*, p. 36.

⁴ Bruno Thibault (2009), *op. cit.*, p. 41.

⁵ En considération d’un passage de *La Guerre*, évoqué par Pierre Boncenne qui a interviewé Le Clézio, il nous paraît cohérent que Laïla découvre les traces de la mer en haut du tour, c’est-à-dire en dehors de la ville : « Je voudrais tant que la guerre s’arrête, ne fût-ce qu’une heure, et que je puisse me reposer. Ça serait bien, si la guerre s’arrêtait ; on pourrait aller à la plage, par exemple, et on s’assoierait par terre en regardant la mer. On n’aurait plus besoin de faire des gestes et de dire les mots de la tragédie, on serait en dehors du spectacle » (cité par Pierre Boncenne, *op. cit.*, p. 36). La plage et la mer constituent dans la vision du monde de Le Clézio une sorte d’antichambre de la ville moderne.

⁶ En s’échappant de la maison de Mme Fromaigeat, Laïla commence à vivre dans le garage avec Nono où elle se laisse enfermée pendant plusieurs jours ou semaines. Quand elle commence à ressortir après avoir fait l’amour avec son ami, elle monte tout de suite en haut d’un immeuble où s’installent des bureaux : « Quand je suis ressortie pour la première fois, j’ai pris l’escalier, à côté de la porte du garage, puis l’ascenseur, et je suis montée jusqu’en haut de l’immeuble » (*PO*, p. 126). Pour la seconde fois aussi, après « des semaines qu[’elle] n’avai[t] plus de nouvelles de Nono, de personne » (*PO*, p. 185), elle fait l’amour avec ce boxeur amateur, revenu de la prison, et ils vont « ensemble sur le toit de la tour, par le chemin secret, l’ascenseur jusqu’au trente et unième, puis la porte coupe-feu, l’escalier et l’échelle des pompiers » (*PO*, p. 186).

⁷ Comparable à l’accouchement d’Esther dans *Etoile errante*, l’union physique des deux corps est pour ainsi dire une condition ou une étape préparatoire à l’accès imaginaire à la mer.

situation reflète l'indifférence ou l'hostilité de cette société vis-à-vis de la jeune immigrée africaine, le geste d'amour de Nono symbolise la présence d'un autrui qui éprouve une grande affection envers elle. Les deux attitudes différentes à l'égard de l'héroïne ont sur son corps, et plus particulièrement sur ses « flux internes », des résultats opposés. Pendant qu'elle est enfermée seule ou presque dans la cave froide, son corps semble être figé ou gelé ; elle « rest[e] couchée presque tout le temps sur le matelas », sans aucune force, « même pour bouger un bras, même pour tourner la tête » ; elle n'a plus ses règles « comme si tout s'[est] arrêté au fond [d'elle]¹ ». Au contraire, les rapports sexuels ont un effet quasi curatif avec la douceur et la chaleur de Nono qui contribuent à assouplir et réchauffer le corps de Laïla² ; après avoir fait l'amour, elle « commenc[e] à bouger, [elle va] jusqu'à la cuisine », enfin « tout [va] un peu mieux³ », se dit-elle. Sans aller jusqu'à lui faire retrouver son état normal, la force vitale du corps du jeune homme, pénétrant le corps pétrifié de Laïla, la pousse à monter vers le haut de la ville. Elle s'élève vers le ciel de façon dialectique si l'on peut dire, en mettant un terme à son cycle de l'enfermement, comme si l'énergie condensée au noyau de la pupe explosait et faisait déployer les ailes. Nous ne saurions nier bien entendu les liens métaphoriques entre l'ascension et l'extase sensuelle en ce sens que Laïla atteint le point culminant où elle est prise par des sensations intenses et contradictoires comme le vertige, un grand bonheur qui va jusqu'à lui tirer des larmes des yeux, suivis d'un sentiment de fatigue et ivresse⁴. En outre, le vide et l'impulsion suicidaire qui l'attrape à sa seconde ascension peuvent être vus comme l'effet de l'oscillation entre l'éros et le thanatos sur laquelle nous reviendrons plus tard⁵.

Il serait néanmoins restreint d'analyser seulement du point de vue de l'érotisme l'ascension de Laïla et son évocation de l'image maritime. Il faudrait aussi les aborder dans une

¹ *PO*, p. 124. Par rapport aux eaux dans le ventre d'Esther enceinte dans *Etoile errante*, les règles de Laïla, celles qu'elle recommence à avoir après les rapports sexuels avec Nono, sont une autre version de l'eau du corps féminin. Cela nous confirme les relations étroites entre la fusion des deux corps, l'eau corporelle des femmes et leurs rêveries de la mer.

² Nous voyons « la douceur » et « la chaleur » comme deux caractères centraux de leurs rapports sexuels pour les deux raisons suivantes. D'abord, la narratrice répète l'adverbe « doucement » dans sa description brève des deux scènes de l'amour : « Un soir, il m'a fait l'amour, très doucement. » (*PO*, p. 125) ; « Quand il s'est réveillé, nous avons fait l'amour, doucement, comme la première fois. » (*PO*, p. 186). Ensuite, elle précise son « besoin de sentir » la chaleur de Nono après avoir passé des semaines solitaires : « J'avais besoin de sentir sa chaleur. Ça faisait des jours que j'étais seule dans la cave, sans parler à personne, juste à écouter de la musique sur mon vieux poste à piles. » (*PO*, p. 186).

³ *PO*, p. 126.

⁴ *PO*, p. 127 : « « Le bruit me donnait le vertige, (...). Je vous jure que je n'avais jamais rien vu d'aussi beau. (...) J'avais des larmes dans les yeux, parce que je me sentais heureuse tout à coup. (...) Je suis entrée dans l'ascenseur, et tout s'est renfermé. J'étais très fatiguée, un peu ivre. »

⁵ *PO*, p. 187 : « Tout d'un coup, j'ai senti un vide, une envie qui montait en moi, qui me faisait mal. (...) J'ai marché vers le bord du toit, penchée contre le vent, comme si j'allais pouvoir apercevoir la mer là-bas. »

perspective sociologique et topologique en tenant compte du symbolisme de l'altitude dans cet espace urbain et de la classe inférieure à laquelle la jeune immigrée clandestine appartient au sein de la société française. Son déplacement spatial du garage sous-terrain au sommet de la ville reflète le changement de son statut dans cette société ; elle s'enfuit de sa place assignée de faible, surveillée, marginalisée et exploitée, afin d'occuper une place choisie, qui domine la ville entière. Son ascension peut alors s'entendre comme la récupération de sa souveraineté, le renforcement ou la croissance du soi. Les secrétaires travaillant au dernier étage de l'immeuble, effrayées par l'apparition audacieuse de Laïla, illustrent ce retournement de situation, et ce renversement des rapports avec la société : « Les secrétaires ont vu cette fille noire, avec sa masse de cheveux, son jean fatigué et son regard fixe, et elles ont eu très peur. Je crois que pour la première fois j'ai réalisé que je pouvais faire peur à quelqu'un, moi aussi.¹ ». Il paraît signifiant que ce soit la mer imaginaire qui recouvre la ville entière au moment où l'héroïne, typique des minorités de la société moderne, parvient à l'un des plus hauts endroits de cet espace. Dans cet ordre renversé, la mer incarne l'antipode du monde présent, une sorte d'utopie, à laquelle les plus faibles représentants de la société moderne aspirent. L'antagonisme entre la grande ville et le monde maritime met en exergue des aspects négatifs du monde actuel qui se caractérise par la sécheresse, la dureté, l'enfermement et le morcèlement. Il nous apprend aussi les valeurs du monde idéal selon Le Clézio, celles qui sont symbolisées par les caractéristiques physiques de la mer comme la fluidité, la liberté, l'ouverture et la magnanimité.

Dans ce contexte, on peut conférer un sens plus large à l'affection de Nono que celui d'un simple amour charnel entre deux jeunes adultes. En tant qu'élément essentiel pour la vie (ou la survie) humaine aussi bien que pour l'avènement du monde idéal, son amour représente la fraternité humaine. Bien que ce personnage socialement aussi faible que Laïla ne puisse faire venir que des images éphémères, son rôle est primordial pour le rétablissement de la jeune fille, chaque fois que la mort projette une ombre sur elle. Il ne la sauve pas seulement de son état d'isolement, mais la retient aussi au moment où le sourd bruit des voitures, monté comme une marée invisible, l'attire vers le bord du toit de la tour comme le chant funeste des sirènes :

C'était à cause du bruit de la mer, il y avait si longtemps que je ne l'entendais plus, c'était vertigineux. J'ai marché vers le bord du toit, penchée contre le vent, comme si j'allais pouvoir apercevoir la mer là-bas. Nono m'a rattrapée. Il ne comprenait pas : « Qu'est-ce que tu fais ? Tu es folle ? Tu veux mourir ? » (*PO*, 187)

¹ *PO*, p. 126.

Le jeune homme protège son amie contre le sinistre appel de belles images de la mer, celui qui est associé au complexe d'Ophélie, présenté par Bachelard. L'eau, « élément mélancolique par excellence » et aussi « élément mélancolisant », concerne « une perte de notre être dans la totale dispersion¹ », écrit l'auteur de *L'eau et le rêve*. Parmi tous les éléments qui ont leur « propre dissolution », c'est l'eau qui se rapproche le plus de l'image de la mort, parce qu'elle « dissout plus complètement » et ainsi « nous aide à mourir totalement² ». La présence de Nono et son affection constituent pour ainsi dire la volonté de vie affrontant l'impulsion de mort éveillée au fond des êtres faibles dans cet espace périlleux. En revanche, nous pouvons comprendre cette pulsion de mort comme un désir de retour, tout à fait naturel, presque « logique », comme Marguerite Duras interprète elle-même la fin de son héroïne, Anne-Marie Stretter qui disparaît sur la plage dans *India Song* : « je ne sais pas si c'est un suicide. Elle rejoint comme une mer... elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle. (...) Elle ne peut faire autrement. Je pense que c'est un suicide complètement logique qui n'a rien de tragique³ ». L'envie de Laïla de rejoindre la mer peut signifier également celui d'entrer en union avec la substance féminine.

L'imaginaire, une des capacités les plus importantes de l'être humain d'après Le Clézio⁴, et qui est d'ailleurs la source primitive de la littérature, permet en général aux personnages de Le Clézio de tirer la vitalité du plus profond de leur être et de supporter la dureté de leur réalité. En désignant « la force de la pensée », Michèle Labbé admire cette capacité d'imaginer, celle qui peut complètement transformer l'espace urbain en espace matériel, infini et vide : « Par la force de la pensée, les paysages, mêmes les paysages urbains, vont s'étendre aux limites

¹ Gaston Bachelard (1942), *op. cit.*, p. 106.

² *Ibid.*, p. 107.

³ Marguerite Duras et Michèle Porte, *op. cit.*, p. 78.

⁴ Le Clézio parle souvent de l'importance de l'imagination, presque comparable à un don, comme si cette force nous permettait de surmonter le malheur, d'espérer le meilleur avenir et de continuer à vivre. C'est les histoires contées par sa grand-mère et ses jeux d'écriture pendant la guerre qui lui ont appris cette capacité de l'être humain : « (...) dans les années qui ont suivi la guerre, je me souviens d'avoir manqué de tout, et particulièrement de quoi écrire et de quoi lire. Faute de papier et de plume à encre, j'ai dessiné et j'ai écrit mes premiers mots sur l'envers de carnets de rationnement, en me servant d'un crayon de charpentier bleu et rouge. (...) Je peux comprendre que c'était un contexte où l'on avait le désir de s'enfuir – donc de rêver et d'écrire ses rêves. En outre, ma grand-mère maternelle était une extraordinaire conteuse, qui réservait aux longues heures d'après-midi le temps des histoires. Ses contes étaient toujours très imaginatifs, et mettaient en scène une forêt (...) dont le personnage principal était un singe doué de malice, qui se sortait toujours des situations les plus périlleuses. » Le lauréat du prix Nobel de littérature souligne ainsi le rôle de l'imagination comme moyen d'oublier la misère et d'assouvir la liberté dans une situation opprimante, voire aliénante. (J.-M.G. Le Clézio, « Dans la forêt des paradoxes », *op. cit.*).

extrêmes de l'horizon et s'épurer, se réduire aux simples éléments¹ ». Toutefois, les images de l'eau évoquées à travers des décors emblématiques de l'espace urbain comme l'autoroute, les voitures, l'immeuble ou la tour montrent clairement leurs limites. En les reconnaissant, nos personnages, qui sont à la fois des rêveurs et de courageux hommes d'action, décident de partir à un moment donné sans se satisfaire de fausses images ; Hakim quitte « le fleuve des autos » d'Evry-Courcouronnes pour enterrer son grand-père au bord de la rivière Yamba², et Laïla prend le train pour Nice avec Juanico, un ami gitan, dans le but de rejoindre la vraie mer³. Ainsi, l'imagination des hommes dans la littérature de Le Clézio n'est pas qu'une illusion impuissante, mais la force véritable qui fait supporter certains moments cruels de la vie et avancer vers l'étape suivante.

1.3. Le voyage par la musique

Dans *Poisson d'or*, défini comme un « roman de formation musicale⁴ » par Sophie Jollin-Bertocchi, diverses musiques accompagnent constamment la vie de l'héroïne ; depuis les musiques arabes qu'elle écoutait avec Lalla Asma dans sa maison jusqu'aux musiques négro-africaines qu'elle découvre en France, en passant par les chansons anglo-américaines diffusées dans l'émission du radio qu'elle aimait écouter à Tabriket. Laïla est conduite directement ou indirectement au monde des musiques par ces expériences. Ses rencontres avec des musiciens d'origine africaine entre autres influent particulièrement sur son parcours ; elles lui donnent lieu non seulement l'opportunité de découvrir leurs musiques, mais aussi d'exercer son talent au chant et de faire le voyage imaginaire à travers ces ondes musicales. La musique instrumentale jouée par Nono, Hakim et d'autres jeunes immigrés à Paris transmet des rythmes africains au corps de Laïla alors que les deux chanteuses, Simone et Sara, dont elle fait connaissance par hasard, respectivement à Paris et à Nice, fascinent complètement la jeune fille et la guident vers le chemin professionnel du jazz. Bien que ces deux types de musique diffèrent par leur

¹ Michèle Labbé, *op. cit.*, p. 155.

² Dans la lettre de Hakim destinée à Laïla, le jeune étudiant sénégalais écrit ainsi : « J'ai décidé de ramener El Hadj chez lui, après tout. J'ai un emprunt à la banque pour mes études qui va bien servir pour ça, c'est seulement dommage que tu ne sois pas avec nous pour aller chez mon grand-père à Yamba. » (*PO*, p. 184).

³ *PO*, p. 185 : « Nous[Laïla et Juanico] avons pris le train pour Nice. (...) Je ne sais pas qui en a eu l'idée en premier. Peut-être que c'est lui. A force de répéter : « Un de ces jours, je me casserai. » Le jour était arrivé. ».

⁴ Sophie Jollin-Bertocchi, « Chanson et musicalité dans l'œuvre de Le Clézio », *in* coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (2004), *op. cit.*, p. 148.

composante principale – le bruit des instruments traditionnels de l’Afrique pour la première, la voix humaine pour la seconde –, ils présentent de l’analogie aux niveaux socio-culturel et esthétique. Avant de réfléchir à la fonction ou au symbolisme de ces musiques dans la vie de l’héroïne, penchons-nous d’abord sur leurs caractéristiques sonores et dynamiques comme le timbre, la tonalité, la résonance et les vibrations, qui évoquent toutes, peu ou prou, les images de l’eau.

Les instruments centraux des musiques des jeunes africains se caractérisent par une tonalité douce et une résonance large et profonde. Par exemple, l’instrument à cordes d’Hakim, la « *sanza* », produit « un son glissant et doux qui sembl[e] venir de tous les côtés à la fois¹ », rappelant implicitement la fluidité de la matière liquide jaillissant ou débordant. Puis, le tambour africain qui « résonn[e] chaque soir » en faisant « un roulement dans les couloirs [du métro], tantôt menaçant comme un orage qui gronde, tantôt très doux et régulier comme un cœur qui bat² ». Ici, les métaphores apparentent explicitement les coups des percussions avec le dynamisme de l’eau cosmologique et le flux sanguin de l’être vivant. Les rythmes africains sont en quelque sorte décrits comme l’eau mouvante qui lie la nature et l’homme, voire les font entrer en fusion. Nous reviendrons plus tard sur cette métaphore de l’eau-lien entre l’homme et le cosmos. Les caractéristiques de l’eau se révèlent aussi dans les voix chantant qui nous emmènent vers l’image des profondeurs de la mer avec le timbre « grave », « lourd et bas » et les ondes puissantes. Simone, femme haïtienne, a « une voix grave, vibrante, chaude qui entr[e] jusqu’au fond de [Laïla], jusque dans [son] ventre³ », et ses paroles « très douces (...) gliss[ent] dans la musique des tambours⁴ ». Les sons, comme la matière fluide, imprègnent le corps de la jeune fille, comme s’ils allaient en faire partie physiquement. La voix de Sara est encore plus impressionnante que celle de Simone, avec les vibrations intenses qui résonnent, malgré la distance, en la jeune fille sourde. Cette dernière se souvient de ce moment étonnant ainsi : « C’est curieux, parce que, en général, à cause de mon oreille gauche, je n’entends pas la musique de si loin. Mais là, le son arrivait jusqu’à moi, lourd et bas, avec des vibrations qui couraient sur ma peau, dans mon ventre⁵ ». Comme l’eau, la musique, plus précisément sa vibration, se ressent chez Laïla en tant que perception tactile. Ainsi, grâce à la matérialité par excellence, l’optique et l’ouïe peuvent converger vers le toucher.

¹ *PO*, p. 130.

² *PO*, p. 131.

³ *PO*, p. 144.

⁴ *PO*, p. 147.

⁵ *PO*, p. 200.

La sonorité et les vibrations, ayant des aspects aquatiques, évoquent en Laïla des rêveries dans lesquelles les flots musicaux emportent l'auditrice de l'autre côté de la mer, et recouvrent l'espace réel avant de le faire onduler. D'abord, « [l]a musique des jumbés, des djundjuns roula[nt] doucement, (...) sous la terre, jusqu'à l'autre bout du monde, pour réveiller la musique de l'autre côté de l'eau¹ » la fait rêver qu'elle « aurai[t] traversé la mer et le désert, tirée par le fil de cette musique-là² ». Deux images différentes, presque opposées de l'eau coexistent alors : la barrière et le lien. Il existe d'une part « la mer » qu'elle espère traverser en tant qu'immigrée africaine marginalisée dans la société française. Il ne s'agit pas seulement de la vraie mer qui empêche les exilés de rentrer dans leurs terres d'origine, mais aussi de toute forme d'obstacles à leur bonheur et liberté auxquelles ils font face dans la vie réelle. D'autre part, le roulement du tambour figure, avec son mouvement fluide et répété, l'eau souterraine reliant le monde entier ; ces ondes sonores s'infiltrèrent dans la terre, coulent de manière souterraine jusqu'à se jeter dans une mer imaginaire, espace où tout s'unit, et atteignent « l'autre bout du monde ». Laïla franchit les barrières de sa vie réelle en écoutant ou en suivant ces vibrations liquides qui lui ouvrent un chemin imaginaire aqueux, issue de secours du petit poisson enfermé dans la ville de Paris. Ensuite, la voix profonde de la chanteuse afro-américaine inonde tout l'espace réel, submergeant le public ; Laïla « b[oit] les mots et la musique³ » dans un bar de Nice où Sara chante, et à la fin du spectacle, la vedette « gliss[e] vers la sortie en ondulant⁴ », comme si les personnages étaient toutes les deux absorbées par l'abîme marin. Nous observons aussi dans la maison de Simone à Paris un phénomène similaire dont l'effet est renforcé par les drogues prises par la narratrice. Remplie de « notes d'une musique lente qui [a] l'air de sortir de tous les côtés du sol, même des fenêtres⁵ », la petite maison de la rue de la Butte-aux-Cailles, ayant « une atmosphère de paradis artificiel⁶ », se transforme en une véritable onde aquatique :

Le monde vacillait comme dans un séisme, je voyais les murs ondoyer, et les silhouettes des gens s'effiloche, et la couleur écarlate du turban de Simone qui grandissait, emplissait toute la salle. (...) Simone m'a essuyé le visage avec une serviette trempée dans l'eau froide. Elle avait des gestes très doux, très maternels. Elle parlait lentement, et j'avais l'impression qu'elle

¹ *PO*, p. 157-158.

² *PO*, p. 144.

³ *PO*, p. 200.

⁴ *PO*, p. 201.

⁵ *PO*, p. 146.

⁶ Sophie Jollin-Bertocchi, « Chanson et musicalité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio », in coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (2004), *op. cit.*, p. 149-150.

continuait à chanter, rien que pour moi, de sa voix grave, un peu rauque, mais ça n'était pas le roulement doux des tambours, c'était le bruit de mon cœur dans mes oreilles. (*PO*, 148)

Trois aspects suggèrent la liquéfaction métaphorique de l'espace solide. Premièrement, la déformation visuelle des composants spatiaux ; les lignes claires deviennent floues, les surfaces dures et immobiles commencent à fluctuer. La lumière change de couleur, comme si elle se reflétait différemment dans la matière fluide ayant remplacé l'air dans cet espace. Deuxièmement, on peut percevoir les caractéristiques physique ou symbolique de l'eau dans l'allure de Simone ; en plus de la douceur et de l'aspect maternel, conférés à ses gestes, ses paroles, perdant l'articulation de la langue, se prolongent comme un chant, un flux mélodieux. Troisièmement, les figures de l'eau imaginaire rejoignent celles de l'eau réelle comme les gouttes froides humectant le visage de Laïla et le sang circulant dans son corps. Les sensations tactiles et auditives de l'eau réelle dotent le paysage hallucinatoire d'une sorte de réalité. En terme symbolique, les pulsations dans ses oreilles infirmes, presque mortes, décrivent la vitalité transmise par les sons du tambour au corps de la jeune fille épuisée. L'aspersion de son visage par la chanteuse haïtienne peut représenter la tendresse ou l'humanité qui affrontent la sécheresse de la ville moderne. Cette scène s'apparente aux gestes solidaires des réfugiées arabes dans *Etoile errante*, Aamma Houriya et Nejma, qui humidifient le corps et le visage de Roumiya avec une serviette ou un linge mouillé¹. A propos de cette « invasion [de l'eau] de l'espace urbain » qui présente souvent, selon Stendal Boulos, « sa puissance transformatrice » dans l'œuvre de Le Clézio, la critique élucide qu'elle « n'est pas sentie comme une menace », mais comme « un appel et un désir de fusion² ». La liquéfaction à la fois métaphorique et sensitive de la maison de Simone peut signifier dans ce contexte le retour des personnages à l'origine cosmique.

Concernant la vision hallucinatoire de Laïla, nous pouvons la comparer à « la perception de l'insolite³ » de Louis Aragon qui voit un paysage sous-marin sur la vitrine d'un magasin dans le passage de l'Opéra :

Quelle ne fut pas ma surprise, lorsque attiré par une sorte de bruit machinal et monotone qui semblait s'exhaler de la devanture du marchand de cannes, je m'aperçus que celle-ci baignait dans une lumière verdâtre, en quelque manière sous-marine, dont la source restait invisible. Cela tenait de la phosphorescence des poissons, comme il m'a été donné de la constater quand j'étais

¹ *EE*, p. 242-244, p. 260. Nous avons travaillé dans le cinquième chapitre sur cette scène qui symbolise l'humanité contre la violence largement répandue dans la société moderne. Voir le chapitre 5 de notre étude, p. 271-277.

² Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 224-225.

³ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 16.

encore enfant sur la jetée de Port-Bail, dans le Cotentin, mais cependant je devais m'avouer que bien que des cannes après tout puissent avoir les propriétés éclairantes des habitants de la mer, il ne semblait pas qu'une explication physique pût rendre compte de cette clarté surnaturelle et surtout du bruit qui emplissait sourdement la voûte¹.

Les reflets de lumière et le lourd grondement résonant dans l'espace semi-fermé transforment un site urbain typique en un lieu pleinement naturel, sinon surnaturel. La solidité de la réalité terrestre, illustrée ici par la dureté physique des « cannes », se fond devant les yeux du narrateur qui se sent paradoxalement éveillé tandis ce qu'il s'abandonne à l'illusion. Hanté par la « clarté surnaturelle », l'auteur du *Paysan de Paris* affirme d'un ton convaincu : « Toute la mer dans le passage de l'Opéra. Les cannes se balançaient doucement comme des varechs² ». Cette sensation de netteté de l'esprit répond d'ailleurs à l'impression de Laïla grisée qui s'explique ainsi : « J'étais ivre, mais je n'avais pas perdu la tête, au contraire. Tout était devenu très clair³ ». La lecture de la préface de l'œuvre d'Aragon nous laisse comprendre que cette similitude est bien plus qu'un hasard, car le jeune surréaliste de vingt-six ans, désabusé, accorde de l'importance aux « rêves », « sensualité », « erreur [de la raison] », soit à l'illusion, et au « délire », qui sont pour ainsi dire les mots clés de l'écriture de Le Clézio⁴. Sous l'emprise de la fumée du haschich, mais aussi du frisson délicieux et de l'émotion intense provoqués par la musique, Laïla s'engage dans un « curieux chemi[n] » qui la conduit vers « le sentiment du merveilleux quotidien ⁵ ». Stendal Boulos explique qu'« il s'agit [...] d'une sorte d'embellissement des référents urbains, métamorphosés par le regard du protagoniste⁶ ».

Depuis qu'elle apprend à chanter avec Simone, Laïla entre en relation directe, physique, avec la musique. Les images de l'eau évoquées se montrent naturellement plus intenses et plus concrètes lors du chant – acte nécessairement accompagné d'écoute – que lors de la simple écoute. Voyons d'abord les particularités sonores de la voix de Laïla et de l'accompagnement du piano. Le jeu du clavier de Simone, de même que la voix de sa disciple, se distinguent par la gravité, autrement dit la profondeur des sons ; l'initiatrice « me[t] le son très bas, très grave,

¹ *Ibid.*, p. 28-29.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *PO*, p. 147.

⁴ Louis Aragon, *op. cit.*, p. 12-13 : « Raison, raison, ô fantôme abstrait de la veille, déjà je t'avais chassée de mes rêves, me voici au point où ils vont se confondre avec les réalités d'apparence : il n'y a plus de place ici que pour moi. En vain la raison me dénonce la dictature de la sensualité. En vain elle me met en garde contre l'erreur, que voici reine. Entrez, Madame, ceci est mon corps, ceci est votre trône. Je flatte mon délire comme un joli cheval. Fausse dualité de l'homme, laisse-moi un peu rêver à ton mensonge. »

⁵ *PO*, p. 15-16.

⁶ Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 57.

pour que [Laïla] l'entende mieux », et la chanteuse débutante, en suivant les notes du piano, « ne chant[e] pas les paroles », mais produit « juste des sons, pas seulement avec [s]es lèvres et [s]a gorge, mais du plus profond, du fond de [s]es poumons, des entrailles¹ ». Selon Marina Salles, « [c]ette musique, qui affirme la supériorité du rythme sur la mélodie, se révèle particulièrement adaptée à l'expression de la modernité [...]. En privilégiant le rythme, le Jazz s'impose comme une musique du corps, en rupture avec le pathos de « la musique des sentiments »² ». L'une comme l'autre cherchent à puiser des vibrations lourdes dans l'abîme insondable que sont en réalité le corps du piano et celui de la jeune fille. Mais métaphoriquement cet abîme, source de sons, peut se rapprocher de la mer. Si le chant sans paroles montre implicitement que la voix de Laïla fait partie de la Nature, monde non-verbal, les descriptions du jeu du piano de Simone représentent subtilement les mouvements des vagues, à la fois réguliers et variés.

Elle jouait de la main gauche sur le clavier, sa main large, légère qui courait sur les notes, juste trois, quatre, cinq mesures, ou un accord prolongé, et je devais suivre avec la voix. C'est pour ça qu'elle jouait de la main gauche, pour pouvoir chanter du bon côté, près de ma bonne oreille. (*PO*, 160)

Bien que le texte ne le révèle pas précisément, nous pouvons imaginer, ayant recours à la structure de base du jazz, que Simone joue certains enchaînements d'accord de façon régulière, avec des variations partielles ; l'usage de sa main gauche nous laisse deviner que la pianiste est en train de jouer plutôt des accords qu'une mélodie, tandis que les mesures légèrement différées sous-entendent les variations de ces accords. L'enchaînement d'accord reprenant en général en jazz chaque quatre (ou huit) mesures, l'énumération de « trois, quatre, cinq mesures » dans le passage pourrait s'entendre comme la répétition d'un certain enchaînement d'accords, accompagné de variations, probablement dans la partie terminale. Cela rappelle le mouvement des vagues qui vont et viennent à un rythme régulier avant de se briser, autrement dit de se transformer, à la fin de leur voyage. Par ailleurs, la main qui « courait sur les notes » et « un accord prolongé » peuvent s'allier respectivement au dynamisme des flots courant vers la plage et à leur brisement contre la côte. Enfin, la voix basse de Laïla les suit comme l'écume.

Les sons graves, ressemblant aux vibrations de la mer profonde, sont tirés de la main gauche de la pianiste haïtienne, entrant sans interruption dans l'oreille droite de la jeune fille

¹ *PO*, p. 160-161.

² Marina Salles (2006), *op. cit.*, p. 143.

marocaine, et lui faisant puiser à son tour les ondes puissantes au fond de son corps. Au début de cet entraînement, l'élève talentueuse découvre la préexistence de la musique à son intérieur : « C'est incroyable qu'elle[Simone] ait eu l'idée de m'enseigner la musique, comme si elle avait compris que c'était ça qui était en moi, que c'était pour ça que je vivais¹ ». Puis, lors de son audition dans le studio de Mr. Leroy à Chicago, elle reconnaît soudainement la forme originelle de la musique qu'elle cherchait depuis tant d'années : « ce roulement ininterrompu, sourd, grave, profond, le bruit de la mer sur le socle de la terre, le bruit des bogies sur des rails sans fin, le grondement continu de l'orage qui se lève derrière l'horizon² ». C'est donc le bruit de l'origine du cosmos qu'elle poursuivait, d'où viennent les pulsations de la vie éternelle et les forces invisibles régnant sur le monde entier. Toute la phrase exprimant la profondeur et le rythme cyclique est en rapport avec le jazz ; le rythme du jazz, très prononcé, se rapproche des battements de cœur, tempo naturel. Cette musique peut donc éveiller une sensation vitale, sinon la vie même. Un bruit identique résonne naturellement dans le corps de la chanteuse « [c]omme un soupir ou une rumeur qui viennent de l'inconnu [:] le bruit du sang dans [s]es artères³ ». Rejoignant ainsi non seulement à l'image de la mer, mais aussi à la figure du sang, la voix de Laïla et les sons du piano qu'elle joue gagnent une sorte de matérialité vitale et contribuent à replacer un individu dans l'ordre harmonieux du cosmos.

La fusion de l'héroïne avec l'univers par la musique apparaît à la fin du roman, lorsqu'elle se lance dans un élan artistique, presque délirant, dans un centre commercial à Beverley. La narratrice n'y évoque pas directement des images de l'eau, mais ces dernières s'observent au niveau du lexique et du style d'écriture⁴ :

Je jouais Billie, je jouais Jimi Hendrix, des morceaux qui s'arrachaient, qui tombaient. Je jouais tout ce qui venait, sans ordre, sans m'arrêter, j'improvisais, comme à Chicago, comme à la

¹ *PO*, p. 160-161.

² *PO*, p. 226.

³ *PO*, p. 227.

⁴ Sophie Jollin-Bertocchi observe dans ce passage « le rythme binaire » du « [S]wing » qui signifie « balancement », infiltrée au style d'écriture de Le Clézio : « Dans quelques passages de *Poisson d'or* liés à l'expression de la musique, le rythme binaire des phrases est particulièrement frappant, alors qu'il n'est pas systématiquement dominant chez Le Clézio. C'est le cas notamment lors de l'évocation finale de la performance de Laïla, devenue complètement sourde, qui ne peut plus ressentir désormais les vibrations de la musique qu'à travers son corps tout entier » (« Chanson et musicalité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio », in coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (2004), *op. cit.*, p. 156). La critique remarque également au niveau lexical divers bruits de l'eau, comme ceux de l'orage ou de la mer, qui apparaissent de manière répétitive avec quelques variations dans chaque scène d'improvisation de Laïla : « dans *Poisson d'or*, une série de passages témoignent précisément d'un leitmotiv, motif actualisé sous différentes formes, par exemple celui du grondement de l'orage, mais aussi, dans une moindre mesure, celui du roulement de la mer » (*ibid.*, p. 157).

Butte-aux-Cailles, je retournais en arrière, je reprenais, j'oubliais, et les sons jaillissaient hors de moi, de ma bouche, de mes mains, de mon ventre. (*PO*, 241-242)

Les verbes comme « s'arracher », « tomber » et « jaillir » recréent la tension du mouvement vertical de l'eau dans cette scène impressionnante. La répétition par trois fois de « je jouais » avec une fois de variation (« j'improvisais ») forme un tempo réitératif, comme le rythme des houles, agrémenté de changement imprévisible. La paire constituée des verbes « venir » et « retourner (en arrière) » peut s'y ajouter en plus comme élément descriptif du va-et-vient des flots. En outre, la continuité, voire l'éternité, traduite par les expressions comme « sans [s]'arrêter » ou « reprendre », renforce les caractéristiques de la marée qui dominent en filigrane ce moment décisif de la vie de Laïla. Cette dernière, s'étant efforcé ces dernières années de repêcher les sons du tréfonds, y arrive enfin maintenant, en parvenant à tout oublier, même le soi, comme l'emploi du verbe « oublier » sans complément d'objet nous le laisse entendre (« j'oubliais »). Alors les sons jaillissent spontanément du corps de cette chanteuse qui atteint l'effacement absolu, soit l'extase artistique. Au bout de l'enchaînement des mots suggérant le dynamisme de l'eau, ce jaillissement sonore illustre l'union du soi avec le monde de façon entièrement physique et matérielle. Il représente l'ouverture du corps, la disparition de l'épiderme comme barrière et aussi la question de l'identité que nous traiterons dans le dernier chapitre de notre étude.

Comme la maison de Simone ou le bar où Sara chantait, le centre commercial se transforme aussi en espace liquide par la musique de Laïla. D'une part, les mouvements des personnages se ralentissent et les bruits s'assourdisent comme s'ils se trouvaient dans l'eau : « J'ai senti les mains des gardes qui me soulevaient *doucement*. J'ai tendu encore les doigts vers le clavier, mais tout à coup *il n'y avait plus rien, que le silence. Très lentement*, comme une procession, les gardes m'ont portée le long du hall, et de chaque côté *les gens applaudissaient en silence*¹ ». D'autre part, nous remarquons que les visages des deux personnages, Laïla et Anna, sont réellement humides de larmes. La narratrice écrit : « J'étais prise par la musique, je l'entendais passer sur la peau de mon visage comme un aveugle peut sentir le crépitement du soleil et le roulement lent de la mer. J'ai senti les larmes déborder de mes yeux.² ». La musique perçue par le biais du toucher évoque les bruits de la nature, également décrits comme palpables, avant d'être remplacée par les larmes qui paraissent comme des cristaux des *sons aquatiques*. Confirmant la supériorité du toucher dans la perspective de Le Clézio, ce passage métaphorique

¹ *PO*, p. 243. Mis en italique par nous.

² *PO*, p. 243.

convie le lecteur à quitter le monde que l'on croit réel, dominé par la vue et l'ouïe, et à se mouvoir dans un monde plus ouvert, même plus réel que le premier, à travers l'attention tactile et l'imagination. Parmi les spectateurs de ce concert impromptu, une petite fille prénommée Anna, *touchée* par le jeu du piano et la voix de Laïla, réussit seule à entrer dans ce monde imaginaire qui figure une sorte d'Utopie, où les frontières entre moi et autrui, entre corps et dehors, humanité et nature commencent à s'écrouler.

La jeune Anna a marché un moment à côté de moi, elle n'applaudissait pas, elle ne parlait pas, elle avait seulement tendu sa main vers moi, et son visage de petit chat était tout de travers, j'ai vu un instant ses yeux allongés qui brillaient parce qu'elle pleurait. (*PO*, 243)

Deux mondes s'opposent ; l'un segmenté, solide, immobile, et l'autre ouvert, fluide, changeant. Contrairement à ceux qui restent immobiles dans le monde segmenté sans rien faire d'autre qu'« applaudi[r] en silence », l'enfant, être pur, accepte l'invitation de la chanteuse africaine au monde sensible, imaginaire, à venir, et tente d'être en communion avec elle par la gesticulation et le toucher, et non pas par la langue, ni par le bruit. Bien que ses tentatives de dépasser les barrières ne soient pas achevées – elle ne peut accompagner Laïla qu'« un moment » et sa main ne l'atteint pas non plus –, elles représentent explicitement des gestes humanitaires et solidaires, susceptibles de faire advenir un meilleur avenir de l'humanité, où l'on se montrerait indulgent et respectueux envers les autres, sans discrimination, ni préjugé. Dans ce contexte, les larmes des deux personnages n'illustrent pas seulement leur regret du monde présent, mais aussi et surtout leur croyance en un monde idéal, exprimée par la passion de la musique. Liens fluides entre l'intérieur et l'extérieur du corps humain, ces liquides illustrent le franchissement des limites, l'entrée d'un individu en communion avec le monde et aussi sa véritable rencontre avec autrui. En plus, le « visage de petit chat » d'Anna nous apprend que ce monde utopique de *Le Clézio* ne peut pas avoir lieu seulement par l'annihilation des différences entre les hommes. (Rappelons-nous de plus par quel être Laïla est incarnée à plusieurs reprises dans ce roman.) L'auteur dépeint ce monde harmonieux à un niveau plus fondamental ; il s'agit de l'univers en harmonie absolue où l'humanité ne parviendra jamais sans abandonner tout son orgueil, qui engendre continuellement des perspectives égocentriques, ethnocentriques et anthropocentriques. Il ne s'agit pas d'un hasard si l'auteur privilégie l'eau comme lieu et matière, dans laquelle l'homme perd sa gravité et sa verticalité, propriétés de l'humanité imposante, et que la manière dont les vivants, humains ou non-humains, se tiennent, est plus similaire qu'en milieu terrestre.

2. Les contes de l'eau

Certains personnages secondaires que l'on peut considérer comme des « conteurs », par exemple El Hadj dans *Poisson d'or* et Aamma Houriya dans *Etoile errante*, contribuent au voyage imaginaire de nos jeunes protagonistes comme Laïla et Nejma. Réceptacle de la mémoire et de l'imagination de nombreuses personnes depuis plusieurs siècles, ces contes légendaires se montrent, à première vue, si éloignés des situations actuelles des héroïnes qu'ils paraissent constituer un espace à part où elles s'évadent ou se réfugient pour oublier leur réalité misérable. Cependant la lecture attentive de ces histoires mises en abyme nous permet de comprendre qu'elles reflètent en réalité de manière subtile et détournée le monde réel dans lequel les personnages vivent et les misères vécues par les minorités de la société moderne qui sont opprimés, rejetés et oubliés. Ainsi, les jeunes filles, à leur retour du monde mythique, voient différemment les espaces actuels qui les entourent et leurs propres destins dans les contextes socio-historiques. Par ailleurs, la figure de l'eau, étroitement liée à la fois physiquement et symboliquement à la vie des personnages, se présente aussi importante dans ces contes insérés en filigrane que dans les fils principaux des romans de Le Clézio. Evoquant les enjeux centraux de sa vie, l'image de l'eau des histoires parallèles donne à chaque personnage-auditeur l'occasion, tout comme au lecteur, de réfléchir presque inconsciemment aux problèmes sociaux du monde moderne, particulièrement ceux des expulsés comme les immigrés clandestins et les réfugiés. Nous allons d'abord survoler deux contes mis en abyme de notre corpus, celui de Bilal et celui des Djenoune, identiquement dérivés de la culture de l'Islam, en nous référant aux archives concernant ces personnages légendaires. Ensuite, nous nous pencherons sur l'image de l'eau dans ces deux histoires insérées, avant de clôturer ce sous-chapitre par l'étude des voix des conteurs et de leurs manières de raconter des histoires, celles qui impliquent de façon irréfutable une certaine propriété de l'eau.

2.1. La mise en abyme des contes islamiques

Chaque fois que Laïla rend visite chez El Hadj, ce dernier raconte à son invitée de diverses histoires, non seulement personnelles mais aussi religieuses et philosophiques. Loin d'être doctrinaires, les leçons du vieux, composées de versets du Coran et de commentaires du conteur qu'est lui-même musulman sincère, impressionnent la jeune fille plutôt par leur beauté poétique que par la moralité ou le dogme de leurs contenus. Parmi ces très belles paroles,

l'histoire de Bilal, premier muezzin (celui qui appelle à la prière en Islam) marque profondément l'héroïne. En la définissant comme « [s]a propre histoire¹ », la narratrice en parle deux fois dans le roman, d'abord sous forme de transcription sommaire de ce que le sage lui contait, ensuite à la fin de son voyage à Fougues-Zgaid où elle s'identifie à ce personnage mythique apparu dans le *Hadith*².

La vie de Bilal, un des « Compagnons du Prophète³ » de « la première génération⁴ », ressemble à celle de l'héroïne de *Poisson d'or* sous plusieurs angles. Né en Abyssinie (Ethiopie), cet homme africain est vendu jeune à un étranger et passe plusieurs années en travaillant pour son maître, avant de se rendre compte de sa fatalité absurde d'être soumis et de ressentir la soif inapaisable pour la liberté⁵. La reconnaissance de son état esclave et sa lutte audacieuse pour s'y échapper « le condui[sent], comme il prévoyait, à de douloureuses épreuves⁶ » ; son maître jette Bilal « sur le sable brûlant du désert (...) face au soleil⁷ » et l'exige « de renoncer à l'Islam ou de suer et de mourir⁸ ». L'expulsion de la terre d'origine, la servitude imposée, les tortures (par le feu en plus) et les vicissitudes sur le chemin vers la liberté rappellent les premières années de la vie de Laïla au Maroc. Le destin du héros de la légende islamique et celui de l'héroïne du roman contemporain se superposent davantage par leur don du chant. Le talent de Bilal n'est montré que de manière biaisée dans le conte d'El Hadj qui se contente de le présenter

¹ *PO*, p. 141.

² Le Hadith (Tradition) constitue avec le Coran les deux sources importantes de l'enseignement de l'Islam. Ram Swarup distingue clairement le Hadith du Coran ainsi : « The sources of Islam are two : the Qurān and the Hadīs (« Sayings » or « Traditions »), usually called Sunnah (“customs”), both having their center in Muhammad. The Qurān contains the Prophet's “revelations” (wahy); the Hadīs, all that he did or said, or enjoined, forbade or did not forbid, approved or disapproved. The word Hadīs, singular in form (pl. ahādīs), is also used collectively for all the traditions taken together, for the whole sacred tradition. » (*Understanding the Hadith, The sacred Traditions of Islam*, New York, Prometheus Books, 2002, p. 3).

³ Sous la direction de Mohammad Ali Amir-Moezzi, *Dictionnaire du Coran*, Paris, Robert Laffont, 2007, p. 179 : « Les Compagnons (...) du prophète Mahomet occupent une place importante dans l'histoire de l'Islam. L'expression même « Compagnons du Prophète » (...) désigne les personnes qui l'ont connu personnellement et l'ont accompagné dans les moments cruciaux de sa vie. »

⁴ *Ibid.*, p. 180 : « La première génération de Compagnons correspond aux années 609 à 622 de l'ère chrétienne, c'est-à-dire aux treize années que le Prophète passa à La Mecque, subissant selon les sources historiographiques traditionnelles la persécution des Quraychites, soutenu toutefois par des nouveaux convertis médinois. Cette première génération regroupe donc les premiers convertis à l'Islam. Elle comprend, dans la plupart des listes, Abû Bakr, 'Alî et l'esclave Bilâl b. Rabâh (mort après l'an 20/642) ».

⁵ Mohammad B. Al-Hachem, *Bilal : muezzin du prophète d'Allah*, Beyrouth, Al-Bouraq / Paris, Librairie de l'Orient, 1999, p. 11-12. Il s'agit ici bien évidemment de la liberté de suivre Allah et de ne pas se prosterner devant les idoles en lesquelles son maître et d'autres Quraychites croient.

⁶ *Ibid.*, p. 14-15 : « (...) ; ce dernier[Bilal] comprit que son désir ardent de suivre la voie droite le conduirait à de douloureuses épreuves ».

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ M. Mohammad Zakaria, *Les Compagnons du Prophète*, Saint-Etienne, Créadif Livres, 1992, p. 30.

seulement comme celui « qui avait le premier lancé l'appel à la prière¹ ». Mais dans le livre d'Al-Hachem consacré à la biographie de cet homme à voix divine souligne plusieurs fois la beauté sublime de son chant. L'auteur note : « Personne n'avait jamais entendu une si belle voix, et tous croyaient que c'était un chant de rossignol² ». Son appel à la prière était tellement beau que l'on « ne savait s'il rêvait ou si cela était une réalité³ », ajoute-t-il. L'assimilation de la voix humaine à celui de l'oiseau, soit de la nature, et son effet d'estompement des limites entre le rêve et la réalité suggèrent les attraits transcendants du chant de Bilal en ce sens qu'il dépasse les bornes humaines et fait les dépasser aux Médinois qui l'entendent. La scène décrit le monde entrant en union harmonieuse⁴. Les caractéristiques similaires, c'est-à-dire naturelles, oniriques et transcendantales, se trouvent également dans le chant de Laïla, entre autres son interprétation dans le studio de Mr. Leroy : « j'ai joué mon morceau, celui où j'aboyais comme les coupeurs de cannes, où je criais comme les martinets dans le ciel au-dessus de la cour de Lalla Asma, où je chantais comme les esclaves qui appelaient leurs grands-pères loas, au bord des plantations, debout dans la mer⁵ ». Si « les martinets dans le ciel » s'apparentent explicitement à « un chant de rossignol », l'identification de la chanteuse avec les assujettis sous-entend son incorporation avec autrui, son accord à l'ordre universel et sa transcendance du soi à travers le chant. De plus, le fait qu'elle s'identifie aux « esclaves », quoiqu'il s'agisse ici des esclaves haïtiens, peut suggérer ses relations implicites avec Bilal, celui qui fut un esclave au départ.

Les références à la culture islamique s'observent aussi dans les contes d'Aamma Houriya dans *Etoile errante*, notamment dans celui des Djenoune. L'histoire se déroule dans un jardin paradisiaque qui s'appelle « Firdous », habité autrefois en paix par les hommes et les êtres surnaturels nommés « Djenoune ». Deux frères nés de deux mères différentes se querellent toujours depuis l'enfance ; plus ils grandissent, plus leurs bagarres deviennent dangereuses. Un jour, l'intervention d'une vieille sorcière malsaine « Aïcha » les incite à l'inimitié incontrôlable

¹ *PO*, p. 141. Cette phrase grammaticalement incorrecte devrait être changée par exemple en « qui avait premièrement lancé l'appel à la prière » ou « qui avait lancé l'appel à la prière pour le premier ». Nous supposons que Le Clézio l'écrit ainsi intentionnellement pour faire parler la narratrice, jeune fille marocaine, qui n'a pas reçu d'éducation publique.

² Mohammad B. Al-Hachem, *op.cit.*, p. 39.

³ *Ibid.*

⁴ Dans le livre d'Al-Hachem, cela devrait être le ciel, demeure d'Allah, où la voix de Bilal emmène les musulmans. Cependant, nous préférons de laisser ouvertes d'autres possibilités de l'interprétation, parce que nous ne voyons guère la trace religieuse dans l'histoire de Bilal mise en abyme dans *Poisson d'or*. Nous parlerons plus tard de l'effet de cet adoucissement de l'aspect religieux de l'écriture de Le Clézio.

⁵ *PO*, p. 226.

l'un contre l'autre ; ils se battent comme des fous sans être conscients de ce qu'ils font, de ce qu'ils détruisent plus précisément. Courroucés contre ces hommes insensés qui dévastent complètement le jardin, les Djenoune abandonnent la terre aussi bien que ses habitants.

Dans ce conte, les traces de l'imaginaire islamique se trouvent aux niveaux de l'espace et des personnages comme Firdous, Djenoune et Aïcha, plutôt qu'à celui de l'intrigue. D'abord, le jardin « Firdous » évoque le paradis décrit dans le Coran à la fois par son toponyme¹ et par ses caractéristiques. Houriya le présente ainsi :

Toujours est-il que dans cet endroit, c'était le printemps éternel, des jardins remplis de fleurs et de fruits, des fontaines qui ne tarissaient jamais, et les habitants ne manquaient jamais de nourriture. Ils vivaient de fruits, de miel et d'herbes, car ils ne savaient pas ce qu'était le goût de la chair. (*EE*, 235)

Les particularités de ce jardin merveilleux, c'est-à-dire l'éternité du temps, la plénitude végétale, l'abondance de l'eau vive et le règne de la paix, concordent aux conditions représentatives des « jardins de félicité » de l'Islam où seuls les élus peuvent atteindre après le Jugement dernier : « ceux qui craignent Dieu seront installés dans un lieu très sûr, où il y aura des jardins et des fontaines. (...) Ils goûteront là à toutes sortes de fruits, paisiblement. Ils ne goûteront plus les affres de la mort, hormis leur première mort² », « Ils seront placés du côté du jujubier dépourvu de ses épines, et des acacias abondants, sous une ombre s'étendant au loin, et une eau ruisselante, et des fruits abondants, qui ne seront ni coupés ni interdits³ ». La quiétude dominante, la vitalité opulente, la profusion de nourritures et d'eau fraîche et l'immortalité des habitants se retrouvent ainsi dans les versets du Livre saint de l'Islam. De telles ressemblances entre Firdous et le paradis coranique montrent la dérivation du conte de Houriya de la culture musulmane⁴.

¹ Denis Masson, *op. cit.*, p. 21 : « Dans le Coran, les mots *firdaws* (paradis), *'adn* (eden) et surtout « jardin » (*janna*) au singulier et au pluriel désignent le séjour où les bienheureux, après leur mort, jouiront d'un bonheur sans fin ».

² *Le Coran*, traduit de l'arabe par Malek Chebel, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2009, 44, 51-52 et 44, 55-56.

³ *Ibid.*, 56:28-33.

⁴ Cependant, non seulement les similitudes entre les deux espaces, mais aussi leurs différences attirent notre attention, car ce sont ces modifications et suppressions qui suggèrent la perspective du romancier contemporain, féministe, écologiste et pacifiste. D'abord, il s'agit du statut de la femme. Tandis que le Coran présume pratiquement seuls les hommes comme Elus potentiels du Paradis – les femmes s'y présentent tantôt comme épouses des Bienheureux, « purifiées » et « cloîtrées » dans des pavillons (Coran 2, 25), tantôt comme « houris », jeunes vierges à leur disposition (Coran 44, 55 ; 52, 20 ; 56, 22-23) –, Houriya décrit Firdous, d'une perspective féministe, comme un lieu où habitent « les hommes, les femmes et les enfants » (*EE*, p. 236), sans discrimination de genre. Ensuite, le régime alimentaire strictement végétarien distingue Firdous du typique jardin de paradis de l'Islam où la volaille fait partie

Ensuite, les « Djenoune » sont des personnages provenant des figures légendaires connus dans l’Islam : *djnnun*. Le terme se traduit en général en « génies, diables, petits démons ; esprits, lutins¹ ». Cela nous fait voir avant tout cet être mythique de l’Islam comme archétype des Djenoune, ceux que Nejma appelle une fois « les génies² » dans le roman. Les chercheurs remarquent que de nombreuses formes sont employées dans le Coran pour désigner ces créatures énigmatiques ; la plus souvent « *jinn, jinna et jānn*³ », dont les pluriels sont « *jnnun* » ou « *djnnūn* », et les féminins « *jennīya* » ou « *djennīya* »⁴. L’existence de plusieurs appellations dialectiques pour eux nous permet d’identifier les « Djenoune » aux *djnnun*, en dépit de la légère différence orthographique qui cause d’ailleurs le changement phonatoire, parce qu’elle peut signifier qu’une certaine flexibilité linguistique est applicable dans leur dénomination. En outre, l’habitude de Le Clézio nous conduit aussi à reconnaître cette figure fantastique de l’Islam dans le conte mis en abyme de son roman. En fait, lors de l’emprunt des termes mythiques ou légendaires dans son œuvre, l’écrivain a la tendance de modifier modérément l’appellation de ces noms propres, comme « Firdous », au lieu de « Firdaous » ou « Firdaws » que l’on écrit en général – il enlève donc une prononciation de « a » –, ou le nom de l’ancien empire égyptien dans *Onitsha*, « Meroë » sur lequel le romancier insiste, à la place de « Méroé », écriture plus courante en français – il change ici de nouveau la prononciation du nom. Ainsi, Le Clézio cherche à prendre garde ses romans de l’Histoire écrite par les vainqueurs et des idées reçues sur les cultures non-occidentales, dites minoritaires. (Nous reparlerons plus tard de ce détachement intentionnel dans l’écriture de Le Clézio, renforcé surtout au moment où il se réfère aux cultures hétérogènes.) Il s’agit également d’ouvrir le champ romanesque au grès de sa propre imagination dans lequel son lectorat pourrait librement explorer. Il paraît que le cas des « Djenoune » fait partie également de cette particularité d’écriture leclézienne.

En plus, le statut et les caractéristiques des Djenoune dans *Firdous* correspondent à ceux des *djnnun* dans la croyance musulmane ; surnaturels, plus puissants que les hommes, capricieux et colériques. Aamma Houriya dit : « c’étaient eux les maîtres de cette terre, c’était à eux que Dieu l’avait confiée. En ce temps-là, les Djenoune étaient bons, ils ne cherchaient à nuire à

de la nourriture céleste (Coran, 52, 22 ; 56, 20-21). La conteuse du camp de Nour Chams explique qu’« [i]ls vivaient de fruits, de miel, et d’herbes, car ils ne savaient pas ce qu’était le goût de la chair » (*EE*, p. 236). Le Clézio ajoute ainsi l’absence de massacre animal qui évoque presque un principe bouddhique, aux conditions du Paradis.

¹ Vincent Crapanzano, *Les Hamadcha : Une étude d’ethnopsychiatrie marocaine*, Paris, Institut d’édition Sanofie-Synthelabo, 2000, entrée : « *jnnun* », p. 366.

² *EE*, p. 238.

³ Sous la direction de Mohammad Ali Amir-Moezzi, *op. cit.*, entrée : « Génies », p. 358.

⁴ Edward Westermarck, *Ritual and Belief in Morocco*, vol. I, London, Macmillan and co, 1926, p. 262.

personne¹ ». Cela montre qu'ils sont divins, ou du moins, qu'ils appartiennent à la classe intermédiaire entre la divinité et l'humanité, comme Edward Westermarck remarque à propos des *djnnun*². Par ailleurs, le conte de Houriya, où les Djenoune se présentent comme souverains du jardin de Firdous, nous paraît cohérent avec la culture musulmane aussi dans la perspective linguistique, parce que la racine des *djnnun*, verbe *janna*, est identique avec celle du mot « jardin », en particulier « jardin du paradis »³. Notons aussi que l'indulgence des Djenoune au début du conte sera remplacée à la fin par la colère cruelle et la malédiction impitoyable vis-à-vis des hommes. La conteuse d'*Etoile errante* précise ainsi : « avant de partir, ils fermèrent toutes les sources et toutes les fontaines, pour être sûrs que rien ne repousse sur cette terre, puis ils jetèrent une grande montagne de sel qui se brisa et se répandit dans le fleuve⁴ ». Le changement extrême des caractères et la vengeance sans pitié contre ceux qui leur déplaisent concordent parfaitement avec le tempérament des *djnnun* dans l'explication de Tobie Nathan : « [Ils] ne sont pas nécessairement mauvais ou malfaisants. Néanmoins, ils sont fantasques et arbitraires, capricieux et vindicatifs, colériques et despotiques – et sont dès lors toujours potentiellement dangereux. S'ils sont blessés ou offensés, ils exercent des représailles sans attendre, en frappant ou en possédant leur adversaire⁵ ». Ayant « une force supérieure à celle des hommes⁶ », les Djenoune représentent les *djnnun*, menaçants et craintifs, dans le conte mis en abyme dans *Etoile errante*.

Il nous paraît que le personnage « Aïcha » est originaire aussi de la culture de l'Islam, bien qu'il soit encore plus mystérieux que les *djnnun*. Contrairement à la plupart des *djnnun* anonymes, Aïcha fait partie des rares qui portent le nom. D'après Tobie Nathan, elle est « en général considérée comme une *djinniyya* », c'est-à-dire un *djinn* féminin, mais son statut « n'a jamais été spécifiquement établi », sauf qu'elle est « toujours lascive et colérique » et « peut apparaître aux croyants comme une très belle femme ou comme une vieille sorcière à la longue poitrine pendante »⁷. Dans le conte d'Houriya, cette figure est présentée de façon similaire que la description ci-dessus, avec le soulignement de sa vieillesse et son air surnois et astucieux :

¹ *EE*, p. 236.

² Edward Westermarck, *op. cit.*, p. 366 : « In their general properties they are an intermediate class of beings between angels and men. »

³ Sous la direction de Mohammad Ali Amir-Moezzi, *op. cit.*, p. 358.

⁴ *EE*, p. 239.

⁵ Tobie Nathan, *Du commerce avec les diables*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, 2004, p. 98.

⁶ Sous la direction de Mohammad Ali Amir-Moezzi, *op. cit.*, p. 360 : « Ils ont une force supérieure à celle des hommes et, parce qu'ils se situent dans un monde différent du monde de la perception, peuvent accomplir des choses que les hommes ne peuvent réaliser, comme se déplacer à très grande vitesse. »

⁷ Tobie Nathan, *op. cit.*, p. 105.

« une vieille, une sorcière disait-on, au visage noir, vêtue de haillons, et peut-être que c'était déjà Aïcha, car elle était très vieille, et elle connaissait tous les secrets de Djenoune¹ ». Dans les anecdotes de l'ouvrage de Nathan, la sorcière « se montre à un homme sous la forme d'une belle femme séductrice² » pour l'aveugler, l'affoler, c'est-à-dire le posséder³. La ruse de cette vieille *djinniyya*, quoique ses détails différents, coïncide avec celle d'Aïcha dans l'histoire mise en abyme d'*Etoile errante*, en ce sens où la méchante rend les deux frères aliénés.

Ainsi, nous comprenons que les deux contes emboîtés dans notre corpus sont pareillement dérivés de la culture islamique et que l'analyse de l'image de l'eau dans ces contes doit être basée sur ces rapports interculturels. Avant d'entamer cette analyse, réfléchissons rapidement à la vision de la littérature de Le Clézio, ou celle de la culture plus généralement, suggérée par cette mise en abyme des contes islamiques dans ses romans. D'abord, cette écriture transculturelle sert à établir une nouvelle conception de la culture, y compris la littérature, sinon à briser l'ancienne. Mises en abyme tantôt directement, tantôt indirectement dans les textes du romancier français-mauricien, ces petites histoires provenant de la culture non-européenne nourrissent explicitement les œuvres qui seront catégorisées quasi automatiquement comme littérature française, de par la langue dans laquelle elles sont écrites comme de par la nationalité la plus connue de l'écrivain. Dans ce contexte, l'emprunt actif et visible des éléments culturels non-occidentaux dans la création littéraire de Le Clézio peut se comprendre comme une tentative de franchir ou de pénétrer les murs culturels, qui sont en effet tous « poreux⁴ » d'après l'expression d'Issa Asgarally. C'est à travers ces pores que les romans de Le Clézio s'échappent de la grande généalogie de la littérature française, comme l'eau qui fuit. L'écriture de fuite ou l'écriture métisse sont des gestes pour dépasser le concept traditionnel de la littérature, fondé sur la perspective nationaliste. Il s'agit alors d'« un renoncement radical à

¹ *EE*, p. 239.

² Tobie Nathan, *op. cit.*, p. 106.

³ Sous la direction de Mohammad Ali Amir-Moezzi, *op. cit.*, p. 359 : « La folie est souvent pensée comme une possession des génies, ce que renforce la racine du mot *jinn* sur laquelle est formé le mot *junûn*, « folie ».

⁴ « Enjeux de l'interculturalité avec Issa Asgarally », in sous la direction de Bruno Thibault et Isabelle Roussel-Gillet (2011), *op. cit.*, p. 27. A propos de la porosité, c'est-à-dire la perméabilité des cultures, Asgarally explique ainsi : « Dans un autre ordre d'idées, les cultures sont comme les langues. Et [l']une des caractéristiques communes des langues, c'est la perméabilité, comme le montre leur histoire. La forme actuelle des langues ne permet plus de reconnaître les éléments étrangers qui se sont introduits dans chacune d'elles, et parfois depuis si longtemps. Chacune a pris et chacune a donné, et l'entrelacement de ces emprunts et de ces dons, comme le souligne avec raison Henriette Walter, a pris de telles proportions qu'il devient impossible, dans certains cas, de savoir qui a donné à l'autre. » (*Ibid.*, p. 28).

soi », déclare Michèle Labbé, « c'est-à-dire à ce lieu où convergent égocentrisme, idées reçues, certitudes – une sorte de conversion du regard¹ ».

Néanmoins, le but de cette écriture *déterritorialisée* selon le néologisme de Deleuze n'est pas de s'installer ou de s'enraciner dans une autre culture, étrangère ou exotique, préétablie et figée. Si l'on suppose une sorte d'*Atlas des cultures*, les textes de Le Clézio seraient placés sur la mer ou l'océan dans lesquels les cultures hétérogènes peuvent se mêler et se fusionner librement ; Le Clézio quitte d'un territoire culturel pour sa création romanesque et continue à naviguer, en s'amarrant de temps à autre, de manière transitoire. Les contes mis en abyme dans notre corpus peuvent être compris comme le temps d'escales de l'écrivain *aux littoraux de l'Islam*. Il y recueille des bribes culturelles éparpillées sur la plage. D'où la marginalité des figures et des paraboles introduites dans ces contes. Présentée dans le *Hadith*, et non dans le Coran, l'histoire de Bilal est loin du noyau de l'Islam et de la religion canonique, et les *djnnun* se montrent « plus importants dans le folklore et dans les contes qu'en théologie² ». Le statut subsidiaire et ambigu de ces êtres énigmatiques dans la culture arabe est expliqué précisément dans le livre de Tobie Nathan. Opposant le monde des *djnnun* à la religion, l'auteur éclaire les particularités du premier ainsi : « Si la religion construit des groupes, participe à la fondation d'espaces sociaux, contribue à l'intelligence des faibles et des démunis, le monde des *jnoun* engage [ce] qui s'y aventure dans l'exploration des marges, des envers, des lignes de fuite. La religion installe un ordre ; le monde des *jnoun* récupère les exclus de cet ordre, les soigne, les réintègre dans des niches spécifiques. Si la religion construit les murs, le monde des *jnoun* y creuse les fentes, explore sans cesse les failles, agrandit les cavités et propose des façons de s'y installer dans les moindres interstices³ ». La comparaison de ce chercheur de l'Islam rappelle nécessairement – bien évidemment aussi par son choix terminologique comme « lignes de fuite » – l'antagonisme des deux types d'espace proposé par Deleuze et Guattari : l'espace strié et l'espace lisse. La préférence de Le Clézio pour les éléments méconnus et marginaux laisse paraître sa volonté de s'évader de l'espace strié et d'avancer vers l'espace lisse. Entre les « deux mouvements non symétriques, l'un qui strie le lisse, mais l'autre qui redonne du lisse à partir du strié⁴ » qu'évoquent les auteurs des *Mille Plateaux*, c'est, si l'on peut s'exprimer ainsi, le second auquel notre écrivain cherche à participer dans *l'océan culturel*⁵. Les romans de Le

¹ Michèle Labbé, *op. cit.*, p. 65.

² Malcolm Clark, *L'Islam pour les nuls*, traduit de l'anglais par Malek Chebel, Paris, Editions First, 2008 (1^{ère} éd. originale 2003), p. 131.

³ Tobie Nathan, *op. cit.*, p. 46.

⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 600.

⁵ Curieux de cultures diverses, Le Clézio, qualifié d'« écrivain du monde », cherche à présenter des

Clézio s’y dépouillent volontairement de toute identité nationale, et un monde littéraire, à culture d’origine indéterminée, émerge, c’est-à-dire le monde libre et universel, comme Michèle Labbé affirme ainsi : « L’écrivain se déferait de ce qui fait l’originalité pour n’en garder que ce qui lui semble universel, fondamental¹ ».

2.2. Le symbolisme de l’eau dans les contes

A. Le grand fleuve et l’océan : voyage de retour

Bien que l’histoire de Bilal soit présentée brièvement dans *Poisson d’or*, elle ne manque pas d’éléments aquatiques. L’histoire d’El Hadj finit par le retour du héros en Afrique que Laïla transcrit de la manière suivante : « Après l’hégire, quand le Prophète avait rendu son dernier soupir dans les bras d’Aïcha, Bilal était retourné en Afrique, il avait parcouru les forêts jusqu’au grand fleuve qui l’avait conduit sur le rivage de l’océan² ». Les thèmes autour de l’eau dans *Poisson d’or*, notamment le voyage, l’identité et la quête de la liberté, se retrouvent ainsi dans le conte mis en abyme. D’après le texte Mohammad B. Al-Hachem auquel nous nous référons, il est vrai que ce fidèle compagnon du Prophète quitte Médine après la mort de son maître, sauf que c’est à *Sham*, région où se situe aujourd’hui Damas, capitale de la Syrie, qu’il se dirigea avec sa femme pour y vivre jusqu’à sa mort³. C’est donc à l’extrême sud-ouest de l’Asie, et non en Afrique, qu’il s’installe de nouveau, et « le rivage de l’océan » devrait être remplacé par celui de la mer (Méditerranée), si l’on voulait transmettre fidèlement la biographie du premier

histoires méconnues ou inconnues dans les pays occidentaux, non seulement par ses créations littéraires, mais aussi dans sa vie réelle, comme un article du *Figaro*, paru le lendemain de son obtention du prix Nobel de littérature, nous l’apprend ainsi : « Curieux de tout, il[Le Clézio] assiste à toutes les réunions du jury, prend part aux votes. Il a pris l’habitude de surprendre ses camarades du jury en sortant de sa poche des ouvrages que personne n’a lus (par exemple la littérature mauricienne francophone). » (« Le Clézio, enfin ! », *Le Figaro*, le 10 octobre 2008)

¹ Michèle Labbé, *op. cit.*, p. 65.

² *PO*, p. 141. Là, Aïcha est la dernière femme du Prophète bien aimée, celle qui n’a aucun rapport avec la sorcière dans l’histoire des Djenoune dans *Etoile errante*.

³ Mohammad B. Al-Hachem, *op. cit.*, p. 61-63. M. Mohammad Zakaria écrit sur le parcours de Bilal après la mort du Prophète en indiquant également que c’est Damas où il mourut : « Après la mort du Prophète, Bilâl décida de quitter Médine, car le lieu du sépulcre du Saint Prophète lui rappelait trop de souvenirs. Un jour, il vit en rêve le Prophète, qui lui disait : « O Bilâl ! Comment se fait-il que tu ne me rendes jamais visite ? » Bilâl ne s’était pas plus tôt réveillé qu’il partit pour Médine. Quand il arriva dans cette ville, Hassan et Housseïn, petits-fils du Prophète, lui demandèrent de faire l’Appel à la Prière. (...) Les Médinois pleurèrent de tristesse au souvenir des jours du temps du Prophète. Bilâl quitta de nouveau Médine quelques jours après ; il mourut à Damas en l’an 20 de l’Hégire. » (M. Mohammad Zakaria, *op. cit.*, p. 31).

muezzin de l’Islam. En outre, les archives islamiques sur la vie de Bilal ne contiennent que des éléments dits essentiels, comme le toponyme, l’année et des anecdotes religieuses, parfois miraculeuses. Le trajet de son voyage de retour n’y est pas aussi détaillé que dans le conte d’El Hadj, enrichi par plusieurs descriptions sur l’itinéraire et le paysage naturel. Néanmoins, c’est la discrète déviation (ou l’ajout) de la fin de la légende qui fait s’accorder davantage le destin de Bilal avec la vie de Laïla et aussi celle d’autres immigrés africains, exilés à Paris. En effet, l’image du grand fleuve s’écoulant vers l’océan nous rappelle nécessairement le Bouregreg au Maroc ou le fleuve Sénégal, cours d’eau qui marquent profondément le souvenir ancien de nos personnages. L’eau dans l’histoire mise en abyme contribue à rapprocher l’univers mythique de la réalité des personnages romanesques et à les relier plus fermement¹. Par ailleurs, un autre statut symbolique est conféré à cette figure religieuse² ; l’esclave pieux libéré grâce à sa foi en Dieu unique dans les Hadith renaît dans le roman de Le Clézio comme grand voyageur qui s’aventure pour rentrer à sa terre natale, sinon à son *eau natale*. (Nous reviendrons sur cette notion de *l’identité fluide* dans la dernière partie de notre étude.) Le personnage religieux est démystifié et son histoire touche Laïla comme la parole sacrée le ferait pour le croyant.

B. L’antagonisme des éléments : l’eau, le feu, le vent, le sel

A la différence de l’histoire de Bilal légèrement détachée de l’aspect mythique de l’Islam, celle des Djenoune comprend plusieurs éléments aquatiques et anti-aquatiques, déchiffrables à l’aide des connaissances sur la cosmologie islamique. L’intrigue peut se diviser en deux, avant et après le combat des deux frères, et le paysage du jardin change aussi au début et à la fin, selon le déroulement de l’histoire.

¹ En comparant la vie de Bilal décrite dans les Hadith et la vie de Laïla dans l’histoire entière du roman, nous pouvons repérer également plusieurs éléments aquatiques (e.g. « les puits » comme lieu du conflit) et ignés (e.g. « le sable brûlant », « le soleil du désert » comme épreuve) qui posent les liens entre le personnage mythique et celui romanesque. Nous attendons une recherche postérieure pour ce propos.

² Nous pouvons deviner l’importance de ce personnage dans l’Islam par le fait qu’il entre au Paradis pour le premier, avant ou même avant le Prophète : « Muḥammad accompagné des croyants pauvres s’approche de la porte centrale, secoue l’anneau et entre le premier. Ridwān, le chef des gardiens, se lève pour le recevoir, ouvre la porte et dit : « Je n’ouvre à personne avant toi et je ne me lève pour personne d’autre que toi. » Les croyants pauvres entrent 40 ou 500 ans avant les riches et les superbes, selon leur soumission à la Volonté de Dieu. Nul ne devance le Prophète, excepté Bilāl l’Ethiopien, en récompense de ses services ». (Ṣoubḥi El-Ṣaleḥ, *La vie future selon le Coran*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1986, p. 33).

b-1. L'eau douce : le paradis, la vie éternelle, le rêve

Au départ, l'espace se caractérise par la prédominance de l'eau vive douce, notamment via un fleuve entourant la terre de Firdous et des fontaines jaillissant partout dans le jardin. Avant de nous pencher sur les caractéristiques de chaque courant d'eau, évoquons d'abord cette abondance de la figure aquatique. En fait, « l'omniprésence de l'eau vive », selon le *Dictionnaire du Coran*, est un « qualificatif le plus courant des jardins paradisiaques¹ » en Islam ; l'élément « ne figure pas moins de trente-trois fois dans le Coran² », comme Heidi Toelle le vérifie de manière plus détaillée comme suivant : « Y[Firdaws] coulent en abondance des rivières et des sources (15,45 ; 44,52 ; 51,15 ; 55,50 ; 55,66 ; 76,6 ; 77,41 ; 83,28 ; 88,12) dont deux portent un nom : *Salsabīl* et *Tasnīm* (76,18 et 83,27). (...) Il s'agit, on le voit, exclusivement d'eau vive et qui, de ce fait et contrairement à l'eau stagnante, conserve un goût inaltérable, et, plus précisément, « non-fétide » *ğayr āsin* (47,15)³ ». La prépondérance de l'eau fraîche, même délicieuse, est aperçue aussi dans « les jardins sublimes » décrits par Şoubhi El-Şaleḥ : « Sous les jardins sublimes (88,10) des ruisseaux couleront et des fontaines jailliront. Il y aura notamment des ruisseaux d'eau non stagnante, des ruisseaux d'un lait au goût inaltérable, des ruisseaux de vin exquis et des ruisseaux de miel clarifié (47,15)⁴ ». Nous pouvons ainsi confirmer de nouveau que Firdous, surtout son état initial, se réfère au Paradis de l'Islam.

Ce n'est pourtant pas seulement du fait de sa présence abondante que cet élément vital révèle la relation étroite entre le jardin du conte mis en abyme et celui du Livre Saint. En tant que composante importante de Firdous, l'eau du fleuve et des fontaines insinue métaphoriquement les caractéristiques de cet espace enchanteur, celles qui correspondent à certains typiques attributs du jardin de félicité du Coran, entre autres la clôture, l'éternité et l'immortalité. Examinons alors en détail les particularités des eaux dans l'histoire des Djenoune. Primo, Houriya décrit que « le fleuve magique » entoure la terre du jardin et peut « couler dans les deux sens (...) vers le couchant (...) et vers le levant⁵ ». D'une part, sa voie hydrologique aussi bien que son flux bidirectionnel forment un rond fermé, une ceinture bouclée, enfin un *enclos*. La clôture ou l'ouverture restreinte sont des caractéristiques importantes des jardins de félicité de l'Islam, bien que leurs murs ne soient pas faits de fleuve dans le Coran⁶. D'autre part,

¹ Sous la direction de Mohammad Ali Amir-Moezzi, *op. cit.*, entrée : « Fontaines et fleuves du paradis », p. 351.

² *Ibid.*

³ Heidi Toelle, *op. cit.*, p. 43. Les chiffres indiquent les versets du Coran concernés.

⁴ Şoubhi El-Şaleḥ, *op. cit.*, p. 16.

⁵ *EE*, p. 236.

⁶ « Ils sont ceints de murs et ouverts par une ou plusieurs portes : « Une forte muraille percée d'une porte sera dressée entre eux, à l'intérieur se trouve la miséricorde, tandis qu'à l'extérieur et en face, se

le courant fluvial à deux sens opposés peut signifier *le temps cyclique*, soit *éternel*. Les chercheurs du Coran s'accordent généralement sur le thème du règne du temps éternel dans le paradis, mais c'est surtout le climat tempéré et l'absence de la distinction du jour et de la nuit qui les emmènent à cette conclusion¹. Nous pouvons donc deviner que le fleuve circulaire est une invention de Le Clézio qui symbolise le temps mythique, antipode du temps historique, linéaire et irréversible, celui qui est d'ailleurs illustré souvent par le fleuve univoque². Secundo, « des fontaines qui ne tariss[ent] jamais³ », incarnent *l'immortalité*, une variation de l'éternité, particulièrement avec son eau « si claire, si fraîche et pure que ceux qui en b[oiivent] [ont] en eux la jeunesse éternelle⁴ ». L'immortalité des Elus dans le jardin des délices est bien affirmée dans le Coran, mais l'eau n'y intervient pas aussi directement que dans le conte de Houriya ; quant à l'effet de la boisson céleste, on souligne plutôt qu'elle rend les hommes uniquement joyeux, sans effets secondaires comme l'ivresse, la dispute ou les maux de tête⁵. Nous entendons ainsi que Le Clézio ne se contente pas de dupliquer les images de l'eau du texte ancien religieux, mais il les utilise de sa propre manière, inventive et poétique, pour sa création.

On peut penser que cet usage varié de l'eau provient de sa prééminence habituelle pour cette figure, celle qui s'observe en outre sans difficulté dans son écriture. Or, l'interprétation des experts du Coran sur la suprématie de l'eau douce dans le paysage du Paradis islamique nous invite à concevoir autrement la raison de la profusion des figures aquatiques dans l'histoire de la conteuse de Nour Chams. Denis Masson trouve naturel que les Arabes, « surtout, ceux qui vivent dans un climat désertique, considèrent le jardin clos, planté d'arbres fruitiers, orné de fleurs, arrosé d'eau courante, comme le symbole d'une vie paisible et heureuse⁶ ». Heidi Toelle partage cette perspective jusqu'à un certain point, sauf qu'elle met plus de l'accent sur la vie personnelle du prophète Mohammad comme origine de la conception de l'Au-delà fécond et

trouve le châtement » (57, 13) ; « Voici un rappel : un beau lieu de retour est destiné à ceux qui craignent Dieu : les jardins d'Eden dont les portes leur seront ouvertes » (38, 49-50). » (Cités par Mohammad Ali Amir-Moezzi, *op. cit.*, entrée : « Paradis », p. 639)

¹ Şoubhî El-Şaleh, *op. cit.*, p. 34 : « Le climat du Paradis est éternellement tempéré : Il « n'y sévit ni la chaleur du soleil, ni la rigueur du froid » (C. 75, 3). Les traditionalistes développeront cette notion générale du Coran : Comme il n'y a ni soleil ni lune, on ne distingue pas le jour de la nuit ; il doit donc régner au Paradis une clarté « éternelle ». (...) Pas de saisons donc mais un éternel printemps, avec sa beauté, son éclat et sa verdure. »

² Nous avons étudié sur la métaphore du temps historique par l'image du fleuve dans le chapitre consacré au Niger dans *Onitsha*. Voir le chapitre 3 de notre étude, p. 163-165.

³ *EE*, p. 236.

⁴ *EE*, p. 237.

⁵ Şoubhî El-Şaleh, *op. cit.*, p. 17 : « Cette boisson limpide, inépuisable volupté pour les buveurs (47, 15) ne provoquera pas d'ivresse (37, 47) ni de maux de tête (56, 19), n'incitera pas au péché (52, 23) et ne sera pas accompagné de bavardages et de disputes (78, 35). »

⁶ Denis Masson, *op. cit.*, p. 21.

verdâtre, opposé au monde terrestre aride¹. Bref, les hommes inventent comme paradis un lieu où se trouvent abondamment des éléments qui leur manquent en réalité. Ce n'est pas difficile de deviner que cette invention leur permet de rêver à une vie meilleure dans laquelle toutes leurs douleurs réelles disparaîtront.

L'histoire des Djenoune, intitulée également « une histoire d'eau » par la conteuse, peut se comparer à cet ancien effort de l'humanité d'oublier ou de supporter les souffrances. Le moment précis où Houriya commence à raconter l'histoire montre sa croyance pour cette capacité particulière des êtres humains : l'imagination. Nejma écrit : « Quand elle[Houriya] voyait que nous étions accablés, que les enfants étaient fatigués et leur visage creusé par la faim, et que la brûlure du soleil était insupportable, elle disait : « Aujourd'hui, c'est un jour pour une histoire d'eau, une histoire de jardin, une histoire de ville aux fontaines qui chantent et aux jardins pleins d'oiseaux. »² ». Puis, la conteuse crée avec ses paroles animées un espace dans lequel les enfants épuisés peuvent s'abriter, quoique provisoirement, comme suivant :

C'était l'eau qui était belle dans ce jardin, vous savez. C'était une eau comme vous n'en avez jamais vu, ni goûté, ni rêvé, une eau si claire, si fraîche et pure que ceux qui en buvaient avaient en eux la jeunesse éternelle, ils ne vieillissaient pas, ils ne mouraient jamais. Les ruisseaux couraient à travers ce jardin, ils allaient jusqu'à ce grand fleuve qui en faisait le tour, et qui coulait dans les deux sens, du couchant au levant, et du levant au couchant. (*EE*, 237)

Sauvés de la réalité infernale, ils s'abreuvent d'eau délicieuse dans le monde imaginaire qu'est à la fois Firdous et le conte de Houriya. L'assimilation de ces deux espaces imaginaires nous conduit à deviner un autre sens symbolique du fleuve magique. Lisière du jardin mythique en même temps que sa porte d'entrée, ce courant d'eau peut être lu aussi comme la borne entre le monde réel et le monde littéraire³. Grâce à la conteuse comparable au passeur, les enfants

¹ Heidi Toelle, *op. cit.*, p. 50 : « Il est aisé de comparer ces données [du paradis dans le Coran] avec celles de l'Arabie : d'un côté, des déserts brûlants et secs où ne pousse qu'une maigre végétation, tout juste apte à servir de nourriture aux chameaux et où l'eau, souvent amère et saumâtre, et parfois chaude, est rare ; de l'autre côté, des oasis et des verges, arrosés, du moins pendant la saison des pluies, par des wadis[vallées] gonflés d'eau. Tout se passe comme si le prophète, tout en s'inspirant d'éléments venus d'ailleurs, avait décrit un Au-delà à l'image de son pays natal. »

² Nejma énumère toutes les traces du manque d'eau qu'elle peut oublier grâce à cette histoire : « j'oubliais les trois puits à sec, les baraques misérables (...), les enfants affamés », le « pain (...) dur, amer », « les plaies qui couvraient le corps des enfants, les morsures des poux, de puces, les talons crevassés, les cheveux qui tombaient par plaques, la conjonctivite qui brûlait les paupières » (*EE*, p. 235).

³ En plus, la description du fleuve magique apparaît tout au début de l'histoire de Houriya (*EE*, p. 235-236). Cela fait d'abord passer les enfants par cette porte fluviale pour entrer dans (l'histoire de) Firdous.

peuvent quitter la rive de l'Histoire et atteindre celle de l'histoire ; s'échappant du temps linéaire et irréversible, ils entrent dans le temps mythique et éternel.

Il semble que cette frontière-accès du pays des merveilleux soit incarnée dans le texte romanesque par la mise en abyme. L'évidente démarcation structurale mène les lecteurs à vivre des expériences émotionnelles et sensationnelles similaires à celles des personnages. D'abord, les lecteurs sont invités à dépasser la limite entre l'histoire principale du roman et le conte emboîté, comme les enfants de Nour Chams conviés au monde mythique traversent le fleuve magique. Puis, la lecture de cette partie déviée nous conduit à éprouver des sensations totalement différentes de celles ressenties dans le reste du chapitre, parce que l'histoire de Firdous, insérée au sein du chapitre majoritairement voué à la vie épouvantable des réfugiés du camp désertique, contribue à remplir exceptionnellement quelques pages du livre d'images de l'eau fraîche. Tant pour les lecteurs que pour les personnages, cette « histoire d'eau » constitue un oasis en plein milieu du désert dans lequel on peut boire une gorgée de l'eau et retrouver la moindre vitalité, soit l'espoir pour la vie. Nous entendons ainsi un des buts que Le Clézio cherche à réaliser à travers la littérature : récupérer la vigueur et l'espoir par l'expérience imaginaire.

b-2. Le feu et le vent : l'enfer, la mort, la folie destructive

Lorsque les deux frères rendent l'un après l'autre visite à Aïcha, la vieille sorcière leur donne à chacun « un animal sauvage, à la gueule rouge, qui brill[e] curieusement dans la nuit », soit le feu, et « un nuage invisible et puissant », soit le vent, qui n'ont jamais existé dans le jardin de Firdous¹. Ces « deux présents empoisonnés² » de la *djennîya* malsaine sont des éléments étroitement liés à l'image de l'Enfer dans l'Islam. D'après le *Dictionnaire du Coran*, « six des sept expressions pour nommer l'enfer signifient « feu » ou « flamme »³ ». Heidi Toelle examine des noms communs qui servent à désigner l'enfer dans le Coran et met en lumière leurs rapports particuliers avec « l'élément igné » : « *nār*, nom le plus usuel pour dire « feu », *ḡaḥīm* « feu ardent » (...), *sa 'īr* « feu » ou « flamme » et *laẓan* « flamme » (qui fonctionne dans le Coran comme un nom propre) ont tous en commun de nous renvoyer à l'élément igné⁴ ». L'omniprésence du feu de « l'abîme infernal » est confirmée dans plusieurs

¹ Après ces descriptions vivifiantes, la conteuse révèle ce que sont ces cadeaux mystérieux en disant : « Car en ce temps-là, dans ce jardin, il n'existait ni le feu ni le vent. » (*EE*, p. 239).

² *EE*, p. 239.

³ Sous la direction de Mohammad Ali Amir-Moezzi, *op. cit.*, p. 345.

⁴ Heidi Toelle, *op. cit.*, p. 25.

versets coraniques qui le décrivent ; « [s]es parois (...) sont formées d'un rideau de flammes¹ », qui « enveloppera les damnés de toutes parts, avec ses couches et ses couvertures de feu (7, 40-41), frappera leur visage, arrachera leurs membres (70, 16), brûlera leur chair (74, 29), dévorera même leurs entrailles (104, 7)² ». Par contre, le vent (ou l'air) n'est pas un élément nuisible en principe ; considéré « comme un contenant », il peut effectuer néanmoins des influences néfastes aux hommes, en étant « chargé de feu, de froid ou de poussière³ ». En effet, il sert à amplifier les effets du feu et d'autres éléments bons ou mauvais. Associés aux éléments négatifs, les souffles du vent, « en guise de châtiment », « perturbent la navigation et l'agriculture et viennent, le cas échéant, prêter main forte à l'élément igné, lorsqu'il s'agit d'exterminer un peuple qui, à force d'impiété, a fini par user l'infinie patience divine⁴ ». C'est donc surtout en collaboration avec le feu que le vent devient catastrophique.

La scène guerrière des deux frères dans le conte de Houriya manifeste ce typique paysage infernal de l'Islam dans lequel le feu prédomine et auquel le vent se joint ; le feu « s'empar[e] des arbres et des herbes et il devi[e]nt très grand », pendant que « le vent qui souffl[e] sur le feu et le transform[e] en un incendie gigantesque qui embras[e] tout le jardin ». Agrandies et intensifiées par le vent, « les flammes rouges brûl[ent] tout, les arbres, les oiseaux, et les hommes qui [sont] dans ce jardin, sauf quelques-uns qui trouv[ent] refuge dans le grand fleuve⁵ ». Les ignorants croient que c'est pour gagner qu'ils prennent leurs armes, mais ces dernières les mènent en réalité à leur perte, y compris à celle de leur propre vie. Tandis ce qu'ils s'entretuent, ces frères ressemblent aux maudits de la Fournaise infernale, décrite par Şoubhi El-Şaleḥ, dans laquelle « les damnés lui serv[a]nt de combustibles, il suffit que l'un d'entre eux soupire, pour tuer de son souffle cent mille personnes⁶ ». Il est évident que ces deux frères, nés du même père et des mères différentes, ceux qui n'arrivent pas à s'entendre, peuvent se traduire comme les deux peuples en guerre, juifs et arabes, ou les deux religions, Judaïsme et Islam, dérivées de la même racine. Nous comprenons ainsi que l'histoire de Firdous reflète les situations conflictuelles entre Israël et Palestine dans lesquelles se situe la vie de nos deux héroïnes, Esther et Nejma.

¹ *Ibid.*, p. 44.

² Şoubhi El-Şaleḥ, *op. cit.*, p. 20. Les chiffres indiquent les versets du Coran.

³ Heidi Toelle, *op. cit.*, p. 79. L'auteur remarque que cet élément peut devenir aussi avantageux pour les hommes lorsqu'il est associé à l'eau : « Ce n'est en revanche jamais le cas quand il est question des bons vents qui engendrent la pluie. » (*ibid.*).

⁴ *Ibid.*, p. 76-77.

⁵ *EE*, p. 239.

⁶ Şoubhi El-Şaleḥ, *op. cit.*, p. 48.

Toutefois, à côté de pareilles similitudes, deux points importants distinguent Firdous brûlant du « feu de la géhenne¹ », préparé aux déchus pour le Jugement dernier. En premier lieu, ces situations apocalyptiques dans le conte de Houriya ne sont pas le produit de la colère divine, mais l'œuvre des hommes déraisonnés, possédés par Aïcha. Il n'y a pas d'intervention d'un être surnaturel, à part la malédiction des Djenoune prononcée au nom de Dieu qui complétera la catastrophe sur laquelle nous allons travailler plus tard. L'idée d'enfer créée par les hommes eux-mêmes semble coïncider avec la perspective sur le « Jugement souverain de Dieu à l'égard des Elus et des Damnés » d'après l'exégèse rationaliste, présentée à la fin de l'ouvrage de Şoubhi El-Şaleh :

Dieu infiniment Bon et Juste ne peut, selon les Mu'tazilites, choisir arbitrairement les Elus et les Damnés. Il n'envoie au Paradis que ceux qui ont accompli de bonnes actions, librement et intelligemment, et Il ne jette en Enfer que ceux qui se sont révoltés sciemment contre La Loi. Il s'agit de réconcilier ici l'absolue Justice divine avec le libre arbitre de l'homme. Ayant beaucoup insisté sur cette notion de libre arbitre, les Mu'tazilites déclarent « qu'au jour du Jugement Dernier, chacun entrera dans le lieu qu'il aura mérité »².

Concordant avec le regard des exégètes plutôt libéraux de l'Islam, l'histoire des Djenoune tient une certaine distance de l'idéologie religieuse consolidée. D'autre part, elle montre de manière biaisée la vision de Le Clézio qui insiste aussi comme les commentateurs rationalistes sur « le libre arbitre de l'homme »³. Devant les tragédies historiques causées par la discordance de la Justice et du libre arbitre de l'homme, l'écrivain encourage le lecteur à agir en tant que citoyen contemporain pour objectif de retrouver cette concordance.

L'entremise diabolique d'Aïcha rappelle également l'importance de l'esprit réflexif de chaque être humain. Il s'agit d'un démon dont les hommes doivent se méfier, en ce sens qu'il éveille la brutalité en eux, les incite au conflit armé, et ainsi, fait s'attirer une tragédie qui ne touche jamais seulement *nos adversaires*, mais aussi *nous-mêmes*. La propriété du mauvais *djennîya* comme Aïcha, susceptible de posséder les hommes, c'est-à-dire de les rendre fous, révèle en outre la perspective de Le Clézio vis-à-vis de la guerre ; elle est considérée par notre

¹ *Le Coran, op. cit.*, 72, 15.

² Şoubhi El-Şaleh, *op. cit.*, p. 80-81.

³ Dans l'*Encyclopédie de l'Islam*, le Mu'tazilisme est défini comme suivant : « nom d'un mouvement religieux fondé à Basra, dans la première moitié du IIe/VIIe siècle » qui est « devenu par la suite une des plus importantes écoles théologiques de l'Islam » (C.E. Bosworth et al., tome 7, New York, E. J. Brill / Paris, Editions G.-P. Maisonneuve & Larose S.A., 1993, p. 785). Il se caractérise par l'affirmation de « la primauté de la raison et le libre arbitraire » ; « bon nombre de penseurs musulmans continuent de voir dans le Mu'tazilisme (...) un symbole de liberté et de modernité intellectuelle (...) » (*ibid.*, p. 788).

écrivain comme l'enfer évoqué par « la folie » des hommes¹. Comme Nejma s'en aperçoit par intuition, ce conte montre comment les deux peuples, aveuglés par la vanité, ont couru à leur propre ruine². Cette reconnaissance de ce qu'ils ont perdu indique naturellement ce qu'ils doivent retrouver.

En second lieu, quelques hommes réussissent à se sauver des flammes recouvrant le jardin de Firdous, contrairement aux damnés dans « un gouffre de feu³ » duquel il n'existe aucun moyen de s'enfuir. Le Coran décrit que les Hôtes du Feu « subissent des tourments si épouvantables que, pour s'en échapper, ils se réfugient au sein des flammes⁴ », et, privés d'eau à l'ordre de Dieu⁵, « les êtres auront la tête humblement baissée, œuvrant dans la peine, subissant un feu ardent et buvant une eau bouillante⁶ ». En revanche, Houriya parle d'un petit nombre d'hommes qui s'abritent « dans le grand fleuve ». Cela vérifie tout d'abord le statut symbolique de l'eau comme matière de la vie et du paradis, celle qui s'oppose au feu, élément meurtrier et infernal⁷. Puis, le fleuve peut se traduire aussi comme l'espoir restant en l'humanité que Le Clézio ne lâche jamais, c'est-à-dire sa croyance en ledit « libre arbitre de l'homme ». La source de son optimisme peut être devinée par le rappel de la métaphore du fleuve magique dont nous avons parlé : la frontière entre le réel et l'imaginaire, entre l'Histoire et la littérature. C'est là où les derniers survivants plongent, et aussi d'où ils pourront renaître.

b-3. Le sel : la malédiction, la chute ou l'exil

Lorsque leur palais est « entouré de fumées noires⁸ » – comme le jour du Jugement souverain décrit dans le Coran⁹ –, les Djenoune, ne pouvant plus supporter la colère, maudissent les hommes et partent en laissant derrière le jardin quasi anéanti. Ce qui est intéressant est la

¹ Sous la direction de Mohammad Ali Amir-Moezzi, *op. cit.*, entrée : « Génies », p. 359 : « La folie est souvent pensée comme une possession des génies, ce que renforce la racine du mot *jinn* sur laquelle est formé le mot *junûn*, « folie ». »

² *EE*, p. 238 : « (...) tout d'un coup, mon cœur battait plus vite parce que j'avais compris que c'était notre propre histoire qu'elle racontait, ce jardin, ce paradis que nous avons perdu lorsque la colère des génies nous avait frappés ».

³ *Le Coran, op. cit.*, 3, 103.

⁴ Şoubhî El-Şaleh, *op. cit.*, p. 47.

⁵ « Les occupants de l'enfer appelleront les occupants du paradis : Versez sur nous de l'eau, ou bien de ce qu'Allah vous a accordé : Ils diront : Mais Allah les interdit aux incroyants. » (*Le Coran, op. cit.*, 7, 50).

⁶ *Le Coran, op. cit.*, 88, 2-5.

⁷ Sur la base de son analyse des lexiques désignant le paradis et le feu dans le Coran, Heidi Toelle conçoit « une opposition *feu vs eau* qui sous-tend celle entre les deux parties constitutives de l'Au-delà » (Heidi Toelle, *op. cit.*, p. 26).

⁸ *EE*, p. 239.

⁹ *Le Coran, op. cit.*, 44, 10-11 : « Prépare-toi au jour où le ciel se couvrira d'une fumée visible. Elle enveloppera les hommes et ce sera un immense châtement. ».

manière dont ils punissent les hommes, car il s'agit principalement de les priver d'eaux douces du fleuve et des fontaines.

(...) avant de partir, ils fermèrent toutes les sources et toutes les fontaines, pour être sûrs que rien ne repousse sur cette terre, puis ils jetèrent une grande montagne de sel qui se brisa et se répandit dans le fleuve. C'est ainsi que le jardin de Firdous est devenu ce désert sans eau, et que le grand fleuve circulaire est devenu amer et a cessé de couler dans les deux sens. Ici se termine mon histoire. (*EE*, 239-240)

La fermeture des fontaines – sources de la vie infinie – et l'interruption du mouvement circulaire du fleuve magique traduisent le terme du temps mythique et éternel ; l'homme est ainsi jeté dans le temps historique qui court fatalement vers la mort et le néant. En plus de ce changement de la temporalité, la transformation de l'eau douce en eau salée répond aussi à l'image de la Chute ou de l'Exil. En effet, on présupposait deux mers dans l'ancienne cosmologie de l'Islam : « mer céleste d'eau douce » et « mer terrestre d'eau salée¹ ». Avant que la science ne découvre le principe de la circulation de l'eau, les musulmans imaginaient « une importante masse d'eau, localisée dans le ciel, qui servait de réservoir d'eau douce² », de laquelle la pluie tombe. Selon Toelle, c'est cette idée de la mer céleste qui « finit par faire beaucoup d'eau dans l'espace paradisiaque et confirme le caractère aquatique de celui-ci³ ». Concernant la différence du goût de l'eau des ruisseaux et des rivières d'avec celui de la mer (terrestre), ils concevaient une explication plausible : l'eau venant du monde divin pouvait garder sa nature pendant un certain temps après l'atterrissage sur la terre, avant qu'elle ne la perde et fasse partie de la mer salée. Vu cette vision cosmologique opposant deux mers différentes, « une grande montagne de sel » versée dans le fleuve de Firdous peut s'interpréter comme la Chute de l'homme du jardin du ciel au monde terrestre. Par ailleurs, le goût amer de la mer terrestre suggère les rapports du monde humain avec le monde souterrain, soit l'enfer, dominé par les flammes ardentes. A partir du mot arabe « *uğāğ* » signifiant à la fois « très amer » et « très chaud »⁴, l'auteur du *Coran revisité : le feu, l'eau, l'air et la terre* maintient une hypothèse suivante : « l'eau salée de la mer terrestre se présente dans le Coran comme une figure complexe qui cumule les traits propres à l'Eau douce céleste et ceux propres au Feu

¹ Heidi Toelle, *op. cit.*, p. 124.

² *Ibid.*, p. 126.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 129 : « (...) *uğāğ* provient d'une racine qui signifie, « brûler », « flamboyer » : le nom d'action *ağīğ* est défini par le *Lisān* comme *talahhub al-nār* et *ṣawt al-nār* « le flamboiement » et le « bruit du feu » ; et *uğāğ*, lui-même, est non seulement glosé par « très amer » goût qui, rappelons-le, est aussi celui de la source bouillante de l'enfer mais encore par « très chaud » (*al- uğāğ al-šadīd al-ḥarāra*). ».

chthonien¹ ». La perspective peut s'appliquer parfaitement au cas de Firdous dans lequel l'eau douce se transforme en eau salée, après que le feu infernal y est passé. Le châtimeut des Djenoune peut se comprendre dans la cosmologie de l'islam.

Le paysage du jardin à la fin du conte évoque nécessairement le camp de Nour Chams avec la terre nue et aride, les sources tariées et l'eau amère. C'est ainsi que les enfants retournent au fur et à mesure dans leur vie réelle, et en outre la conteuse arrête son récit sur cette image, comme si le fleuve magique, porte d'entrée du monde imaginaire, maintenant disparu, ne leur permettait plus de voyager ni dans Firdous, ni dans les paroles de Houriya. L'histoire se termine donc tragiquement, contrairement au conte pour enfants qui finit en général par une scène heureuse ou une l'ambiance optimiste. La vision non-embellissante du conte des Djenoune fait écho à la réalité sans espoir. Naturellement, le lecteur d'*Etoile errante* est aussi obligé de sortir de cette partie mise en abyme et de se retrouver dans le texte principal du roman, dépeignant le paysage désertique et l'espace tragique de l'Histoire. Les habitants de Firdous, les enfants de la Palestine et les lecteurs du roman sont tous exilés en ce sens. Néanmoins, ils ne sont pas chassés sans rien. D'abord, comme nous l'avons vu plus haut, les images de l'eau claire, vive et fraîche, apaisent un instant la soif et la douleur, et leur font retrouver une étincelle de vitalité. Mais, non contente d'offrir un moment de bonheur – qu'est malgré tout illusoire –, ce conte mythique leur rappelle des valeurs fondamentales comme la paix et la vie, parce que les souvenirs de l'eau délicieuse et du temps de paix leur font prendre conscience de ce qui leur manque, autrement dit, ce qu'ils doivent attendre. La traversée du fleuve magique, soit un aller-retour dans le monde littéraire, rend la vision des voyageurs plus lucide qu'avant. C'est pourquoi, on ne voit ni haine, ni rancune, mais seulement l'attente ardente de la fin de la guerre dans la question de Nejma : « combien de temps encore les Djenoune abandonneront-ils les hommes ?² ». Les lecteurs y découvrent le message de Le Clézio qui dépasse tous les discours manichéens autour de la guerre d'Israël. Les figures aquatiques dans les contes représentent ainsi les valeurs humanitaires que nous devons retrouver pour lutter contre l'aridité, l'injustice et le mal du monde contemporain.

2.3. La fontaine vocale, les rivières de contes

¹ *Ibid.*, p. 131.

² *EE*, p. 240.

Les deux histoires mises en abyme dans *Poisson d'or* et *Etoile errante* sont communes aussi par le fait qu'elles sont transmises par la voix humaine, et non l'écriture. Situées aux frontières entre la littérature et le théâtre, l'oralité invite les auditeurs à « partager les mots¹ ». Cette beauté de l'oralité, admirée par notre romancier, confère d'ailleurs aux contes dans les deux romans des caractères semblables à ceux du liquide – sonore et fluide – ; d'une part au niveau du timbre des voix des conteurs, et d'autre part dans la manière dont elles sont répandues.

A. Le timbre des voix des conteurs

Vu la différence de sexe et d'âge des deux conteurs, la voix d'El Hadj et celle de Houriya doivent être bien évidemment dissemblables, mais elles sont paradoxalement décrites de manière assez similaire dans les textes romanesques et évoquent surtout toutes les deux les images de l'eau. Voyons d'abord la voix du grand-père de Hakim :

El Hadj parlait doucement, lentement, d'une voix un peu rocailleuse, en appuyant sur les mots, qu'il choisissait avec soin. (...) Et puis, en sirotant son verre de thé, il a parlé simplement de ce que j'attendais, le grand fleuve Sénégal qui roule des eaux rouges et convoie les arbres morts et les crocodiles. J'écoutais sa voix, tantôt gutturale, tantôt chantante, (...). (*PO*, 136)

La fluidité et la lenteur, deux caractéristiques saillantes des paroles du conteur, peuvent être naturellement liées à l'image du « grand fleuve Sénégal » qu'elles incarnent. Le timbre de la voix légèrement rauque et grave – surtout le lexique choisi par l'auteur (« rocailleuse ») – rappelle le bruit du courant d'eau heurtant les cailloux au fond du fleuve, alors que les variations de la tonalité (« tantôt gutturale, tantôt chantante ») font imaginer le méandre fluvial dont le bruit change au gré de la profondeur d'eau. De plus, l'action de siroter du thé ajoute réellement le bruit de l'eau à la voix du vieil homme parlant du fleuve de son pays natal.

Le caractère aquatique de la voix d'El Hadj est aussi suggéré indirectement dans d'autres passages du roman. Par exemple, le bruit de la pluie remplit calmement la chambre pendant le répit momentané du conteur, comme si ce léger bruit des gouttes d'eau fines substituait sa voix douce : « Il y a eu un silence, pendant que El Hadj fumait rêveusement devant

¹ J.-M.G. Le Clézio, « L'écriture du voyageur (Mexico-Interview Pawana) », in sous la direction de Yan Ciret, *Archipel Lavaudant*, Paris, Christian Bourgois, 1997, p. 79 : « Je ne crois pas à la propriété littéraire. Cela n'existe pas. C'est précisément cela le sens du théâtre : partager les mots. C'est ce qui est beau au théâtre, la parole partagée. ».

la fenêtre ouverte. La pluie tombait tranquillement.¹ ». Ou bien « Hakim, assis par terre, qui *buvait* ses paroles² » confirme par ricochet la nature liquide accordée à la voix de son grand-père.

Ensuite, examinons la voix de la conteuse de Nour Chams :

Ce n'était plus sa voix de tous les jours, mais plus étouffée, plus grave, qui nous obligeait à garder le silence pour mieux l'entendre. Le soir, il n'y avait plus un bruit dans le camp. Sa voix était comme un murmure, mais on entendait chaque mot, on ne l'oubliait pas. (*EE*, 233)

En dépit de son volume assourdi, la voix de Houriya se présente comme l'unique bruit qui brise le lourd silence de Nour Chams. Du fait que le silence de mort arrive à ce camp en même temps que le tarissement de ses trois puits³, cette voix persistante, basse, murmurante mais encore vivante et audible, peut s'assimiler métaphoriquement à un cours d'eau souterrain. Les enfants assoiffés s'imbibent de paroles merveilleuses de cette conteuse à voix douce. La douceur et la fraîcheur sont perçues dans sa voix et ses yeux surtout, lorsqu'elle évoque l'histoire de Firdous, jardin rempli d'eaux vives, comme si la force de l'eau du monde invisible – imaginaire ou souterrain – pénétrait dans son corps. Nejma témoigne que « [sa] voix était plus douce, ses yeux brillaient d'une lumière plus gaie quand elle commençait [l']histoire [de Firdous]⁴ ». Lorsque Houriya commence à raconter des histoires, le temps renforce aussi leur effet de rafraîchissement, comparable à celui de l'eau, matière vitale qui manque désespérément à ce camp et aux enfants. La narratrice se souvient : « Houriya aimait raconter des histoires terrifiantes, *quand le ciel s'assombrissait*, des histoires de diables et de revenants. Quand le vieux Nas est mort, c'est à cela que je pensais, avant même de ressentir du chagrin, à la voix d'Aamma Houriya qui racontait *en même temps que la pluie*⁵ ». La voix de la conteuse se répand lentement comme les gros nuages noirs affluant, les histoires sont lancées comme les gouttes de pluie tombant. Elles servent à repousser le chagrin et l'ardeur violente du soleil de Nour Chams.

En somme, les conteurs des deux romans se manifestent comme une sorte de *fontaine vocale* de laquelle s'écoulent les paroles douces. Autrement dit, les images aquatiques sont

¹ *PO*, p. 138.

² *PO*, p. 141. Mis en italique par nous.

³ Nous avons étudié sur la disparition progressive des bruits humains dans ce camp en même temps que le tarissement de ses puits dans le chapitre consacré à la pénurie d'eau. Voir le chapitre 5 de notre étude, p. 268-270.

⁴ *EE*, p. 235.

⁵ *EE*, p. 218. Mis en italique par nous.

évoquées non seulement par les mots des conteurs, mais aussi par leurs voix. La perspective d'Angeles Caamano révèle le sens de cette ressemblance entre la voix de l'homme et la voix de la nature. Dans son article sur *Hai* de Le Clézio, intitulé « La parole du silence », l'auteure note : « Le mythe raconte qu'il fut un temps où la nature et l'homme parlaient le même langage. Puis la catastrophe, la rupture de l'équilibre survint. Le langage de l'homme fut autre. Voilà son pouvoir et sa force. Voilà sa faiblesse aussi. Par son langage articulé l'homme se différencie des autres êtres¹. » En tenant compte de cette idée, la voix des conteurs similaires à celle de l'eau peut suggérer que ces histoires emmènent nos personnages vers le temps mythique dans lequel ces exilés du temps moderne récupèrent leur statut originel et rentournent en harmonie avec l'univers.

B. L'écoulement : vertical et horizontal

En plus de la qualité sonore de la voix, la modalité de sa diffusion fait ressortir le caractère aquatique des paroles des conteurs, notamment la fluidité. Plusieurs circonstances discrètes autour des personnages conteurs et auditeurs suggèrent cette diffusion *fluide* des voix racontant d'El Hadj et de Houriya. Premièrement, il existe un décalage de hauteur entre la place du conteur et celle de l'auditeur dans l'espace romanesque. Dans l'appartement d'Evry-Courcouronnes, Laïla – et Hakim aussi² – s'assoie par terre en face d'El Hadj assis sur une chaise. Lors de sa première visite chez le conteur, la narratrice de *Poisson d'or* écrit : « Le vieil homme était seul dans sa chambre, assis sur une chaise en fer devant la fenêtre, comme s'il pouvait voir dehors. (...) Il n'y avait pas d'autre chaise, alors je me suis assise par terre, contre le mur (...)»³. Ce décalage de hauteur peut bien évidemment se traduire comme un décalage de génération. C'est ainsi qu'Alina Vîlcu écrit : « Les conteurs représentent un lien entre le protagoniste et son passé. Leurs contes servent au protagoniste de guide spirituel qui l'aide à affronter et à vaincre le monde moderne par la fidélité aux valeurs morales transmises par les contes⁴ ». Cet écart vertical entre le conteur et le(s) auditeur(s) se trouve aussi dans la cabane de Nour Chams ; pendant que Houriya, assise par terre, raconte l'histoire des Djenoune, Nejma

¹ Angeles Caamano, « La parole du silence », in sous la direction d'Elena Real et Dolores Jiménez, *op. cit.*, p. 76.

² En tant qu'auditeur, Hakim aussi s'assoie par terre, comme dans la scène où El Hadj raconte l'histoire de Bilal : « je[Laïla] voyais Hakim, assis par terre, qui buvait ses[El Hadj] paroles » (*PO*, p. 141).

³ *PO*, p. 135-136.

⁴ Alina Vîlcu, *op. cit.*, p. 124.

« [s]'allong[e] sur le sol » « pour mieux entendre¹ ». La telle position des personnages – le conteur en haut et l(es) auditeur(s) en bas – dépeint l'itinéraire invisible des paroles dans l'espace : *descendant*. La voix racontant s'écoule verticalement comme l'eau qui coule suivant la pente. Deuxièmement, il paraît que la posture et le regard des deux conteurs préparent le jaillissement des voix et leur écoulement libre. Comme El Hadj dans sa chambre, assis « devant la fenêtre, comme s'il pouvait voir dehors », Houriya se place « devant la porte de [la] hutte », c'est-à-dire sur un point le plus ouvert dans leur maisonnette, avec « le visage tourné vers l'extérieur, sans voile² ». Le choix de la place, la direction du regard (même si le vieil homme est aveugle) et le voile ôté dans le cas de Houriya contribuent à faciliter le débordement des paroles du corps des conteurs et aussi de leur espace. Autrement dit, il s'agit d'enlever et d'éviter des obstacles pour le flux vocal. Troisièmement, il n'y a pas un cheminement prédestiné pour ces voix. Elles répandent dans divers sens en formant nombreux affluents de manière inopinée. Laïla clarifie le courant des paroles d'El Hadj dont la destination indéterminée ainsi : « Il ne s'adressait pas à moi en particulier, ni à son petit-fils. Il raisonnait tout haut, comme s'il égrenait des souvenirs, ou comme s'il inventait un conte³ ». A la différence du dialogue général supposant une ligne directe entre l'énonciateur et le destinataire, les histoires du conteur placé en haut partent l'une après l'autre comme l'eau surgissant d'une source dans la montagne, avant de figurer plusieurs trajets imprévisibles. Dans *Etoile errante*, Nejma nous fait prévoir la divergence similaire des paroles de Houriya en disant : « ce n'était pas seulement pour moi qu'elle racontait », mais aussi pour « les enfants du voisinage » rassemblés peu à peu et parsemés devant la cabane de nos héroïnes. La narratrice décrit ces jeunes auditeurs comme suivant : « De l'un à l'autre, ils s'avertissaient, et ils s'asseyaient devant la maison, dans la poussière, ou bien ils restaient debout, appuyés contre le mur de planches⁴ ». Leurs places et postures hétérogènes esquissent les ruissellements des paroles de Houriya dans différentes directions.

Portées par les voix des autres, certaines histoires de Houriya se diffusent encore plus loin, même hors du camp, comme le récit de la naissance de l'enfant de Roumiya, qui se transforme finalement en « une légende » de Nour Chams.

Aamma Houriya ne se laissait pas de raconter la naissance à toutes les femmes qui venaient en visite, comme si c'était un miracle. Elle disait : « Imaginez que j'ai conduit Roumiya jusqu'au

¹ *EE*, p. 233.

² *EE*, p. 233.

³ *PO*, p. 135-136.

⁴ *EE*, p. 233.

ravin, pour qu'elle fasse ses besoins, juste avant le lever du soleil. Et là, Dieu a voulu que l'enfant naisse, dans ce ravin, comme pour montrer que la chose la plus belle peut apparaître dans l'endroit le plus vil, au milieu des ordures. » Elle brodait sur ce thème infiniment, et cela devenait une légende que les femmes se répétaient de bouche à l'oreille. (*EE*, 263-264)

Houriya se présente toujours en tant que conteuse, comme elle l'était vis-à-vis des enfants de Nour Chams, sauf que ses paroles deviennent ici plus puissantes et plus vives que d'habitude. Son récit est adressé « à toutes les femmes » et « infiniment », comme si la naissance de l'enfant, grandie d'ailleurs en écoutant le bruit de l'eau¹, accroissait la vitalité de cette femme, *fontaine des histoires*. Si le nouveau-né apparaît comme « un miracle² » dans cette terre aride et funeste, c'est les paroles de Houriya qui en puisent la vigueur, le message positif et l'espérance pour l'avenir, et les font se répandre dans tout le camp. C'est pourquoi les femmes rendent visite à la maisonnette de nos héroïnes, comme les pèlerins se dirigeant vers un lieu saint, une fontaine miraculeuse par exemple, pour retrouver l'espoir et prier pour la fin de leur douleur. Après avoir bu les mots de la conteuse comme une gorgée d'eau vive, elles aussi récupèrent la force vitale. Et, ainsi, les voix des femmes commencent à résonner de nouveau dans cet espace, devenu terriblement silencieux depuis le tarissement des puits. Leurs voix fluides, comme celle de Houriya, s'écoulent « de bouche à oreille » et imbibent le village désertique et mourant. Les histoires forment des rivières qui transmettent l'espoir pour la vie de manière incessante. Le mouvement libre, la complexité sauvegardée et l'éternité de l'écoulement, caractéristiques des histoires contées, qui sont d'ailleurs les valeurs poursuivies par Le Clézio dans ses productions littéraires, évoquent nécessairement les attributs de l'eau, son dynamisme, ses ramifications et sa circulation éternelle : « J'aime ces deux formes [de l'écriture] parce qu'elles permettent de mettre ensemble des morceaux de vie différents : des conversations entendues, des choses vues ou lues. On a besoin de plus de liberté afin de

¹ Nous avons étudié sur l'importance de l'eau pour la croissance et la naissance de cet enfant dans le chapitre précédent. Voir le chapitre 5 de notre étude, p. 271.

² Les détails de la naissance de Loula à Nour Chams, événement miraculeux en tant que tel, évoque en plus quelques anecdotes du mythe religieux, notamment la naissance de Jésus Christ et le petit Moïse recueilli dans le fleuve par la fille du Pharaon. D'une part, le ravin – espace utilisé comme lieu d'aisance – dans lequel Roumiya a accouché ressemble à l'étable, lieu de naissance du Christ, surtout de par « l'odeur épouvantable » des ordures (*EE*, p. 261). D'autre part, lorsque Houriya montre le nouveau-né à Nejma « comme si elle avait trouvé le bébé dans un panier » (*EE*, p. 261), cette description nous emmène immédiatement à l'histoire de Moïse, enfant mis dans « une caisse en papyrus » et « dépos[é] dans les joncs sur le bord du fleuve » (*Exode*, 2 :3) avant d'être découvert par la princesse d'Égypte et « sauvé des eaux » (*Exode* 2 :10). Par ailleurs, l'image de la princesse se retrouve aussi dans la figure de Roumiya, lorsqu'elle est portée par des femmes du camp « avec son bébé serré contre sa poitrine ». Nejma écrit qu'« elles l'emportèrent lentement, comme une princesse » (*EE*, p. 262). De pareils emprunts, quoique implicites, participent à mythifier la naissance de l'enfant de Roumiya.

transmettre la complexité de ces histoires. En fait, dans les cultures où j'ai vécu, les contes sont très importants et j'aime cette idée de commencer à raconter une histoire et de la finir. Après, on peut réfléchir à son sens, mais l'histoire, elle, est finie, même si elle continue à vivre en nous¹ ».

¹ « Les Chemins de l'interculturel », Entretien avec J.-M.G. Le Clézio, réalisé par Martha van der Drift, le 7 novembre 2011, *in* sous la direction de Claude Cavallero (2012), p. 167.

Quatrième Partie

LA *TRANS-FORMATION* DE L'IDENTITÉ

Introduction de la quatrième partie

Les trois romans que nous travaillons peuvent se regrouper dans l'œuvre de Le Clézio par le fait que l'histoire se déroule parallèlement à la quête d'identité du protagoniste. L'intrigue d'*Onitsha*, si l'on la résume à travers les grandes étapes de la vie de Fintan, se compose d'une renaissance symbolique opérée par sa traversée de l'Océan, de son assimilation à un univers autre pendant son séjour à Onitsha, de sa difficulté de réadaptation à la société européenne figuré par sa vie scolaire en Angleterre et se clôt enfin par sa décision de se réinstaller au bord de la Méditerranée. L'identité du héros est sans cesse remise en question, depuis l'enfance jusqu'au début de sa trentaine, entre l'Europe et l'Afrique, entre l'amitié avec Bony et la parenté avec Geoffroy, entre les contes d'Aurélia et la voix théâtrale de Sabine Rodes, entre le fleuve Niger et la neige de Bristol.

La question d'identité et d'altérité figure également au premier plan dans *Etoile errante*. Esther, appelée « Hélène » à Saint-Martin-Vésubie, retrouve son nom juif à son arrivée à la plage d'Haïfa, de l'autre côté de la mer Méditerranée. Sur le chemin de l'exil, elle rencontre deux personnes importantes : Jacques, jeune juif français dont elle tombe amoureuse, et Nejma, jeune fille palestinienne déportée juste après la naissance de l'Etat d'Israël. L'héroïne finit par perdre les deux personnages, tout comme son père tué pendant la guerre – Jacques meurt jeune dans le combat de Tibériade et ses retrouvailles avec Nejma demeurent, jusqu'à l'issue du roman, hypothétiques. Néanmoins ses blessures de guerre guérissent peu à peu, avec la naissance d'un garçon, fils de Jacques, qu'elle nomme « Michel » d'après le prénom de son père défunt ; sa décision de traverser de nouveau la mer Méditerranée, après avoir clos les yeux de sa mère à Nice, afin de retrouver Nejma, qu'elle reconnaît comme « sa sœur perdue ».

Poisson d'or raconte l'histoire d'une jeune fille marocaine, enlevée dans son enfance, dont le vrai nom, les parents, la ville natale sont inconnus. Pendant son parcours nomade et circulaire, composé d'allers (du Maroc en France, de la France aux Etats-Unis) et de retours (de l'Amérique jusqu'au désert marocain, en passant par le sud de la France), Laïla reconquiert son être et sa propre voix, opprimés et marginalisés par la société, grâce à ses rencontres, son esprit libre et sa pratique musicale. Il arrive aussi à nombreux personnages principaux et secondaires, parfois en dépit de leur âge adulte, d'évoluer, d'entrer dans des mondes inconnus, de s'y incorporer et de s'y transformer.

L'identité en changement continu, autrement dit le personnage indéfinissable ou métamorphosable est une des caractéristiques représentatives de la littérature leclézienne. Ce

thème ou cette figure apparaissent dès son premier roman, *Le Procès-verbal*, commenté par Deleuze comme une œuvre qui présente « de manière presque exemplaire un personnage saisi dans un devenir-femme, puis un devenir-rat, puis un devenir-imperceptible où il s'efface¹ ». Si le romancier se pose la question existentielle d'un être humain dans la société moderne dévorée par le consumérisme, les progrès de sciences et de technologies dans ses premiers textes, c'est plutôt sur le plan postmoderne et postcolonial qu'il problématise l'identité du personnage minoritaire dans ses dernières œuvres, publiées depuis la fin des années 70. L'identité de ces citoyens marginaux – enfant, étranger, femme, réfugié, hommes de couleur, immigré clandestin – est déstabilisée et menacée par les violences que l'Histoire impose à leur vie, pendant que la communauté reste indifférente à eux. Cependant cette instabilité ne reflète pas seulement leur état passif, leur faiblesse ou leur statut de victime, mais aussi leur refus de la stagnation, leur lutte, sinon *fuite* pour la liberté au sens deleuzien², leur avancement pour la dignité à reconquérir, leur rencontre avec les autres et leur découverte de cultures hétérogènes. C'est un état d'évolution constante dont l'issue n'est pas définie, sinon ne peut l'être jamais.

Dans *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, qui nous fournira d'importants fondements de la partie présente, Mbassi Atéba explicite que la notion du « personnage fluide » ou de « la fluidité identitaire » dans les romans de Le Clézio désigne « une identité dépourvue de toute arrache territoriale, de toute appartenance³ », c'est-à-dire « un sujet mobile glissant et insaisissable, dont l'identité déterritorialisée se construit au gré des heurts – des frictions – et des rencontres⁴ ». Si nous empruntons de nouveau les lexiques de Deleuze, déjà cités à maintes reprises, il s'agit de *devenir*, de *déterritorier*, de tracer *la ligne de fuite* et de parcourir dans *l'espace lisse*. Notre but n'est donc pas de dévoiler la fluidité comme trait identitaire des personnages lecléziens, parce que l'on ne peut pas révéler ce qui est déjà éclairée, mais de voir précisément la manière dont Le Clézio décrit ces personnages fluides, en nous penchant particulièrement sur son usage de l'eau comme moyen d'exprimer la mobilité, l'indécision, l'indiscernabilité et la métamorphose de leur identité.

Nous avons vu que l'eau occupe une place prépondérante sur le plan spatial dans notre corpus ; Le Clézio y montre opiniâtement l'espace de l'eau, maritime, fluvial et torrentiel, aussi

¹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 12.

² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 47 : « Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau (...). Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. ».

³ Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 291.

⁴ *Ibid.*, p. 285.

bien que l'espace aride auquel l'eau manque tellement que son indispensabilité est rappelée de manière intense. En considération de sa prédilection pour cet élément fluide et du fait que l'espace « détermine les personnages et leur évolution¹ » dans la littérature de Le Clézio, il est naturel que l'eau joue un rôle prépondérant dans la formation et la transformation identitaires de nos héros. Avec ses caractéristiques comme le mouvement libre, l'indétermination formelle, le fréquent changement d'état, la pénétrabilité puissante, l'absorptivité et la solubilité inlassables, cet élément est effectivement approprié à l'expression de la fluidité identitaire des personnages. A titre accessoire, on peut y ajouter le fait que le corps humain est constitué à plus de 70% d'eau, pour se convaincre de la *conformité*, si l'on peut dire, de l'usage de cet élément par Le Clézio dans sa description des personnages fluides.

Etant donné que l'identité chez les personnages des trois romans se distingue par ses transformations incessantes, nous intitulons cette partie *Trans-formation*, dont le préfixe souligné, au lieu des mots comme « formation » ou « construction », habituellement appliqués pour désigner le processus durant lequel un individu cherche à définir son identité. La partie se compose de deux chapitres, consacrés respectivement à l'identité collective et à l'identité personnelle, dont la division est peu ou prou artificielle². Dans le premier chapitre intitulé « L'eau comme origine, l'eau comme lien familial », nous verrons des personnages pour qui *la ville natale* ou *le pays natal* semblent remplacés par *l'eau natale*. Le partage des histoires de cette *eau natale* leur permet de former un lien familial, comme si l'eau dans ces histoires les nouait comme les liens du sang. De plus, les chansons (y compris le poème récité) évoquant les

¹ Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 83.

² Alex Mucchielli note que les identités individuelles et collectives sont déstabilisées avec l'avènement de l'ère postmoderne et explicite que le sens du concept n'est pas encore fixé, en dépit de nombreuses tentatives de le cerner : « Sous l'impact des diverses transformations de notre environnement, lui-même dû aux accélérations techniques de la postmodernité, les identités individuelles et collectives seraient mises à mal. Personnes, groupes, organisations et institutions chercheraient alors de nouveaux points de repères. Toutes réflexions et publications sur ce thème seraient alors perçues comme pouvant apporter un remède aux déstabilisations vécues. (...) Ce qui est plus certain c'est que, actuellement, le sens du concept « identité » n'est pas fixé. Ce sens fait problème dans les sciences humaines et chaque spécialiste écrit pour tenter de le préciser. Ceci donne donc pléthore de publications, d'illustrations et de définitions du concept. Devant cette quantité d'approches et de tentatives faites pour cerner ce concept, le grand public comme la plupart des spécialistes s'y perdent. » (*L'Identité*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 2002 (1^{ère} éd. 1986), p. 6). L'auteur trouve l'explication des difficultés de définir la notion de « l'identité » humaine dans la complexité d'un « acteur social » : « Lorsque l'on parle d'« identité » (...), c'est que l'on parle de l'identité d'un « acteur social » qui peut être aussi bien un individu qu'une collectivité. (...) les acteurs sociaux dont il s'agit ont des caractéristiques fortement différentielles d'avec les « objets » dont traitent les sciences dites exactes. Par exemple nos « sujets » ont une « affectivité » liée à un ressenti en situations, une certaine conscience d'eux-mêmes et des phénomènes qui se déroulent autour d'eux, une certaine réflexion plus ou moins rationnelle. Ils ont aussi des enjeux existentiels et donc des projets et des visées, ils ont enfin une certaine capacité propre d'action liée à cette propriété humaine que l'on appelle la volonté. » (*Ibid.*, p. 10).

images de l'eau par leur contenu ou par leur fluidité rythmique, contribuent aussi à faire naître une nouvelle forme de famille entre les personnages-chanteurs. Le second chapitre portera plutôt sur les attributs de l'eau (la mobilité, la pénétrabilité, la solubilité, etc.) que sur cet élément en tant que tel, celles qui reflètent le processus de la *trans-formation* de l'identité de nos personnages *fluides*. Après un survol des référents identitaires dans la notion traditionnelle, comme le nom, les parents biologiques, le lieu de naissance chez chacun de nos protagonistes, nous suivrons fidèlement le processus de *transfusion/transmission* de ces éléments identitaires à chaque personnage, avant de tenter de définir le *trans-humain* ou l'*Homme fluide* comme un des archétypes du personnage leclézien avec les trois critères suivants : l'affinité avec l'eau, le corps en métamorphose, et l'usage des langues sans frontières.

CHAPITRE 8

L'eau comme origine, l'eau comme lien familial

Il semble que nous, les hommes, pensions plutôt à la terre. Quand on nous demande « D'où êtes-vous ? », nous parlons de notre *pays* d'origine ou de notre *ville* natale. C'est que la vie humaine n'est possible que sur terre, notre vision du monde est enracinée dans la terre. La définition du dictionnaire de « l'identité », terme indissociable de l'origine pour l'être humain, suggère aussi cette perspective du *terrestre*, qui cherche le « caractère permanent et fondamental » de quelqu'un pour « le différencie[r] des autres », « individualiser » et « détermin[er]¹ ». De pareils lexiques reflètent la conception de l'identité fixe, segmentée et immobile. Essayons de nous poser la question de manière un peu différente cette fois-ci : « D'où sommes-nous ? » Les réponses pourraient varier, parce qu'il s'agit désormais de l'origine de l'homme ou du commencement du monde. Quelle que soit l'idée qui nous vient en premier, il est concevable qu'à ce moment-là notre pensée ne soit plus réduite à la terre. Si Le Clézio réfléchit sur l'origine ou l'identité à travers ses personnages romanesques, c'est dans des dimensions anthropologique et cosmologique qu'il s'interroge. Bien que ses romans, marqués par les diversités culturelles, ethniques, spatio-temporelles et langagières, soient souvent comparables aux creusets des civilisations, l'écrivain contemporain insiste sur l'universalité des hommes, du moins à ces propos. Au lieu de souligner les dissemblances des individus ou des peuples, utilisées aux derniers siècles comme moyen de rationaliser la discrimination, la guerre, la colonisation, etc., Le Clézio met en valeur le statut de l'Homme comme espèce vivante, infime partie de la Nature, dans la question des origines.

Ce n'est donc pas étonnant que les référents identitaires de ses personnages, notamment le lieu natal et la parenté, se montrent souvent associés avec l'eau ou les images de l'eau. En effet, cet élément primordial est évoqué de manière récurrente dans les souvenirs nostalgiques, les voyages de retour et les processus de formation des relations intimes (quasi-familiales) chez la majorité des protagonistes lecléziens, y compris ceux de notre corpus. Cela nous invite à remettre en question l'identité au sens traditionnel et la validité de ses critères, très attachés aux notions de territoire ou de liens du sang. Les frontières, non seulement nationales, mais aussi culturelles, linguistiques, ethniques et religieuses s'estompent effectivement dans la société

¹ *Grand Larousse Universel*, tome 8, *op. cit.*, entrée : « identité », p. 5453.

postmoderne. De nouveaux types de communauté familiale apparaissent, sont distincts de la famille traditionnelle, constituée de deux époux, masculin et féminin, et de leur(s) enfant(s) biologique(s). En associant les origines géographiques et familiales de ses personnages avec les images de l'eau, Le Clézio nous propose de concevoir l'identité de manière novatrice, celle qui correspond davantage à notre ère.

Parmi plusieurs éléments identitaires (nom, prénom, filiation, date et lieu de naissance, religion, langue, corps, etc.), nous voudrions traiter principalement de deux dans ce chapitre¹ : les lieux d'origine attachés à l'eau et les relations familiales nouées par le partage des histoires de l'eau ou des chansons. Nous observerons particulièrement le cas de Laïla dans *Poisson d'or* et celui de Nejma dans *Etoile errante*, ainsi que d'autres figures secondaires qui sont mises en relations intimes avec ces deux héroïnes. Dans un premier temps sous le concept du « cours d'eau natal », nous étudierons *l'eau natale* ou *l'origine-eau*, terme antonymique de *la ville natale*. Il s'agit d'une part de la mer ou du fleuve dont les personnages, immigrés ou réfugiés, se souviennent habituellement avec nostalgie, et d'autre part de l'eau sous divers formes qu'ils découvrent pendant leur voyage de retour ou qu'ils retrouveront à la fin de ce voyage. Puis, dans un deuxième temps, nous considérerons les deux moyens culturels de former une relation familiale entre les personnages qui se rencontrent par hasard. Ce sont les histoires de l'eau et les chansons, y compris le poème récité, dont la fluidité ressemble à celle de l'eau (« Les affluents généalogiques »). En dépit de l'absence de formalités officielles qui nouent ces personnages comme famille, les indices suivants nous permettront de les qualifier de grands-parents et petits-enfants, de frères et sœurs ou de maris et femmes² : leur manière de s'appeler les uns et les autres, leurs ressemblances physiques, leurs similarités de destin ou leurs parcours de vie superposés.

¹ Nous verrons le reste dans le chapitre suivant.

² Quant aux parents (biologiques ou symboliques), nous les verrons dans le chapitre 9, parce que les relations familiales citées – plus éloignée que parent-enfant – forment plutôt l'identité familiale ou tribulaire, tandis que les parents comme décideurs importants de la vie d'enfant dès sa naissance constituent un élément crucial de l'identité personnelle.

1. Le cours d'eau natal

1.1. L'origine réelle ou symbolique

Dans les paysages des villes natales, évoqués par le souvenir ou la rêverie des personnages lecléziens, les cours d'eau prennent une place si importante que nous pourrions concevoir le terme de *cours d'eau natal* au lieu du pays natal. Ce concept, opposé à la notion d'origine habituellement basée sur la terre, se retrouve dans des souvenirs nostalgiques de plusieurs personnages romanesques, comme El Hadj et Simone dans *Poisson d'or*, Nejma et Saadi Baddawi dans *Etoile errante*. Voyons rapidement la situation de chacun.

L'image du fleuve Sénégal et celle de la rivière Falémé prennent une position essentielle dans la mémoire du vieux conteur d'Evry-Courcouronnes, né à Yamba, village sénégalais ; il lui arrive de parler de ces cours d'eau sans parler de son village, mais non l'inverse, comme si ces cours d'eau étaient privilégiés parmi toutes les composantes de son souvenir d'enfance. Le cas de Simone se montre un peu différent de celui d'El Hadj, parce qu'elle s'exprime par la musique plutôt que par les mots. Cependant, les traces de la mer se trouvent partout dans les paroles des chansons de cette femme d'origine haïtienne. Elle chante par exemple « le voyage de retour, à travers la mer, que font les gens de l'île quand ils sont morts¹ ». Sophie Jollin-Bertocchi remarque : « L'énergie vitale qui se dégage de cette musique [à travers son thème] est liée à un retour intérieur aux origines² ». Dans la fameuse chanson antillaise, au répertoire de Simone, le narrateur, avec qui l'on peut identifier Simone, Laïla et d'autres personnages noirs de *Poisson d'or*, appelle la mer comme son origine et regrette de s'en être éloigné : « *J'entendais la ville qui bat / Dans mon cœur dans mon sang / Nous autres / Loin perdu la mer*³ ».

Ces peuples de l'eau, naufragés et exploités dans la ville de Paris, sont figurés par « une longue pirogue » exposée dans le musée des Arts africains auquel Laïla rend visite un dimanche avec Hakim⁴.

¹ *PO*, p. 144.

² Sophie Jollin-Bertocchi, « Chanson et musicalité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio », in coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (2004), *op. cit.*, p. 158.

³ *PO*, p. 147-148.

⁴ Ce musée fait actuellement partie du Musée du Quai Branly, comme l'introduction du catalogue de la collection le précise ainsi : « On a tenu cependant à marquer la spécificité d'objets ramenés du monde entier depuis trois siècles en France et dans la ville de Paris. Ces objets « d'autres cultures » ont figuré avec des bonheurs divers dans une succession d'institutions, depuis le cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale ou la bibliothèque de Versailles, le musée américain du Louvre ou celui des

Il y avait même une longue pirogue monoxyle, un peu mangée par les termites, comme si tout cela avait été déposé là par un naufrage, quand les eaux du fleuve inconnu s'étaient retirées. Mais le bruit des pas du gardien irritait Hakim, et on est sortis très vite du musée. Il étouffait de rage. Il m'a dit : « Tu as vu ? Il surveillait que je ne vole rien. Que je n'emporte pas en courant les ossements de mes ancêtres. » Il avait une expression de fatigue, il avait l'air plus vieux. (*PO*, 135)

Dans cette scène qui confirme la tendance de « démystifier¹ » de l'écriture leclézienne selon Isabelle Roussel-Gillet, le musée présuppose spatialement les deux parties divisées par l'axe de vitrine : l'une est l'intérieur, partie des exposés, inertes et enfermés, et l'autre est l'extérieur, celle des spectateurs, animés et libres. La pirogue, destinée initialement à naviguer, autrement dit à se mouvoir de façon permanente et fluide, appartient ici paradoxalement à la première partie ; privée de liberté, loin d'« eaux du fleuve inconnu », elle est détenue dans cet espace asséché pour être réduite à un objet à observer. Les phrases de Le Clézio dans son essai sur les musées nous apprennent que la pirogue n'a pas été choisie par hasard dans *Poisson d'or*. Elle reflète l'image que l'écrivain a envers les objets aux musées en général : « Objets flottants, réunis par la vague et poussés par le flux sur le rivage, au gré des conquêtes, des pillages, des legs et des échanges. Rien ne leur est plus étranger que la chronologie et l'ordre. (...) Les mondes dont ils proviennent, où sont-ils ? Oubliés, effacés, revenus à la poussière, avec les mains, les yeux, les visages qui les ont créés². »

Dans la salle d'exposition, c'est « le bruit des pas du gardien » qui résonne à la place du grondement fluvial. Contrairement à celui-ci qui peut être qualifié de flux incessant et de

Antiquités nationales, le musée d'Ethnographie du Trocadéro, le pavillon des Sessions du musée du Louvre de nouveau en 2000, et enfin le musée de l'Homme et le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, dont les ensembles forment le musée du quai Branly, ouvert 2006. (Sous la direction d'Yves Le Fur, *Musée du Quai Branly, La Collection*, Paris, Skira Flammarion et Musée du Quai Branly, 2009, p. 10).

¹ Isabelle Roussel-Gillet (2011), *op. cit.*, p. 74.

² J.-M.G. Le Clézio, *Les musées sont des mondes*, Paris, Gallimard et Musée du Louvre éditions, 2011, p. 19.

Ce regard plutôt critique sur le musée nous rappelle un texte de Paul Valéry consacré au même sujet, intitulé « Le problème des musées » paru en 1923. Dans ce court texte introduit par l'aveu de son dégoût pour cet espace (« Je n'aime pas trop les musées »), il le décrit comme un endroit autoritaire, froid et congelé : « Déjà glacé par le geste autoritaire et le sentiment de la contrainte, je pénètre dans quelque salle de sculpture où règne une froide confusion. (...) Je suis dans un tumulte de créatures congelées, dont chacune exige, sans l'obtenir, l'inexistence de toutes les autres. » (*Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 1960, p. 1290) Bien que ce soit l'agencement des musées que Valéry critique plus particulièrement, ses phrases pourraient appliquer aussi au musée que les deux jeunes personnages de *Poisson d'or* visitent : « Quelle fatigue, me dis-je, quelle barbarie ! Tout ceci est inhumain. Tout ceci n'est point pur. » (*Ibid.*, p. 1291).

douceur sonore, celui-là peut se caractériser, comme nous pouvons sans difficulté l'imaginer, par le rythme scandé et le timbre de voix énervant du gardien. En plus du bruit de ses pas, le gardien agace Hakim avec son regard surveillant, celui qui est comparable à une tentative de mettre en vitrine les deux jeunes africains, tout comme la pirogue et d'autres objets exposés¹. Nous pouvons donc comprendre ce garçon qui se retrouve « étouff[é] » en sortant du musée². En effet, le jeune sénégalais s'apparente métaphoriquement à la pirogue sous plusieurs angles ; la trace d'érosion sur le corps du bateau (« un peu mangée par les termites ») peut se lier à « une expression de fatigue » de Hakim, et l'air d'être « plus vieux » de ce jeune homme répond à l'ancienneté du canoë africain. Néanmoins, en tant qu'être vivant, il se distingue de cet objet captif ; il est capable de « sorti[r] très vite du musée » qui rappelle une sorte de prison. D'ailleurs, Hakim se déplace comme l'eau, sinon le sang, « en courant les ossements de [s]es ancêtres ». Remplaçant d'une part « les eaux du fleuve » retirées, ce jeune noir militant prépare d'autre part le voyage pour relier la généalogie africaine blessée et coupée. Nous reviendrons sur ce point.

Dans *Etoile errante*, c'est son origine méditerranéenne qui singularise Nejma par rapport aux habitants de Nour Chams dont la plupart « v[ienn]ent des montagnes » et « n'[ont] jamais vu la mer³ ». Se lamentant devant ces prisonniers incapables de songer à partir et à « travers[er] ces collines, vers l'ouest, vers la mer qui pourrait nous sauver⁴ », la jeune fille se souvient de sa ville natale et de la mer auprès de laquelle elle a vécu. Cela suggère que ses connaissances sensuelles des flots maritimes restant vivantes au fond d'elle et suscitent en elle une intense soif de liberté. Elle écrit : « Mais moi, j'étais née à Akka, devant la mer, c'est là que j'avais grandi, sur la plage, au sud de la cité, me baignant dans les vagues qui venaient jusqu'aux remparts, près de la forteresse des Anglais, ou bien sous les murs de la forteresse des Français⁵ ». A part Nejma, soi-disant « la fille de la ville de mer⁶ », il y a Saadi Baddawi qui a le souvenir de l'eau, entre autres « le grand lac salé, et la vallée immense de Ghor, et al-

¹ Le problème du regard et du pouvoir dans la ville que nous avons traité plus haut se retrouve ainsi. Voir le chapitre 5 de notre étude, p. 299-301.

² Nous pouvons retrouver les sentiments d'Hakim dans les impressions de Le Clézio lors de sa première visite dans ce musée parisien : « Lorsque, des années plus tard, je suis allé pour la première fois au musée des Arts africains et océaniques, à Paris, j'ai été à la fois enthousiaste et attristé. Enthousiaste de voir ces objets familiers. Attristé qu'ils soient enfermés. Les objets finissent peut-être par se ternir dans un musée, par manquer de vie et de lumière. C'est très bien que les objets voyagent... » (Entretien avec J.-M.G. Le Clézio, « Les musées sont des mondes », *Télérama*, supplément : J.-M.G. Le Clézio au Louvre 2011, n° 3222, le 12 octobre 2011, p. 5).

³ *EE*, p. 229.

⁴ *EE*, p. 229.

⁵ *EE*, p. 230.

⁶ *EE*, p. 248.

Moujib¹ ». Nous ne pouvons pas dire que ce lac est son *cours d'eau natal*, parce que « personne ne sait d'où il vient, ni comment il est arrivé (...) à Nour Chams² », et lui non plus n'a jamais vu la mer, mais sa mémoire d'enfance où « il gardait les troupeaux, près du grand lac salé, marchant jour après jour le long des rivières qui courent sous le sable³ », distingue déjà ce personnage des autres habitants montagnards qui « ne connaiss[ent] rien d'autre » que « ces vallées rouges semées d'arbres épineux⁴ ». Comme nous le verrons plus tard, seuls ces deux personnages, gardant leurs propres expériences de l'eau, décident enfin de quitter le camp. La narratrice le prévoit ainsi : « Nous parlions, chaque soir, quand le crépuscule atténuait la brûlure du jour, en regardant les minces colonnes de fumée qui montaient du camp, et alors plus rien ne semblait désespéré. Nous pouvions nous échapper, nous redevenions libres⁵ ». Cela nous laisse deviner l'importance de la connaissance de l'eau pour le personnage leclézien, celle qui le rend capable de s'évader en quête de la liberté.

Par surcroît, certains protagonistes comme Laïla dans *Poisson d'or*, Fintan et Geoffroy dans *Onitsha* et Esther dans *Etoile errante* s'attachent à des cours d'eau particuliers, comme si ces derniers étaient leurs *eaux natales*, bien qu'ils ne soient pas effectivement nés dans les alentours. Leur sentiment vis-à-vis de ces eaux paraît assez semblable aux regrets des personnages expatriés pour leurs eaux d'origine. Déplacés dans les villes, loin de leurs eaux tant aimées, ils s'en rappellent, tantôt quotidiennement, tantôt à un moment important dans leur vie. Par exemple, en le surnommant « mon seul fleuve », Laïla se souvient « de l'estuaire du Bou Regreg, comme si c'était comparable⁶ » au fleuve Sénégal pour la famille de Hakim ; les images du Niger et de l'orage reviennent à Fintan presque tous les soirs dans ses années de collège ; Geoffroy se sent flottant sur le Niger à son agonie et Esther rêve d'être sur la plage d'Haïfa à son accouchement comme nous l'avons étudié plus haut⁷.

Leur intimité émotionnelle à l'égard de ces eaux confirme la re-naissance symbolique de chaque personnage auprès de cette mer ou de ces fleuves, sujet que nous avons évoqué précédemment. Le Bouregreg se manifeste à la seconde naissance de Laïla ; c'est le fleuve qu'elle a d'abord vu à sa première sortie de la maison de Lalla Asma, espace équivalent à

¹ *EE*, p. 248. Le grand lac salé désigne la mer de Lot, c'est-à-dire la mer Morte, dans laquelle se jettent les rivières s'écoulant sous la terre de la vallée de Ghor et d'al-Moujib.

² *EE*, p. 247.

³ *EE*, p. 248.

⁴ *EE*, p. 229.

⁵ *EE*, p. 248.

⁶ *PO*, p. 132.

⁷ Nous avons travaillé sur les souvenirs du Niger et de l'orage à Onitsha qui reviennent régulièrement au jeune Fintan. Voir les chapitres 6 et 7 de notre étude, p. 350-354, p. 357-359. En ce qui concerne les rêveries de Geoffroy et d'Esther, voir p. 359-367.

l'utérus dans lequel cette enfant volée et traumatisée s'était cachée pendant plusieurs années. Pour Fintan dans *Onitsha*, sortant symboliquement de son état prénatal en même temps que sa descente du *Surabaya*, le Niger et l'orage prennent un sens symbolique similaire à celui de l'estuaire pour l'héroïne de *Poisson d'or*, parce que ces eaux dominantes d'Onitsha, comparable à sa ville natale, marquent en lui comme le premier souvenir de l'eau. Dans *Etoile errante*, ayant vécu également dans le ventre du bateau, *Sette Fratelli*, Esther renaît sur la plage d'Haïfa, et comme pour le prouver, Elizabeth y appelle sa fille pour la première fois par son prénom juif, « Estrellita¹ ». Par contre, la renaissance de Geoffroy est décrite sous forme antipodique : la mort. Après avoir rompu les relations avec ses parents et aussi avec son pays natal², cet homme, déraciné avec sa propre volonté, espère longtemps « recevoir le *chi* » et être « uni au plus ancien chemin du monde », « au fleuve et au ciel³ ». Son ancien rêve de succéder aux Umundri et au peuple du Meroë, c'est-à-dire de se mêler à *l'histoire matérielle* du fleuve Niger⁴, se réalise enfin à sa mort ; dans sa rêverie ultime, d'une part, il « glisse sur l'eau, porté par le radeau de roseaux » comme le peuple de l'empire égyptien dans la légende, et d'autre part, « [l]a lumière de la vérité (...) éclaire le visage de Geoffroy, [et] passe sur son front et sur ses joues, pareille à un reflet joyeux⁵ », celui qui nous rappelle nécessairement le signe de *chi*, « emblème du soleil⁶ », gravé sur le visage des descendants de Ndri. Le rêveur renaît à travers la mort, et le Niger illustre son origine symbolique comme lieu où il retourne. D'ailleurs, le thème de retour, indissociable avec celui de l'origine, s'observe aussi chez d'autres personnages que nous allons maintenant voir.

1.2. Le retour à l'origine-eau

¹ *EE*, p. 198.

² Geoffroy est présenté ainsi : « Il était grand, mince, romantique, sans argent, et sans famille comme elle[Maou], puisqu'il s'était séparé de ses parents. » (*O*, p. 84). La passion de ce jeune homme est dirigée exclusivement vers l'ailleurs : « Elle[Maou] se souvenait de ce qu'il racontait alors, de sa fièvre de partir, pour l'Égypte, pour le Soudan, pour aller jusqu'à Meroë, suivre cette trace. Il ne parlait que de cela, du dernier royaume du Nil, de la reine noire qui avait traversé le désert jusqu'au cœur de l'Afrique. Il parlait de cela comme si rien du monde présent n'avait d'importance, comme si la lumière de la légende brillait plus que le soleil visible. » (*O*, p. 84).

³ *O*, p. 123.

⁴ Nous avons évoqué ce terme d'*histoire matérielle* dans le chapitre consacré au Niger. Voir le chapitre 3 de notre étude, p. 180-188.

⁵ *O*, p. 249.

⁶ *O*, p. 120.

Le terme de *cours d'eau natal* est confirmé davantage par le fait que les exilés dans les villes espèrent y retourner un jour, même après la mort. Non content de raconter répétitivement l'histoire du fleuve Sénégal et la rivière Falémé, reflétant ses regrets profonds, El Hadj, dont le prénom signifie « pèlerin », dit à Laïla comme ses dernières volontés : « « (...) quand je serai mort, je veux que tu m'emmènes chez moi, pour qu'on me mette dans la terre à côté de mon père et ma mère, à Yamba, au bord de la Falémé. C'est là que je suis né, c'est là que je dois retourner. »¹ ». Par ailleurs, dans *Etoile errante*, le retour à la mer d'Akka est si important pour Nejma qu'il pourrait annihiler la mort, comme elle l'affirme ainsi : « si je pouvais voir la mer, encore, la mort n'aurait plus d'importance, elle n'aurait plus de prise sur moi, ni sur Aamma Houriya² ». D'autre part, Saadi projette d'aller « vers le sud, du côté du grand lac salé, dans la vallée de son enfance », quand la guerre sera finie, pour retrouver sa famille et « recommencer à marcher avec ses bêtes, le long des rivières invisibles³ ».

Désiré passionnément, le retour ne demeure pas seulement un rêve. Nos personnages courageux tentent de réellement revenir à *leurs eaux d'origine*, sans beaucoup réfléchir au reste, ni être sûrs de réussir. Après la mort du grand-père, Hakim décide de « ramener El Hadj chez lui » avec « un emprunt à la banque pour [ses] études⁴ ». S'opposant à la pirogue emprisonnée dans le musée, leur départ audacieux peut être traduit comme une révolte, ou une victoire des rêveurs. Le vieil conteur, capable de son vivant d'évoquer son *cours d'eau natal* « avec des mots si précis et si vrais que c'était comme si l'eau boueuse et jaune descendait devant ses yeux, avec les pirogues chargées de femmes et d'enfants⁵ » ou bien « comme s'il glissait encore sur une longue pirogue⁶ », est emmené finalement « au bord de la Falémé » par son petit-fils, qui a grandi en écoutant ces histoires de l'eau. Le jeune étudiant à l'université parisien, qui n'a jamais vu le fleuve dont El Hadj parlait, abandonne ses études pour faire couler de nouveau le « fleuve inconnu », sinon pour le devenir lui-même⁷. C'est la décision d'un homme libre et éveillé de

¹ *PO*, p. 165.

² *EE*, p. 230.

³ *EE*, p. 250.

⁴ *PO*, p. 184.

⁵ *PO*, p. 132.

⁶ *PO*, p. 164.

⁷ L'abandon des études est une des décisions fréquemment prises par les personnages lecléziens. Tout comme l'argent, « valeur du progrès et de la modernité, [qui] est toujours une fausse valeur, une arme redoutable contre la dignité, la liberté des êtres, des peuples », d'après l'analyse de Marina Salles, « certaines formes de savoir très prisées dans la société de référence comme outils de réussite sociale se trouvent dévaluées dans l'univers leclézien ». (Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 174-175).

délivrer des hommes exilés comme des pirogues naufragés dans cette ville, y compris le défunt et lui-même¹.

La fuite des deux réfugiés de Nour Chams, Nejma et Saadi, avec en plus un nourrisson, est un essai plus risqué que le voyage de retour de Hakim dans *Poisson d'or*. Quittant à la hâte le camp envahi par la peste, ils ne préparent qu'« un paquet, avec du pain, de la farine, des allumettes, du sel, plusieurs boîtes de lait Klim pour Loula », « [l]es cahiers » de Nejma et « [une] bouteille d'eau² » de Saadi. Sans trajet prévu, ni plan concret, ils se dirigent seulement vers le sud, vers « al-Moujib, la vallée de [l']enfance³ » de Saadi. Bien que Nejma ne soit pas née dans cette région, on peut considérer ce parcours comme un voyage de retour, parce qu'il s'agit d'aller vers l'eau, la fraîcheur et la paix, celles qui n'existent que dans leur mémoire, en s'éloignant de la terre maudite « où jamais ne vient la mer⁴ », dominée par le soleil brûlant et la sécheresse mortelle⁵. Néanmoins, ils ne cheminent pas sans difficulté de la chaleur infernale à la fraîcheur vitale ; leur voyage peut plutôt se comparer à un balancement angoissant entre l'aridité extrême, soit la menace de mort, et le faible espoir pour la vie, maintenu par l'apparition consécutive des images de l'eau – quoique, d'une quantité restreinte.

D'abord, leur destination est si loin que « l'étendue de la mer, sombre et irréaliste⁶ » est à peine visible, seulement à Saadi dont la vue est perçante, et Nejma ne peut la sentir qu'à travers le berger revenu avec de quoi manger. Le narrateur dit : « Quand il[Saadi] est revenu, c'est cela surtout que Nejma a écouté : la mer, lointaine, inaccessible⁷ ». Ainsi, la mer symbolise l'espoir, mais la distance immesurable montre qu'il est en ce moment très affaibli en ces passagers. D'ailleurs, le soleil impitoyable règne encore nos personnages, surtout le bébé qui

¹ L'importance de « se décider » pour l'émancipation d'un individu, faible et opprimé, est soulignée aussi dans le cas de Simone, qui ne réussit pas se sauver. La chanteuse haïtienne, non seulement ignorée par la société, mais aussi harcelée par son mari, n'ose pas s'enfuir. « Je lui ai dit : « Viens, toi aussi. Ne reste pas ici. » J'étais sûre que si elle avait pu venir maintenant, elle aurait été libre. Mais elle n'y a même pas pensé. Elle m'a mis de l'argent dans la main. « Va-t'en, prends un taxi pour rentrer, il fait froid. » Je ne sais pas pourquoi, j'ai pensé à cet instant que je ne la reverrai plus. Elle ne pouvait pas se décider, c'est pour ça qu'elle était esclave. Si elle avait pu se décider, rien qu'une fois, elle n'aurait plus eu peur de Martial, ni d'être seule, elle n'aurait plus eu besoin de sniffer ses saletés, ni prendre son Temesta. Elle aurait été libre. » (*PO*, p. 163-164). En effleurant ainsi le problème des femmes victimes de violence familiale, Le Clézio, écrivain féministe, leur encourage, à travers la voix de Laila, à « se décider, rien qu'une fois ».

² *EE*, p. 273.

³ *EE*, p. 284.

⁴ *EE*, p. 244.

⁵ Nous avons travaillé sur la sécheresse de Nour Chams plus haut. Voir le chapitre 5 de notre étude, p. 268-277.

⁶ *EE*, p. 274. Etant donné que le grand lac salé désigne la mer morte, le narrateur l'appelle à la fois le lac et la mer.

⁷ *EE*, p. 274.

« souffr[e] de la soif, de la chaleur. Malgré les linges qui l’envelopp[ent], sa peau [est] brûlée par le soleil, ses lèvres [sont] enflées¹ ». Restant par terre, ils sentent aussi « [l]a chaleur (...) souterraine » comme « un feu qui brûl[e] dans les profondeurs² », symbole de l’enfer que nous avons étudié dans le chapitre précédent. De même, les menaces de guerre se trouvent partout ; « le grondement des canons roul[ant] au loin comme le tonnerre, (...) les maisons écroulées, les carcasses des chevaux et des ânes, les trous des obus dans la terre », ou parfois « un bruit terrifiant » des avions « traçant un demi-cercle dont Nejma et Saadi sembl[ent] le centre³ », comme un synecdoque de la guerre.

Cependant, il y a aussi sur leur chemin des matières fluides dans lesquelles la vigueur naturelle se condense comme le lait d’une chèvre, le miel sauvage et la rivière d’une vallée. Ces liquides, qui peuvent se regrouper sous le concept de nomadisme – le pâturage et l’apiculture appartiennent en effet à un mode de vie (semi-)nomade –, donnent aux errants la force vitale de survivre et leur font éprouver une joie céleste⁴. Notons d’abord la matérialité et les caractéristiques de ces éléments fluctuants qui distinguent ce milieu sauvage (le chemin de retour) du camp de Nour Chams (la terre d’exil). Contrairement au lait Klim en poudre, traité chimiquement, emballé dans les boîtes et transporté au camp par le camion de ravitaillement, celui d’une chèvre, apparue presque miraculeusement avec son chevreau devant nos personnages mourants, se caractérise par la liquidité et la chaleur ; « épais, odorant », « chaud » ou « tiède et salé⁵ ». L’état des deux types de lait, l’un complètement déshydraté, l’autre entièrement naturel, coïncide avec le caractère représentatif de chaque espace : l’aridité excessive de Nour Chams et la vitalité puissante du milieu sauvage. La consistance du miel ressemble aussi à l’épaisseur du lait d’animal, et s’oppose à la sécheresse des aliments

¹ *EE*, p. 275.

² *EE*, p. 283.

³ *EE*, p. 277.

⁴ Bruno Thibault observe « la pensée nomadique » de Deleuze et Guattari, incarnée par la « traversée du désert » de Nejma et Saadi : « On assiste, au cours de cette « traversée du désert », à l’émergence d’une certaine forme de « pensée nomadique » qui s’inspire en partie des thèses contemporaines de Deleuze et Guattari. La marche forcée de Nejma et Saadi permet en effet à Le Clézio de mettre en scène la vision du monde du nomadisme, en contrastant celle-ci avec la conception de l’Etat moderne (par exemple l’Etat d’Israël). Selon Deleuze et Guattari, le but d’un Etat moderne est de sédentariser une population afin de mettre en valeur un territoire. (...) En créant des divisions territoriales, l’Etat moderne cherche non seulement à contrôler l’espace mais aussi à limiter les mouvements de population. A l’inverse, le point de vue du nomade est fondé non sur le territoire mais sur l’espace et l’horizon, ce qui implique une conception plus « ouverte » et plus « écologique » du monde, basée à la fois sur le respect de ses forces naturelles et sur la préservation de ses ressources. (...) La fuite de Nejma et Saadi à travers le désert met ainsi l’accent sur les valeurs du mouvement et de l’errance, qui s’opposent (idéalement) aux idéologies étatiques statiques, réductrices et totalitaires. » (Bruno Thibault (2009), *op. cit.*, p. 178-179).

⁵ *EE*, p. 275, 276.

provenant du camp comme « un peu d'eau sucrée pour Loula, et quelques biscuits Marie¹ ». Le narrateur ne décrit pas le goût de ces derniers comme s'il suggérait par là que ces provisions n'offrent aucune joie gustative aux personnages, tandis qu'il précise pour le miel le processus de recueillir la ruche « accrochée aux branches, comme un fruit du soleil » jusqu'au moment où les personnages en mettent dans la bouche : « Nejma [a] mangé avec délice le miel épais, mêlé aux cellules, et même Loula [a] sucé les rayons² ». L'eau, destination de ces voyageurs, apparaît ainsi dès leur itinéraire sous formes diverses. On peut dire qu'ils atteignent déjà une sorte d'origine, même avant que leur voyage de retour ne s'achève, grâce à ces boissons sauvages pénétrant leur corps ; Nejma, dès qu'elle voit la chèvre, ressent « une joie violente, comme elle n'en [a] pas eu depuis son enfance³ » ; le cours du temps linéaire et univoque change sa direction, ou du moins se ralentit, à l'intérieur des buveurs, comme l'héroïne, ayant bu quelques gorgées du lait, affirme ainsi : « Nous ne mourrons plus, maintenant⁴ ». En dépit des menaces de guerre entourant les personnages, le pur bonheur retrouvé et l'espoir ressuscité pour la vie montrent que ces fugitifs s'approchent de l'Origine – sinon y parviennent – dont les caractéristiques rappellent le paradis. En plus du lait et du miel, typiques breuvages du jardin de félicité, la rivière de la vallée d'Azzoun, clôturée par des arbres, complète l'image de l'origine paradisiaque de leur parcours, celle qui affronte la tyrannie du feu infernal.

Ils se sont installés au bord de la rivière, sous les acacias. La soirée était fraîche, le vent bruissait dans les feuilles, (...). Ici, avec l'eau de la rivière qui coulait doucement, l'odeur des arbres, le bruit du vent dans les acacias et les palmiers nains, on oubliait la faim, la soif, la guerre, tout ce qui faisait mourir les femmes et les enfants, (...). (*EE*, 277-278)

D'abord, la fraîcheur prédomine dans le paysage général ; la présence de l'eau à proximité, le feuillage dense des arbres, leur odeur, la température plus fraîche avec le coucher du soleil et le souffle de vent qui ne cesse pas. Tous ces décors constituent un espace antagonique de Nour Chams – désertique, stérile et brûlant. Puis, les sensations sonores, comme le bruit de la rivière et la brise du soir dans les arbres, participent aussi à distinguer ce refuge naturel vivifiant du camp de réfugiés, sinistrement silencieux. Elles enlèvent les douleurs et les souvenirs pénibles de l'héroïne, comme le flux d'eau ôte des tâches et des saletés. L'oubli nous

¹ *EE*, p. 274-275.

² *EE*, p. 280.

³ *EE*, p. 275.

⁴ *EE*, p. 276.

rappelle naturellement les fleuves mythiques comme le Léthé ou le Stix, et conduit à comprendre le trajet de nos héros comme un passage vers l'au-delà.

Parmi toutes les composantes de ce ravin sauvage, l'eau apparaît comme source principale de l'effet revigorant, notamment dans la scène où Nejma entre dans la rivière avec l'enfant.

L'eau froide l'enveloppait, faisait des tourbillons dans son dos. Loula a crié, mais Nejma lui parlait doucement, et l'eau lui a donné envie de rire. A la lueur des étoiles, la rivière scintillait entre les rives noires. (*EE*, 278)

Avec la froideur et le dynamisme, l'eau se présente comme le noyau d'énergie d'où émanent la fraîcheur dominante et la vitalité puissante dans l'ensemble de la vallée. Cet élément abondant et ravissant dans cet espace ne s'oppose pas seulement au soleil hostile de Nour Chams, mais aussi l'eau faible et inerte du village desséché, comme la pluie rarissime ou la boue au fond des puits taris. Les lexiques comme « envelopper » ou « tourbillons » expriment la vigueur naturelle transmise massivement au corps des personnages, celle qui ne s'observe que de manière très limitée dans l'eau qui « ruisselait de la serviette » et « s'égouttait sur la peau de Roumiya¹ » dans la cabane du camp. Les eaux à caractères distincts évoquent nécessairement de différentes émotions en nos personnages ; la turbulence de la rivière rafraîchit le corps fatigué de chaleur impitoyable et le remplit de joie d'emblée, tandis que la pluie tintinnabulant dans les récipients déposés pêle-mêle devant la hutte attestait à Nejma la perte à jamais de sa vie paisible et lui donnait « envie de pleurer² ». La rivière étincelant aux lumières d'étoiles confirme l'eau comme espoir vivant ; contrairement à Nour Chams envahi complètement par le noir, couleur de mort, jusqu'aux puits dont le « fond boueux, presque noir³ », la vallée d'Azzoun conserve son éclat grâce au ruisseau, même la nuit où l'obscurité recouvre le monde entier, comme « les deux rives noires » le représentent. Par ailleurs, ce cours d'eau luisant, saupoudré de brillances d'étoiles, incarne par cette nature de reflet le ciel nocturne sur la terre, et illustre de nouveau le paysage de l'au-delà. L'apparence de l'eau vue le jour, « profonde, bleu comme la mer⁴ », suggère aussi ce statut de la vallée comme origine paradisiaque ; en assimilant cet endroit à la ville d'Akka, le narrateur souligne explicitement

¹ *EE*, p. 243.

² *EE*, p. 265. Nous avons travaillé plus haut sur la tristesse de Nejma évoquée par le bruit de la pluie par rapport à l'eau de la vallée Vésubie qui donne « envie de rire » à Esther. Voir le chapitre 6 de notre étude, p. 340.

³ *EE*, p. 226.

⁴ *EE*, p. 279.

l'aspect édénique de cette gorge primitive : « C'était le premier endroit où [Nejma] avait pu vivre sans penser à la guerre. C'était comme autrefois, à Akka, sous les remparts, quand elle regardait la mer, et qu'il n'y avait pas besoin d'avenir¹ ». Comme le lait de chèvre et le miel sauvage, cette rivière réalise également sur-le-champ la quête de *l'eau d'origine* de nos protagonistes. Il est intéressant que ce retour instantané concorde aux caractères de l'eau, matière circulant et pénétrant. Aussitôt absorbé l'eau vivante de la nature, soit par la bouche, soit par la peau, les personnages lecléziens, *filles et fils de l'eau*, peuvent rejoindre leur origine, parce que cet élément liquide se répand partout dans le monde, formant des courants innombrables et participant à la genèse de chaque vie.

Or, autant ce retour s'effectue immédiatement, autant il termine précocement. Comme si « les deux rives noires » présageaient le passé et l'avenir des baigneurs jouissant du bonheur précaire, ils sont obligés de quitter ce bel endroit à l'arrivée d'autres fugitifs, celle qui pourrait les exposer au danger ; dès la reprise du chemin, le chevreau est mort et la chèvre « ne donn[e] que peu de lait, mêlé de sang² ». Le roman ne montre pas la fin de leur errance, mais l'affirmation de Saadi laisse paraître implicitement qu'elle ne se finira pas bientôt, ou qu'elle se finira mal : « Jamais nous n'arriverons à al-Moujib. Nous ne verrons jamais les palais des Djenoune. Peut-être qu'ils sont partis, eux aussi³ ». Comme le berger prévoyait, les réfugiés palestiniens en réalité ne sont toujours pas rentrés chez eux, bien qu'il y ait plus de vingt ans qu'*Etoile errante* ait paru. Néanmoins, nous entrevoyons dans la suite des paroles tragiques de Saadi, un infime signe d'espoir, discrètement présent, celui que Le Clézio n'abandonne jamais envers l'humanité et la vie : « les larmes [qui] coulaient de ses yeux, traçaient des lignes sur ses joues et mouillaient le bord de son voile poussiéreux⁴ ». Ces larmes traduisent la « foi en l'Homme », citée par notre romancier dans l'entretien avec Claude Cavallero, presque comme une valeur que tous les écrivains doivent garder en eux : « il est vrai que l'écrivain, du fait même qu'il continue de s'adresser à ses contemporains, ne peut qu'être animé d'une certaine foi en l'Homme. Sans une telle foi pratique, il cesserait précisément d'écrire⁵ ». Avec sa certitude pour la vigueur humaine et la persistance de la vie, Le Clézio, optimiste inlassable, nous encourage ainsi à attendre, c'est-à-dire à croire et à préparer, les chemins de vie qui s'ouvriront sur les ruines, comme des traces de larmes sur un visage desséché.

¹ *EE*, p. 282.

² *EE*, p. 283.

³ *EE*, p. 284.

⁴ *EE*, p. 284.

⁵ Claude Cavallero, « Les Marges et l'origine. Entretien avec J.-M.G. Le Clézio », *in* sous la direction de Claude Cavallero (2009b), *op. cit.*, p. 37.

Le retour d'Esther répond comme un écho au voyage de Nejma et Saadi, et amplifie en un sens le faible espoir, suggéré presque imperceptiblement dans le chemin de ces derniers. Bien que le roman se contente d'annoncer son départ imminent – sans raconter son voyage même –, le monologue de la narratrice-héroïne, précisant ses motivations de retour à la fois personnelle, sociale et humanitaire, nous invite à attendre la suite de l'histoire de nos personnages.

Après la mort d'Elizabeth dans un hôpital de Nice, Esther envisage de « repartir de l'autre côté de la mer, dans [s]on pays ».

Dans deux jours, Philip et Michel seront là. Je les aime. Avec eux, je repartirai de l'autre côté de la mer, dans mon pays où la lumière est si belle. C'est dans les yeux des enfants qu'elle brille surtout, dans leurs yeux d'où je veux chasser la souffrance. Je sais que tout va commencer. Et je pense encore à Nejma, ma sœur perdue il y a si longtemps dans le nuage de poussière du chemin, et que je dois retrouver. (*EE*, 335)

Les détails du voyage d'Esther, comme l'itinéraire et l'accompagnement, rappellent naturellement la traversée faite il y a trente-cinq ans sur le *Sette Fratelli* ; comme autrefois, elle partira de la France en Israël et c'est toujours avec sa famille qu'elle traversera la mer Méditerranée. Cependant, ce parcours n'est pas une simple répétition de son premier franchissement maritime ; il y a des différences importantes qui révèlent d'ailleurs les sens de ce second voyage.

Premièrement, l'ancienne génération, bouleversée, terrorisée et détruite par la guerre, sera dorénavant remplacée par la nouvelle. Au bout de cette époque tragique de l'histoire humaine, close symboliquement avec la mort d'Elizabeth, le départ de la famille d'Esther tous ensemble, situation distincte de celle de son premier voyage effectué en l'absence du père, décrit l'état intact de la nouvelle génération. Comme une pièce de puzzle retrouvée, le prénom « Michel », légué du grand-père disparu au petit-fils, souligne l'intégrité de ce nouveau monde à venir. L'importance du rôle d'Esther, victime de guerre, devenue mère, est indiscutable dans ce changement de génération, soit l'ouverture de la nouvelle époque ; c'est elle qui choisit le prénom de son père pour son fils pour combler la lacune du passé ; elle déclare clairement sa décision de « repartir », son amour envers son mari et son fils, en nous confirmant sa volonté ferme de ne plus jamais perdre ses êtres chers à cause de la guerre. L'emploi du futur reflète le grand changement intérieur d'Esther. En effet, « [l']emploi du conditionnel traduit l'incertitude des personnages et leur incapacité à lire dans le futur et à faire des projets » dans l'œuvre de Le Clézio, selon Sandy Erre, qui conclut alors : « L'avenir représente pour eux le doute et

l'appréhension¹ » en général. De plus, ses préoccupations ne se limitent pas à sa propre famille, mais s'élargissent à d'autres enfants, victimes encore aujourd'hui de la violence délirante. L'amour maternel de l'héroïne, prolongé jusqu'à la responsabilité vis-à-vis de la génération suivante concerne donc non seulement sa vie personnelle et familiale, mais aussi le destin de l'humanité et l'avenir du monde entier. Son voyage relancé peut se comprendre comme le surpassement des traces du mal, l'avancement vers le nouveau monde et le départ pour l'histoire de paix. La Méditerranée représente dans ce contexte un espace à franchir pour l'avancement, le relèvement et le changement. Cette image de la mer se renforce dans la dernière scène du roman dans laquelle « [l]e vent de la nuit prend les cendres [d'Elizabeth] qui sortent de la boîte métallique, les disperse vers la mer² ». C'est donc la dépouille de sa mère éparpillée dans les flots qu'Esther surmontera sans tarder avec son mari et son fils, celle qui peut symboliser d'une part les années précédentes, noircies par la guerre, et d'autre part la force de la nature et de la vie qui efface tout ce temps passé.

Deuxièmement, c'est la relation d'Esther avec Nejma et surtout l'attitude de la première qui se sont modifiées depuis leur rencontre en 1948. Dans la citation ci-dessus, la narratrice appelle Nejma « [s]a sœur perdue » et rappelle son devoir de la « retrouver ». Sa voix décidée et son orientation claire s'opposent à sa passivité et sa faiblesse d'autrefois. Peu de temps après son arrivée à la plage d'Haïfa, Esther, ébahie de découvrir le convoi des réfugiés arabes, c'est-à-dire une facette inattendue de son pays de rêve, reste plutôt passive vis-à-vis de Nejma, qu'est à ce temps-là « une très jeune fille » inconnue, apparue devant elle comme un mirage. Différente de cette dernière qui « se détach[e] » de la troupe, « march[e] vers Esther », « s'approch[e] d'elle jusqu'à la toucher » et « rest[e] immobile avec sa main posée sur le bras d'Esther », la jeune juive stupéfaite, « chercha[nt] à comprendre » des situations qui l'entourent, ne peut rien faire d'autre que de la regarder et d'écrire son nom sur un cahier noir à la demande de cette jeune étrangère audacieuse³. Bien entendu, cet échange de noms, action décisive dans leur relation, les conduira avec le temps à prendre mutuellement pour sœur. En promettant de revenir plus tard sur ce propos, nous voudrions continuer ici à voir comment cette coïncidence des chemins des deux jeunes filles a fini par être brisée. En plus de la passivité relative d'Esther, il y a diverses fissures invisibles qui écartent nos deux héroïnes.

¹ Sandy Erre, *op. cit.*, p. 27.

² *EE*, p. 340.

³ *EE*, p. 211, 212.

Enfin, sans dire un mot, elle[Nejma] retourna vers le groupe des réfugiés qui s'éloignait. Esther fit un pas vers elle, pour l'appeler, pour la retenir, mais c'était trop tard. Elle dut remonter dans le camion. (*EE*, 211-212).

Aussitôt leurs noms échangés, elles se séparent, en dépit du dernier et seul geste actif d'Esther face à Nejma : « fit un pas vers elle ». Les deux jeunes filles sont si faibles pour surmonter les barrières du monde divisé ; elles doivent retourner respectivement « vers le groupe des réfugiés » et « dans le camion ». C'est ainsi qu'une autre tragédie est déclenchée dans l'histoire moderne. En outre, ce n'est seulement pas au niveau spatial, mais aussi langagier et émotionnel que ces deux peuples se montrent fractionnés et antagoniques ; quand Esther « s'est approchée » de ces personnes chassées, « [l]es femmes se détournèrent, certaines lui criaient des mots durs dans leur langue¹ ». Le mur de la langue est intensifié par l'hostilité contenue. L'antipathie similaire s'observe également du côté des juifs qui n'éprouvent pas de pitié pour « les mères et les femmes de ceux qui [les] tuent² ». Le monde dualiste, constitué de *nous* à survivre et des *autres* à vaincre, rend les hommes haineux et insensibles. Sans perdre leur humanité exceptionnellement, nos deux héroïnes se distinguent de ces peuples aveuglés – par son effacement pour Esther et par ses gestes de communication pour Nejma –, mais les situations extérieures incontestablement imposantes ne les laissent pas longtemps réunies.

Regrettant d'avoir raté sa première occasion de retenir Nejma à la porte de la tragédie, Esther, éveillée et raffermie maintenant, admet son lien particulier avec cette jeune fille étrangère, et cherche à le rattacher par son voyage de retour. L'appellation de « sœur » montre cette reconnaissance de soi en autrui, celle qui bouleversera la relation avec autrui dans le monde à venir ; considéré historiquement comme une collectivité, concurrente, païenne, menaçante ou barbare, autrui sera détecté désormais comme un individu particulier, un semblable, ni inférieur, ni supérieur, et surtout attaché émotionnellement. Tel changement d'Esther n'est pas sans rapport avec la communication tentée par Nejma lors de leur croisement : l'approche, le toucher, le silence et l'échange des noms. Si les trois premiers constituent le franchissement hardi de cette jeune fille palestinienne des barrières spatiale et langagière, le dernier invite Esther à la distinguer des autres anonymes étrangers. Grâce à ses propres moyens pacifiques et courageux, Nejma, figure symbolique d'un autrui rejeté, est reconnu comme individu singulier au sein des réfugiés arabes, avec qui Esther peut nouer une relation sororale. Le voyage d'Esther peut se lire comme une réponse à cet ancien appel ; au lieu de sa sœur

¹ *EE*, p. 211.

² *EE*, p. 213.

égarée, c'est elle, cette fois-ci, qui va résolument s'en approcher et essayer de la retrouver. On peut dire qu'Esther, franchissant la mer de nouveau, se met à lutter contre le monde actuel qui sépare les deux personnages, voire les deux peuples. Autrement dit, son retour est une exigence du nouveau monde, ouvert et pluraliste, dans lequel les peuples différents vivent ensemble, s'expriment librement et s'échangent pacifiquement. La mer Méditerranée, obstacle d'aujourd'hui, va se transformer, dès son départ, en chemin qui les fait se rejoindre. Ce changement dramatique de son sens symbolique ne serait pas sans rapport avec les caractéristiques de la frontière maritime qui s'oppose à la frontière terrestre, observée par Rachel Bouvet : « La vague se déplace et change sans cesse la limite de la mer ; la frontière entre l'eau et le sable est mouvante, c'est ce qui la distingue de la frontière établie sur terre, qui prend la forme du mur, des barbelés, des bâtiments de la douane. Ces frontières-là ne respirent pas, elles enferment. La mer est une entité fluide qui empêche toute fixité et qui rappelle le caractère mouvant du signe. À cet égard, elle peut être considérée comme une figure de l'altérité des frontières¹ ».

De ce fait, nous comprenons que la destination de l'héroïne, dont le toponyme n'est délibérément pas précisé (« mon pays où la lumière est si belle »), doit être discerné de l'Etat de l'Israël, fondé en mai 1948. Elle part vers un autre pays, sinon un autre temps, sorte d'utopie dont elle a rêvé tout au long de son enfance, qui n'est pas encore tout à fait réalisé dans l'Histoire. Le Clézio propose de manière concrète les forces essentielles pour la réalisation de ce monde idéal avec les motivations du voyage d'Esther aussi bien que les manières de communication de Nejma. D'une part, il faut des forces féminines, comme la maternité d'Esther ou le *sisterhood* nouant nos héroïnes ; la paix n'est susceptible d'avoir lieu que par ces sensibilité, persistance et solidarité des femmes, celles qui s'opposent aux forces masculines, violentes, offensives ou ostentatoires². D'autre part, l'écrivain accorde la priorité à la communication corporelle et non-verbale, dite naturelle, plutôt qu'à la communication intellectuelle et verbale, dite humaine ; la première permet aux peuples différents de dépasser toutes sortes de bornes sociales, comme la nationalité, la couleur de peau, la langue, la religion ou l'idéologie, tandis que la seconde les

¹ Rachel Bouvet, « Du récif à la vague : figures de la mer chez Segalen et Le Clézio », in sous la direction de Claude Cavallero (2011), *op. cit.*, p. 114.

² Etant donné que la guerre, l'exploitation des faibles et l'exclusion des minorités n'ont jamais cessés dans l'Histoire machiste, menée principalement par les hommes, nous définissons les moteurs des méfaits historiques, comme la haine, l'orgueil, l'ignorance ou l'agressivité, comme des « forces masculines ». Cela ne signifie bien évidemment pas que tous les hommes, biologiquement masculins, sont nés avec de pareils tempéraments. « Les forces féminines » désignent aussi certains aspects de l'humanité – qui ne sont pas nécessairement ceux des femmes – qui cherche à vivre ensemble et éprouve de la compassion vis-à-vis des faibles.

fait risquer de se voir superficiellement, de catégoriser, d'hiérarchiser, de s'écarter par la méfiance ou le malentendu pour finalement éterniser la discorde. C'est par ces contacts physiques et directs que les hommes hétérogènes peuvent se connaître de manière complète, coexister pacifiquement et entrer en communion parfaite.

Ce monde harmonieux, rêvé dans les potentialités féminines, fondé sur les échanges personnels et immanents, peut se lier au « monde imaginaire » de *Poisson d'or*, dans lequel Laïla et petite Anna (deux personnages féminins d'origine différente) parviennent à l'accord absolu à travers la musique (moyen non-verbal) et cherchent à se rejoindre par le toucher (moyen corporel)¹. Sauf que c'est l'écriture, et non la musique, qui contribue principalement à effacer les limites entre moi et autrui dans *Etoile errante*. Les deux héroïnes aboutissent au monde universel par l'écriture de leur propre histoire dans les cahiers où le nom de l'autre est marqué. Cela illustre le processus de devenir autrui, d'estomper le soi et de se reconnaître comme autrui, que nous approfondirons dans le chapitre suivant. Différenciée d'autres textes écrits dans une perspective *générale*, comme un discours politique, un ouvrage historique, des articles de presse ou des rapports de science sociale, cette écriture extrêmement *intime*, et donc littéraire, dissout au fur et à mesure les limites du soi, comme un corps entrant dans la mer, et emmène les personnages lecléziens à leur ultime destination : l'origine de toute l'humanité, d'où « tout va commencer ». Cette déclaration à la fois prophétique et géséiaque signifie que rien n'a été, et suggère la nécessité de construire un nouveau monde, d'une manière différente. Cela reflète ainsi l'idée de Le Clézio sous l'aspect non violent, accentuant l'harmonie créative et le pouvoir de l'imagination. L'auteur termine le roman en laissant ce grand voyage de retour à la fois à son héroïne et à son lecteur.

2. Les affluents généalogiques

2.1. L'histoire de l'eau : sang limpide

¹ Laïla et Anna dans *Poisson d'or* s'apparentent aux deux héroïnes d'*Etoile errante* par la scène de l'échange des prénoms : « Mais j'ai vu qu'il y avait beaucoup de monde arrêté dans le hall, à l'entrée du magasin. Des enfants assis par terre, des couples enlacés, des vieux en survêtement qui étaient leur soda. À un moment, j'ai vu la jeune fille qui m'avait demandé un autographe, Anna. Elle s'était installée à l'intérieur du magasin, elle s'était assise sur la marche du podium, comme j'avais fait la première fois que j'avais écouté Sara, à l'hôtel Concorde, à Nice. » (*PO*, p. 242-243). Nous avons étudié le monde imaginaire, ouvert et harmonieux, créé par ces deux personnages de *Poisson d'or*, celui qui évoque d'ailleurs les caractéristiques de l'eau. Voir le chapitre 7 de notre étude, p. 380-383.

Les personnages expatriés de leur *origine-eau* font connaissance dans les villes, terres d'exil, et bientôt se sentent proches du fait de leur vécu commun, entre autres leur nostalgie et leurs souvenirs de l'eau. Cette empathie et cette compréhension réciproque influencent tant leurs rapports que ces individus issus de peuples divers finissent par former famille. Le cas de Laïla avec la famille de Mafoba dans *Poisson d'or* est un des exemples représentatifs. El Hadj, vieil homme aveugle, remarque, dès leur première rencontre, qu'« [e]lle ressemble à Marima¹ ». Du fait qu'il reconnaît en elle sa petite-fille décédée, en faisant glisser sa main sur le visage de cette jeune fille inconnue, nous comprenons que cette ressemblance ne concerne pas seulement la forme, apparence immuable, mais aussi la matière, substance en perpétuel changement. Cela suggère que Laïla est susceptible de davantage ressembler à cette jeune morte comme si la défunte était réincarnée en notre héroïne à la fois intérieurement et extérieurement. Dans le processus de la transformation de l'identité de Laïla que nous étudierons plus tard, l'histoire du fleuve Sénégal et de la rivière Falémé, racontée par le grand-père de Hakim, contribue principalement à assimiler cette jeune immigrée marocaine à la famille d'origine sénégalaise. Plus elle passe du temps avec le conteur, plus elle s'identifie à la jeune fille défunte ; ayant parfois oublié que sa petite-fille est morte, El Hadj parle à Laïla, comme si elle était « la nouvelle Marima² » à qui il peut même confier les détails de son enterrement³ ; l'héroïne entre également dans cette confusion, et se dit : « Peut-être que c'était moi qui étais devenue semblable à elle, à force de venir auprès de son grand-père, à force de l'écouter raconter ce qu'il avait vécu là-bas, au bord du fleuve⁴ ». C'est une sorte de causalité qu'elle suppose entre son écoute des histoires du vieil homme et son *devenir-Marima*.

L'importance particulière de l'histoire du fleuve dans la formation d'une généalogie familiale se révèle aussi par le fait qu'elle est transmise de génération en génération dans la famille d'Hakim comme un trésor ou un héritage. La narratrice note : « Hakim parlait du grand fleuve Sénégal. Il ne l'avait jamais vu. Mais son père lui avait raconté, quand il était enfant, l'eau très lente et les trains de billes qui descendaient vers la mer. Et son grand-père, El Hadj, qui maintenant avait perdu la vue, parlait quelquefois aussi du fleuve, avec des mots si précis et si vrais⁵ ». Les souvenirs du grand fleuve s'écoulaient ainsi de l'aïeul à la postérité, comme

¹ *PO*, p. 136.

² *PO*, p. 165.

³ *PO*, p. 165 : « (...) quand je serai mort, je veux que tu m'emmènes chez moi, pour qu'on me mette dans la terre à côté de mon père et ma mère, à Yamba, au bord de la Falémé. C'est là que je suis né, c'est là que je dois retourner. ».

⁴ *PO*, p. 166.

⁵ *PO*, p. 132.

l'eau qui coule d'amont en aval. De plus, l'analogie matérielle de l'eau et du sang nous fait associer cette histoire de transmission à la lignée traditionnelle ; si la notion de la famille généalogique est basée sur les liens du sang, Le Clézio propose une nouvelle forme de famille qui peut se fonder sur le partage des histoires de l'eau. Comme le remarque Nicolas Pien, « [l]e mot « confluence » prend alors une autre signification » dans les textes de notre romancier : « La famille est une confluence. La famille est un fleuve¹ ». Famille-fleuve, il s'agit d'une communauté plus ouverte dont l'enceinte défaite laisse entrer *les autres* dans le *nous*. Estelle Mariotte souligne le rôle de la mémoire transférée par les conteurs, comme un lien qui rattache la partie rompue au fil généalogique et temporel chez le personnage sans origine : « Cette mémoire, mise en lumière par le conteur, agit à la manière d'un don, car elle est là pour combler des manques généalogiques, et pour instituer une chaîne continue depuis le présent jusqu'au passé le plus reculé². »

Par ailleurs, les histoires des fleuves sont diffusées dans les directions différentes entre les personnages selon leurs rapports, plus précisément l'écart de leurs générations ; l'histoire du fleuve Sénégal coule dans le sens univoque d'El Hadj à Laïla, en liant ces derniers comme grand-père et petite-fille, tandis que les deux histoires de différents fleuves – celles du Sénégal et du Bouregreg – se rejoignent entre Hakim et Laïla avant de les relier comme frère et sœur³. Ces histoires répandues peuvent se traduire, soit verticalement de l'ancienne génération vers la nouvelle, soit horizontalement au sein de la même génération. C'est ainsi que les histoires de l'eau, au lieu des liens sanguins, dessinent une généalogie de la famille moderne dans le monde littéraire de Le Clézio.

C'est aussi la conversation sur les souvenirs de l'eau qui rapproche Nejma et Saadi le Baddwi dans *Etoile errante*, deux personnages qui seront plus tard unis par le mariage. Comme nous l'avons déjà vu, la jeune fille de la mer d'Akka et le jeune homme du grand lac salé se parlent souvent de leurs *eaux d'origine* ; l'évocation régulière des paysages d'eau leur permet de ne pas perdre de vue leur pays de retour et de garder l'espoir de partir un jour de ce camp aride. Il est à noter qu'échanger des histoires de l'eau fait germer entre eux les sentiments tendres et affectueux et rend leur relation de plus en plus intime.

¹ Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 74.

² Estelle Mariotte, *Imaginaire et mémoire du désert chez T.E. Lawrence, Paul Bowles et J.M.G. Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université de Clermont-Ferrand II, 2000, p. 250.

³ Quand Hakim lui parle du fleuve Sénégal, Laïla raconte aussi le fleuve qu'elle connaît par cœur : « Moi je parlais de l'estuaire du Bou Regreg, comme si c'était comparable. » (*PO*, p. 132). Nous voudrions noter également le fait que les deux fleuves courent vers la même destination, l'Atlantique, ce qui peut suggérer la prédestination des deux amis, originaires de différents pays, à devenir frère et sœur.

Leur conversation est initiée par les questions de Saadi, comme Nejma en témoigne : « Il me demandait qui j'étais, d'où j'étais. Quand je lui ai parlé d'Akka et de la mer, il voulait savoir comment était la mer. Il ne l'avais jamais vue¹ ». Aux deux questions, l'une sur son identité, l'autre sur son origine, la narratrice ne donne qu'une seule réponse, du moins dans le texte du roman, la mer d'Akka, comme si c'était son pays d'origine, voire elle-même². Nous pouvons donc lire l'attention que Baddawi porte à cette jeune fille inconnue dans sa curiosité sur la mer qu'il n'a jamais vue. Voyons la réponse entière de Nejma, soit sa description du monde maritime qu'elle a vu et vécu.

Moi, je lui racontais ce que j'avais vu, les vagues régulières qui vont mourir sur les murs de la ville, les arbres échoués sur la plage, et à l'aube, les bateaux à voile traversant la brume au milieu des vols de pélicans. L'odeur de la mer, le goût du sel, le vent, le soleil qui entre dans l'eau chaque soir, jusqu'à la dernière étincelle. (*EE*, 248)

Son histoire de l'eau se caractérise d'abord par le dynamisme spatio-temporel. Toutes les composantes du paysage sont en mouvement ; les vagues « qui vont mourir », les arbres « échoués », les bateaux « traversant » et des oiseaux qui sont en train de « vol[er] ». On peut observer même le va-et-vient de l'air par les yeux (« la brume ») et par la peau (« le vent »). Le paysage évoqué reflète aussi le temps en perpétuel changement ; il y a la scène aurorale aussi bien que la scène crépusculaire, jusqu'à la nuit tombante. Puis, nous remarquons que son histoire se constitue de souvenirs sensitifs ; Nejma commence par raconter ce qu'elle a « vu », soit des images visuelles, mais elle fait revenir aussitôt d'autres images sensorielles – auditives, olfactives, gustatives et tactiles. En outre, à la fin de la description, la vue est complètement obstruée par le noir, en sensibilisant d'autres organes de sens, autrement dit en conduisant le corps – habituellement prédominé par la sensation visuelle – à s'ouvrir davantage vers le monde extérieur. Ces deux caractéristiques de l'histoire de Nejma, dynamisme et sensualité, montrent que la mer dans ses souvenirs et ses paroles n'est pas un paysage figé ou plat, mais un espace-temps vivant avec lequel notre héroïne, en tant que corps vivant capable de ressentir, se met en

¹ *EE*, p. 247-248.

² En effet, les personnages lecléziens posent souvent ces deux questions lors de leur première rencontre avec un(e) inconnu(e) qui deviendra plus tard leur ami(e) proche, amour ou famille. Par exemple, Simone pose à Laïla exactement les mêmes questions que celles de Saadi à Nejma. La narratrice de *Poisson d'or* note : « Elle m'a demandé qui j'étais, d'où je venais. » (*PO*, p. 145). D'autre part, dans la relation entre Laïla et El Hadj, l'héroïne ne pose pas de telles questions à ce vieil homme, sauf que l'histoire de ce dernier peut être perçue comme la réponse à ces questions jamais formulées. Nous constatons ainsi l'importance de la dimension spatiale dans le problème identitaire des personnages lecléziens ; leurs réponses, soit directes, soit sous-jacentes, s'énoncent par l'eau ou par une image évoquant cette matière.

relation de manière directe, profonde et continue. Etant donné que l'identité d'un individu se définit par les rapports qu'il a avec la société ou le monde, les champs lexicaux choisis par la narratrice pour la description de la mer suffisent, nous semble-t-il, à répondre aux deux questions de Saadi. Nous pouvons dire que son corps et son âme sont formés et transformés dans l'interaction avec ce monde maritime, Méditerranée, soit son origine et son univers auxquels elle appartenait entièrement depuis, ou même avant, sa naissance¹. Ainsi, Saadi, auditeur attentif, apprend *ce qu'est la mer* en même temps que *qui est cette jeune fille* ; il vit ce qu'elle a vécu par l'écoute et son corps perçoit par l'imagination les sensations que la mer donne.

Le transfert des expériences charnelles entre les deux personnages est renforcé par la posture de Saadi, allocutaire, appréciée par la narratrice : « J'aimais sa façon d'écouter, son regard brillant, ses bras qu'il croisait sur son manteau, ses pieds nus posés bien à plat sur la terre² ». Ici, l'écoute ne se fait pas seulement par ses oreilles. Ses yeux, ses bras, ses pieds, soit son corps entier, attentif et réceptif, comme celui de Nejma face à la mer, y participent. Il absorbe ainsi sans faute tous les souvenirs de la mer qui ont marqué le corps de la fille d'Akka. Néanmoins, le dynamisme des mots de la conteuse s'oppose à la stabilité du corps de l'auditeur, représentée par ses bras croisés ou ses pieds « posés bien à plat ». Cette immobilité suggère d'une part que sa conscience est intensément attirée par un monde imaginaire, incarné par la voix de la jeune fille, dans lequel l'horizon maritime surgit en pleine vitalité ; il est hanté par ce mirage merveilleux, à tel point que ses membres, utiles dans la vie quotidienne dans le monde réel, sont presque pétrifiés. D'autre part, sa fixité posturale apparente ce personnage écoutant l'histoire de la mer à d'autres héros lecléziens qui regardent la mer (ou l'océan) sans bouger, comme Esther à Port d'Alon ou Fintan sur le *Surabaya*³. On peut dire qu'il écoute comme s'il regardait. Et c'est par « sa façon d'écouter » particulière que les deux étrangers, l'une qui connaît la mer, l'autre qui ne l'a jamais vue, se rencontrent, s'approchent et s'unissent. Comme les deux rivières atteignant le but ultime de leurs propres parcours, les deux jeunes, relatant et écoutant, se rejoignent dans le monde imaginaire où débordent les images de la mer. En outre, le paysage vu du haut de la colline de Nour Chams, où ils s'installent chaque soir pour se parler, évoque celui de la mer avec « les autres collines (...) [qui] semblent avancer comme des

¹ Nous pouvons qualifier l'identité en transformation constante de « l'identité *fluide* », terme que nous allons travailler plus précisément dans le chapitre suivant.

² *EE*, p. 247-248.

³ Nous avons travaillé plus haut sur la contemplation tenace de ces personnages devant la mer et l'océan. Pour le cas de Fintan, voir le chapitre 1 de notre étude, p. 77-78. Pour le cas d'Esther, voir le chapitre 2, p. 103-125.

vagues¹ » ou « les minces colonnes de fumée qui mont[ent] du camp² » auxquelles la brume d'aurore au-dessus de la surface d'eau peut se lier. Ce n'est donc pas étonnant qu'après ce temps de l'histoire, « plus rien ne [leur] sembl[e] désespéré³ ». En effet, c'est le temps où ils regardent ensemble la mer imaginaire, source de vie, et que l'amour, source d'espoir, pousse entre eux.

Ces soirées dédiées à la narration semblent constituer une étape avant la véritable rencontre, soit l'accord absolu entre les deux protagonistes ; ayant écouté les paroles de Nejma tous les soirs, Saadi arrive enfin pénétrer dans sa voix intérieure au travers de ses paroles équivoques, celles qui comportent un message divin, selon le jeune homme devenu capable d'*entendre*. Le lendemain de la nuit, où l'héroïne, prise d'une chaleur étrange, signe d'être envoûtée par le surnaturel, a couru partout dans le camp en criant « Réveillez-vous ! Réveillez-vous !⁴ », Saadi vient la voir pour lui dire qu'il l'a *entendue* et lui demander de *partir ensemble* :

« Nejma, j'ai entendu ta voix, cette nuit. (...) J'ai compris que tu avais reçu cela de Dieu. Personne ne t'a entendue, mais moi j'ai entendu ton appel, et pour cela je me suis préparé. (...) Je veux que tu viennes avec moi. Nous irons de l'autre côté du fleuve, jusqu'à la vallée où je suis né, à al-Moujib. Tu seras ma femme, et nous aurons des fils, si Dieu le permet. » (EE, 253)

Sa proposition de départ signifie à la fois la fuite du camp et l'union conjugale. Autrement dit, c'est une invitation à se diriger vers la même direction dans le voyage et dans la vie. L'héroïne n'accepte pas cette demande, du moins ce jour-là, mais leur amitié semble être approfondie par cette occasion. C'est ainsi que Nejma parle encore de « [s]a ville d'Akka, où [elle] d[oit] retourner », et lui promet d'ailleurs de l'y emmener au terme de la guerre, dans cette ville de fraîcheur, où « il y a beaucoup de fontaines, nous n'aurons pas besoin d'emporter de l'eau⁵ ». Ce qui est plus important que leur destination elle-même, c'est le fait qu'ils s'invitent ainsi réciproquement, l'un après l'autre, à *partir ensemble* tôt ou tard. Ces promesses

¹ EE, p. 220.

² EE, p. 248.

³ EE, p. 248.

⁴ EE, p. 251. Cette parole suggère le rôle de Nejma comme sauveur de son peuple – bien qu'elle n'y arrive finalement pas – tout comme Esther l'est pour les Juifs. Le *Dictionnaire du Coran* éclaire le rapport entre ce cri illuminatif de l'héroïne et son prénom signifiant « l'étoile » : « Dans un ordre plus subtil, les étoiles assurent la protection des cieux contre la pénétration des forces inférieures et sont les gardiens de la lumière céleste contre les êtres ténébreux : « Nous avons mis dans le ciel des constellations, nous les avons embellies pour ceux qui regardent et nous les avons protégées contre tout démon lapidé » (15, 16, voir également 37, 6-10 ; 41, 12 ; 67, 5). Parfois comparés à des lampes qui ornent et gardent le plafond du ciel, les astres interdisent aux djinns l'accès aux portes des cieux, alors qu'ils s'y tenaient avant la révélation du Coran, à l'affût des nouvelles célestes. [...] Les gardiens sont les anges et les flammes, les étoiles projetées contre les esprits inférieurs qui outrepassent leur limite. » (Sous la direction de Mohammad Alli Amir-Moezzi, *op. cit.*, entrée : « étoile », p. 281).

⁵ EE, p. 254, 255.

naissantes, sinon ces ébauches de l'avenir, désorientées et confuses, peuvent être comparées aux affluents fluviaux qui se rejoignent et se mêlent en formant des tourbillons avant de s'écouler dans le même sens du courant.

Leur rapprochement est également perceptible dans les gestes fébriles qu'ils alternent à tour de rôle, comme ceux des deux danseurs de valse s'entraînant à avancer et reculer pour se déplacer comme un seul corps. Quand il vient parler à Nejma, Saadi « serr[e] [s]a main très fort dans la sienne », « si fort qu[']elle] ne p[eut] pas [s]'échapper » jusqu'à ce que la jeune fille dise : « Cela ne se peut pas, Saadi. Je ne peux pas partir avec toi¹ ». Déçu par cette réponse, il « lâch[e] [s]a main, et il [s']assied] sur un rocher », et là, c'est Nejma qui avance d'un pas comme si elle répondait au recul de son partenaire ; « assise près de lui », elle, à son tour, « pr[end] ses mains, aux doigts si longs et fins, où les ongles f[ont] des taches claires sur la peau noire », dans lesquelles elle « sen[t] le sang² ». Les sensations de la mer, partagées entre eux par les mots et l'imagination, sont désormais remplacées par celles du sang, ressenties réellement par les deux mains, soit les deux corps, physiquement attachés. Par le toucher, Nejma arrive à percer « la peau noire » qui enferme doublement le corps de Saadi, à la fois par l'imperméabilité et par la couleur opaque. C'est ainsi que la limite se défait entre les deux corps, et par ce chemin intimement ouvert, la voix « chantante » ne cesse de couler et d'animer la relation de ces futurs époux, tout comme le fluide corporel sous la peau ou « la rivière souterrain » du village de Saadi :

J'avais posé ma tête sur l'épaule de Saadi. J'écoutais sa voix hésitante, chantante, qui parlait de la vallée où il suivait le troupeau, avec ses frères, le long de la rivière souterraine d'al-Moujib. (EE, 255)

Malgré leur départ sans cesse reporté, les deux jeunes gens sont devenus plus proches qu'avant, et ils continuent à rêver ensemble de l'eau, de l'évasion et du bonheur. L'écoulement de la voix « chantante » s'apparente à celui du vocal et de la musique dans *Poisson d'or*, soit une autre déclinaison des substituts familiaux développés par les personnages lecléziens.

2.2. La naissance des sœurs dans le flux de la voix chantante

¹ EE, p. 253, 254.

² EE, p. 254.

Le chant apparaît comme un autre moyen pour nos personnages de former une famille de substitution, plus précisément de nouer des relations fraternelles. Cela concerne particulièrement trois personnages-chanteuses de *Poisson d'or* : Laïla, Simone et Sara. En dépit de leurs pays d'origine différents, leurs ancêtres et leurs langues hétérogènes, elles se montrent tellement semblables à plusieurs niveaux – l'apparence, les habits, la voix et le sort – que nous pourrions les percevoir comme des sœurs, parfois des jumelles, sinon des doubles. Dans ces ressemblances explicites et implicites, elles se sentent mutuellement proches et spéciales dès leurs premières rencontres. Qui plus est, leur similarité s'accroît, au fur et à mesure qu'elles chantent, tantôt seules, tantôt ensemble. Nous allons étudier d'abord les analogies qui rapprochent ces personnages et qui les font se reconnaître l'une l'autre comme sœurs prédestinées. Ensuite, nous réfléchirons au rôle du chant dans la naissance de ces relations particulières en nous concentrant sur les flux invisibles de leurs voix et sur leur manière de chanter, c'est-à-dire leurs postures, leurs regards, leurs gestes lorsqu'elles chantent.

A. La reconnaissance d'une sœur inconnue

On peut observer en général une certaine distance et une tension entre deux inconnus qui font connaissance, mais le cas de Laïla et Simone diffère. Éprouvant au contraire une forte intimité inexplicable vis-à-vis de cette femme haïtienne, Laïla lui raconte sans hésiter son enfance, y compris les moments les plus douloureux¹. Étonnée de se voir se confier aussi spontanément à cette étrangère, l'héroïne se dit : « Je ne sais pas pourquoi, je lui ai dit ce que je ne confiais à personne, ni à Nono, ni à Marie-Hélène, ni à Hakim² ». Son sentiment exceptionnel à l'égard de Simone, distinct de sa familiarité pour ses autres proches, suggère la genèse d'une amitié unique entre ces deux personnages féminins, sinon un autre type de relation, plus profonde et plus intime qu'une amitié *normale*, si l'on peut dire. La particularité de leurs rapports sera confirmée plus tard par l'aveu de la narratrice : « J'avais l'impression de n'avoir jamais eu d'amie comme Simone³ ». Du côté de celle-ci, l'histoire sincère de la jeune fille africaine, privée de son vrai nom et de ses parents biologiques, la conduit à révéler leur destin similaire en tant que *déracinées*. Alors la chanteuse noire, exilée elle aussi de son île natale, le constate ainsi : « Tu es comme moi, Laïla. Nous ne savons pas qui nous sommes. Nous n'avons

¹ *PO*, p. 145. : « (...) je lui ai dit (...) que je ne savais pas qui j'étais ni d'où je venais, qu'on m'avait vendue, une nuit, avec mes boucles d'oreilles qui représentaient le premier croissant de la lune ».

² *PO*, p. 145.

³ *PO*, p. 161.

plus notre corps avec nous¹ ». Affirmation de leur ressemblance, ces paroles quelque peu énigmatiques seront déchiffrées ultérieurement par Laïla qui se dit alors : « toutes les deux nous n'avions plus notre corps, parce que nous n'avions jamais rien voulu et que c'étaient toujours les autres qui avaient décidé de notre sort² ». L'absence du corps signifie donc l'interdiction de vouloir, de rêver et de mener sa propre vie. Nous approfondirons plus tard ces aspects de nos héroïnes comme minorités de la société moderne dont l'autonomie est niée et la dignité violée en permanence.

Sara, la chanteuse américaine, rappelle Simone sous plusieurs angles ; sa grande taille, sa peau noire, ses habits, son visage éclatant, et sa voix³. Produisant un son « lourd et bas avec des vibrations qui cour[ent] sur [la] peau [de Laïla], dans [s]on ventre⁴ », la voix de Sara évoque celle de Simone « grave, vibrante, chaude, qui entr[e] jusqu'au fond de [Laïla], jusque dans [s]on ventre⁵ ». Vibrations puissantes, atteignant le spectateur jusqu'aux tripes, les voix des deux chanteuses se ressemblent à s'y tromper ; quand Laïla entend le chant de Sara pour la première fois dans un bar à Nice, elle croit avoir retrouvé sa meilleure amie, disparue à Paris⁶. En plus, une chanson du répertoire de Sara, « *Black is the color of my true love's hair* », dont la version de Nina Simone est historiquement la plus populaire, rappelle également Simone, personnage homonyme de cette chanteuse légendaire. Par ailleurs, les attitudes familières de Sara vis-à-vis de l'héroïne nous invitent à la mettre en parallèle avec Simone, qui montre aussi envers Laïla ce genre de sympathie immédiate ; Sara lui sourit « comme si elle [la] connaissait », l'appelle tout de suite « Sister Swallow » et admire ses cheveux en lui répétant « *I love your hair* » comme un refrain⁷. Sa tendresse pour Laïla et sa dénomination particulière font bientôt entrer ces deux personnes dans une intimité comparable, celle d'une relation entre « sœurs ». Avec le temps, Laïla la considère d'ailleurs *in petto* comme sa sœur⁸. Ajoutée aux remarques

¹ PO, p. 145.

² PO, p. 149.

³ PO, p. 144 : « [Simone] était *grande, très noire* de peau, (...) elle portait *une longue robe* rouge sombre » ; PO, p. 160 : « [Simone] était belle, avec ses grands yeux d'Égyptienne, son front bombé qui brillait comme un marbre noir » ; PO, p. 200 : « je regardais la *longue silhouette* de [Sara], *sa robe* fourreau noire qui moulait son corps (...) » ; PO, p. 201 : « [Sara] m'a souri encore, de *son sourire éclatant sur sa face noire*. Elle semblait une star, une déesse, une fée ». Mis en italique par nous.

⁴ PO, p. 200.

⁵ PO, p. 144.

⁶ PO, p. 200 : « Un instant, mon cœur a battu, parce que j'ai cru que j'avais retrouvé Simone, que c'était elle, là, debout au fond du bar, en train de chanter *Black is the color of my true love's hair* ».

⁷ PO, p. 200 : « Elle m'appelait « Sister Swallow », je ne sais pas pourquoi. Elle aussi, elle m'a dit : « *I love your hair.* » » ; PO, p. 202 : « Elle disait, chaque fois : « *Sister Swallow, I love your hair.* » C'était devenu une rengaine. ».

⁸ PO, p. 201 : « Après, je suis revenue chaque jour, de cinq à neuf heures du soir, et je m'asseyais dans mon coin, au bord du podium. Si un garçon m'avait dit quelque chose, j'avais ma réponse prête : « C'est

de Simone sur ses ressemblances avec cette jeune fille marocaine, la qualification de « sœur » conférée mutuellement entre Sara et Laïla sous-entend des aspects analogues de leur vie. En outre, la métaphore de « Swallow (l'hirondelle) », oiseau migrateur dont une bonne part du corps est noire¹, précise quelles sont ces analogies et d'où elles viennent : l'état nomade et la couleur de peau. A ces deux situations, leur sexe féminin – que l'appellation de « sœur » souligne – peut s'ajouter comme condition déterminante de leur statut défavorable dans la société moderne, où les femmes noires sont doublement menacées à la fois par le racisme et par le sexisme. On peut donc dire que les *sœurs hirondelles* – dont Simone aussi, vu sa situation, devrait faire partie – désignent les faibles du monde contemporain, opprimés, manipulés et exploités par la classe dominante.

Ces trois personnages féminins souffrent tous effectivement sous le joug presque systématisé de la société machiste, discriminatoire et hostile aux non-blancs. Laïla, jeune immigrée clandestine, enlevée à son enfance, subit tout au long de sa vie d'innombrables actes de violence telle que la détention, l'exploitation, le harcèlement sexuel et le viol. Simone, emprisonnée dans l'impuissance face à la violence invétérée de Martial, son conjoint, demeure complètement soumise à ce bourreau despotique, accepté pourtant par la société française grâce à son diplôme de psychologie. Sara, surveillée et contrôlée de manière rigoureuse par son ami, se comporte de manière tendue devant lui par la crainte d'énervier cet homme possessif². Si les degrés et les modalités de domination sont divers, elles sont toutes les trois opprimées, figurées de manière implicite par la statue de Sosnovski à l'entrée du bar niçois : « une grande femme de bronze qui essayait de s'échapper de deux blocs de béton³ », d'après la description de Laïla. Comme l'interprétation optimiste de notre narratrice sur cette femme captive nous le suggère,

ma sœur. » ».

¹ Le dictionnaire définit l'hirondelle ainsi : « oiseaux migrateur commun dans tout l'hémisphère boréal, se nourrissant d'insectes capturés en plein vol. Les hirondelles sont des passereaux de faible taille (13 à 20cm), au plumage noir et blanc, à bec court et largement fendu, aux ailes longues et pointues, aux pattes courtes. (...) Les hirondelles sont des oiseaux sociaux, sédentaires dans les pays chauds, migrateurs dans les régions tempérées. En France, elles arrivent dès que la température atteint 10 °C au printemps, en mars ou avril, et repartent collectivement dès le début de l'automne vers l'Afrique intertropicale. (*Grand Larousse Universel*, tome 8, *op. cit.*, entrée : « hirondelle », p. 5282).

² Nous entrevoyons que Jup surveille Sara à travers les comportements de ces deux personnages ; il vient la chercher chaque soir à la fin du concert pour la récupérer comme si elle était un enfant, et la gentillesse de la chanteuse américaine vis-à-vis de Laïla apparaît visiblement reculée en présence de cet homme : « Un grand type brun est venu la chercher. Il avait un complet, un pardessus vert et une écharpe blanche, comme au cinéma. Il a emmené Sara, elle glissait vers la sortie en ondulant et en passant, elle m'a souri encore, de son sourire éclatant sur sa face noire. » (*PO*, p. 201) ; « Je restais jusqu'à la fin, et chaque soir, son ami venait la chercher, et elle passait devant moi sans rien dire, comme si on ne se connaissait pas, juste ses yeux qui s'amusaient, un petit sourire qui éclairait sa figure, et sa démarche ondulante, vers la porte de l'hôtel, vers la nuit. » (*PO*, p. 202).

³ *PO*, p. 199.

la trilogie des personnages féminins dominés induit une relation solidaire dans un but d'émancipation. L'amitié de Laïla avec Tagadirt et Houriya, étudiée dans le chapitre précédent, incarne un exemple concret de la fraternité féminine, la sororité donc, en ce sens qu'elles vivent ensemble dans une maison où elles partagent la vie quotidienne et prennent soin les unes des autres, alors que ses rapports avec Simone et Sara forment une solidarité plutôt relâchée, perceptible à la vision macroscopique. Au sein de ces *sœurs hirondelles*, toutes douées en musique¹, le chant représente à la fois leur moyen de résister et leur façon d'être solidaire, voire de renaître comme famille.

B. Le chant : moyen de résistance

A la soirée chez Simone, l'espace se montre globalement hostile aux yeux de Laïla ; des invités se parlent en langue étrangère qu'elle ne comprend pas, le regard des hommes lui fait peur comme celui de l'ami de Simone cherchant avidement à « lire dans [s]on âme² », et l'arrogance des critiques d'art la gêne. Entourée des murs impénétrables de la langue et surveillée par les yeux inquisiteurs, la jeune fille se trouve isolée et étouffée. L'atmosphère négative de cet espace atteint son paroxysme avec l'intervention d'un critique d'art ; par quelques mots déguisés en compliment, ce dernier tente de compromettre la dignité de Simone ainsi : « Elle est sublime. (...) Elle est toute l'âme du martyrologue³ ». La figure du critique, narcissique et grossière, reflète la perspective de Le Clézio à l'égard de la culture et des hommes soi-disant cultivés : « La culture n'est rien ; c'est l'homme qui est tout. [...] Ceux qui se croient cultivés parce qu'ils connaissent la mythologie grecque, la botanique ou la poésie portugaise se dupent eux-mêmes. Méconnaissant le domaine infini de la culture, ils ne savent pas ce qu'ils portent de vraiment grand en eux : la vie⁴ ».

Devant ces propos incongrus, Laïla, sans pouvoir plus en supporter, réplique en récitant un extrait du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire⁵ :

¹ Nous remarquons que la métaphore de l'hirondelle, espèce qui « gazouille », dont le cri est « roulé », implique aussi le talent de chant et la voix de ces trois personnages. (Rob Hume, Guilhem Lesaffre et Marc Duquet, *Oiseaux de France et d'Europe*, Paris, Larousse, 2011 (1^{ère} éd. 2002), p. 245-250).

² *PO*, p. 146.

³ *PO*, p. 146.

⁴ *EM*, p. 42.

⁵ *Cahier d'un retour au pays natal* est la première publication officielle de Césaire – à part ses poèmes parus dans des revues littéraires. C'est à son retour en Martinique, après ses études à Paris, qu'il rédige ce poème épique, rempli de lamentations devant le paysage désolant de son île et surtout devant ses peuples insensibilisés à l'injuste et à leur état soumis au bout des longues années de l'esclavage. Cette œuvre, peu connue à sa publication, devient populaire quelques années plus tard par la préface d'André

À moi mes danses / mes danses de mauvais nègre / à moi mes danses / la danse brise-carcan / la danse saute-prison / la danse il-est-beau-et-bon-et-légitime-d'être-nègre. (PO, 146)

La récitation de ces vers, pleins d'esprit de résistance, restituée à Laïla, jusqu'alors surveillée et silencieuse, son statut de sujet. La reconquête de sa voix, sinon de sa souveraineté, se précise avec des lexiques césariens, considérés dans le contexte global de ce poème épique. D'abord, c'est l'auto-proclamation du narrateur qui attire notre attention avec son emploi presque obstiné des lexiques « moi » et « mes ». En récitant ce poème, Laïla parle d'elle-même, tandis que le critique français ne fait que commenter autrui sans savoir s'exprimer. On peut d'ailleurs combiner l'insistance de Laïla sur le soi et l'image de la révolte des Noirs. La jeune fille s'affirme comme le sujet à travers les mots césariens, comme s'il s'agissait de la Proclamation d'émancipation. Et cette fois, celui qui donne lecture de la Proclamation n'est pas un Blanc, mais bel et bien une Noire. Ensuite, c'est l'anaphore de « danse(s) » que nous remarquons. Répété plusieurs fois dans ce passage, ce terme s'oppose au « fatal calme triangulaire¹ », métaphore insérée dans le vers précédent, quoique non citée dans *Poisson d'or*. Cette métaphore, notamment l'adjectif « triangulaire », évoquant « le commerce des esclaves [au] 18^e siècle² », déplore l'inertie des Noirs soumis à l'esclavage, tandis que la « danse » suggère, avec son propre dynamisme, le rêve de renversement de la réalité injuste et le mouvement de résistance des dominés au traitement inhumain des dominants. La voix de révolte s'entend également dans d'autres expressions subversives comme « brise-carcan » ou « saute-prison » ; ces mots composés figurent la rupture volontaire d'avec la réalité oppressante

Breton, et aussi par le nouveau terme de « Négritude ». Suscitant la prise de conscience de soi entre les Noirs, ce terme les invite à combattre les préjugés négatifs contre eux et à récupérer leur souveraineté. Dans son discours sur la négritude prononcé en 1987 à Miami, Césaire définit ce terme comme « une manière de vivre l'histoire dans l'histoire : l'histoire d'une communauté dont l'expérience apparaît, à vrai dire, singulière avec ses déportations de populations, ses transferts d'hommes d'un continent à l'autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de culture assassinées ». La Négritude peut donc se définir, ajoute-t-il, « comme prise de conscience de la différence, comme mémoire, comme fidélité et comme solidarité », qui « résulte d'une attitude active et offensive de l'esprit ». Il conclut qu'« [e]lle est sursaut (...) de dignité », « refus de l'oppression », « combat contre l'inégalité » et « aussi révolte ». (Aimé Césaire, *Le Discours sur la Négritude*, Fort-de-France, Conseil Général de la Martinique, 2003, p. 16-19).

¹ Aimé Césaire (1956), *op. cit.*, p. 63 : « (...) et pour ce, Seigneur / les hommes au cou frêle / reçois et perçois fatal calme triangulaire ».

² Gervais Mendo Ze, *Cahier d'un retour au pays natal Aimé Césaire, Approche ethnostylistique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 71. Le critique précise que l'emploi de l'adjectif « triangulaire » désigne dans ce poème de Césaire « ce qu'on appelle depuis le 18^e siècle le commerce triangulaire et qui définit le parcours de l'opération esclavagiste de la traite négrière : Europe, Afrique, Amérique » ; « Les bateaux partaient d'Europe, allaient en Afrique se charger d'esclaves qu'ils débarquaient en Amérique, et revenaient en Europe pleins de produits tropicaux (rhum, sucre, etc.) » (*ibid.*).

et rappelle, eux aussi, des images révolutionnaires. Puis, le « mauvais nègre », antithèse évidente du « bon nègre¹ » qui est une expression ironique apparue dans d'autre passage du poème, désigne le persécuté qui décide de ne plus respecter les règles imposées par le persécuteur. Face aux paroles du critique d'art qui ne sont pas sans évoquer le jugement d'un maître blanc pour son esclave noir, Laïla se définit comme « mauvais nègre » et déclare la légitimité d'être soi par l'intermédiaire des mots de Césaire. Sa récitation de ces vers constitue donc sa lutte pour récupérer sa souveraineté et celle de Simone en tant que *nègres*.

La résistance de Laïla ne se révèle pas seulement dans l'exégèse du contenu du poème, mais aussi dans la réflexion sur les caractéristiques de la poésie comme langage choisi par notre héroïne. Son langage contraste avec celui des autres invités de la soirée. Celui-ci se caractérise par ses aspects fermés et analytiques, en ce sens qu'il exclut des allophones et sert à objectiver autrui, et celui-là en revanche se distingue par sa musicalité, celle qui peut rendre la communication plus ouverte et plus instinctive même entre les personnes de cultures différentes. Plus que des signifiants, les mots de la poésie peuvent mieux transmettre, en tant que sons – ils sont d'ailleurs *récités* dans notre roman –, des sentiments humains indicibles, comme les paroles du chant. Qui plus est, la cadence des vers cités, due notamment à la reprise anaphorique, une des particularités importantes du style césarien, évoque l'oralité africaine et le rythme des tambours. La musicalité des vers de Césaire, voire leur affinité avec la musique africaine comme le jazz et le blues, est affirmée par Le Clézio : « (...) nul n'a mieux parlé du jazz et du blues, nul n'a mieux traduit dans notre vieille langue métisse cousue de cicatrices, que le poète martiniquais Aimé Césaire. Césaire, ça n'est pas quelqu'un qui écrit à propos de l'Afrique et du jazz. C'est quelqu'un qui parle cette musique, qui la vit et la crée, qui la fait entrer dans sa langue. Elle est en lui, à sa naissance, il l'a sucée avec le lait de sa mère, il l'a apprise dans le bruit des paroles qui l'ont entouré, dans les jeux, les couleurs et les rires, dans la douleur. Il l'a apprise dans la langue créole. Il l'a dite dans la langue qu'il invente² ». La résistance des

¹ Aimé Césaire, (1956), *op. cit.*, p. 59 : « Et au milieu de tout cela je dis hurrah ! mon grand-père meurt, je dis hurrah ! la vieille négritude progressivement se cadavérise. / Il n'y a pas à dire : c'était un bon nègre. // Les Blancs disent que c'était un bon nègre, un vrai bon nègre, le bon nègre à son bon maître. / Je dis hurrah ! / C'était un très bon nègre, / la misère lui avait blessé poitrine et dos et on avait fourré dans sa pauvre cervelle qu'une fatalité pesait sur lui qu'on ne prend pas au collet ; (...) ». L'analyse de Lilyan Kesteloot sur ces lignes nous éclaire quant à la colère du poète vis-à-vis de la docilité des esclaves noirs : « Apparaît ici le thème du *hurrah !* sur la mort de la *vieille négritude*. (...) Ce grand-père est symbolique de la *vieille négritude*, de l'ancien comportement du nègre dont la caractéristique était la docilité, la servilité. Le texte qui suit va dépeindre ce comportement à travers le portrait ironique du *bon nègre à son maître*, si semblable à l'Oncle Tom du roman américain de Margaret Butcher Stowe. » (Lilyan Kesteloot, *Comprendre Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*, Paris, L'Harmattan, 2008 (1^{ère} éd. 1983), p. 98).

² J.-M. G. Le Clézio, « La liberté, comme une supplique, comme un appel dans la voix du blues et du

dominés aux dominants se retrouve ainsi dans la forme du langage de Laïla ; la jeune fille marocaine, dominée éveillée, affronte le monde insolent et le racisme résiduel de la société postcoloniale avec ses armes littéraires et musicales, héritées du poète combattant martiniquais. En reconnaissant le rapport étroit entre les musiques et les poèmes dans cette œuvre, Marina Salles écrit : « le lien constant qu'établit *Poisson d'or* entre le jazz, la « world music », pratiqués par les jeunes immigrés, et *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon ou la poésie d'Aimé Césaire, véritables pôles de ralliement identitaire dans le roman, introduit seulement « l'esprit » de ce courant musical qui souhaitait s'appuyer sur les écrits de tels auteurs pour affirmer les valeurs de la « négritude »¹ ».

L'esprit de révolte des Caraïbes s'observe également dans la chanson antillaise au répertoire de Simone. Les paroles sont adressées aux femmes noires esclaves, enceintes du viol des maîtres blancs : « ... *Mangé té / pas fé / Yich pou lesclavaj...*² » (« Mangez de la terre, ne faites pas d'enfant pour l'esclavage »). Le narrateur de la chanson incite les victimes du viol à avorter par n'importe quel moyen, même en avalant de la terre. Anny Dominique Curtius qualifie cette décision extrême et périlleuse, réellement prise par certaines « maronnes³ » antillaises à l'époque de l'esclavage, d'« avortement salutaire » pour les raisons suivantes : « il enlève la trace de la blessure faite par le maître et protège la créature non née contre les misères de l'esclavage. (...) En donnant la mort à leur fœtus, ou à leur nouveau-né, en stérilisant leur matrice, elles privent les maîtres et le système esclavagiste tout entier d'une future force servile, puisque (...) les femmes esclaves étaient souvent utilisées comme de simples machines reproductrices de la main d'œuvre⁴ ». On peut donc dire que le corps féminin, réduit à un simple objet ou un moyen par la violence des dominants, est régénéré comme un être souverain par cet avortement. Il s'agit de déclarer ses droits inviolables à son corps. En prononçant ces paroles combatives de sa propre voix, Simone, bien qu'elle se montre soumise à son conjoint dans sa vie réelle, participe, et encourage les dominé(e)s, à résister contre les puissants qui cherchent à les assujettir et les exploiter. Notons en plus que Laïla, une fois qu'elle a ouvert la bouche, ne

jazz », *op. cit.*, p. 9.

¹ Marina Salles (2006), p. 142.

² *PO*, p. 148.

³ Lilyan Kesteloot, *op.cit.*, p. 121 : « l'esclave marron était celui qui s'évadait et se réfugiait dans la brousse pour y vivre en liberté ; rattrapé, la loi prévoyait qu'on lui coupe le tendon du jarret. »

⁴ Anny Dominique Curtius, « Désontologisme et réontologisme des esclaves et des marrons », in sous la direction de Jean Bernabé, Jeau-Luc Bonniol, Raphaël Confiant, Gerry L'Etang, *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles, Mélanges offerts à Jean Benoist*, Petit-Bourg (Guadeloupe), Ibis Rouge éditions, 2000, p. 108. Elle qualifie cette action radicale des femmes esclaves antillaises comme un des processus du *réontologisme*, c'est-à-dire « la réaffirmation de leur identité, leur capacité qui leur restaient de leur culture africaine et ce, tout en résistant au système esclavagiste. » (*Ibid.*, p. 103).

retourne pas au silence, soit à l'impuissance, mais chante, elle aussi, en suivant la chanteuse. (Nous reviendrons sur ce point plus tard.) Héritières de la rage des lutteurs des Caraïbes, Laïla et Simone choisissent ainsi identiquement le langage musical comme le moyen de protester contre ce monde où existent encore les préjugés racistes, les discriminations et les oppressions envers les faibles, notamment les femmes.

Un titre du répertoire de Sara, « *Black is the color of my true love's hair* », fameux titre de Nina Simone, peut s'entendre aussi comme une chanson engagée, susceptible d'être liée aux mouvements des droits civiques aux États-Unis (*the civil rights movement*). Cette musique n'est pas citée aussi souvent que d'autres titres représentatifs de Nina Simone comme « *Mississippi goddam* » ou « *To be young, gifted and black* » qui ont marqué la carrière de l'activiste luttant pour les droits civiques des Africains-Américains. Néanmoins, l'apparition de ce titre dans le contexte de *Poisson d'or* nous permet de percevoir un message social concernant les droits des minorités de la société contemporaine, ceux des femmes noires plus précisément, comme Catherine Oudot-Kern le note : « Dans la filiation de Nina Simone et Billie Holiday, Laïla intègre un mouvement de revendication. Ces voix noires sont celles des esclaves et de leurs descendants. (...) La revendication grandit, sourdement, dans l'œuvre. Le chant permet un retour à l'histoire collective¹. ».

Le mot « *black* » rappelle immédiatement la couleur prédominante dans l'apparence de nos héroïnes. Lorsqu'elle entre pour la première fois le bar de Nice où Sara chante, la jeune fille, consciente du regard du barman, se décrit comme une « drôle de petite Noire », avant de remarquer sur l'estrade la chanteuse vêtue d'une « robe fourreau noire », celle qui disparaîtra à la fin du concert en laissant un « sourire éclatant sur sa face noire² ». La couleur sert aussi à les distinguer d'autres personnages, notamment Jup, ami de Sara ; on ne trouve aucun élément noir dans les aspects extérieurs de ce « grand type brun », vêtu d'« un complet, un pardessus vert et une écharpe blanche³ ». L'absence de la couleur noire en cet homme suggère qu'il appartient à un autre monde que celui de nos héroïnes, voire un monde opposé. Cela se vérifie par la violence de ses actes vis-à-vis de ces femmes noires ; autoritaire et possessif, le jeune homme règne sur son amie presque comme un maître, et plus crûment avec Laïla, il tente de l'abuser⁴. Jup représente ainsi le pouvoir masculin qui opprime les femmes noires, doublement faibles dans

¹ Catherine Oudot-Kern, « Chanteuses, voix libres », in sous la direction de Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet, Marina Salles, *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, coll. « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 201.

² *PO*, p. 200, 201.

³ *PO*, p. 201.

⁴ Nous avons étudié la tentative de viol de Laïla par Jup. Voir le chapitre 6, p. 343-344.

la société occidentale. Le « *black* » n'est donc pas un simple trait commun de l'apparence de nos deux héroïnes, mais un élément essentiel qui détermine absurdement leur statut social inférieur.

Toutefois, le narrateur de la chanson ne déplore pas cette réalité injuste. Afin d'affronter la société discriminatoire où se trouve partout la répugnance pour les personnes de couleur, il identifie simplement cette couleur socialement méprisée à l'élément le plus précieux de sa vie personnelle : « *my true love's hair* ». La chanson devient ainsi une déclaration audacieuse ou un essai du renversement. L'amour sincère pour un être entier jusqu'à ses cheveux noirs bouleverse le « *black* », signe des minorités, mal vus, négativement stéréotypés dans la société occidentale. Mais une question nous en détourne légèrement : Pourquoi fait-il l'éloge de *black hair* et non de *black skin* ? Les cheveux, partie corporelle prolongée de la peau, mais très différente de cette dernière, sont un élément identitaire idéal qui peut remplacer la couleur de peau dans le discours sur l'identité des hommes modernes. D'abord, les cheveux varient de manière innombrable au niveau de couleur et de forme, et leur diversité est respectée en tant que telle, ou du moins beaucoup mieux que celle de la couleur de peau dans la société moderne. Autrement dit, les cheveux sont plus libres de préjugés que la peau. Ensuite, si la peau est une partie du corps fixe, solide, invariable, la chevelure se caractérise par sa légèreté, sa fluidité et sa grande variabilité. A travers ces caractères, les cheveux peuvent être liés à la nouvelle notion d'identité, un des enjeux principaux dans le discours postcolonial, dont nous reparlerons plus tard. Enfin, la chevelure peut figurer la vigueur tenace des êtres humains ou la résistance incessante des minorités à la discrimination et à l'oppression à travers l'image des cheveux qui repoussent, même après avoir été coupés, ou complètement rasés¹. Cette personne à cheveux noirs, chérie par le narrateur de la chanson de Nina Simone, rappelle dans ce contexte un autre qui mérite d'être respecté, susceptible de se transformer sans cesse et à sa guise, prêt à braver la contrainte sociale. En outre, les détails fragmentaires du roman nous précisent ce qu'est ce

¹ Par ailleurs, les cheveux apparaissent comme un des sujets importants, voire préférés de Nina Simone. Dans sa chanson « *Ain't got no - I got life* » par exemple, le narrateur énumère d'abord ce qu'il n'a pas dans la première moitié de la chanson et ensuite ce qui lui appartient véritablement dans la seconde moitié, ce sont les cheveux qui sont cités en premier, comme possession que personne ne peut lui enlever : « (...) *But what have I got ? / Let me tell ya what I've got / That nobody's gonna take away / I got my hair on my head / I got my brains, I got my ears (...)* ». Le Clézio cite ce titre de Nina Simone dans *La Guerre* comme la musique qui sauve en un sens Bea B. souffrant dans l'alternance du « silence terrible » et des musiques mélangées : « Elle écoutait l'instant où le disque finissait, la seconde de silence terrible qui régnait sur le monde avant que le disque suivant ne démarre. (...) Mais quelquefois, le nouveau disque commençait avant que l'autre ne soit terminé, et il y avait une seconde, plus terrible encore, où les deux musiques étaient mélangées, et alors tout devenait noir. A un moment, la jeune fille entendit un disque qu'elle aimait. C'était *I've got the life*, par Nina Simone. Aussitôt elle se leva, elle marcha jusqu'au centre de la salle et elle commença à danser toute seule. » (*Gue*, p. 104)

« *true love* » de Sara. En plus de son propre refrain pour Laïla, « *I love your hair* », la situation de la chanteuse enfermée par Jup dans une cage aux parois invisibles, qui ne lui permet aucune autre relation – même amicale – que la leur, nous fait comprendre que la chanson est destinée à cette jeune fille à belle chevelure noire. Pour Sara, c'est un moyen d'exprimer son sentiment sincère vis-à-vis d'une jeune étrangère charmante sans contrarier son ami. C'est ainsi que ce titre de Nina Simone, considéré en général comme une chanson d'amour, gagne un autre sens symbolique dans le contexte du roman de Le Clézio ; il s'agit d'un hymne aux droits des femmes noires et à la solidarité entre elles. Les protagonistes féminins font face à l'emprise et à la violence des puissants grâce à un amour réciproque, le *sisterhood* qu'elles chantent.

C. Chanter ensemble, se ressembler

Si les paroles des chansons (et les vers du poème) laissent apparaître les relations solidaires de nos trois héroïnes, femmes noires, liées l'une à l'autre par le *sisterhood*, plus elles chantent ensemble ou en alternance, plus elles se rapprochent et deviennent similaires, semblables à de vraies sœurs. Voyons d'abord la scène où Simone se met à chanter tout de suite après la récitation du poème d'Aimé Césaire par Laïla.

Le critique m'a regardée sans bouger, puis il a éclaté en applaudissements. Il criait : « Ecoutez, écoutez cette jeune fille, elle a quelque chose à vous dire ! » Et Simone a commencé à chanter, rien que pour moi. J'ai su qu'elle chantait pour moi parce qu'elle était debout au fond de la salle et qu'elle a tendu la main vers moi, et sa voix chantait des paroles en français, très douces et qui glissaient dans la musique des tambours. (*PO*, 146-147)

Remarquons un détail sous-jacent dans l'apparition de Simone qui suggère préalablement la fusion des deux personnages féminins. Quand le critique d'art crie aux gens presque comme un animateur présentant l'interprète suivant, il veut donner la parole à Laïla, mais c'est Simone qui la prend au final. En fait, deux individus, ayant la même couleur de peau, partageant un sort similaire, ressentent le même sentiment et se préparent désormais à parler d'une seule voix. La position de la chanteuse, qui donne à la jeune fille la certitude que la vedette chante pour elle, semble effectivement déterminer le mouvement du chant ; sortant du corps de Simone, la voix chantant des paroles douces et glissantes file vers Laïla, en passant par sa main tendue en direction de cette dernière. Ensuite, la jeune fille commence à chanter elle aussi, comme si la voix de Simone rentrait dans son corps et ressortait : « J'étais debout

devant Simone, et je chantais moi aussi, je répétais ses paroles¹ ». Debout toutes deux face à face, elles chantent en duo de manière analogue, l'une étant le reflet de l'autre dans le miroir². Commencée ainsi dans une soirée, l'imitation de Simone par Laïla devient de plus en plus régulière et généralisée, avec le commencement des cours de chant dispensés par Simone à Laïla. Sans palabrer sur les théories musicales, l'initiatrice montre en personne comment chanter, et son apprentie essaie de l'imiter le mieux possible jusque dans ses moindres gestes :

Seulement elle, accroupie au milieu de sa robe, balançant son buste, et jouant sa musique, et chantant son chant africain qui allait jusque de l'autre côté de la mer, et moi qui répétais ses mouvements, ses phrases, jusqu'au mouvement de ses yeux et aux gestes de ses mains, sans comprendre, comme si une force magnifique me liait à elle. (*PO*, 162-163)

Tandis qu'il n'est que suggéré dans la scène de la soirée, le lien d'attachement musical entre les deux personnages est confirmé ici par le sentiment de la narratrice d'être liée à Simone par « une force magnifique ». Il est intéressant que cette force immanente au jeu d'instrument et à la voix de la chanteuse haïtienne fasse pénétrer les images de l'eau dans tous les éléments de cet espace, soit les corps des personnages, les sons et les imaginaires de la jeune fille. Flottant au sein de l'ampleur de sa robe qui pourrait s'évaser et onduler comme les flots, le corps de Simone en balancement émet des sons graves (de sa voix) et clairs (du piano), des bruits de frottement (des tambours), comme le bateau qui avance sur les vagues « jusque de l'autre côté de la mer » en faisant divers bruits d'eau. Suivant son professeur, Laïla oscille son corps au rythme doux et répétitif, en reproduisant les paroles et les gestes de Simone, comme si elles surnageaient toutes les deux sur la même mer, c'est-à-dire comme leurs corps se liaient physiquement l'un à l'autre par la matière liquide. Il s'agit d'une communication directe, en ce sens qu'elles ne dialoguent pas, mais communient³.

L'état des deux héroïnes en liaison se traduit également au niveau du style d'écriture ; l'écrivain continue la phrase depuis la description de Simone jusqu'à celle de Laïla, en mettant

¹ *PO*, p. 147.

² La position opposante des deux héroïnes dans la maison de Simone renforce cette impression du miroir mis entre ces deux silhouettes. Situées respectivement « au fond de la salle » (*PO*, p. 147) et « devant l'entrée de la salle » (*PO*, p. 146), Simone et Laïla prennent chacune les deux côtés extrêmes de cet espace. En outre, il semble qu'elles s'efforcent à recouvrir l'hostilité répandue dans cette salle – que nous avons vue plus haut – de leurs voix chantant émises des deux pôles, soit d'une langue musicale et fluide, distincte de celle d'autres invités.

³ En plus, il n'y a pas vraiment de paroles signifiantes dans la chanson que Simone apprend à Laïla, mais seulement des sons similaires aux cris d'animaux : « (...) mais je ne chantais pas les paroles, je faisais juste des sons, (...) c'est elle qui jouait en grave, et je devais suivre, et chanter : « Babeliboo, baabelolali, lalilalola... » (*PO*, p. 161). Cela nous fait voir encore séparément la langue des héroïnes et celle d'autres invités de la soirée.

plusieurs fois des virgules et la conjonction « et ». De plus, la disposition itérative des nasales dans cette phrase peut être combinée avec la douceur auditive évoquée par la musique et les images de l'eau. Les métaphores maritimes participent au processus de rapprochement des deux héroïnes qui deviennent de plus en plus similaires l'une à l'autre par l'intermédiaire du chant, de l'écoute et de l'apprentissage. Ainsi, le chant peut se comprendre comme un lien du sang culturel qui coule invisiblement entre elles et vibre comme des pulsations mélodieuses. Simone et Laïla ont une relation fraternelle par le jazz, « plus proche des pulsions vitales que des émois sentimentaux ¹ », enfin par ce lien sanguin musical que l'on peut choisir à sa guise, contrairement à un lien biologique prédéterminé.

Le transfert de la voix chantant de l'une à l'autre se fait aussi entre Sara et Laïla. La jeune fille est encore certaine cette fois-ci que cette femme américaine, comme Simone, chante pour elle : « Sara a chanté pour moi tout le mois de mai. Il y avait des orages, la pluie était magnifique. La mer mauvaise, verte superbe² ». Du reste, le chant de Sara est également mentionné en parallèle aux images de l'eau, confirmant les rapports étroits entre l'eau et la voix chantant chez Le Clézio. Bien qu'ils diffèrent des flots doux et imaginaires emportant Laïla vers l'ailleurs, pays de rêve où elle n'a jamais été, le temps furieux et la Méditerranée impétueuse de Nice produisent un paysage de la ville entièrement submergée par l'eau, soit par une vitalité intense, que l'on retrouve dans la voix de Sara. Transfusée ainsi musicalement, Laïla est invitée aux Etats-Unis par « [sa] grande sœur » qui lui permet de vivre chez elle à Boston, et leur cohabitation marque significativement la mise en relation familiale des deux personnages. La narratrice parle d'elle ainsi : « Elle était ma grande sœur, elle m'avait trouvée, moi qui n'avais personne au monde, moi qui pouvais jouer de la darbouka et chanter (...) et elle m'avait fait venir chez elle, ici, à Boston³ ». D'autre part, l'héroïne, d'abord embauchée dans un club de jazz, et devenue ensuite chanteuse professionnelle, ayant enregistré un disque, est destinée à vivre comme Sara, au moins à l'échelle professionnelle. On peut dire que c'est le chant qui fait se rencontrer deux inconnues, les a fait se ressembler, et a rapproché leurs vies comme celles de sœurs.

Malheureusement, les relations solidaires entre ces trois sœurs musicales ne durent pas longtemps, et ne parviennent pas non plus à émanciper les trois femmes. En effet, ces rapports sont facilement interrompus par les ruses des hommes, dominants puissants. Nous retrouvons ici la perspective réaliste de Le Clézio qui n'écrit pas de contes de fées heureux, mais témoigne

¹ Marina Salles (2006), p. 148.

² *PO*, p. 201.

³ *PO*, p. 215.

de tranches de vie, bien souvent tragiques. D'abord, Simone, quand Laïla lui propose de s'enfuir ensemble, n'ose quitter son ami par l'impuissance liée à la violence conjugale dont elle est victime¹. Elle nous fait penser à l'idée de Frantz Fanon selon laquelle « l'amour authentique demeurera impossible² » entre la femme de couleur et l'Européen. Son attitude de soumission peut être comprise par l'état psychologique de Mayotte Capécia dans *Je suis martiniquaise*, cité et commenté par l'auteur de *Peau noire, masques blancs* : « Mayotte aime un Blanc dont elle accepte tout. C'est le seigneur. Elle ne réclame rien, n'exige rien, sinon un peu de blancheur dans sa vie³. » Puis, Sara est trompée par les mensonges de Jup et se montre soudainement méchante avec Laïla, sans savoir que son ami a tenté de violer cette dernière. A chaque moment de séparation d'avec ses amies-sœurs, sinon ses âmes sœurs, la narratrice, ou le romancier féministe ayant recours à la voix de son héroïne, exige des femmes soumises à leur homme de « se décider, rien qu'une fois⁴ » pour être libre, et déplore que « [t]oujours les femmes prennent le parti de leur homme, même quand elles se trompent, même quand ils les trompent⁵ ».

Nous avons vu comment les personnages lecléziens recréent une relation familiale par les histoires de leurs *eaux natales* et deviennent sœurs par le chant, flux sonore rappelant nombreuses images de l'eau explicites et implicites. Au lieu de liens du sang biologique, ces liens du sang littéraire et musical lient les inconnus qui se rencontrent par hasard dans les grandes villes étrangères, et les font s'accueillir réciproquement comme leurs propres familles. Non contents de former de nouvelles entités familiales, ces liens culturels servent à transfuser librement à nos protagonistes les éléments identitaires qui leur manquent, comme le lieu d'origine, les parents, les ancêtres, la religion ou les contes d'enfance. Dans le dernier chapitre,

¹ L'attitude plutôt passive de Simone l'oppose à un autre personnage féminin, Houriya, qui s'est sauvée loin de son mari violent. Dès le début, la narratrice présente cette dernière comme une survivante de la violence conjugale : « Elle avait été mariée à un homme riche de Tanger qui la battait et la prenait de force. Un jour, elle avait préparé une petite valise, et elle s'était sauvée. » (*PO*, p. 40). Non contente de quitter sa maison, Houriya décide d'échapper au Maroc, afin de « fuir toujours les envoyés de cet homme brutal, qui parce qu'on l'avait mariée à lui, croyait qu'il avait tous les droits sur son corps, jusqu'à la torture. » (*PO*, p. 75). Les décisions courageuses de cette femme berbère lui autorisent une nouvelle vie avec la famille qu'elle a choisie elle-même, son enfant Pascale Malika et son mari d'origine vietnamienne, M.Vu.

² Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, coll. « Esprit », Paris, Éditions du Seuil, 2013 (1^{ère} éd. 1952), p. 40.

³ *Ibid.*

⁴ *PO*, p. 164 : « J'étais sûre que si elle avait pu venir maintenant, elle aurait été libre. Mais elle n'y a même pas pensé. (...) Elle ne pouvait pas se décider, c'est pour ça qu'elle était esclave. Si elle avait pu se décider, rien qu'une fois, elle n'aurait plus eu peur de Martial, ni d'être seule, elle n'aurait plus eu besoin de sniffer ses saletés, ni de prendre son Temesta. Elle aurait été libre. ».

⁵ *PO*, p. 219.

nous allons étudier l'identité des personnages, en perpétuelle formation et en changement continu, dite l'identité fluide.

CHAPITRE 9

L'identité *fluide*

De nombreux critiques et chercheurs littéraires remarquent le problème de l'identité chez les personnages lecléziens, celle qui est inconnue, déstabilisée, variée ou transformée. Michèle Labbé note l'énigme du nom, de la parenté ou du lieu d'origine presque généralisé pour les protagonistes des romans de Le Clézio. En rappelant que « les liens géographiques ou ethniques ou familiaux sont assez lâches » chez la plupart des héros lecléziens, la critique les définit comme des « personnages errants », en ce sens qu'ils ne sont « jamais tout à fait enfermés dans une historicité et une hérédité¹ ». Issa Asgarally se penche plutôt sur le dynamisme permanent de la construction identitaire. Dans l'entretien organisé pour un numéro des *Cahiers J-M.G. Le Clézio*, il souligne qu'un individu, né et élevé naturellement sous l'influence d'un « univers culturel qui a déjà ses propres codes, ses références », construit néanmoins son identité de manière arbitraire, « avec des appartenances collectives imposées, d'autre librement choisies, et aussi d'autre qu'il rejette² ». Selon le co-fondateur de la *Fondation pour l'interculturel et la Paix* avec Le Clézio, c'est ce qu'on peut observer chez la majorité des personnages de notre écrivain³. Dans le monde littéraire de ce dernier, l'identité n'est plus un « ensemble des données de fait et de droit qui permettent d'individualiser quelqu'un (date et lieu de naissance, nom, prénom, filiation), qui font qu'une personne est bien telle personne déterminée⁴ », mais la somme de libres choix de chaque individu et de ses refus volontaires de certains éléments prédéterminés.

L'ambiguïté, la multiplicité et le défaut identitaires chez ces figures romanesques ne seraient pas sans rapport avec la conscience du soi de l'écrivain même, toujours confuse depuis son enfance, hétéroclite, mêlée de rêverie, sinon de nostalgie paradoxale du pays inconnu.

¹ Michèle Labbé, *op. cit.*, p. 89-90.

² Entretien d'Issa Asgarally, *in* sous la direction de Bruno Thibault et Isabelle Roussel-Gillet (2011), *op. cit.*, p. 34.

³ Issa Asgarally, professeur de linguistique au Mauritius Institute of Education, est un des promoteurs qui soulignent l'importance de l'interculturel pour la cohabitation pacifique de l'humanité. S'opposant au multiculturalisme qui met l'accent sur, d'après lui, les différences entre les cultures et les individus, cet auteur mauricien de divers ouvrages portant sur l'interculturel insiste sur les traits communs entre les peuples. Il crée la Fondation pour l'interculturel et la Paix (FIP) avec J.-M.G. Le Clézio et Tahar Ben Jelloun.

⁴ *Grand Larousse Universel*, tome 8, *op. cit.*, entrée : « Identité », p. 5453.

Je me considère moi-même comme un exilé parce que ma famille est entièrement mauricienne. Depuis des générations, nous sommes nourris au folklore, à la cuisine, aux légendes et à la culture mauriciennes. C'est une culture très mélangée où se mêlent l'Inde, l'Afrique et l'Europe. Je suis né en France et j'ai été élevé en France avec cette culture-là. J'ai grandi en me disant qu'il y avait un ailleurs qui incarnait ma vraie patrie. Un jour, j'irai là-bas, et je saurai ce que c'est. En France, je me suis donc toujours un peu considéré comme une « pièce rapportée ». En revanche, j'aime beaucoup la langue française qui est peut-être mon véritable pays !¹

Si ce sentiment d'exil le fait trouver étrange l'identité fondée « sur une territorialité, sur une communauté historique, sur une caractéristique tribale ou culturelle² », les épisodes historiques, notamment la Seconde Guerre mondiale et la guerre d'Algérie qu'il a traversés, devraient lui apprendre le risque de construire l'identité de telle manière : « risque de voir se multiplier les tensions et les exclusions³ ». C'est ainsi que Le Clézio attribue d'une part à ses personnages « l'identité véritable » qui, d'après Bruno Thibault et Isabelle Roussel-Gillet, « ne peut être basée ni sur une couleur de peau ni sur un credo mais sur une langue et une mémoire, c'est-à-dire en tenant compte des aléas de l'histoire⁴ ». D'autre part, notre romancier met l'accent sur les origines cosmologiques, autrement dit « une mémoire et une hérédité marines et solaires⁵ », monde mythique et intemporel que « [t]ous les héros de Le Clézio vont essayer de rejoindre⁶ ».

L'identité *fluide* dont nous parlerons dans ce chapitre peut s'expliquer dans les prolongements de ces discours sur l'identité des héros lecléziens. Il s'agit de l'identité des êtres indéfinis et indéfinissables par des critères traditionnels comme le nom, la parenté et le lieu d'origine. Chez ces personnages, ces éléments identitaires ont tendance à passer outre les formes traditionnelles que sont le nom constitué d'un prénom choisi par les parents et d'un patronyme hérité du père biologique ; le couple des parents composé d'un homme et d'une femme – souvent mariés – qui donnent naissance à l'enfant ; le lieu d'origine comme une ville dans laquelle l'individu a vu le jour et passe son enfance. On considère souvent ces éléments prédéterminés à chacun et inchangeables tout au long de sa vie, tandis qu'ils sont librement transmis aux protagonistes lecléziens, en effaçant et en redéfinissant sans cesse leur soi. Ces absences, indécisions, transmissions ou multiplications peuvent avoir de nombreux sens

¹ « La Langue française est peut-être mon seul véritable pays », entretien avec Tirthankar Chanda, *op. cit.*, p. 8.

² Sous la direction de Bruno Thibault et Isabelle Roussel-Gillet (2011), *op. cit.*, p. 16.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Michèle Labbé, *op. cit.*, p. 93.

⁶ *Ibid.*, p. 94.

symboliques qui varient selon les situations socio-historiques de chaque personnage. C'est d'abord ce processus de la *transfusion* identitaire que nous étudierons de manière minutieuse. Ensuite, nous essayerons de déduire les caractéristiques de ce type de personnages qu'on dénomme le *trans-humain* ou *l'homme fluide*, en nous concentrant sur l'eau et ses métaphores qui interviennent dans leur formation identitaire. Leur affinité avec l'eau réelle et imaginaire, leur métamorphose physique par le contact avec l'eau et leur usage des langues reflétant les attributs de l'eau (fluidité, mixité, douceur, vitalité, etc.) nous apprendront la vision de l'homme de Le Clézio : un être universel qui rêve de retourner aux origines cosmologiques et une figure postmoderne qui cherche à surmonter les affrontements, les conflits entre les peuples et les discriminations des minorités du siècle dernier.

1. L'identité ambiguë

La plupart des protagonistes et certains personnages secondaires de notre corpus font partie, d'après Raymond Mbassi Atéba, d'« un arc-en-ciel d'espèces humaines difficilement identifiables¹ » du monde littéraire de Le Clézio. Il est quasi impossible de les identifier ou de les classer selon les critères de la notion d'identité traditionnelle, comme le nom, la famille, le lieu de naissance, l'âge, la nationalité ou l'ethnie, parce que ces éléments identitaires, prédéterminés et invariants, manquent souvent aux personnages lecléziens de gré ou de force. Nous allons voir ici les situations dans lesquelles ils sont dépossédés de ces éléments identitaires, dits fondamentaux, notamment les noms, les parents et les villes natales.

1.1. Les noms indéterminables

Le modèle du nom qui nous est familier est composé d'un prénom et d'un patronyme, et on pense souvent que chacun en a un, choisi autour de sa naissance généralement par ses parents ou ses grands-parents. En croyant que le nom d'un individu varie très rarement, on le considère comme un des traits les plus représentatifs d'un être humain. Cependant, la stabilité et l'unicité du nom d'un individu, une sorte de droit coutumier largement accepté par notre société, sont souvent transgressées dans la création des personnages de Le Clézio².

¹ Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 58.

² En effet, la variabilité ou la multiplicité des noms chez les protagonistes lecléziens sont remarquées par plusieurs critiques. Michèle Labbé note : « A la différence des premiers romans, les derniers justifient

L'héroïne de *Poisson d'or* en est un des exemples incontestables. Enlevée à son enfance, elle ne connaît pas son vrai nom, « celui que [sa] mère [lui] a donné à [sa] naissance, ni le nom de [son] père¹ ». C'est ce vrai nom inconnu ou l'absence du vrai nom qui constitue le point de départ de la formation de son identité qui se métamorphose continuellement tout au long de sa vie. À part le cas de Laïla, plus ou moins radical, beaucoup de personnages secondaires sont présentés dans ce roman sans le nom patronymique ; parmi les cinquante-neuf personnages qui apparaissent dans le roman, plus de la moitié (trente-deux) ne le précise pas. Plusieurs interprétations seraient possibles pour chaque personnage en considérant son caractère et son histoire, mais cette tendance à supprimer le patronyme dans ce roman nous suggère l'intention de Le Clézio de détacher ou d'éloigner ses personnages de la forme de famille traditionnelle. C'est ainsi que le romancier jette une lumière sur les personnes marginales de notre société qui se placent hors de la protection patriarcale. Menacés en effet financièrement et/ou physiquement, les personnages-sans-patronyme sont souvent exposés aux situations illégales et donc dangereuses ; des contraventions, comme pickpocket (Aïcha, Selima, Laïla) ou filouterie (Juanico, Laïla et d'autres jeunes africains), aux crimes, comme le squat d'un garage (Yves, Nono), la traite des enfants (Brona, Juanico, Laïla), le trafic des drogues (Simone, Bela) ou des actes de vandalisme (Laïla). Découverts ou arrêtés parfois par les contrôleurs ou les policiers, ils deviennent facilement les victimes des pouvoirs publics (Alcidor, Laïla)². Le fait que la majorité de ces personnages sont sans-abri ou/et sans-papiers nous laisse deviner que le défaut du nom de famille symbolise dans ce roman la précarité de la vie des minorités de la société moderne. En revanche, cette absence du patronyme, c'est-à-dire l'omission symbolique du chef de famille masculin, peut déterminer une sorte de libération de l'obéissance forcée au patriarcat. Certains personnages-sans-patronyme, comme Houriya par exemple, réussissent à mener leur vie comme ils l'entendent en dépit des nombreux obstacles rencontrés. Après avoir quitté son riche mari, elle tombe dans une pauvreté extrême, mais obtient enfin la liberté de vivre avec ceux qu'elle aime et le droit d'être respectée par ses proches. Elle nomme d'ailleurs sa fille, née

généralement soit la multiplication du nom, soit son retour, soit son indétermination » (Michèle Labbé, *op. cit.*, p. 85). Raymond Mbassi Atéba écrit : « Pour les textes le cléziens, même si l'on peut, a priori, y retrouver des personnages portant un nom ou un surnom, il reste difficile de définir clairement leur identité nominale à travers la variété et la complexité de ses déclinaisons. De plus, les personnages ne représentent pas toujours leur lignée de façon absolue. » (Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 35).

¹ *PO*, p. 11.

² Marina Salles remarque aussi cette importante présence des personnages « référencés » dans les textes de Le Clézio, dont l'écriture transforme ces hommes marginaux de la société moderne en « authentiques personnages » romanesques : « (...) bien que référencés dans le monde réel (travailleur clandestin, figures de la petite délinquance), ces personnages deviennent, par les divers prismes de l'écriture, d'authentiques personnages lecléziens. » (Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 181).

à Paris de père inconnu, « Pascale Malika » dont le nom de famille vient de sa mère. Nous reviendrons sur ce choix du nom matriarcal, qui rompt avec le principe traditionnel de la formation familiale.

Ensuite, les protagonistes d'*Etoile errante* sont aussi privés de leurs vrais noms, mais leurs situations, et donc les sens symboliques de ces noms ambigus, sont différents de ceux des personnages de *Poisson d'or*. La question du nom, posée à Esther dès le début du roman, concerne aussi ses parents, Michel et Elizabeth Grève, à qui l'on prépare des faux papiers pour passer la frontière. Les deux noms marqués sur ces pièces d'identité, portant les photos des visages familiers, sont si étrangers aux yeux de la jeune fille qu'ils ne lui paraissent que comme « des mots écrits ». Sur ces « bout(s) de carton jaune », ils sont identifiés respectivement comme « Nom : JAUFFRET. Prénoms : Pierre, Michel » et « [Nom] : LEROY épouse JAUFFRET, prénoms : Madeleine¹ ». La mise en page particulière faisant l'effet des photocopies des passeports nous laisse sentir vivement l'angoisse et le mal-être de ces personnes, notamment de la jeune fille juive, qui sont contraints de supprimer leurs noms, c'est-à-dire leurs identités.

Puis, l'absence du nom de famille de certains personnages secondaires, jeunes gens juifs, comme Mario, Jacques et Rachel, illustre de manière détournée l'angoisse existentielle de ces êtres qui risquent toujours d'être tués ou de perdre leur famille. En fait, Mario, garçon italien probablement meurt d'un accident alors qu'il apportait un sac d'explosifs aux hommes du maquis, avant d'être transformé en « rien qu'une touffe de cheveux rouges² » ; Jacques, dont « [le] père et [la] mère emmenés à Drancy par les Allemands, jamais revenus³ », perd lui aussi la vie au combat de Tibériade. L'histoire de Rachel et de ses parents reste en suspens jusqu'à la fin du roman, mais le lecteur peut imaginer le destin tragique de cette famille juive qui n'a pas pu se sauver de la ville occupée par les Allemands⁴.

Enfin, le cas de Nejma, jeune fille arabe palestinienne, n'est pas loin de celui ces victimes de guerre. Son nom de famille reste imprécis ; même dans les premières pages de son témoignage où Nejma énumère les noms des personnes, entre autres ses parents, pour qui elle écrit cette mémoire des jours misérables, la narratrice ne le précise pas : « En souvenir aussi de

¹ *EE*, p. 56-57.

² *EE*, p. 68.

³ *EE*, p. 160-161.

⁴ La narration prophétique et angoissante, au moment où Rachel apprend l'occupation de Saint-Martin-Vésubie, sous-entend la fin déchirante prévue pour cette famille : « Elle [Rachel] sait que maintenant les Allemands vont venir, ils vont la prendre, et son père et sa mère aussi, pour les emmener très loin. » (*EE*, p. 102).

ma mère, Fatma, que je n'ai pas connue, et de mon père, Ahmad¹ ». En nous laissant soupçonner le dessein de l'écrivain, cette réticence paraît étroitement liée à la séparation prématurée de l'héroïne d'avec ses parents. Quant aux personnages secondaires, Roumiya et Houriya, deux femmes qui vivent dans la même cabane que Nejma au camp de Nour Chams, sont aussi appelées seulement par leur prénom, et cela n'est pas indifférent à leur situation familiale ; la première est la seule survivante de toute sa famille², et la seconde ne mentionne jamais sa famille. Étudions maintenant plus précisément les lacunes familiales des personnages lecléziens de notre corpus.

1.2. Les lacunes parentales

Le modèle familial, dit standard, composé du père, de la mère et des enfants, ne s'applique pas toujours aux personnages de notre corpus ; certains sont nés de mère ou de père inconnu(e/s), d'autres les ont perdus ou s'en sont éloignés définitivement par accident, suite à une adoption, la maladie, l'exode, l'immigration, ou d'autres situations inexplicables dans les romans.

Tout comme l'ignorance de son nom de naissance, l'absence de vrais parents est un des traits qui caractérisent l'identité de l'héroïne de *Poisson d'or*. Enlevée et vendue pendant l'enfance, elle n'a aucun souvenir, ni aucune trace de ses parents. Bien que Laïla ne manifeste dans le roman guère de regret d'avoir perdu ses parents biologiques, ces lacunes parentales auront contribué décisivement à l'élaboration de sa personnalité et de son identité, comme nous le verrons plus tard. Le destin tragique de la jeune fille marocaine, arrachée à ses racines parentales pour toujours, se répète chez Magda. Né à Paris d'une mère roumaine, incapable de s'en occuper, le bébé n'est pas enlevé par un tiers, mais vendu à un couple français, cette fois-ci, par sa propre mère. Alors même que Magda, portant la nationalité française, est amenée à grandir dans un environnement plus stable que le camp de gitans, Laïla ne peut imaginer la vie du nourrisson heureuse, parce qu'elle se sent coupable, en tant qu'intermédiaire de cette vente effectuée au nom de l'adoption, d'avoir reproduit elle-même une tragédie qu'elle a vécue. L'instabilité de ce processus de greffe familiale est montrée de façon biaisée par le nom du nouveau-né. En plus de son vrai prénom, donné par Brona, mère naturelle, la petite fille a encore deux prénoms français ; « Claire », hérité du nom de la mère de Raymond, son père adoptif, et

¹ *EE*, p. 217.

² *EE*, p. 240 : « Roumiya était une des survivantes de Deir Yassin. Le mari de Roumiya était mort là-bas, ainsi que son père et sa mère, et ses beaux-parents ».

« Johanna », choisi par Béatrice, sa mère adoptive. Là, le problème du nom pose la question du pouvoir. Ceux qui nomment ont le pouvoir de définir une partie de l'identité de celui qui est nommé. A ce stade, nos personnages, faibles et souvent déclassés, sont toujours l'objet de l'appellation. Par ailleurs, le fait que chacun l'appelle comme il veut reflète l'existence précaire du nommée dont l'identité est sujette à changer selon les circonstances, c'est-à-dire selon *leurs goûts*. L'accumulation des prénoms montre ainsi paradoxalement l'absence d'un prénom véritable, base stable de l'identité personnelle. Entre ces trois prénoms, la narratrice s'y perd souvent : « j'ai préparé le biberon de Claire, ou de Johanna (je préférais ce deuxième prénom) », « puis j'ai donné le biberon à Magda (décidément, je ne pouvais pas oublier son vrai nom) ¹ ». Contrairement aux prénoms, le nom de famille, lui, fait toujours défaut, car Brona, Raymond et Béatrice font tous les trois partie des personnages-sans-patronyme dans *Poisson d'or*. Cela peut signifier une sorte de trou identitaire avec lequel Magda sera vouée à vivre, jusqu'à ce qu'elle soit un jour miraculeusement appelée par son vrai nom, par sa vraie famille, comme Laila l'attend : « (...) peut-être ce serait Juanico. Elle le croiserait dans le couloir du métro, à Réaumur-Sébastopol, et il l'appellerait, il crierait : « Magda ! Ma cousine ! »² ».

Comme nous avons déjà mentionné la majorité des personnages d'*Etoile errante* dont le patronyme imprécis peut se comprendre en considération de leur vie familiale en danger, parlons ici seulement du cas d'Esther Grève dont l'adolescence est marquée profondément par l'absence du père. La famille s'est séparée pour toujours, parce que Michel, appartenant au maquis, était dans la montagne pour aider les Juifs de passer la frontière ; quand les habitants juifs de Saint-Martin-Vésubie, ayant entendu la nouvelle de l'arrivée des Allemands, ont quitté la ville à la hâte, avec entre autres Esther et Elizabeth. En dépit de l'absence de nouvelles qui se prolonge, la jeune fille au seuil de l'adolescence, ne cesse pas d'attendre son père, sans pouvoir accepter la mort de ce dernier. Face à cette disparition subite, sans cadavre, ni témoin, l'héroïne ne peut même entrer en deuil ; le trauma, figuré par l'image du « vide », accable la jeune fille tout au long de sa jeunesse.

Le « vide » se décrit d'abord comme une sensation interne qui apparaît dans le ventre d'Esther. Elle la ressent pour la première fois comme un mauvais présage, quoique son père soit encore auprès d'elle et de sa mère. Le jour où la narratrice est allée avec sa mère rejoindre son père dans la montagne, elle s'est affolée soudainement, ainsi qu'elle s'en souvient : « (...) je sentais les larmes qui glissaient hors de moi, le vide qui se creusait dans mon ventre, qui

¹ PO, p. 181.

² PO, p. 177.

s'ouvrait au-dehors, un vide, un froid, et je ne pouvais m'empêcher de penser qu'il allait mourir, qu'il devait mourir¹ ». Illustrant la place vide du père qui serait prématurément extirpée de la vie de l'enfant, ce « vide, un froid », apparu ici de manière éphémère, s'installe ensuite de façon constante au fond d'Esther ; plus la séparation d'avec son père se révèle définitive, plus le vide tient en place solidement dans son corps, reflétant son état psychologique affaibli et déstabilisé. C'est donc après le franchissement de la frontière italo-française que le vide réapparaît, pour ne pas disparaître, cette fois-ci, pendant plusieurs années, parce que ce passage de la montagne ne signifie pas seulement l'ouverture de l'avenir aux marcheurs-survivants, mais aussi la clôture du passé, c'est-à-dire l'impossibilité de retrouver tout ce qu'ils ont laissé derrière, y compris leur famille. La narratrice écrit : « Il y avait un vide, après Saint-Martin, après la marche à travers la montagne jusqu'en Italie, la longue marche jusqu'à Festiona. (...) seulement le vent, qui apportait les bruits de forge des villages, les cris vagues des enfants, rien que le vent, qui soufflait jusqu'au fond de moi, qui agrandissait le vide au fond de moi² ». Ici, le vent glacial qui entoure l'héroïne et la pénètre pendant sa marche, assèche et consolide son vide. Enfin, à partir de son arrivée à Paris, la narratrice le détermine comme une maladie dont elle devrait être « guérie » ; « L'oncle Simon Ruben avait tout essayé. Il avait essayé la prière, il avait fait venir le rabbin, et un médecin, pour me guérir de ce vide³ ». Avec le temps, Esther en est guérie naturellement, car la maturité lui donne le courage de faire face à la vérité, celui d'accepter la mort du père. A Elizabeth qui cherche des mots atténués pour expliquer la mort de Mme Aleu – avec qui elles partageaient l'appartement à Paris –, Esther demande assez nerveusement d'expliquer la mort comme celle de son père, « tué par quelqu'un », et se voit ainsi : « Mais déjà à ce moment-là, j'étais guérie du vide, je n'avais plus peur de la vérité⁴ ». L'absence du père, décrite comme le vide dans le corps d'Esther, a une fonctionnalité importante dans la formation de sa seconde famille ainsi que dans ses rapports avec autrui. Nous reviendrons plus tard à ce point.

Les lacunes parentales s'observent également chez les protagonistes d'*Onitsha*, Geoffroy, Maou et Fintan. Ayant rompu d'avec ses parents pour des raisons incertaines, Geoffroy est qualifié d'un homme « sans famille » : « Il était grand, mince, romantique, sans argent, et sans famille comme elle[Maou], puisqu'il s'était séparé de ses parents⁵ ». C'est intéressant que le narrateur lui confère un statut de « sans famille », en dépit du fait que ses

¹ *EE*, p. 148.

² *EE*, p. 152.

³ *EE*, p. 152.

⁴ *EE*, p. 153.

⁵ *O*, p. 84.

parents ne soient ni morts, ni inconnus. Nous entrevoyons que le narrateur, sinon l'écrivain, pense que l'on peut décider de ne plus être le fils ou la fille de quelqu'un en reniant ses parents, comme des époux se résignent au divorce pour différentes raisons qui ne sont pas nécessairement convaincantes de point de vue objectif, mais parfois pour des motifs tout à fait personnels, comme l'amour refroidi, la différence du goût ou la mésentente qui ne s'arrange pas. Le Clézio ne cache d'ailleurs pas son fantasme vis-à-vis du personnage romanesque à la racine familiale complètement inconnue : « rien ne me paraît plus romanesque qu'un homme qui ne connaîtrait pas ses origines. Je rêve de lire le livre d'un homme sans passé. J'ai toujours été frappé par les premiers mots de *Sans famille* d'Hector Malot : « Je suis un enfant trouvé... » J'aurais bien aimé, moi aussi. Pour me sentir vraiment libre. Pour ne jamais avoir à mettre au jour ma mémoire¹. »

Contrairement à son mari devenu volontairement solitaire, Maou est née orpheline. L'histoire de son enfance, brièvement décrite, laisse apparaître néanmoins quelques points communs avec les premières années de Laïla dans *Poisson d'or* et des sentiments similaires à ceux d'Esther dans *Etoile errante*. Elle se souvient de Fiesole avec regrets, sa ville natale où il n'y a rien qui reste et personne qu'elle connaît ou aime, un peu comme Saint-Martin-Vésubie pour Esther : « Elle savait bien qu'elle ne retrouverait plus rien, plus personne, pas même le souvenir de son père et de sa mère qu'elle n'avait jamais connus. (...) Grand-mère Aurelia, à Livourne, à Gênes, n'avait été qu'une nourrice, et la tante Rosa n'avait jamais été sa sœur, juste une vieille fille aigrie et méchante avec qui Aurelia partageait sa vie² ». Comme la jeune fille marocaine, Maou n'a aucun souvenir de ses parents, et est élevée par des femmes sans parenté ; Grand-mère Aurelia est comparable à Lalla Asma, maîtresse qui s'occupait de la petite Laïla, et la tante Rosa nous fait penser à Zohra la méchante, belle fille de Lalla Asma.

Fintan a les deux parents biologiques, légitimes, si l'on peut dire, mais nous remarquons l'instabilité de ses rapports familiaux. Le garçon considère son propre père comme un étranger, parce que ce dernier a été absent pendant les huit premières années de sa vie. Ce n'est seulement l'absence de Geoffroy dès la naissance de Fintan, mais aussi la langue anglaise, différente de celle du fils qui le fait considérer son père comme « un homme inconnu », qui « ne serait *jamais* son père³ ». Le narrateur accompagnant le regard du jeune héros définit Geoffroy comme « un homme sans femme et sans enfant, un homme qu'on ne connaissait pas, qu'on n'avait jamais

¹ « Entretien J.-M.G. Le Clézio », entretien avec Pierre Assouline, *Lire*, n° 187, avril 1991, p. 48.

² *O*, p. 84.

³ *O*, p. 17.

vu¹ », et, ainsi, confirme la rupture émotionnelle du fils d'avec le père. En suscitant des sentiments tantôt agréables, tantôt désagréables en Fintan, cette lacune paternelle est comblée par plusieurs personnages masculins, principalement par Sabine Rodes, que nous allons travailler plus tard.

1.3. Les villes d'origine troublées

La ville d'origine, notion utilisée presque comme le synonyme de la ville natale, est considérée historiquement comme un des importants éléments identitaires de l'homme, mais se montre incertaine, perdue ou insignifiante pour la majorité des personnages de notre corpus. Le rêve d'avoir une ville particulière où l'on est né et dans laquelle on a passé ses premières années, celle que l'on connaît par cœur jusque dans ses moindres recoins ne se réalise pas, sinon se brise, dans la vie des personnages lecléziens. Pour plusieurs personnages – notamment jeunes –, la ville natale et la ville où ils passent leur enfance ne sont pas concordantes. Ils sont obligés de quitter très tôt leur première ville, soit du fait d'un accident personnel, soit du fait de situations politiques, deux raisons qui ne sont pas dissociables l'une de l'autre. D'ailleurs, ce n'est pas la seule fois que la vie exigera leur départ, puisqu'ils devront de nouveau se déplacer vers une ou des ville(s) peu familière(s) durant leur enfance et leur jeunesse. La notion de la ville d'origine est ainsi troublée et déstabilisée chez les personnages lecléziens².

Dans *Poisson d'or*, Laïla, victime d'un rapt, n'ayant presque aucun souvenir de sa ville natale, grandit dans un mellah au Maroc, quartier qui lui est étranger. Personne ne sait d'où elle vient, même Lalla Asma, vieille dame qui l'a « achetée » une nuit sans avoir rien appris de son origine. Bien que certains objets, comme les boucles d'oreilles portant l'emblème des Hilal, suggèrent son clan et sa région d'origine approximative, sa vraie ville natale n'est jamais

¹ *O*, p. 17-18.

² Il n'est pas difficile de trouver des chercheurs qui remarquent l'abondance des personnages « sans attaches » ou bien « déracinés » dans les romans constituant notre corpus, notamment *Poisson d'or*. Miriam Stendal Boulos voit le thème de « l'errance interminable des peuples sans attaches » comme « le leitmotiv du roman », celui qui « est repris tout au long du récit grâce à l'apparition successive de personnages significatifs » comme Houriya, Nono, Simone, Juanico, etc. (Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 53). Emile Brière évoque les situations instables des personnages que l'on peut appeler des « êtres déracinés » : « Ce sont des êtres déracinés : Houriya a fui le Maghreb pour échapper à son mari, Nono vient du Cameroun, Juanico est un gitan roumain, El Hadj a quitté les rives du fleuve Sénégal pour la banlieue parisienne. Le personnage le plus emblématique de ce déracinement est évidemment Laïla qui a été littéralement arrachée à sa terre natale, à sa tribu, à sa famille, (...) » (Emilie Brière, « Sans passé, quel avenir ? Les enfants de *Poisson d'or* », in sous la direction d'Isabelle Roussel-Gillet (2008), *op. cit.*, p. 114).

confirmée jusqu'à la fin du roman que par l'instinct de l'héroïne – À Foug-Zguid, elle sent qu'elle est enfin rentrée. Mais si Foug-Zguid était vraiment sa ville natale comme elle le croit, on ne saurait dire que sa ville d'origine est intacte, parce qu'elle est détruite et désertée par les conflits autour du puits entre les tribus voisines. Après la mort de sa protectrice, Laïla quitte le mellah pour échapper à Zohra, belle fille de Lalla Asma, qui la martyrisait, et ensuite le Maroc même, quelques années plus tard, pour partir en France. La traversée de la mer d'Alboran marque une rupture cruciale d'avec son pays d'origine et laisse présager le destin migrateur de cette fille-sans-origine qui ne se sédentarisera jamais :

Le marin a rejeté l'amarre, et le bateau a glissé lentement vers le chenal, en se dandinant sur la houle. C'était ainsi. On partait, on s'en allait, on ne savait pas où, on ne savait pas quand on reviendrait. Tout ce que nous avons connu s'en allait, disparaissait, je pensais à la maison du Mellah, si petite dans l'amas des maisons au bord du fleuve, déjà si loin, sur laquelle le jour se levait, et le Douar Tabriket, les femmes qui faisaient la queue devant le robinet d'eau froide. Peut-être que nous allions mourir là-bas, de l'autre côté de la mer, et ici personne n'en saurait jamais rien. (*PO*, 86)

Au fur et à mesure que le bateau avance, les images de la maison d'enfance et du bidonville où elle a vécu sont réduites à d'imperceptibles petits points. « [D]éjà si loin(s) », ils ne sont plus l'objet d'observation ou de perception, c'est-à-dire du présent, mais l'objet de souvenir ou de l'oubli, c'est-à-dire du passé. À côté de la reconnaissance claire de sa séparation définitive d'avec le pays d'origine, l'inquiétude sur l'avenir opaque se présente distinctement. Sans rien savoir rien de ce qui l'attend, l'héroïne part n'étant consciente que de son départ.

Les enfants-adolescents de Saint-Martin-Vésubie dans *Etoile errante* font partie du groupe de personnages précocement déracinés à l'échelle spatiale. Grâce à quelques toponymes saupoudrés dans le roman, nous comprenons que la famille d'Esther est venue de Nice et celle de Tristan vivait à Cannes. Rachel et ses parents sont aussi des réfugiés à Saint-Martin-Vésubie, mais leur ville d'origine n'est pas précisée. En tant qu'abri provisoire, la ville du Haut-Nice se manifeste à la fois sécurisante et menaçante, tranquille et angoissante, comme nous l'avons déjà étudié¹. Les jeunes se familiarisent rapidement avec la ville où ils s'installent, au lieu de la refuser, en dépit du fait qu'elle ne soit pas, strictement parlant, leur ville natale, et que son ambiance soit instable, voire parfois hostile. Nombreux agréables souvenirs d'enfance de l'héroïne, notamment le bruit de la rivière signalant l'arrivée du printemps, sont liés à cet espace,

¹ Dans le chapitre 4 de notre étude, consacré à la ville de Saint-Martin-Vésubie, nous avons vu son triptyque spatial constitué de montagne, village et rivière, symbolisant respectivement la mort, la menace (la guerre), la vie (l'espoir).

et il s'agit aussi de la ville du premier amour pour les trois personnages adolescents ; Esther et Tristan éprouvent un sentiment d'amour l'un pour l'autre, Rachel est tombée amoureuse d'un officier italien. Cependant, cette seconde ville d'origine, si l'on peut dire, n'est pas non plus accordée longtemps aux enfants nés au milieu de la guerre. Peut-être que « c'était trop beau pour durer¹ » comme le suggère le témoignage d'une juive survivante qui a vécu en personne à Saint-Martin à cette époque ; à l'arrivée des Allemands, Esther la quitte avec sa mère, pour ensuite quitter la France, sans date de retour² ; Rachel et ses parents de leur côté ne partent pas Saint-Martin-Vésubie, mais cette décision les met en péril, comme si leur situation précaire reflétait leur vie en suspens. L'histoire de Tristan et de sa mère, Mme O'Rourke, s'y arrête, sauf que Fintan et Maou, personnages doubles de ces deux premiers, nous laissent en imaginer la suite à travers l'histoire d'*Onitsha*³.

Le narrateur d'*Onitsha* ne l'évoque pas de prime abord, mais la ville d'origine de Fintan, sinon la notion même de ville d'origine, n'est pas négligeable non plus dans ce roman. La naissance du garçon est très précise (« né en mars 36 dans une clinique vétuste du Vieux Nice »), mais on pourrait aussi dire que sa ville natale est San Remo en Italie, si l'on suivait la croyance des Africains d'après laquelle « un enfant est né le jour où il a été créé, et [il] appartient à la terre sur laquelle il a été conçu⁴ ». Même en dehors de cette ambiguïté du lieu de naissance, la ville d'origine de Fintan se constitue de pêle-mêle des villes du sud de la France ; Saint-Martin-Vésubie où il a vécu en cachette avec Maou, Aurelia et Rosa, ayant « de faux papiers, de faux noms⁵ » pendant cinq ans ou plus ; Florensac, petit village près de Béziers, où la famille s'installe de nouveau à la fin de la seconde guerre mondiale. L'hétérogénéité de l'origine géographique de Fintan prend encore une autre dimension avec son départ en Afrique à l'âge de douze ans. Le premier chapitre du roman, intitulé « Un long voyage » est consacré à ce changement radical de l'espace qui lui est arrivé au moment de son passage de l'enfance à

¹ La phrase de Bronka Halpern dans son livre, disponible uniquement en hébreu (*Keren Or Bachoshechà* (Rayon de lumière dans les ténèbres), Rubin Mass, Jérusalem, 1967, p. 39), est citée par Alberto Cavaglioni, *op. cit.*, p. 40.

² Le narrateur décrit ce départ comme une rupture irréversible, après laquelle ni les personnages, ni leur ville d'origine ne sont plus comme avant : « C'était la première fois, elle comprenait qu'elle était devenue une autre. Son père ne pourrait jamais plus l'appeler Estrellita, plus personne ne devrait lui dire Hélène. Cela ne servait à rien de regarder en arrière, tout cela avait cessé d'exister. » (*EE*, p. 92).

³ Le lien entre Tristan dans *Etoile errante* et Fintan dans *Onitsha* est mentionné à maintes reprises par plusieurs chercheurs, entre autres Madeleine Borgomano. Dans son article du premier numéro des Cahiers J.-M.G. Le Clézio, elle les désigne comme « deux avatars de Le Clézio enfant » dont les histoires constituent « les deux volets du diptyque ». (Madeleine Borgomano, « Nice et son Haut-Pays », in sous la direction d'Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (2008), *op. cit.*, p. 21).

⁴ *O*, p. 114.

⁵ *O*, p. 114.

l'adolescence ; ce voyage maritime signifie à la fois l'effacement de l'ancien soi et la naissance d'un nouveau comme nous avons vu dans le premier chapitre de notre étude. Ce qui distingue Fintan d'autres jeunes personnages dont la ville d'origine est troublée, multipliée ou inconnue, est que son pays natal paraît s'effacer complètement pendant cette navigation sur l'Océan, et que la France ne lui manque presque jamais après son arrivée à la ville d'Onitsha – il ne regrette profondément sa vie en France, ses amis et sa grande mère que sur le *Surabaya*. D'où notre supposition que la ville d'origine chez les personnages lecléziens ne soit pas nécessairement décidée par la naissance ou par l'enfance. C'est la notion de ville d'origine, redéfinie par Le Clézio, c'est-à-dire détachée de cet événement originel et cette période primordiale de la vie d'un individu que nous allons étudier plus tard.

Avant de terminer, mentionnons également des personnages qui ont perdu leurs villes d'origine, non seulement parce qu'ils la quittent définitivement, mais aussi parce qu'elles sont métamorphosées ou annihilées par l'urbanisation ou la guerre civile, comme le cas de Fouzguid pour Laïla. Dans *Poisson d'or*, El Hadj trouve déplorable que Yamba, son village d'origine au Sénégal, soit complètement changée par l'urbanisation : « Ils ont tout démoli, il y a des routes partout, tu vois, des ponts, des aéroports, et toutes les pirogues ont l'arrière coupé pour mettre un moteur¹ ». Cette conversion stupéfiante est une *démolition* et non une *construction* pour le vieil homme, natif de cette ville, alors que l'on qualifierait de *progrès* dans la perspective générale de la société moderne occidentale. Sa ville d'origine lui devient si étrangère que lui, intimidé, n'y voit pas sa place, et se pose une question amère ainsi : « Qu'est-ce qu'un vieux comme moi irait faire là-bas ?² ». La disparition de sa ville d'origine dénonce la modernisation s'opérant agressivement dans certains pays africains et la vision presque obsessionnelle de la société moderne qui convertit tous les espaces en biens immobiliers, c'est-à-dire en valeur économique. Cet enjeu social est éclairé succinctement mais plusieurs fois dans ce roman à travers par exemple le fondouk transformé en parking ou la vente hâtive de la maison de feu de Lalla Asma par son fils, Abel, qu'est d'ailleurs dirigeant d'une entreprise de travaux publics³.

Le récit de Simone sur son pays natal, Haïti, nous fait deviner la situation politique compliquée de la nation, bien que ses histoires ne précisent pas d'événements historiques et n'énumèrent pas non plus les noms des hommes d'État souvent cités dans les journaux, comme

¹ *PO*, p. 165.

² *PO*, p. 165.

³ Nous avons déjà parlé du point de vue critique de Le Clézio à l'égard de l'urbanisation téméraire. Voir p. 254-256, p. 357-359.

Jean Bertrand Aristede, François Duvalier ou Jean-Claude Duvalier. Ses phrases courtes et claires, transcrites fidèlement par Laïla, ne sont ni politiques, ni analytiques, mais élucident l'essence du problème de cette île à l'histoire tragique : « Elle disait : « Le Haïtien est l'homme qui a le visage le plus dur du monde. » Elle disait : « C'est le Noir qui trahit le Noir, comme du temps de Dessaline[s]. » Elle disait : « Quand on a faim, on tourne les yeux vers l'intérieur. »¹ ». Les paroles de Simone, similaires aux préceptes du sage, révèlent d'une part la colonisation des pays puissants qui exploitaient le peuple haïtien, la guerre civile incessante depuis l'indépendance du pays et la crise économique due au surendettement qui assujettit les Haïtiens et qui les incite à se battre. Et d'autre part, elles nous expliquent pourquoi cette chanteuse ne peut plus retourner à sa ville d'origine, et doit se contenter d'être au milieu « des mangues, des ananas, des papayes » qu'elle a achetés au marché. Elle apaise sa nostalgie et se console en mettant ces fruits tropicaux au centre du « grand triangle [dessiné] avec des bougies allumées » dans sa chambre, représentation de la topographie de son pays².

Nous avons vu jusqu'à maintenant comment les trois éléments fondamentaux de l'identité, soit le nom, les parents et la ville d'origine, sont flous chez les personnages lecléziens. Le défaut ou l'excès de ces éléments rendent leur identité imprécise, trouée ou confuse. Néanmoins, l'instabilité du soi ne se constitue pas toujours le point faible de nos personnages, ce qui rend leur vie tragique. Elle leur facilite au contraire le dépassement des limites prédéterminées du soi et les guide pour former leur identité propre, de manière singulière. Ce sont les rencontres inattendues, les gestes accueillants vis-à-vis d'autrui, les échanges culturels avec les étrangers et l'imaginaire qui comblent ces lacunes identitaires. Nous allons travailler désormais sur ce processus de *transfusion* des éléments identitaires qui s'opère sans cesse dans la vie de nos personnages.

¹ *PO*, p. 162. Dans le roman, il manque un « s » au nom de Dessalines, ancien empereur d'Haïti. Nous supposons que cette erreur d'orthographe est faite exprès par l'écrivain qui voulait faire parler sa narratrice, jeune fille marocaine n'ayant jamais reçu d'éducation.

² *PO*, p. 159. Ce triangle nous rappelle aussi aux trois prisons politiques de l'Haïti, surnommées « *triangle of death* ». Reed Brody et Amanda M. Klasing expliquent ce terme comme suivant : « Political Prisoners and the "Triangle of Death": Hundreds of political prisoners held in a network of three prisons known as the "triangle of death" died from maltreatment or were victims of extrajudicial killings. » (*Haïti's Rendezvous with History - The Case of Jean-Claude Duvalier*, New York, Human Rights Watch, avril 2011, p. 2). Pour en savoir plus, voir Claude A. Rosier, *The Triangle of Death, a journal of a political prisoner* (Le triangle de la mort, journal d'un prisonnier politique), Port-au-Prince, Henri Deschamps, 2003.

2. La transfusion des éléments identitaires

Les personnages lecléziens sont autonomes, si l'on peut dire, au sujet de leur identité ; les éléments identitaires que l'on croit prédéterminés ou innés, comme le nom, les parents, la ville d'origine, apparaissent comme des conditions acquises ou à acquérir chez eux. Ces composantes peuvent leur être données ou transférées par autrui, même plusieurs fois, comme un objet ou un cadeau, et ce sont eux-mêmes qui décident ensuite entre la réception définitive, l'emprunt provisoire ou le refus. Ainsi, l'identité individuelle et collective des personnages se transforme continuellement dans leurs rapports avec autrui, selon leur propre décision en tant que sujet. La lecture ou d'autres expériences culturelles similaires comme l'écoute des récits historiques, religieux ou légendaires, influent aussi sur leur identité. En s'identifiant parfois aux ethnies hétérogènes ou aux peuples appartenant à un autre espace-temps que le leur, les personnages lecléziens considèrent les villes étrangères, les mythes exotiques ou les dieux d'autrui comme leurs propres origines, ayant recours à leur imaginaire ou à leur réceptivité. Nous allons donc étudier ici des éléments identitaires principaux, comme le nom, les parents, la ville d'origine et la religion qui sont transfusés à nos personnages.

2.1. La donation des noms et l'adoption des parents

Certains personnages lecléziens, dont l'identité est déstabilisée ou troublée par leurs noms absents ou inconnus, en obtiennent parfois un nouveau. Ce nom, légitime et convenable, en ce sens qu'il est confirmé par l'administration et accepté par le baptisé lui-même, contribue à stabiliser le statut du personnage, voire son existence, et conduit ce dernier à se redéfinir, en comblant ses défauts identitaires.

Dans *Poisson d'or*, Laïla acquiert un nom complet, constitué d'un prénom et d'un nom de famille, à la faveur du passeport de « Marima Mafoba », petite-fille défunte d'El Hadj. Le testament du vieil homme, portant sa décision de le lui laisser, greffe cette jeune fille orpheline sur un tronc familial. C'est ainsi que la place paternelle est occupée pour la première et la dernière fois dans la vie de Laïla par El Hadj¹. Si l'exclamation de l'héroïne le jour de la mort d'El Hadj proclame leur parenté familiale (« C'était mon grand-père, c'est vrai, maintenant qu'est-ce que je vais devenir ? » *PO*, 171), ce passeport légué à la jeune fille confirme cette

¹ Au contraire, la place de mère symbolique est chargée, quoique provisoirement, par plusieurs personnages féminins comme Lalla Asma, Mme Jamila ou Marie-Hélène.

alliance familiale entre les deux personnages. D'autre part, cette dénomination, ou cette donation d'un nom, à proprement parler, lui confère également les droits du citoyen qui ne sont assurés que par la nationalité française, dont le droit de se déplacer librement. Il s'agit donc à la fois d'un geste d'institutionnalisation d'un lien familial et d'une remise des droits de l'homme fondamentaux, comme Hakim le confirme dans sa lettre destinée à Laïla qui transmet les dernières paroles du grand père : « c'était toi qui devais avoir le passeport, *pour aller où tu veux*, comme toutes les Françaises, parce que Marima n'avait pas eu le temps de l'utiliser. *Tu feras ce que tu voudras*¹ ». Par son contenu, mais aussi par son style prophétique, cette lettre rappelle la prière de bénédiction d'un rite du baptême ou la proclamation de la renaissance du baptisé.

El Hadj n'est pas le premier qui cherche à lui donner un nom avec la nationalité française. En effet, Mme Fromaigeat, neurologue dont Laïla prenait soin, avait également préparé les dossiers nécessaires, en recourant à un expédient, pour régulariser sa servante sans-papiers. Cependant, la régularisation de situation se différencie sur plusieurs points de la donation du nom de « Marima Mafoba ». Le passeport de la petite fille d'El Hadj émancipe Laïla de toutes les restrictions et les interdictions imposées aux sans-papiers, tandis que cette demande de régularisation habilement préparée par Mme Fromaigeat constitue la dernière étape de son plan vicieux de domestication, voire de possession de cette jeune immigrée isolée. L'héroïne pressent instinctivement l'intention perverse de sa patronne, pédophile dissimulée sous sa profession de médecin ; cette démarche de naturalisation ne lui évoque que ses terribles souvenirs d'enfermement, comme le couple de Zohra, leur appartement où elle a été emprisonnée et la maison à Douar Tabriket extrêmement pauvre et sale. D'ailleurs, ce nom noble, presque prétentieux, « Lise Henriette », est choisi par un commissaire de Paris qui traitait par hasard ses dossiers. Ebauché ainsi à la hâte par des inconnus pour lesquels Laïla n'éprouve aucun attachement familial, ce nom n'est qu'un signe vide, dépourvu de sens, qui ne raconte point la vie de cette jeune fille, ni s'accorde avec sa personne². Il n'est donc pas étonnant qu'elle refuse ce nom étranger, venant de nulle part. Au lieu de le prendre comme une partie de son identité, Laïla l'offre à Houriya, celle qui en aurait besoin. Cependant, ce nom n'est pratiquement pas accepté non plus comme un élément signifiant de l'identité chez Houriya. En effet, on ne l'appelle jamais par ce nouveau nom dans le roman. Si elle avait besoin de ce nom,

¹ *PO*, p. 183-184. Mis en italique par nous.

² Par contre, d'autres noms qui lui sont attribués montrent, quoique partiellement, la vie de l'héroïne, surtout ses rencontres signifiantes. Par exemple, « Laïla », prénom choisi par Lalla Asma, rappelle les souvenirs de sa première protectrice, mère-remplaçante, et la nuit où elles se sont rencontrées pour la première fois, avant de former une famille ; « Marima Mafoba », nom donné par El Hadj, révèle le nom d'une famille d'origine sénégalaise dont Laïla devient un membre par sa volonté et aussi par le destin.

ce n'était pour combler ses défauts identitaires, mais pour régulariser son statut précaire dans ce pays étranger, notamment pour son enfant qui va y naître¹. Sans pouvoir être incarné en personne, ce nom, « Lise Henriette », grossièrement créé, est réduit à une simple fonctionnalité : autorisation de séjour.

Non contente de recevoir un nom, certains personnages lecléziens créent leurs propres noms, ou nomment leurs familles à leur guise, transgressant ainsi les coutumes de dénomination. Voyons d'abord le cas de Houriya dont le patronyme est inconnu. Elle est si autonome à ce sujet qu'elle donne à son bébé – dont le père est également inconnu – le nom de sa mère, « Malika ». Son usage du matronyme peut se comprendre comme une révolte contre le système patriarcal dans lequel les femmes sont souvent assujetties par les hommes. A travers cette dénomination arbitraire et transgressive, Houriya, survivante elle-même de la violence conjugale, représente la figure féminine indépendante. S'échappant des « sociétés patriarcales d'Afrique du Nord et [à] la domination brutale de l'homme² », elle gagne « le droit, et par conséquent le privilège inouï de reconquérir ses fonctions essentielles³. » Cela laisse également présager que Pascale Malika, héritant du nom de sa grand-mère maternelle, deviendra une femme libre et autonome comme sa mère.

Il semble que Laïla participe aussi à la mise en valeur du matronyme avec le nom de « Nada » qu'elle donne d'abord à une infirmière inconnue et qu'elle reprend plus tard comme son propre nom. Avant de parler de ce nom, il nous faut réfléchir sur l'infirmière qui soigne Laïla à l'hôpital aux Etats-Unis et sur les rapports de ces deux personnages féminins. L'état de l'héroïne gravement affaiblie, le rôle de l'infirmière dans la récupération de la malade, les apparences physiques et les conduites des deux personnages les décrivent comme la femme enceinte et le fœtus, ou l'accouchée et le nouveau-né.

Quand je suis entrée à l'hôpital de San Bernardino, j'étais inconsciente, ou à peu près. Je passais mon temps en boule, cachée sous les draps pour échapper à la lumière. (...) Je ne me rendais même plus compte que j'étais sourde. J'étais dans un cocon, blottie au fond d'une grotte, tout au fond de mon mal. Mon ventre était mon âme, mon être, il avait été tellement gratté, cureté, vidé que je ne vivais plus que par lui. (*PO*, 233)

¹ *PO*, p. 119-120 : « Elle[Mme Fromageat] n'aurait pas compris comme tout ça m'était égal, que c'était trop tard, que ce n'était pas à moi qu'il fallait donner ces papiers, mais à Houriya. ».

² Marina Salles (2007), *op. cit.*, p. 255.

³ Chantal Vieuille, *Le féminin dans l'œuvre de Le Clézio*, Thèse de troisième cycle, Université d'Aix-Marseille, 1983, p. 161. Cité par Marina Salles, *ibid.*

Avec sa conscience obscure et sa posture tapie, Laïla rappelle un bébé dans le ventre de sa mère, attendant l'heure de la naissance. La rondeur et la fermeture de l'espace dans lequel elle se trouve, le silence presque absolu et la pénombre ou la demi-transparence prédominantes renforcent cette image du fœtus, en reproduisant la spatialité de l'utérus et la matérialité du placenta. En revanche, la mise en exergue de son ventre, vidé par la fausse couche, mais toujours si important que son esprit, son existence et sa vie en dépendent, nous invite à accoler l'héroïne, paradoxalement à la figure de la mère. Elle illustre ainsi à la fois une mère affaiblie ou ratée, et une enfant désespérément liée au corps maternel par un cordon ombilical invisible.

L'infirmière, appelée arbitrairement « Nada » par Laïla, accompagne cette dernière et l'aide à récupérer sa vitalité :

C'est alors que j'ai vu Nada pour la première fois. Je l'ai appelée Nada au-dedans de moi, parce qu'elle a posé sa main très fraîche sur mon front, et c'était comme la rosée du matin. J'ai vu son visage lisse et sombre, ses yeux en amande très noirs, ses cheveux coiffés en une seule tresse épaisse comme le bras. Elle était assise à côté de mon lit, je regardais ses yeux, je plongeais dans son regard. Je m'agrippais à sa main, je ne voulais plus qu'elle s'en aille. (*PO*, 233)

C'est le corps de Nada, sa main et son visage, que la narratrice perçoit pour la première fois alors qu'elle oscille aux frontières de la vie et de la mort. D'abord, la main de cette femme « très fraîche » comme « la rosée du matin » apaise d'une part physiquement la malade souffrant de « la fièvre et de la déshydratation ». Comme Laïla se souviendra plus tard, « elle [lui] donn[e] sa force » par ces gestes d'« appuyer sa main sur [s]on front¹ ». Nous retrouvons dans cette scène la vitalité que Le Clézio confère à l'eau. D'autre part, ce toucher la rassure mentalement, car il retient, si l'on peut dire, l'être de Laïla affaiblissant, s'évaporant, voire s'effaçant. La jeune fille « [s]'agrippai[t] à sa main », puisque c'est ce contact physique, à la fois soignant et rituel, qui lui transmet la force, c'est ce toucher du corps d'autrui qui la fait exister et la fait vivre. C'est ainsi que Nada évoque l'image de la mère donnant naissance à un enfant, soit un être corporel ; elle transforme la malade, soit un être estompé, en corps sensible. Puis, le visage de cette femme amérindienne nous fait également la mettre en parallèle avec la figure maternelle. Premièrement, ce visage tranquille ou tranquillisant, avec la peau pure, la prédominance de couleur sombre, le contour arrangé et la vigueur entrevue par l'épaisseur de sa tresse, peut s'apparenter avec la figure de la mère apaisante et vitalisant. Deuxièmement, c'est la perspective de la narratrice qui rapproche ce personnage féminin de la mère symbolique ; regardé attentivement en contre-haut, le visage de Nada concorde avec une image maternelle

¹ *PO*, p. 237.

captée dans le champ visuel d'un nourrisson allaité dans les bras de sa mère. Le regard de Laïla fixé sur les yeux de cette femme reproduit le contact visuel du bébé qui émerveille la mère.

De surcroît, le processus de convalescence de Laïla jusqu'à sa sortie d'hôpital, continuellement accompagné par Nada, amène métaphoriquement la scène de l'accouchement sur trois dimensions : le changement de l'état de l'héroïne, le corps de Nada et quelques actions symboliques des deux personnages. En premier lieu, la récupération progressive de Laïla, soit l'amélioration de son état physique, est décrite comme un déplacement de l'espace aquatique à l'espace aérien. Elle écrit : « J'ai rêvé que je ne dormais pas, que je glissais en arrière sur une vague. Chaque matin, j'attendais le retour de Nada, sa main fraîche, ses yeux. Elle était la seule qui me guidait vers la surface, vers la lumière. Je commençais à sortir de ma grotte¹ ». Du monde liquide, fermé et sombre, elle sort peu à peu grâce à Nada qui l'emmène vers « la surface », c'est-à-dire vers le monde respirable, ouvert et lumineux. Ce passage de la nuit au matin, du rêve à l'éveil, de l'inconscience à la conscience ou de la mort à la vie, peut se comparer à la naissance d'un enfant, soit la sortie du liquide amniotique vers le monde extérieur. En deuxième lieu, Nada, ici plus qu'une soigneuse, mais presque la Mère-Nature, donne la vitalité à Laïla à travers son corps ; sa main rafraîchissante la conduit vers la vie et apaise sa fièvre infernale, alors que ses yeux l'illuminent comme le soleil. Son image génératrice est suggérée aussi par son gros corps, surtout « ses hanches énormes² » qui peuvent symboliser la femme accouchant dont le bassin est ouvert, comme nous allons voir immédiatement après plus précisément. La forme de son corps et le rôle de cette femme correspondent d'ailleurs à l'étymologie de ce prénom arabe qui ne signifie pas seulement « la rosée du matin » mais aussi « la générosité » et « l'abondance ». En troisième lieu, les actions des deux personnages au moment du départ de Laïla nous convainquent de nouveau qu'elles incarnent la mère accouchant et l'enfant naissant.

Un matin, je lui ai fait signe que je voulais m'en aller. (...) Elle est reculée et elle a ouvert la porte de la chambre. C'était étrange, parce que jusqu'à cet instant je n'avais vu d'elle que son visage à l'ovale très pur, (...). Et quand elle s'est tenue devant la porte ouverte, j'ai vu qu'elle était très grosse, obèse. Elle a dû lire dans mes yeux mon étonnement, parce qu'elle a fait le geste de dessiner ses hanches énormes, en souriant. (*PO*, 235).

Le jour de sa sortie, Laïla transmet son intention de partir par « signes », et non par le langage oral, comme de coutume. Bien qu'il ne soit pas précisé dans le roman, ce geste

¹ *PO*, p. 234.

² *PO*, p. 235.

signifiant *le vouloir de s'en aller* peut être assimilé aux heurts du fœtus contre la porte de l'utérus à l'approche de la naissance imminente. A cette action de Laïla, Nada répond par l'ouverture de la porte, comme la mère qui met son enfant au monde.

Le corps de Nada, vu par Laïla pour la première fois lors de son départ, peut s'ajouter à ces deux actions symboliques comme élément qui complète la scène de la grossesse et de la naissance, déroulée métaphoriquement dans ce passage. Le fait que ce corps féminin n'est découvert en totalité par la narratrice qu'à sa sortie d'hôpital, suggère une prise en distance des deux personnages pour la première fois depuis leur rencontre. La sortie d'hôpital de Laïla ne signifie donc pas seulement la fin de sa convalescence, mais aussi sa séparation d'avec sa génitrice symbolique, soit sa naissance en tant qu'être indépendant. Dans ce contexte, les deux images composées, c'est-à-dire la porte ouverte de la chambre et la femme aux hanches énormes, peuvent se lire naturellement comme la délivrance.

Néanmoins, notons que cette relation de mère-fille n'est pas unilatérale. En effet, Laïla aussi prend une fois la place de la mère de cette inconnue, en lui donnant un prénom à sa guise : « Nada ». Quoiqu'il soit infime et discret, ce détail nous paraît important, si l'on prend en compte le fait que l'hospitalisation de Laïla coïncide avec sa fausse couche. Si la mère manquait à notre héroïne depuis son enfance, elle est dorénavant privée aussi de son enfant. L'apparition de cette infirmière qu'elle peut nommer à la place de son enfant non né comble donc ce second vide de Laïla, illustré par son ventre « tellement gratté, cureté, vidé¹ ». Cette femme indienne peut être comprise comme une enfant symbolique de Laïla à travers l'appellation de « Nada » par celle-ci. Même après avoir appris son vrai nom, « Chavez », Laïla ne renonce pas à l'appeler « Nada » ou « Nada Chavez » comme s'il s'agissait de son nom complet.

Il faut relever que ce prénom sera ensuite repris par Laïla comme le sien. Quand elle rencontre dans un magasin de vêtements une adolescente qui lui demande d'écrire son nom, l'héroïne n'écrit ni « Laïla », ni « Marima Mafoba », mais un nouveau nom qu'elle crée instantanément : « NADA Mafoba² ». Composé de deux noms propres représentant respectivement la maternité de Chavez et la paternité d'El Hadj, ce nom montre les deux origines, femelle et mâle, sur lesquelles sa vie s'est construite. On peut dire que l'identité fondamentale de l'héroïne du roman, caractérisée jusqu'ici par l'absence du nom et les parents inconnus, est enfin suppléée par ce nom complet. Si c'est un nom complet, ce n'est pourtant

¹ *PO*, p. 233.

² *PO*, p. 239 : « Quelquefois les vendeuses s'arrêtent, elles me regardent. Ou bien des enfants, des adolescentes. Une d'elles est venue, une fois, avec un petit carnet, elle voulait que j'écrive mon nom, comme si j'étais une starlette de Hollywood. J'ai écrit NADA Mafoba. ».

pas parce qu'il se compose d'un prénom et un nom patronymique, mais parce qu'il contient les deux pôles de l'univers ; la féminité et la masculinité, sinon le *yin* et le *yang*. Il est impossible, ou peu important, de distinguer le prénom et le nom de famille par rapport aux états civils de type napoléonien, mais il est difficile de ne pas remarquer la différente taille des lettres qui sert souvent à distinguer l'un de l'autre. Écrit en majuscule, « NADA », paraît comme un nom de famille matriarcal, et « Mafoba », en minuscule sauf la première lettre, comme un prénom, tandis que celui-ci est en réalité le patronyme de la famille d'El Hadj et que celui-là est un prénom féminin arabe¹. Il y a donc une transgression de la coutume de la nomination occidentale dans l'autodénomination de Laïla, comparable au reniement de Houriya dans le choix du nom de sa fille ; les deux mettent en valeur le matronyme, soit réel, soit symbolique.

Dans *Onitsha*, chaque protagoniste a un nom complet et officiel, mais on ne l'appelle pas toujours par ce vrai nom, mais plutôt par ses surnoms, ses diminutifs ou encore un pronom personnel ou des noms communs. Maou appelle son mari, tantôt par son prénom « Geoffroy », tantôt par son nom de famille « Allen », comme s'il lui importait peu. Fintan ne l'appelle jamais « père », ni par son prénom, mais le désigne par un pronom personnel comme « il » ou « lui », sinon par une insulte que la tante Rosa lui a appris secrètement : « porco inglese² ». Cela montre le refus de Fintan de sa parenté avec Geoffroy Allen et l'hostilité vis-à-vis de cet homme anglais, c'est-à-dire l'ennemi pour sa famille – la grand-mère Aurelia, la tante Rosa et Maou sont tous d'origine italienne – à l'époque de la Seconde Guerre mondiale. L'intimité ne se trouve pas non plus du côté de Geoffroy qui appelle son fils « boy ». Ce mot anglais maintient la distance entre le père et le fils à la fois par l'impersonnalité du nom commun et par l'hétérogénéité langagière – parce que Fintan ne parle que le français pratiquement³. Au contraire, Geoffroy appelle sa femme de manière tendre et intime « Marilu » qu'est une sorte d'abréviation de son vrai nom « Maria Luisa ». Un autre nom de cette dernière, « Maou⁴ » lui est donné par le petit Fintan,

¹ Bien évidemment, l'ordre des deux noms propres nous incite à voir le premier comme prénom, le second comme nom de famille. Cependant, même cet ordre n'est pas quelque chose d'absolu, mais seulement une façon d'écrire le nom souvent dans les pays occidentaux. Rappelons-nous que l'on écrit le nom de famille d'abord et le prénom après dans certains pays asiatiques en Chine, en Corée ou au Japon.

² *O*, p. 66. Cette appellation insultante se change à Onitsha en « poko ingezi » en pidgin. Cette variation montre que Geoffroy représente toujours les Anglais qui exploitent l'Afrique et accablent les natifs africains desquels Fintan se sent proche, voire faisant partie.

³ L'usage de l'anglais est une des caractéristiques importantes de Geoffroy. Pour décrire ce personnage imaginé par Fintan, le narrateur en parle avant tout : « Il parlerait anglais, il aurait deux rides verticales entre les sourcils, comme un homme, et Maou ne serait plus sa mère. L'homme qui attendait, là-bas, au bout du voyage, ne serait *jamais* son père. C'était un homme inconnu, qui avait écrit des lettres pour qu'on vienne le rejoindre en Afrique. » (*O*, p. 17).

⁴ *O*, p. 13 : « Quand il avait eu dix ans, Fintan avait décidé qu'il n'appellerait plus sa mère autrement que par son petit nom. Elle s'appelait Maria Luisa, mais on disait : Maou. C'était Fintan, quand il était

avant d'être accepté par la plupart de ses entourages – le narrateur du roman choisit aussi ce prénom. Diverses appellations des trois personnages apparaissent, disparaissent et varient selon la période et la tension de leurs rapports. C'est ainsi qu'elles fêlent le stéréotype d'une famille, relation prédéterminée à être intime, affectueuse, stable, acceptée ou du moins simulée ainsi. Parmi ces petits noms, nous allons ici considérer particulièrement le nom de « Maou », créé par le bégaiement du bébé Fintan.

Dans la scène du « baptême » de Maou par Fintan, c'est ce dernier qui mène cette cérémonie solennelle, si l'on peut dire, en dépit de son jeune âge, alors que la mère se présente candide et soumise comme une jeune fille : « Il avait pris sa mère par la main, il l'avait regardée bien droit, il avait décidé : « A partir d'aujourd'hui, je t'appellerai Maou. » Il avait l'air si sérieux qu'elle était restée un moment sans répondre, puis elle avait éclaté de rire, un de ces fous rires qui la prenaient quelquefois, auxquels elle ne pouvait pas résister. Fintan avait ri lui aussi, et c'est comme cela que l'accord avait été scellé¹ ». En tant que la mère-baptisée et le fils-baptiseur, ils inversent la relation typique de la mère et du fils, comme le note Borgomano : « ce baptême inversé (...) est une figuration de leurs relations », en ce sens que « [t]out au long du roman la mère de Fintan n'exerce jamais une fonction d'autorité² ». Puis, l'expression sérieuse et l'attitude déterminée de Fintan l'éloigne de la figure de l'enfant cliché, et les « fous rires » irrésistibles et l'absence de parole de Maou suggèrent son aspect enfantin. Suggéré ainsi par la scène du baptême, leur renversement de rôle se confirme aussi plusieurs fois dans la suite de l'histoire, notamment dans leur parcours d'initiation au monde africain, par leurs apparences, leurs caractères et leurs comportements. A la porte d'entrée en Afrique, les deux novices sont moins la mère et le fils que la sœur et le frère.

Après la baignade à Takoradi, ville côtière du Ghana, où le navire *Surabaya* fait escale, Maou tombe malade et passe une nuit souffrante dans la cabine à cause de la fièvre. Restant « assis à côté de sa couchette », Fintan tient la main de sa mère effrayée et lui dit comme son tuteur : « Ça va aller, tu vas voir, ça n'est rien³ ». Elle est alors endormie sous les yeux du fils, et là, son visage « tout chiffonné comme celui d'une enfant » et « ses cheveux défaits, mouillés par la sueur, forma[nt] de grandes boucles noires⁴ » soulignent de manière évidente les traits enfantins de cette femme. Ce visage poupin, évoquant presque celui du nouveau-né, peut s'expliquer par le sens symbolique de leur bain de mer comme un rite d'initiation à l'Afrique

bébé, il ne savait pas prononcer son nom, et ça lui était resté. ».

¹ *O*, p. 13-14.

² Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 69.

³ *O*, p. 45.

⁴ *O*, p. 46.

et à cet univers naturel¹. Maou n'est seulement pas physiquement faible, mais se montre aussi parfois mentalement vulnérable. Les premiers jours à Onitsha, c'est encore son jeune fils (et non son mari) qu'elle cherche pour apaiser sa peur de l'orage : « Maou avait serré Fintan contre elle, si fort qu'il avait senti son cœur battre contre son oreille. « J'ai peur, compte avec moi, Fintan, compte les secondes... »² ». Le garçon de douze ans, accoutumée à protéger sa mère, sait la calmer doucement, celle qui est accroupie dans un coin de la maison comme une petite fille en proie à la peur : « Elle avait le regard vide. Ses habits aussi étaient trempés, elle paraissait avoir peur. Fintan la serrait contre lui. Il comptait pour elle, lentement, entre chaque lueur aveuglante, (...). Maou avait serré ses mains sur son visage, elle appuyait sur ses yeux avec les paumes de ses mains³ ». Hors des rôles fixés, c'est-à-dire la mère-protectrice et l'enfant-protégé, Maou et Fintan s'appuient ainsi l'un sur l'autre, alors qu'ils franchissent tour à tour le seuil de ce monde inconnu⁴. D'une part, leur relation, quasi fraternelle, abolit la distinction artificielle de l'enfant et de l'adulte que notre société maintient presque inconsciemment. Le rapport des deux personnages suggère que la naïveté, la faiblesse, la fermeté ou la maturité ne sont pas des caractéristiques que l'on perd ou gagne selon le cycle de vie, mais des traits immanents à chaque être humain qui peuvent donc apparaître à tout moment de la vie, quelle que soit l'âge et les relations avec autrui. D'autre part, leur camaraderie signale qu'ils se présentent plus comme initiés au monde étranger que comme mère et fils dans ce roman.

Leur fraternité avérée tout au long de cette initiation à l'Afrique n'est pas sans rapport avec leurs noms, donnés réciproquement l'un à l'autre, tous deux privés d'origine latine. Rappelons que « Fintan » est le prénom dérivé d'un héros du mythe celtique ; et que « Maou », une sorte de diminutif de « Maria Luisa », éloigné de l'incontestable teinte italienne du nom véritable de l'héroïne, sonne presque comme un prénom africain. Ce petit nom se distingue aussi de « Marilu », donné par Geoffroy, dans lequel on entend un roulement doux typique de

¹ Nous reviendrons sur ce point plus tard, dans la section consacrée au corps des personnages, intitulée « Le visage et le corps en métamorphose ».

² *O*, p. 61-62.

³ *O*, p. 63.

⁴ Il y a bien évidemment plusieurs scènes dans lesquelles Fintan est protégé et consolé par Maou. C'est surtout les vers italiens récités par celle-ci que celui-là veut écouter chaque fois qu'il est blessé émotionnellement : « Fintan regardait Maou. Il disait : « Parle-moi italien, Maou. » « Qu'est-ce que tu veux que je te dise ? » « Dis-moi des vers. » Elle récitait des vers de Manzoni, d'Alfieri, *Antigone*, *Marie Stuart*, des morceaux qu'elle avait appris par cœur, au collège San Pier d'Arena, à Gênes » (*O*, p. 29) ; « Il[Fintan] avait peur de ce qui allait arriver, il aurait voulu n'être jamais venu jusqu'ici, à Onitsha. « Parle-moi dans ta langue. » Elle lui a chanté une comptine, comme autrefois. » (*O*, p. 119) ; « Elle[Maou] lui caressait les cheveux, elle lui chantait des comptines en ligure, celle qu'il aimait bien, sur le pont de la Stura » (*O*, p. 207).

l'anglais. On peut dire que cette mutuelle nomination des deux personnages les prédestine à s'intégrer au monde allogène et invite à y découvrir autrui et le nouveau soi. D'où la satisfaction de Fintan vis-à-vis de l'apparence de Maou qui s'africanise : « Le soleil de la mer avait hâlé son visage, ses bras, ses jambes. Un soir, en voyant Maou arriver, M^{me} Botrou s'était écriée : « Voilà l'Africaine ! » Il ne savait pas pourquoi, Fintan avait eu le cœur qui avait battu plus vite, de plaisir¹ ». L'adoration pour l'Afrique du jeune héros et son fort vouloir d'« être quelqu'un d'autre² » apparaissent ainsi à travers le surnom donné à sa mère qui la transmue involontairement en une autre, en Africaine³.

La réflexion sur les appellations des personnages masculins d'*Onitsha* met en lumière les deux figures paternelles de Fintan ; son père biologique, Geoffroy Allen, instable, voire estompé, et son père symbolique, Sabine Rodes, fatidique et intense. Les relations de Fintan avec ces deux personnages se manifestent presque symétriquement. Le héros a de la difficulté à accepter Geoffroy comme son père, depuis qu'ils vivent séparés, l'un en France, l'autre au Nigeria, même après leurs retrouvailles à Onitsha. La distance sentimentale entre le père et le fils apparaît à travers la manière dont ils s'appellent l'un l'autre, tant à l'oral que dans leurs fors intérieurs. Dans la perspective de Fintan, Geoffroy est désigné par « cet homme inconnu » ou simplement « l'homme », et ce dernier appelle son fils « boy », et non par son prénom. Le narrateur écrit : « Sur le quai, il y avait *cet homme inconnu*, grand et maigre, son nez en bec d'aigle chaussé de lunettes d'acier, (...). *L'homme* a embrassé Maou, il s'est approché de Fintan et lui a serré la main. (...) *L'homme* s'est retourné vers Fintan, il a dit : « Tu vas bien, *boy* ? »⁴ ». Dépourvues d'affection et d'individualité, ces appellations semblent nier ou annihiler la parenté entre les deux personnages. Ils ne s'approchent pas facilement sans doute à cause de ces dénominations neutres, impersonnelles, sinon sèches. Le mal-être de l'enfant vis-à-vis de son père apparaît clairement, comme dans la phrase suivante : « Fintan essayait de penser à lui

¹ *O*, p. 24.

² Bien qu'il déteste son père et qu'il n'ait pas envie de le rencontrer, Fintan ressent une sorte de curiosité passionnante vis-à-vis de ce monde inconnu. Sa passion pour l'Afrique est liée également à son vouloir de se transformer, de grandir et de s'endurcir. Le narrateur écrit : « Je ne veux pas aller en Afrique. » Il n'avait jamais dit cela à Maou, ni à grand-mère Aurelia, ni à personne. Au contraire, il l'avait voulu très fort, ça l'avait brûlé, il ne pouvait plus dormir, à Marseille, (...). Ça l'avait brûlé et enfiévré, dans le train qui roulait vers Bordeaux. (...) Il voulait être quelqu'un d'autre, quelqu'un de fort, qui ne parle pas, qui ne pleure pas, qui n'a pas le cœur qui bat ni le ventre qui fait mal. » (*O*, p. 17).

³ Nous ne pouvons pas penser au passage de *L'Africain* de Le Clézio dont un des motifs de l'écriture est fortement lié à l'ancien rêve de l'écrivain que « [s]a mère était noire » : « J'ai longtemps rêvé que ma mère était noire. Je m'étais inventé une histoire, un passé, pour fuir la réalité à mon retour d'Afrique, dans ce pays, dans cette ville où je ne connaissais personne, où j'étais devenu étranger. (...) En souvenir de cela, j'ai écrit ce petit livre. » (J.-M.G. Le Clézio, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 7).

⁴ *O*, p. 57. Mis en italique par nous.

comme à son père. Ça n'était pas très facile¹ ». Devant cet homme renfermé, autoritaire, quelque peu asocial, le jeune garçon est tendu, étouffé et intimidé², comme sa position frontalière dans la maison familiale nous le laisse deviner ; il ne fait que « rest[er] sur le seuil³ » du bureau de son père, sans oser le franchir ou y entrer.

Sa relation avec Sabine Rodes s'oppose à celui avec son vrai père. Dès le début, le garçon ressent une grande attirance envers cet homme inconnu, à la fois « trop séduisant pour qu'on pût cesser de le voir⁴ » et « le plus étrange que Fintan ait jamais rencontré⁵ ». Dans la pensée du héros, écrite en focalisation interne, cet homme mystérieux est désigné, soit par son nom complet, soit par son prénom ou son nom de famille. L'enfant le vouvoie, mais ne l'interpelle jamais par un titre honorifique comme « Monsieur », en dépit de l'écart d'âge et de la récence de leur rencontre. Sabine Rodes de son côté appelle le jeune garçon « pikni » qui signifie l'enfant en pidgin. Etant nécessairement comparable avec le « boy » de Geoffroy, ce mot nous permet de déceler la raison pour laquelle cet homme anglais, qui s'est marginalisé lui-même de la société de compatriotes, représente le père symbolique de notre jeune héros. L'utilisation du mot « boy » par son père biologique révèle la nationalité anglaise de Fintan, ou le classe, voire l'encadre dans le groupe des conquérants, tandis que le mot en pidgin utilisé par Sabine Rodes supprime les traces européennes de l'être de Fintan, y compris sa nationalité et l'étymologie celtique de son prénom, avant que l'identité africaine ne lui soit transmise/transfusée. Comme l'écrit Nicolas Pien, « Rodes participe donc à la naissance de Fintan, ce qui le pousse à l'imaginer comme son fils⁶ ». La nomination par cet homme fait partie de l'initiation au monde africain, voire au métissage identitaire de Fintan. C'est ainsi que nous comprenons à quel propos le jeune héros imagine la relation conjugale entre sa mère et cet homme inconnu⁷ ; il constitue une sorte des parents européens africanisés qui font renaître Fintan comme enfant métis – Maou par son prénom aux accents africains et par son corps hâlé,

¹ *O*, p. 117.

² Fintan se sent abandonné et oublié, devant son père, renfermé dans ses propres recherches : « Fintan écoutait ces noms, il écoutait la voix de cet homme qui était son père, il sentait des larmes dans ses yeux, sans comprendre pourquoi. Peut-être était-ce à cause du son de sa voix, si étouffée, qui ne s'adressait pas à lui mais qui parlait seule, (...) » (*O*, p. 118).

³ *O*, p. 118.

⁴ *O*, p. 97.

⁵ *O*, p. 99.

⁶ Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 48.

⁷ Il avoue dans la lettre destinée à sa sœur Marima ainsi : « Dans le dortoir du collège, j'ai rêvé que c'était lui, Sabine Rodes, mon vrai père, que c'était pour lui que Maou était venue en Afrique, pour cela qu'elle le haïssait si fort. » (*O*, p. 241).

Sabine Rodes par presque tous les aspects de sa personnalité sur lesquels nous allons revenir plus tard¹.

La parenté symbolique avec Sabine Rodes, « père d'élection² », se révèle aussi par ses « gestes très doux, paternels³ » ou par son autorisation exceptionnelle à l'entrée de Fintan dans sa bibliothèque⁴. Faisant contraste avec son hésitation devant le bureau de Geoffroy, l'exploration libre du garçon dans cet espace privé du grand collectionneur montre son sentiment singulier à l'égard de cet homme, plus ouvert et plus affectueux que son vrai père. Un fait biographique de *Le Clézio* semble élucider en plus l'image du père attribué à ce personnage, dont la maison fait presque penser à un musée, comme celle des parents du romancier⁵. Mbassi Atéba observe ainsi cette « substitution du père » chez Fintan : « En déplaçant sa paternité vers Sabine Rodes, en le fréquentant malgré les interdictions formelles de sa mère, Fintan obéit enfin à celui qu'il considère comme son père, c'est-à-dire aussi celui qui lui offre l'amour paternel dans un esprit de confiance et de sérénité⁶. ».

Fintan est également proche de Sabine, « puissant initiateur à l'Afrique⁷ », de par sa fidélité envers cette terre et de sa mission de témoin. Le jour où Sabine Rodes, indigné de la misère du peuple d'Onitsha, de son impuissance et de celle de ses compatriotes, éclate en lamentations, il crie ainsi à Maou : « Vous, vous parlez de charité, et votre mari vit dans ses chimères, et pendant ce temps, tout s'écroule ! Mais moi je n'irai pas. Je resterai ici pour voir tout cela, c'est ma mission, ma vocation, regarder sombrer le navire !⁸ ». Dans ses hurlements de rage, Rodes est distingué des autres par son engagement pour ce pays saccagé par

¹ A l'appellation anglaise « boy » utilisée par Geoffroy et celle en pidgin utilisée par Sabine Rodes, l'appellation allemande « Junge » employée par M. Heylings, second capitaine du *Surabaya*, peut s'ajouter comme la dernière de la trilogie de nomination de Fintan (*O*, p. 50-51). Signifiant aussi « garçon » en allemand, le mot suggère l'identité en métamorphose constante de notre jeune héros, que nous reverrons à la fin de ce chapitre.

² Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 78.

³ *O*, p. 103 : « Fintan s'était accroupi contre la paroi de la hutte. Il avait froid. Sabine Rodes s'était assis près de lui. Il avait enlevé sa chemise pour l'envelopper. Il avait des gestes très doux, paternels. Fintan sentait un grand calme en lui. ».

⁴ *O*, p. 98 : « Personne n'entre jamais ici, dit Sabine. Sauf ton père, de temps en temps, pour voir ses dieux d'Égypte. Et Okawho. ».

⁵ Dans l'entretien qui a lieu à l'occasion de sa collaboration avec le musée du Louvre en 2011, Le Clézio se souvient de l'appartement de ses parents qui ressemblait à un musée : « (...) j'ai été élevé dans un musée : c'était l'appartement de mes parents, qui avaient rapporté d'Afrique, où nous avons vécu, une collection incroyable d'objets africains. Il y avait des masques, des trônes, des carafes en perle... Les trouvant parfaitement normaux, jouant même avec eux, j'ai été étonné de comprendre un jour qu'il s'agissait d'objets de collection. » (Entretien avec J.-M.G. Le Clézio, « Les musées sont des mondes », *op. cit.*, p. 5).

⁶ Raymon Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 97.

⁷ Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 76.

⁸ *O*, p. 174.

l'Angleterre, par sa mission de rester et de regarder, c'est-à-dire de témoigner¹. Ces paroles d'engagement résonnent en Fintan qui se dit : « Je ne reviendrai jamais. Je n'irai jamais en Angleterre² », même si ces promesses d'enfant, obligé de quitter Onitsha avec ses parents, ne peuvent être tenues. De plus, il participe à remplir la mission de Sabine Rodes, en voyant de ses propres yeux, quelques jours avant son départ, le *George Shotton* couler³. La fidélité par rapport à l'Afrique et la mission de témoigner de Rodes ne se retrouvent pas par hasard chez Fintan. Elles sont plutôt l'héritage d'une filiation symbolique que nous allons revoir.

C'est à la fin du roman que leur parenté symbolique, suggérée par quelques indices, est confirmée clairement avec l'arrivée de l'avis de décès de Sabine Rodes révélant à Fintan la véritable identité de cet homme hermétique :

Fintan a reçu une lettre d'un cabinet de notaires de Londres. Juste quelques mots pour dire que Sabine Rodes avait trouvé la mort au cours du bombardement d'Onitsha, à la fin de l'été 1968. C'est lui qui avait laissé des instructions afin que Fintan soit prévenu de sa mort. La lettre précisant que, de son vrai nom, il s'appelait Roderick Matthews, et qu'il était officier de l'Ordre de l'Empire Britannique. (*O*, 251)

Comme la dernière pièce de puzzle, la lettre du notaire complète la relation père-fils symbolique dans trois aspects. Primo, cet homme solitaire fait avertir Fintan de sa mort, le plaçant au même titre qu'un proche ou un des membres de sa famille, tandis ce qu'en réalité ils ont passé ensemble à peine un an à Onitsha, il y a presque vingt ans. Secundo, le dévoilement de l'identité de cet homme, si énigmatique que personne ne le connaissait vraiment à Onitsha⁴,

¹ Il est intéressant que ce personnage, lecteur avide et grand collectionneur d'archives et d'objets divers, ne laisse pas son propre texte sur ce pays étranger ou sur la culture d'*autrui*. Il trahit ainsi en un sens la tradition occidentale de la Connaissance, fondée sur l'enregistrement, l'analyse et la synthèse, desquels la conclusion, sinon le jugement, se déduit. Son abornement clair dans sa mission de témoin, autrement dit sa passivité active ou sa position réceptive montrent la volonté de cet ancien complice de la guerre, de ne plus objectiver *autrui*, ni le posséder, même en document. Cette attitude correspond à la notion de *l'histoire matérielle*, terme contraire de l'histoire écrite, que nous avons étudiée plus haut. Voir le chapitre 3 de notre étude, p. 180-188.

² *O*, p. 175.

³ *O*, p. 223.

⁴ Cet homme dissimulé, insaisissable et inclassable a été couru toujours par plusieurs rumeurs : « Il est sans aucun doute l'homme le plus détesté de la petite communauté européenne d'Onitsha. Toutes sortes de légendes couraient à son sujet. On disait qu'il avait été acteur dans la troupe de l'Old Vic de Bristol, qu'il s'était engagé dans l'armée. On racontait qu'il avait travaillé comme espion, et qu'il avait gardé encore des relations au Secrétariat de la Défense. » (*O*, p. 99). Avec Rachel dans *Etoile errante*, Sabine Rodes figure le *trans-humain* ou le transcendant dans le monde dualiste, dominé par la folie manichéenne. Ce type de personnage qui devrait en principe appartenir à *nous* rejette son appartenance prédéterminée, dépasse audacieusement les bornes et se comporte comme les *autres*, s'y mêle, voire les aime. Détestés et expulsés par leur groupe d'origine, ces personnages représentent à la fois les victimes du délire humain du passé et les êtres-espoirs de l'avenir.

souligne la particularité du destinataire de ce faire-part de décès. Divulguant le vrai nom, la nationalité et le métier du défunt, la lettre permet à Fintan de découvrir une autre moitié de cet homme mystérieux, c'est-à-dire de le *reconnaître* de manière intégrale, comme Sabine Rodes l'attendait depuis leur rencontre : « Tu me comprends, toi, tu sais qui je suis. Tu n'as pas la haine des autres, tu vois bien qui je suis¹ ». L'identité de Rodes, aussi insondable que ces paroles du jour de leur balade en pirogue se révèle enfin. Ce n'est cependant pas l'identité originelle de Sabine Rodes, mais sa transformation, sinon sa décision de se transformer, que Fintan reconnaît à travers cette lettre. Tertio, la reconnaissance de ce *trans-humain* permet à notre héros de prendre conscience de sa propre altérité ; un *être frontalier* entre deux mondes, tourmenté par le conflit interne dû à son statut d'envahisseur et sa nature humanitaire, voire son attachement à autrui. Miriam Stendal Boulos définit Rodes comme « le connaisseur et l'exploitant de l'Afrique et qui symbolise une société coloniale en voie de disparition² », mais, en outre, nous apercevons un autre sens symbolique plutôt positif dans ce personnage qui a fait une tentative de rédemption et de réconciliation à sa façon. L'usage du nom d'emprunt et la rupture totale de l'ancien officier anglais avec son groupe d'appartenance sont à la fois un rite expiatoire personnel et une manière de se réconcilier avec soi et avec autrui. La mort subite de Sabine Rodes, victime de la guerre de Biafra, peut signifier sa mission inachevée de « regarder sombrer le navire », autrement dit sa vocation de témoigner de la défaite du Mal. Dans ce contexte, le faire-part de décès de Roderick Matthews envoyé à Fintan peut se comprendre comme le transfert d'une mission du prédécesseur à son successeur, suggéré dans les paroles de Sabine Rodes d'autrefois : « Ils s'en vont tous, ils changent. Ne change pas, pikni, ne change jamais, même si tout s'écroule autour de toi³ ». Cette demande de ne pas changer, de rester cœur-ouvert comme un *pikni* sensible, curieux, sans préjugé, est la prière de la part d'un individu sublime du temps passé qui s'efforçait de sauvegarder son humanité contre la violence, l'oubli et l'indifférence, adressée à Fintan, individu du temps présent, que tourmente encore le Mal infini⁴. Bien que Rodes ne le précise ni dans ses paroles, dans son avis de décès, nous comprenons qu'il s'agit de la mission d'écrire⁵. Si l'homme de la génération précédente se contentait de regarder

¹ O, p. 103.

² Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 49.

³ O, p. 103.

⁴ Le caractère universel de Fintan en tant que représentant de la jeune génération, destinataire du message de la génération précédente, se vérifie aussi par son appellation par l'emploi du nom commun signifiant « enfant ».

⁵ Rappelons-nous que Roderick Matthews est le nom d'un écrivain anglais. A partir de ce fait, Nicolas Pien voit Sabine Rodes, plus seulement comme le « père de substitution » de Fintan, mais aussi, plus généralement, comme « le père du monde d'*Onitsha* ». D'après le critique, « Le Clézio se plac[e] sous son patronage imaginaire durant l'écriture d'*Onitsha*, comme s'il savait qu'il n'était que le scripteur de

et de finir ses jours sur une terre étrangère, celui de la génération suivante, en qui le goût de l'écriture s'est éveillé sur le navire pour l'Afrique, se charge de témoigner de ce qu'il a vu et vécu, même les souvenirs hérités de son prédécesseur, à travers l'écriture, comme s'il faisait « [s]es devoirs¹ ». Sa lettre destinée à sa sœur, Marima, que nous étudierons plus tard, en fait partie. La filiation des deux personnages d'origine européenne se fonde sur cette fidélité par rapport à autrui, la solidarité entre les générations et la mission commune de se souvenir et de témoigner².

Le Clézio désacralise la notion traditionnelle du nom, lié nécessairement à la parenté biologique, mais cette démythification ne signifie pas l'annihilation de l'importance du nom dans la formation de l'identité de ses personnages. Au contraire, ce(s) nom(s) reflètent fidèlement la personnalité de leur titulaire en transformation continue, ainsi que les relations filiales qui se forment, se troublent et se renouvellent sans cesse. Différent du nom invariant, déterminé par les parents à la naissance de l'enfant, le(s) nom(s) variant(s), choisi(s) par le titulaire, nous permettent de comprendre la vision de la vie humaine de Le Clézio, notamment sa façon post-moderne de considérer les parents. Dans son univers romanesque, la vie humaine est décrite comme une durée, pleine d'incertitudes et de hasards, qui ne peut jamais être déterminée à la naissance. Bien que ce moment soit primordial et prenne de l'influence sur la vie des personnages, son incidence est loin d'être irréparable. Alors les personnages lecléziens, sortant de la passivité et du fatalisme du baptisé, mènent leur vie avec une autonomie si grande qu'ils finissent par redéfinir leurs parents ou à en adopter de nouveaux. Souvent considérés comme irremplaçables, le nom et la racine parentale sont rejetés par les personnages *fluides*, si l'on peut dire, dans le monde littéraire de Le Clézio.

textes et de rêves qui ont été formulés avant qu'il ne les fasse siens. » (Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 49). La généalogie des écrivains-témoins se forme ainsi à la fois chez les personnages romanesques et chez les auteurs du monde réel.

¹ Nous avons traité l'écriture comme *devoirs* à la fin du premier chapitre de notre étude, celle que Le Clézio s'impose lui-même, et aussi dont il somme, nous semble-t-il, ses collègues-écrivains.

² Simone Vierne note que Fintan, en tant que témoin-héritier de Sabine Rodes, concerne trois écritures, celles qui lui permettent de remonter le temps, sinon le fleuve : « Le roman semble un cri de désespoir devant la « civilisation » moderne qui détruit tout, et notamment les racines les plus essentielles. Mais Fintan apprend qu'il hérite de Sabine Rodes, et il sauve en outre doublement cette remontée du temps et du fleuve : par les cahiers sur lesquels sa mère a écrit et qu'elle lui a donnés, par son propre roman commencé sur le bateau qui l'amenait en Afrique et au Fleuve, et par les lettres à sa sœur Marima, celle qui appartient le plus à l'Afrique puisqu'elle y est née (...) ». (Simone Vierne, « « Remonter ou descendre le fleuve » ? De Jules Verne à Le Clézio », in textes réunis et édités par François Piquet, *Le Fleuve et ses métamorphoses*, [Actes du Colloque international tenu à l'Université Lyon 3 – Jean Moulin, du 13 au 15 mai 1992], Paris, Didier Érudition, 1993, p. 389).

2.2. Les villes d'origine transfusées

La ville d'origine est déterminée en principe par la naissance, sans aucun rapport, naturellement, avec le choix du natif, ses connaissances ou ses goûts. Néanmoins, les personnages lecléziens, dont les éléments identitaires fondamentaux sont susceptibles de varier ou d'être issus de l'extérieur, par l'accidentel ou par l'arbitraire, éprouvent un sentiment d'appartenance ou de la nostalgie vis-à-vis de villes inconnues, dont même l'existence n'est pas toujours certaine. C'est à travers l'histoire des autres que les toponymes étrangers ou légendaires s'infiltrèrent, sinon sont transfusés, à l'esprit de nos personnages. En effet, ils s'attachent fortement aux villes où ils n'ont jamais été par le talent de ces conteurs ou leurs relations intimes avec eux. *Les transfusés* s'y rendent réellement ou rêvent d'y aller sans cesse, comme si elles étaient leur pays d'origine, leur pays de retour. Nous allons voir les cas de Laïla dans *Poisson d'or*, d'Esther dans *Etoile errante* et de Fintan dans *Onitsha*.

A. Le cas de Laïla

La transfusion/transmission de la ville d'origine à l'héroïne de *Poisson d'or* est étroitement liée à son assimilation à la famille Mafoba. L'histoire d'El Hadj de sa ville natale ou de son *eau natale* plus précisément, permet à Laïla non seulement de former famille, d'obtenir un nouveau nom et la nationalité française, mais aussi de sentir familiers, proches, voire précieux, deux hydronymes du pays étranger où elle n'est jamais allée : « le fleuve Sénégal » et « la rivière Falémé ». Au fur et à mesure que le vieil homme lui raconte son enfance avec la description vivante du paysage de son pays natal, ces hydronymes, emblématiques de la genèse de cette famille d'origine sénégalaise, pénètrent l'esprit de la jeune fille marocaine et s'installent au fond de son être comme le nom de sa propre source. Etant donné que nous avons déjà vu comment cette histoire de l'eau, métaphore de la parenté sanguine, incorpore Laïla à cette famille, contentons-nous ici de jeter un regard rapide sur les deux passages du roman qui indiquent implicitement le pays d'El Hadj comme la ville d'origine de l'héroïne¹.

Premièrement, la ville natale du grand-père de Hakim où la musique de Simone, évocatrice de la rêverie d'origine, emmène Laïla.

¹ Nous avons étudié le timbre de la voix du conteur évoquant les images de l'eau et l'écoulement de ses paroles. Voir le chapitre 7 de notre étude, p. 402-408. Dans le chapitre 8, nous avons travaillé sur la famille fondée par le partage des histoires de *l'eau natale*. Voir p. 432-438.

Quand c'était fini, nous étions épuisés. Nous dormions par terre, sur les coussins épars, dans l'odeur de la fumée. Dehors, le monde bougeait, peut-être, les métros, les trains, les voitures, les hommes couraient comme des insectes fous, les gens qui achetaient, vendaient, comptaient, multipliaient, engrangeaient, investissaient. J'oubliais tout. Houriya, Pascale Malika, Béatrice et Raymond, Marie-Hélène, Nono, Mlle Mayer et Mme Fromageat. Tout ça glissait, s'écoulait. La seule image qui venait, qui me submergeait, c'était le grand fleuve Sénégal, et l'embouchure de la Falémé, la berge tranchée dans la terre rouge, le pays d'El Hadj. C'était la musique de Simone m'avait amenée. (*PO*, 163)

L'esprit de la narratrice, exténuée après le cours de musique, commence à flotter entre les deux mondes, réel et imaginaire. La conscience de cette rêveuse s'éloigne progressivement du monde solide ; le toucher dur et la surface plate du sol (« par terre ») laissent place aux objets moelleux (« les coussins épars »), avant d'être remplacés par un décor immatériel et fluctuant (« l'odeur de la fumée »). Le monde extérieur, obstrué par les murs de la maison, n'existe que de manière douteuse (« peut-être ») et sommaire ; les transports serpentent de long en large comme les dominants de cette ville, pendant que les hommes, affaiblis tant physiquement que mentalement, sont réduits à des « insectes fous ». Ces derniers se caractérisent par leurs comportements typiques des sédentaires, comme la transaction et l'emmagasinement, qui résument leur vie du présent entièrement sacrifiée à la vie de l'avenir. Les amis de Laïla et ses connaissances contractantes s'effacent en elle ; chaque nom est appelé pour « gliss[er] et s'écoul[er] » sur la voix de Simone filant comme le fleuve Léthé. Ils se distinguent de Laïla et de trois importants personnages non cités – Simone, El Hadj et Hakim –, en ce sens que ceux-ci s'installent ou cherchent à s'installer dans la ville de Paris, tandis que ceux-ci regrettent sans cesse leurs pays d'origine au-delà des mers. La dernière image qui apparaît à Laïla et sa manière d'apparaître peuvent se comprendre dans ce contexte ; guidée par la vibration grave de la voix de cette chanteuse haïtienne et les sons fluides du piano, la narratrice part un voyage imaginaire vers la ville natale d'El Hadj, celle qui est devenue à son insu sa propre origine¹. Keith Moser souligne l'importance de cette scène dans laquelle l'image de l'Afrique sub-saharienne est évoquée pour la première fois chez Laïla. C'est le point de départ de son itinéraire pour retrouver sa propre origine : « It is important to note that this is the first reference to Sub-Sahara Africa and her ever-increasing desire to uncover her true origins. This represents the beginning of Laïla's longing to discover her own African roots from which she had been forcefully displaced². » Ce pays d'Afrique, représenté par l'image des *cours d'eau* (« le grand fleuve

¹ Nous avons travaillé sur le voyage imaginaire à travers la voix chantant de Simone. Voir le troisième sous-chapitre du chapitre 7, intitulé « Le voyage par la musique ».

² Keith A. Moser (2008), *op. cit.*, p. 163.

Sénégal et l'embouchure de la Falémé »), s'oppose à la capitale de la France, traversée par « les métros, les trains, les voitures », autrement dit tracée par les sinuosités des *cours de fer*. Hors du monde réel, sédentaire et gravifique, Laïla surnage à la surface du monde imaginaire, fluctuant et fluant pour s'approcher de sa ville d'origine transmise.

Deuxièmement, Laïla obtient le moyen ou l'autorisation d'aller à Yamba, village d'origine d'El Hadj : le passeport de Marima Mafoba. Bien évidemment, cette pièce d'identité signifie, comme nous avons vu plus haut, « la liberté d'aller¹ » où elle voudrait, mais la lettre d'Hakim, laissée à côté pour Laïla, cite uniquement un seul toponyme, comme si ce passeport était une lettre d'invitation vers cette ville presque légendaire pour eux. Son frère adoptif lui écrit : « (...) c'est seulement dommage que tu ne sois pas avec nous pour aller chez mon grand-père à Yamba. Mais maintenant que tu as le passeport, tu pourras peut-être y aller un jour, et je t'expliquerai où se trouve son tombeau² ». L'auteur de cette lettre semble considérer que le village de Yamba est la ville d'origine de la destinataire, celle où l'on peut aller quand on veut, y être accueilli par la famille et se rendre sur les tombes des aïeux.

B. Le cas d'Esther et de Nejma

Esther et Nejma, les deux héroïnes d'*Etoile errante*, se ressemblent dans plusieurs aspects, entre autres la transmission de la nouvelle origine à la suite de l'expulsion de la ville natale. Exilées de leurs villes d'origine, et ainsi en rupture brutale avec le passé, les deux jeunes filles, de même que Laïla dans *Poisson d'or*, retrouvent chacune le calme et la sécurité avec un toponyme particulier, mythique et mystérieux, raconté régulièrement par des personnages-adultes, représentants de la génération précédente. Esther prend Eretzraël comme son pays de retour, celui qui est répété plusieurs fois par ses parents. Nejma, originaire d'Akka, part pour la vallée Al-moujib, ville natale de Saadi, où se trouve le palais des Djenoune qui apparaît dans l'histoire de Houriya. Etant donné que nous l'avons déjà étudié le voyage de retour de la jeune fille arabe, la liquidité de la voix de sa tante-conteuse et les images aquatiques dans les contes de cette dernière, nous allons traiter seulement de la transmission de la ville d'origine d'Esther³.

¹ *PO*, p. 184.

² *PO*, p. 184.

³ Quant à la transfusion/transmission d'une nouvelle origine à Nejma, nous pensons que d'une part, l'histoire de *l'eau natale* de Saadi s'infiltré dans l'identité de l'héroïne, et d'autre part, « le pays des Djenoune » lui est transfusé comme son pays d'origine à travers la voix fluide de Houriya, conteuse. Vous pouvez trouver des preuves de notre hypothèse dans les chapitres précédents ; le dernier sous-chapitre du chapitre 7 intitulé « La fontaine vocale, les rivières de contes » ; le chapitre 8 consacré à *l'origine-eau* des personnages et à le lien familial fondé sur le partage des histoires de leurs *eaux natales*.

C'est le nom de Jérusalem ou d'« Eretzraël », qui marquent l'enfance d'Esther. Ses parents lui racontent l'histoire de ce pays de rêve de façon répétitive comme une berceuse ou comme une épopée héroïque. Dans l'histoire de sa mère, ce nom onirique décrit « la ville de lumière, les fontaines, la place où se rejoignaient tous les chemins du monde¹ ». Les paroles d'Elizabeth révèlent des aspects de Jérusalem comme un lieu originel avec l'importante présence de la lumière et de l'eau, éléments primordiaux de la vie, et le point de confluence de tous les chemins qui ont divergé, autrement dit le lieu de retour de tous les êtres qui se sont différenciés. La ville incarne un commencement également en termes de temporalité. Il s'agit à la fois de l'avenir et du passé ; elle signifie l'avenir en ce sens que les personnages n'y ont jamais été et cherchent à y parvenir, mais nous pouvons dire qu'elle représente aussi le passé, étant donné qu'Elizabeth, lorsqu'elle parle de Jérusalem, parle « de tout ce qui [a] existé là-bas, autrefois, de tout ce qui [va] recommencer² ». La définition d'Esther n'en est pas loin : « C'est la vie avant la destruction qui est Jérusalem³ ». L'histoire de son père sur Jérusalem à l'époque du roi David convie Esther à imaginer le paysage de « la plus belle et la plus grande ville du monde⁴ », caractérisée par la sécurité, la douceur et la divinité, caractéristiques qui manquent à sa ville d'enfance :

(...) une ville comme un nuage, avec des dômes et des clochers et des minarets (mon père disait qu'il y avait beaucoup de minarets), et des collines tout autour, plantées d'orangers et d'oliviers, une ville qui flottait au-dessus du désert comme un mirage, une ville où il n'y avait rien de banal, rien de sale, rien de dangereux. Une ville où on passait son temps à prier et à rêver. (*EE*, 151)

Détachée de la terre aride, espace périlleux, et encerclée par des collines et des arbres, la ville de rêve d'Esther se situe dans un espace tout à fait rassurant. Son atmosphère tranquille est renforcée par la douceur prédominante du paysage, dérivée visuellement de la rondeur topographique et architecturale (« des collines », « des dômes », « des clochers »), auditivement du son de carillons qui devrait retentir aux heures de la prière, et tactilement du climat méditerranéen prévisible avec la végétation (« d'orangers et d'oliviers »). La multitude des minarets reflète le caractère divin de cette ville vouée à « D... »⁵. Libérés de toutes sortes de saleté, de violence et de menace, les popularités n'ont rien d'autre à faire que remercier

¹ *EE*, p. 69.

² *EE*, p. 151.

³ *EE*, p. 155.

⁴ *EE*, p. 150.

⁵ A titre de respect, les Juifs écrivent le nom de Dieu ainsi en mettant les points suspensifs derrière le D majuscule.

l’Absolu et à rester heureuses. Par contre, la silhouette vague de cette ville inconnue (« une ville comme un nuage », « une ville qui flottait (...) comme un mirage ») traduit le manque de certitude de l’héroïne-rêveuse d’y aboutir et de la voir de ses propres yeux. Elle s’interroge d’ailleurs : « Est-il vraiment possible de trouver cela, même en traversant les mers sur le *Sette Fratelli* ?¹ ».

C’est seulement en écoutant les versets du « Livre du Commencement² », c’est-à-dire la Genèse, lus à voix haute par Reb Joël, qu’Esther commence à avoir la conviction d’arriver à cette ville. On peut dire que la voix du rabbin, après celle de ses parents, insuffle à l’héroïne son nouveau pays de retour. Grâce à ce catéchisme dans lequel la question de l’initié et la réponse de l’initiateur s’alternent librement, l’adolescente conçoit de mieux en mieux Eretzraël, réussit à le voir dans la prolongation de sa vie réelle et se convainc enfin de l’existence de la Terre Promise.

« Et il dit, lui, le plus grand des êtres, les eaux d’en bas seront conduites vers un seul point de rencontre, et on verra la terre. Et cela fut fait. » / « Pourquoi l’eau était-elle là d’abord ? » / « C’était le mouvement, avant l’immobilité, le premier mouvement de la vie. » / Je pensais à la mer qu’il faudrait traverser. La terre sans eau commencerait de l’autre côté. Joël lisait à nouveau, puis il traduisait : « Et lui, le plus grand des êtres, il donna nom à la terre, ERETZ, et à l’eau qui bougeait il donna nom IAMMIM, l’eau sans fin, la mer. Et il vit, lui, le plus grand des êtres, que cela était bien. » (EE, 183)

Les paroles divines de la Genèse coïncident une par une aux circonstances réelles de la vie de l’héroïne. Identifiée comme *IAMMIM*, la mer Méditerranée devant les réfugiés n’est plus seulement une menace incompréhensible ou un châtement injuste, mais une étape à effectuer préalablement afin d’atteindre la terre de vie, immobile, *ERETZ*. La prise de conscience du rapport d’antériorité-postériorité envers sa réalité pleine d’épreuves permet à Esther d’attendre l’avenir avec plus de certitude et de prendre une attitude plus proactive. Si l’héroïne doutait parfois de cette ville jusqu’à présent, en dépit de son fort souhait d’y aller, elle est maintenant sûre de son existence et comprend le moyen d’y parvenir ou de participer à l’avènement de cette terre liminaire du monde, comme elle le dit à sa mère : « « Quand nous saurons tout ce qu’il y a dans le livre, nous serons arrivés. »³ ». La ville idéalisée, décrite comme un paradis ou un pays illusoire dans le conte pour enfants, est considérée dorénavant comme une destination

¹ EE, p. 155.

² La narratrice-héroïne qui n’a pas reçu l’éducation religieuse appelle la Genèse ainsi « Le Livre du Commencement ».

³ EE, p. 185.

concrète où l'on peut arriver par l'accomplissement d'un objectif, celui qui est indissociable de son identité religieuse.

Par ailleurs, le dynamisme de la voix de Reb Joël confirme ce changement identitaire comme la transmission, sinon la transfusion, c'est-à-dire le mouvement liquide :

La voix remue au fond de moi, elle touche mon cœur, mon ventre, elle est dans ma gorge et dans mes yeux. Cela me trouble tant que je m'éloigne un peu et que je me cache le visage dans le châle de maman. Chaque parole entre en moi pour briser quelque chose. La religion est ainsi. Elle brise des choses en vous, des choses qui empêchaient cette voix de circuler. (*EE*, 184)

La pénétration dans le corps, la circulation libre à l'intérieur et la présence palpable, sensation plus évidente qu'audible, attribuent à la voix du rabbin les caractéristiques aquatiques : la matérialité et la fluidité¹. Comme un flux d'eau débordant d'un barrage, elle avance *animato* partout dans le corps de l'élève, en anéantissant toutes sortes de digues internes ; les mots récités, entre autres *ERETZ*, commencent à circuler ainsi en Esther, comme s'ils s'infiltraient dans ses vaisseaux sanguins. Ce processus d'incorporation des paroles divines dans le physique de l'héroïne influe sur sa perspective sur la ville de Jérusalem. La ville chimérique a été rêvée comme un monde céleste dans lequel le passé serait restauré, tandis qu'elle est maintenant acceptée ou reconnue comme un monde à venir, ou à faire venir, dans l'avenir. La voix de l'homme sacré rend ce lointain toponyme réel et tangible, et la vision des réfugiés optimiste. C'est ainsi que la narratrice et son ami, jeunes élèves de Reb Joël, peuvent commencer à se parler de leur vie future, constante, celle des sédentaires : « Le Berger me parlait de Jérusalem, de cette ville où nous pourrions enfin être nous-mêmes. Il a dit qu'il allait travailler dans une ferme, et quand il aurait économisé, il irait faire ses études, peut-être en France, ou au Canada. (...) Il a dit que maman et moi, nous pourrions aussi travailler dans un kibboutz. C'était la première fois que j'entendais parler de cela, de l'avenir, du travail² ». Là, Eretzraël se rapproche d'une réalité tangible, ou d'une utopie dans le sens fouriériste, parce qu'il s'agit d'un avenir à construire eux-mêmes, où ils peuvent parvenir par leurs propres forces³.

¹ Nous avons travaillé la fluidité des paroles divines et leur mouvement aquatique, suggérés métaphoriquement dans la scène où Esther se rend pour la première fois à la synagogue à Saint-Martin-Vésubie. Voir le chapitre 4, p. 220-221.

² *EE*, p. 189.

³ Dans l'entretien du 29 mai 1997 avec Jacqueline Dutton, Le Clézio distingue clairement l'Utopie du Paradis par la réalisabilité et le caractère concret : « L'acceptation actuelle du mot en français – on dit « c'est une utopie », c'est une façon de dire « c'est irréalisable ». Là pour moi, c'est le contraire. J'ai le sentiment que l'utopie a été réalisée et donc il y a un modèle existant et on peut se référer à ce modèle qui puisse être valable même pour une société compliquée comme la société occidentale. On devrait tendre à réaliser une utopie en Occident, en Europe à mon avis, puisque c'est quelque chose qui a eu du

C. Le cas de Fintan

La transmission de la ville d'origine s'effectue également à Fintan dans *Onitsha*, de manière assez similaire aux cas d'Esther et de Laïla en plusieurs aspects. D'abord, pour Fintan, comme pour l'héroïne d'*Etoile errante*, c'est sa mère – et aussi son père en un sens – qui lui répète, depuis qu'il était petit, « ces noms familiers et effrayants, Onitsha, Niger¹ » ; ces toponymes étrangers sont prononcés par Maou, lorsqu'elle lit à voix haute devant son fils des lettres de son mari. Cet Anglais, fasciné par le mythe de l'ancien empire égyptien, se détourne de sa vraie ville natale pour aller au Nigeria, et là-bas, il écrit à sa femme pour la faire venir avec leur fils dans cette ville africaine qu'il a lui-même choisie. Le nom d'Onitsha se transmet ainsi du père au fils, via la mère. Ensuite, la lecture de Maou présente une certaine analogie avec celle de Reb Joël oralisant les versets de la Genèse que nous venons de voir.

Elle[Maou] les lisait comme on récite une prière, ou une leçon. Elle s'arrêtait, elle regardait Fintan avec des yeux brillants d'impatience. Quand vous serez à Onitsha. Je vous attends tous les deux, je vous aime. Elle disait : « Ton père a écrit, ton père dit... » (*O*, 23)

L'ambiance sacrée et éducative, due à sa façon de lire, c'est-à-dire à sa lecture alternée avec le silence nous rappelle naturellement la catéchèse du rabbin dans l'histoire d'Esther. Les paroles de Maou ressemblent qui plus est à celles du rabbin au niveau de la forme, avec leur début en particulier, celui qui précise à chaque fois le premier locuteur de ces histoires ; « *lui, le plus grand des êtres* », répété au début de chaque verset de la Genèse, est remplacé par « ton père » dans les histoires de Maou, celui qui insuffle le rêve d'Onitsha à la famille d'Allen. D'ailleurs, les phrases de Geoffroy citées ci-dessus sont caractérisées par leur style concis et prophétique ; le phrasé court et simple, l'emploi du verbe « être » au futur, l'usage du lexique associé à l'avenir comme « attendre ». Le ton majestueux du père de Fintan apparente jusqu'à un certain point ces correspondances postées d'Afrique et le Livre Sacré des juifs.

De même que l'histoire d'El Hadj dans *Poisson d'or* mène Laïla à une image vivante de son village natal et de la rivière Falémé, le récit détaillé de Maou, pleine de descriptions précises et animées, permet à Fintan d'imaginer de façon concrète la ville d'Onitsha et le fleuve Niger.

succès, qui a réussi et qui s'est maintenu bien longtemps après Quiroga, (...). Pour moi, c'est une chose de concret. (...) le paradis n'est pas réalisable sur la terre, c'est le contraire même pratiquement de l'utopie. » (Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 281).

¹ *O*, p. 23.

Depuis qu'il était tout petit, presque chaque jour elle lui répétait tous ces noms, ceux du fleuve et de ses îles, la forêt, les plaines d'herbes, les arbres. Il savait déjà tout sur les mangues et sur l'igname, avant de les avoir goûtées. Il savait le lent mouvement des bateaux à vapeur qui remontent le fleuve jusqu'à Onitsha, pour apporter les marchandises sur le Wharf, et qui repartaient chargés d'huile et de plantains. (*O*, 28-29)

Maou appelle chaque quartier de cette ville par son nom, même les moindres décors naturels comme les arbres ou les fruits de la région, et décrit les plaisirs sensoriels que l'on pourrait sentir sur place. Le fleuve est dépeint encore plus précisément, avec ses aspects mouvants soulignés ; la lenteur du courant d'eau, des bateaux qui font l'aller-retour entre l'amont et l'aval, les cargaisons diverses transportées sans cesse. L'énumération des toponymes et des noms propres – bien que le narrateur ne les reproduise pas dans le texte – et la description du paysage fluvial, plus cinématographique que photographique, sont des points communs de l'histoire de Maou avec celle d'El Hadj, particularités narratives qui rendent les jeunes auditeurs étroitement attachés aux villes inconnues de l'autre côté de la mer¹.

Néanmoins, le nom de cette ville nigériane pour Fintan, contrairement à Yamba pour Laïla ou à Eretzraël pour Esther, ne suscite pas nécessairement de sentiments positifs comme la tranquillité, le soulagement ou l'espérance. Indissociables du nom de « Geoffroy Allen » qui n'est jamais son père pour le jeune garçon, mais « un homme inconnu² », les toponymes d'Onitsha et de Niger lui demeurent toujours « effrayants », même « menaçants » en partie, en dépit de la fréquence avec laquelle il les a entendus depuis sa tendre enfance.

Il y avait ces noms, qu'il avait entendus depuis toujours, Maou les prononçait lentement, ces noms familiers et effrayants, Onitsha, Niger. Onitsha. Si loin, à l'autre bout du monde. Cet homme qui attendait. Geoffroy Allen. (...) Alors chaque tour d'hélice dans l'eau noire de l'Océan voulait dire cela, répétait ces noms, effrayants et familiers, Geoffroy Allen, Onitsha, Niger, ces mots aimants et menaçants, je vous attends, à Onitsha, sur le bord du fleuve Niger. Je suis ton père. (*O*, 23)

¹ Le vieux conteur de *Poisson d'or*, de même que Maou dans *Onitsha*, désigne l'une par l'une des régions de son pays natal. Par ailleurs, El Hadj, ayant vécu réellement dans le village qu'il décrit, reproduit le mouvement et la lenteur du grand fleuve Sénégal fidèlement à ses souvenirs corporels : « Il rêvait tout haut du grand fleuve qui coule si lentement à travers le désert, (...). Il racontait aussi la rivière Falémé, Kayes, Médine, Matam, et son village de Yamba. Comme s'il glissait encore sur une longue pirogue, avec les femmes et les enfants en regardant passer les maisons accrochées aux rives, les vols des grues, les cormorans. » (*PO*, p. 164). A propos de son histoire *vivante*, voir le chapitre 7 de notre étude, p. 357-367.

² *O*, p. 17.

L'ambivalence du sentiment de Fintan envers ces trois noms apparaît manifestement dans ce passage où se trouvent les paires des qualificatifs paradoxaux comme « familiers et effrayants » ou « aimants et menaçants ». D'une part, ils sont fortement attachés au héros, mais d'autre part, ils provoquent en lui la peur et l'hostilité. Ce qui nous attire ici, c'est le changement de la voix prononçant ces mots inquiétants. En effet, sur le *Surabaya*, ce n'est plus Maou, mais l'eau tourbillonnant autour de l'hélice du navire qui les répète à Fintan. Autrement dit, c'est la voix de l'Océan, qui, à la suite de celle de la mère, qui mène principalement le processus de transfusion/transmission de la ville d'origine au jeune garçon. Les paroles de l'eau de mer se jettent avec une puissance irrésistible dans l'être de l'enfant, avant de lui ôter finalement toute sorte de sentiment négatif associé au nom d'Onitsha. Cet effacement de l'angoisse et de la crainte chez Fintan s'observe dramatiquement après sa baignade à la plage de Takoradi avec Maou. Cette cérémonie d'initiation, commencée par l'écoute du bruit de la mer¹, invite les deux néophytes à passer par la porte de l'Afrique². Elle enlève d'une manière quasi mystique surtout au garçon toutes ses émotions d'appréhension vis-à-vis de cette terre inconnue pour lui laisser seulement un désir ardent de l'atteindre, comme le narrateur le précise :

Il voulait arriver, là-bas, dans ce port, au bout du voyage, à la fin de la côte de l'Afrique. Il voulait s'arrêter, entrer dans la ligne sombre de la côte, traverser les fleuves et les forêts, jusqu'à Onitsha. C'était un nom magique. Un nom aimanté. On ne pouvait pas résister. (*O*, 46)

Dans ces paroles du narrateur, dont les locutions répétées créent un ton incantatoire, l'anéantissement de l'anxiété chez l'enfant craintif se traduit par la disparition des adjectifs sombres. Devenu enfin « un nom magique », comme Eretzraël l'est pour Esther³, ce toponyme

¹ En route pour la baie de Takoradi, Fintan perçoit l'existence de la mer avant que cette dernière apparaisse devant eux : « C'est Fintan qui l'a entendu le premier, à travers le martèlement des sabots du cheval et le grincement de ferraille de la carriole. Un bruit puissant et doux, comme le vent dans les arbres. « Tu entends ? C'est la mer. » Maou a essayé de voir entre les fûts des cocotiers. Et tout d'un coup, ils sont arrivés. La plage s'est ouverte devant eux, (...). » (*O*, p. 43). La scène démontre le rôle de *la voix de l'Océan* dans la conduite de Fintan vers la ville d'Onitsha.

² Le narrateur n'appelle pas la baie de Takoradi par « la porte de l'Afrique », mais il précise que la visite de cette plage des protagonistes signifie leur première entrée dans ce monde inconnu : « La charrette avançait le long de la route directement vers la mer. (...) C'était la première fois qu'ils entraient en Afrique. » (*O*, p. 43). Nous reviendrons sur ces rites de passage dans la baie de Takoradi dans le chapitre consacré à la métamorphose physique des personnages.

³ *EE*, p. 69 : « Dans le silence de la nuit, la voix d'Elizabeth murmurait, répétait la même histoire, celle qu'Esther entendait depuis qu'elle comprenait les paroles, le *nom magique* qu'elle avait appris sans le comprendre, la ville de lumière, les fontaines, la place où se rejoignaient tous les chemins du monde, Eretzraël, Eretzraël. » Mis en italique par nous. En plus de ce point commun lexical, la narration des deux romans présente de l'analogie aussi au niveau du style : répétition. Rapprochant les proses romanesques des paroles incantatoires, ce caractère stylistique s'incarne dans l'histoire de Fintan par la réitération des locutions, par exemple « Il voulait » ou « un nom », et dans *Etoile errante* par la reprise

« très beau et très mystérieux » fait remonter un souvenir d'un tableau dans la chambre de la grand-mère Aurélia, celui que le protagoniste associait en permanence avec Onitsha : « une clairière dans la forêt, où se repos[e] une harde de cerfs¹ ». Un paysage probablement le plus idyllique qu'il puisse imaginer, « cette clairière, avec la lumière verte qui pass[e] dans le feuillage des grands arbres² », incarne parfaitement un monde primitif, c'est-à-dire l'origine, avec la forme discrète de l'échappée dans la forêt chevelue, le rassemblement silencieux des animaux herbivores et la lumière du soleil adoucie. Bien que la réalité d'Onitsha s'avère bientôt loin de cette vue paradisiaque, le paysage représenté dans ce tableau, caractérisé par la sécurité, la tranquillité, la luminosité et la douceur, relie encore une fois la ville de rêve de l'héroïne d'*Etoile errante* et celle du héros d'*Onitsha*. La nouvelle origine, une fois transfusée/transmise, avant même son arrivée à Onitsha, Fintan, devenu autrui, ou né de nouveau comme autrui, s'acclimatera, pendant son séjour en Afrique, plus profondément à cette ville étrangère qu'à aucune ville du monde, y compris sa vraie ville natale³.

Nous avons vu jusqu'ici comment l'unicité et le statut inviolable de la ville d'origine, traditionnellement assimilée au lieu de naissance ou à la ville d'enfance, sont déstabilisés dans le monde littéraire de Le Clézio. Ses personnages, obligés de quitter leurs villes d'origine pour des raisons personnelles ou des situations extérieures, ne restent pas longtemps nostalgiques, mais se tournent bientôt vers les villes inconnues qui sont devenues ou deviendront leurs nouvelles origines par truchement de la voix fluide des conteurs, qu'ils soient humains, divins, ou issus d'éléments naturels. C'est ainsi que leurs déplacements, étiquetés comme immigration ou exode, notions présupposant la séparation entre *ma ville* et celle des *autres*, peuvent se définir chez les protagonistes de notre corpus comme le nomadisme au sens moderne dans *l'espace lisse*, si l'on emprunte de nouveau le terme deleuzien. C'est l'avancée d'*une ville d'origine* vers *l'autre*, de la première *vécue* vers la seconde *à vivre*, du *monde familial* vers le *monde sacré* et/ou *naturel*. Il s'agit donc d'annihiler la limite entre moi et autrui, de renoncer à

du verbe « comprendre » ou du nom « Eretzraël ». Cette caractéristique d'écriture contribue implicitement à décrire le procédé d'attachement à une ville inconnue des deux personnages comme un rite mystique.

¹ *O*, p. 46.

² *O*, p. 46.

³ Nous avons étudié que Fintan se sent étranger paradoxalement en Angleterre, son pays sur le passeport, et qu'il a mal à effacer ses souvenirs de la ville d'Onitsha, marqués dans son corps ; ces derniers lui reviennent sans cesse au moment de son sommeil ou de sa rêverie, même après son retour en Europe, jusqu'à ses trente ans où le roman se termine. L'inaptitude du protagoniste à vivre en Europe et sa nostalgie intense vis-à-vis d'Onitsha confirment le statut de cette ville africaine comme sa ville d'origine transfusée. Voir la fin du chapitre 6, section intitulée « La neige » et le premier sous-chapitre du chapitre 7, intitulé « La réalité vaincue par la mémoire ».

prendre racine dans une ville particulière, mais de se situer, sinon se balancer, entre deux mondes, tant physiquement que mentalement. Nous pouvons imaginer cet espace entre-mondes, transitoire, comme la mer ou l'océan, c'est-à-dire *le monde de l'eau*, dans lequel les personnages lecléziens forment le soi multiple et changeant, soit *l'identité fluide*. Cette dernière n'est pas loin de la conscience de soi de notre écrivain, niçois, qui se sent pourtant à la fois « profondément Mauricien » et aussi « assez Breton¹ », quelque peu comme un métis postnatal. Terminons notre réflexion sur la transfusion/transmission des éléments identitaires par la considération de l'identité religieuse de nos personnages.

2.3. La mixité des religions

Il est évident que les religions ont des fonctions salutaires dans la vie humaine ; en accompagnant les croyants à chaque moment de leur vie, elles leur permettent d'endurer, d'affronter, voire de surmonter les immesurables difficultés et douleurs qu'ils doivent vivre dans ce monde incompréhensible, et de pardonner leurs propres fautes et celles des autres, ce qui est nécessaire pour avancer vers l'avenir. Cependant, il est indéniable qu'il y eut dans l'Histoire des moments tragiques où les hommes s'autorisèrent les destructions, les massacres et les guerres au nom de leurs religions. Etant conscient de ces méfaits historiques des hommes, Le Clézio nous propose de concevoir autrement les religions, à travers l'identité religieuse de ses personnages, celle qui se caractérise, loin du fanatisme exclusif ou du dogmatisme autoritaire, par le choix arbitraire, la limite estompée entre les canons et les mythes, la paganisation ou le *devenir-païen*.

A. L'éducation religieuse libérale

Pour la majorité des protagonistes de notre corpus, la religion n'est ni monothéiste, ni intransigeante. Les principes libéraux hérités de leurs parents ou de leurs tuteurs permettent aux

¹ Le Clézio parle de sa conscience de soi qui évoque celle d'un métis dans une émission de radio, « Écrivain, vient de publier *Histoire du pied et autres fantaisies* chez Gallimard », diffusée le 11 mars 2011 : « Je suis profondément Mauricien. Je suis assez Breton aussi, je crois. [...] Mauricien, ça veut dire, dans mon cas, être né à Nice dans une cellule mauricienne, avoir mangé mauricien, avoir entendu l'accent mauricien, avoir écouté mon grand-père me parler en créole, et sortir de là et voir qu'au tour de moi, « Tiens, ils ne sont pas Mauriciens. Que sont-ils ? ». Donc c'est ça être Mauricien pour moi. [...] Et comme tous les Bretons j'ai épousé une Marocaine, donc profondément Breton, c'est être conscient de l'éloignement par rapport à Paris. ».

personnages de découvrir naturellement diverses croyances et de former leur identité religieuse par eux-mêmes. Dans *Poisson d'or*, Lalla Asma donne plusieurs leçons à Laïla dont une leçon de religion.

(...) c'était elle (...) qui m'avait donné les rudiments de la religion – la sienne, où Dieu n'a pas de nom, et la mienne, où il s'appelle Allah. Elle me lisait des passages de ses livres saints, et elle m'enseignait tout ce qu'il ne fallait pas faire, comme souffler sur ce qu'on va manger, mettre le pain à l'envers, ou se torcher avec la main droite. Qu'il fallait toujours dire la vérité, et se laver chaque jour des pieds à la tête. (*PO*, 13)

Notons que cette femme juive enseigne à la jeune fille arabe les éléments des deux religions : le judaïsme et l'islam. Si leur cohabitation interethnique suggère leur relation particulière, en opposition avec l'idée reçue habituelle du conflit historique entre ces deux communautés, cette dualité du cours de religion de Lalla Asma montre explicitement la vie des deux personnages hétérogènes en harmonie idéale, fondée sur le respect de la diversité des cultures, y compris la religion. Bien qu'elle distingue le judaïsme de l'islam, c'est-à-dire la religion des juifs de celle des musulmans pour les apprendre à Laïla, son enseignement n'est pas possible sans impliquer la tolérance pour l'existence de plusieurs monothéismes. Il n'y a aucune primauté d'une religion sur l'autre dans les leçons religieuses de Lalla Asma ; les deux représentations de Dieu sont présentées en parallèle ; la lecture à haute voix des livres sacrés judaïques va de pair avec l'éducation des coutumes du monde de l'Islam. Cet apprentissage ouvert « montre comment une musulmane, prise comme rhizome identitaire, s'infiltré dans le Tout-monde¹ », écrit Raymond Mbassi Atéba. Pour la maîtresse et son disciple, la religion sert plutôt à prescrire des règles à respecter dans la vie quotidienne qu'à adorer un Absolu qui ordonne à ses croyants de rejeter leurs voisins et leur dieu. Sa formation religieuse « ne constitue pas l'objet de fondamentalisme », d'après toujours Mbassi Atéba, « c'est-à-dire une absolutisation des symbolisations artistiques, rituelles et culturelles opaques. Elle est plutôt la voie de l'alliance entre les hommes et entre les peuples² » chez Le Clézio.

Le libéralisme est aussi un des caractères saillants du principe d'éducation religieuse des parents d'Esther dans *Etoile errante*. Ni athées, ni pratiquants, ils ne font pas suivre à leur fille des cours de religion ou ne l'obligent pas d'aller à la synagogue. Au reste, les parents d'Esther l'autorisent, l'encouragent presque, à aller à la fête de la Madone, cérémonie

¹ Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 239.

² *Ibid.*, p. 229.

chrétienne ; Elizabeth la laisse décider elle-même¹, et Michel donne son accord, mêlé de contentement, en disant à sa fille : « Oui, c'est important que tu ailles à cette fête² ». Alors la jeune fille juive assiste d'abord à une messe catholique, avant d'aller à la synagogue. Il faut pourtant nous rappeler qu'il ne lui est jamais *défendu* d'aller au temple. La position neutre du père d'Esther qui prend toujours la religion comme « une affaire de liberté » peut se comprendre plutôt comme du respect pour le choix de sa fille que de l'indifférence, une interdiction tacite ou une pression détournée, comme sa parole le montre clairement : « Si tu veux y aller, tu es libre d'y aller³ ».

C'est donc purement par son libre arbitre, sinon par la force invisible de l'attraction divine, que l'héroïne s'approche de la religion juive. Un jour du sabbat, elle entre pour la première fois dans la synagogue à Saint-Martin-Vésubie, après avoir longtemps hésité, seule, pendant plusieurs semaines, devant la porte ouverte du chalet où on a lieu les offices.

Par la porte ouverte, elle avait vu briller les lumières, elle avait entendu le bourdonnement des prières. Aujourd'hui, devant la porte ouverte, elle ressentait la même appréhension. Des femmes vêtues de noir passaient devant elle, sans la regarder, entraient dans la salle. Elle a reconnu Judith, celle qui était assise à côté d'elle à l'école. (...) quand elle est entrée dans le chalet avec sa mère, elle s'est tournée vers Esther et lui a fait un petit signe. Esther est restée un long moment, arrêtée de l'autre côté de la rue, à regarder la porte ouverte. Puis soudain, sans comprendre pourquoi, elle a marché jusqu'à la porte et elle est entrée dans le chalet. (*EE*, 79-80)

Pendant qu'Esther rôde devant la synagogue, personne ne s'occupe d'elle sauf Judith qui lui fait « un petit signe ». Ce dernier s'oppose bien évidemment à l'indifférence d'autres croyants pour la jeune fille, mais il nous semble que ce geste amical d'une camarade, dont le sens n'est d'ailleurs pas évident, n'est pas le catalyseur décisif qui fait entrer Esther dans la salle de cérémonie, puisqu'elle attend encore « un long moment » après le passage de son amie. C'est plutôt « la porte ouverte » qui nous attire, par laquelle la jeune curieuse voit les gens préparer la cérémonie. Concordant avec l'attitude ouverte de ses parents vis-à-vis de la religion, cet élément de décor important, mentionné trois fois dans ce passage, suggère les caractéristiques du monde sacré, conçu par Le Clézio ; ouvert à tout le monde, sans contrainte, ni expulsion. Les étincelles des bougies allumées et le bruit sourd des prières dans une langue énigmatique s'échappent de la synagogue, comme une invitation à ce monde sacré, ou un appel

¹ *EE*, p. 46 : « C'est la fête de la Madone, vendredi », a expliqué Gasparini. « La Madone doit retourner dans la montagne, elle va quitter l'église. » Elizabeth s'est tournée vers sa fille : « Eh bien ? C'est à toi de décider, je suppose ? » ».

² *EE*, p. 47.

³ *EE*, p. 79.

divin, émis d'une façon indicible. Les trois mouvements hardis d'Esther, c'est-à-dire le détachement « de l'autre côté de la rue », l'approche du bâtiment et surtout le franchissement du seuil de sa porte, dépeignent symboliquement son acceptation de cette invitation sans lettre ou sa réponse à cet appel sans voix. D'où l'absence d'explication à son entrée dans le chalet.

Sa foi est pourtant naissante, sans qu'elle le comprenne, au moment où elle lance pour la première fois, par sa propre volonté, le libre va-et-vient avec l'Absolu. Bien qu'il s'agisse de l'initiation d'une fille juive à la religion juive, elle ne se fait que par le choix de l'initiée, ou par sa communion avec la divinité, c'est-à-dire sans intervention humaine, ou sociale. C'est ainsi que « Le Clézio préconise une héroïne qui assume librement son identité juive, en restant en accord – et surtout en harmonie – avec les élans de sa foi¹ », note Mbassi Atéba.

B. Entre les canons et les mythes

Après une initiation qui leur est propre, les protagonistes de notre corpus ne pratiquent pas vraiment leur religion ; ils ne vont pas prier régulièrement, ne suivent pas des catéchismes officielles, ne dépendent pas non plus d'un Dieu pour affronter les obstacles de leur vie. Bien entendu, leurs situations précaires ne leur permettent pas, mais c'est surtout que la religion sous la forme dont on ne la conçoit habituellement ne prend pas une place centrale de leur vie. Leur identité religieuse ne se consolide pas, mais évolue et s'élargit dans l'univers spirituel où s'annihilent les limites entre les livres canoniques et les histoires mythiques, les frontières entre la religion et le mysticisme.

Les deux jeunes filles arabes, Laïla dans *Poisson d'or* et Nejma dans *Etoile errante*, découvrent des mythes arabo-musulmans, qui n'apparaissent pas dans le Coran, comme l'histoire de Bilal, esclave du Prophète, ou celle des Djinn (Djenoune), une sorte d'ange malsain, que nous avons étudiées précédemment². Les conteurs talentueux de ces deux récits, El Hadj Mafoba et Aamma Houriya, guident nos héroïnes vers un monde spirituel de l'Islam plus large et plus profond. On peut considérer ces histoires mythiques comme une prolongation de la religion ou une autre façon d'enseigner la doctrine religieuse pour plus d'une raison. D'abord, les deux conteurs sont des croyants sincères. Le grand-père de Hakim récite sans cesse de nombreux versets du Coran pendant sa conversation avec Laïla, comme si ces paroles divines pouvaient répondre aux « problèmes de morale, de la violence, de l'éducation, des idées

¹ Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 236.

² Voir « Les contes de l'eau » dans le chapitre 7 de notre étude, p. 384-402.

sociales, de la liberté » sur lesquels ils discutent¹. Étant donné que la vision du monde du vieux sage est basée sur le principe musulman², son conte de Bilal peut aussi se lire comme une histoire instructive impliquant les préceptes islamiques. La tante de Nejma de son côté prie régulièrement dans la journée, et notamment après avoir raconté aux enfants l'histoire des Djenoune³. Sa prière comme une sorte de rite de clôture nous conduit à considérer l'heure du conte de Nour Chams comme *ṣalât*, prière pour l'islam qui a lieu assidûment dans ce camp délaissé⁴. Ensuite, ces histoires, dans lesquelles leurs propres vicissitudes peuvent trouver un écho, offrent aux jeunes filles une vision sagace pour pénétrer les principes de la vie et du monde. Ayant défini l'histoire de Bilal comme « [s]a propre histoire⁵ », Laïla arrive à se repérer nettement dans la durée entière de sa vie grâce à la biographie de ce héros mythique, comme elle proclame ainsi à la fin du roman : « Maintenant, je suis libre, tout peut commencer. Comme mon illustre ancêtre (encore un !) Bilal, l'esclave que le Prophète a libéré et lancé dans le monde, je suis enfin sortie de l'âge de la famille, et j'entre dans celui de l'amour⁶ ». La narratrice-héroïne de *Poisson d'or* reconnaît, non rétrospectivement, mais dans le temps présent, son passage d'un cycle de vie à l'autre, soit des années de vassalité à celles de liberté. Si la légende de Bilal insuffle à Laïla l'impulsion de se libérer et de tenir le gouvernail de sa vie, l'histoire des Djenoune dans *Etoile errante* convie Nejma à comprendre, dans la dimension fondamentale, l'origine de son malheur et l'obstacle à l'avènement du nouveau monde : le Mal, ineptie humaine. Le Palais des Djenoune dans la vallée al-moujib, demeuré inatteignable pour l'héroïne jusqu'à la fin du roman, représente incontestablement ce nouveau monde où Juifs et Musulmans

¹ *PO*, p. 141. La narratrice transcrit les phrases du Coran, citées à maintes reprises par El Hadj comme suivant : « Et toujours il disait des choses très belles, comme si elles venaient du fond du temps et qu'il les avait retrouvées intactes dans sa mémoire. Il disait : « Dieu fend le grain et le noyau, il fait sortir le vivant du mort et le mort du vivant. » Il disait : « Sais-tu ce qu'est la frappante ? C'est la journée où les hommes seront comme des papillons épars et les monts comme de la laine cardée. » Il disait : « Je me réfugie auprès du Seigneur de l'Aurore, contre le mal, contre la nuit qui se déroule, contre le mal de celles qui soufflent sur les nœuds, contre le mal du jaloux quand il jalouse. ».

² Dans une question de Laïla posée à Hakim, nous apercevons la primauté du Coran sur tous les autres idées dans la mentalité d'El Hadj : « Un jour, je lui ai dit : « Au fond, tu penses comme ton grand-père, que tout a été dit dans le Coran. » » (*PO*, p. 143).

³ *EE*, p. 240 : « La nuit était venue, Aamma Houriya maintenant se relevait, elle allait vers les puits pour faire sa prière, et les enfants retournaient chacun vers sa maison. ».

⁴ Sous la direction de Mohammad Ali Amir-Moezzi, *op. cit.*, entrée : « Prière canonique », p. 690 : « Le mot *ṣalât*, emprunté au syriaque *ṣlōtâ* dès avant l'[I]slam, apparaît à soixante-cinq reprises dans le Coran et désigne la prière canonique obligatoire pour tout musulman en âge de prier. (...) Le terme *ṣalât* dans le Coran ne désigne pas uniquement la prière canonique telle qu'elle est codifiée dans la pratique musulmane que nous connaissons. Il peut aussi désigner toute prière faite pour Dieu, sans autre précision (...). ».

⁵ *PO*, p. 141.

⁶ *PO*, p. 252.

coexistent en paix, celui qui ne se réalise pas encore dans l'Histoire. Faisant face aux extrémistes des deux religions qui poussent aujourd'hui les croyants à la guerre sous le beau nom de Dieu, les conteurs pieux des romans de Le Clézio exhortent les jeunes croyants à mener leur vie de leur propre façon, à se méfier de la bêtise humaine, dont celle de trahir la vie pour la mort, à croire le monde en paix et à diriger leurs pas vers ce futur. Le concept de religion dans l'univers littéraire leclézien, étendue vers les mythes qui dénoncent les violences commises au nom de Dieu, s'affirme comme le miroir qui permet de se découvrir, le lien qui unit les hommes et la porte qui emmène vers la paix. À ce propos, Jacqueline Dutton écrit : « Bien que la religion semble être ce qui sépare Esther et Nejma dans *Etoile errante*, elle est peut-être aussi la force qui les unit, car il devient évident à travers ce roman que ce n'est pas la religion en tant que culture d'adoration qui compte, mais la religion comme conscience profonde de la spiritualité, de la communauté et de l'amour¹. »

C. La paganisation ou le devenir-païen²

Les personnages croyants des romans de Le Clézio n'oscillent pas seulement entre le canon et le mythe. Certains d'entre eux, notamment les protagonistes d'*Onitsha*, se laissent captiver par les religions minoritaires, inscrites dans l'histoire du monde, comme païennes, idolâtres, ou superstitieuses, par opposition aux religions monothéistes. Les trois personnages d'*Onitsha*, originaires d'Europe, s'initient chacun au monde spirituel africain, mais nous allons travailler principalement le processus de mystagogie de Fintan dans lequel des éléments religieux s'observent plus fréquemment et plus évidemment par rapport à l'adaptation de Maou, plus culturelle que religieuse, et à la recherche historico-mythique de Geoffroy³.

¹ Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 70-71.

² L'usage des deux termes peut être considéré un peu redondant, mais nous voudrions sauvegarder les deux pour des raisons suivantes. D'abord, « la paganisation », mot introuvable dans les grands dictionnaires français comme *Grand Larousse* ou *Le Robert*, susceptible de s'opposer à « l'évangélisation » ou à « la christianisation », peut souligner le caractère déviant, sinon révolté, du roman de Le Clézio. Néanmoins, ce terme, seul, ne nous paraît pas tout à fait satisfaisant, si l'on prend compte de la spontanéité dans le processus d'initiation des personnages lecléziens aux religions dites païennes. Bien qu'il y ait souvent des personnages-initiateurs aborigènes qui les guident vers le sacré inconnu, ils n'imposent jamais aux protagonistes leur foi ou leurs dieux, ni par des paroles de persuasion, ni par la force armée. Fascinés naturellement par le monde sacré incompréhensible et irrésistible, les héros des romans lecléziens obtiennent chacun une occasion d'entrer dans ce monde spirituel grâce à ces guides, et cherchent sans cesse à s'y assimiler par leur volonté propre. Emprunt au préfixe deleuzien, « le devenir-païen » souligne d'une part le choix arbitraire de nos protagonistes, sinon l'absence de la contrainte dans leur transformation religieuse, et d'autre part la continuation de cette métamorphose identitaire.

³ L'initiation de Maou à la spiritualité africaine est plus proche de la découverte culturelle et de

Lors de son arrivée à Onitsha, Fintan est vierge de toute dimension religieuse ; aucune trace de foi ne se trouve chez l'enfant, tout comme ses parents, sa grand-mère et sa tante. N'ayant reçu aucun héritage religieux de sa famille, le garçon, comme une feuille blanche, peut s'initier sans hésiter, sans obstacle, à la spiritualité dite païenne, malgré ses origines européennes et judéo-chrétiennes. C'est Bony, un ami indigène, qui guide Fintan vers le monde sacré africain, fondé principalement sur l'animisme¹. Du fait qu'il est le fils d'un pêcheur, Nicolas Pien désigne ce Bony « un enfant des gens du fleuve² ». L'initiation du jeune garçon allochtone par le natif d'Onitsha s'effectue de manière systématique, étape par étape ; depuis l'apprentissage du principe de l'animisme, c'est-à-dire la reconnaissance des dieux en nature, jusqu'aux rites d'initiation pour entrer en communion avec la Nature-Dieu, passant par les moyens de communication avec cet univers non verbal et le rapport d'appartenance de l'homme à la Nature, celui qui s'oppose à la vision du christianisme.

Deux anecdotes, l'une sur le faucon chassé par Geoffroy, l'autre sur la destruction des termitières par Fintan, font apparaître nettement, à travers les réactions furibondes du garçon africain, la « vision animiste, mais aussi écologiste du monde naturel³ », basée sur le respect pour la Nature-Dieu.

Un jour, Geoffroy était sorti sur le terre-plein devant la maison. Les poules criaient parce qu'un faucon traçait des cercles dans le ciel. Geoffroy avait épaulé sa carabine, il avait tiré, et l'oiseau était tombé. Bony était à l'entrée du jardin, il avait tout vu. Il était en colère. Ses yeux ne riaient plus. Il montrait le ciel vide, là où le faucon traçait ses cercles. « Him god ! » C'est un dieu, il répétait cela. Il avait dit le nom de l'oiseau : « Ugo ». Fintan avait ressenti de la honte, de la peur

l'accoutumance à la nature que de la conversion religieuse ; elle s'habitue au fur et à mesure au bruit des tambours, c'est-à-dire la musique africaine, étroitement liée aux mythes régionaux, et se contente d'assister, seulement une fois, à un spectacle africain à la fête aborigène, celui qui paraît à la fois une pièce de théâtre et un rite religieux. La recherche de Geoffroy n'est non plus suffisante pour être définie comme une initiation religieuse, parce qu'il tente d'approcher du secret de l'empire Meroë et du peuple d'Eze Ndri, ayant recours aux archives comme les livres ou les cartes, c'est-à-dire de façon scientifique et logique. Contrairement à Fintan, ces deux personnages adultes n'atteignent pas l'illumination ou le calme interne, ceux qui peuvent se traduire comme l'entrée au monde sacré ou la communion spirituelle.

¹ La définition du terme « animisme » du dictionnaire français précise l'importance de cette vision du monde dans la tradition religieuse des Africains. *Le Petit Robert* le définit comme « attitude consistant à attribuer aux choses une âme analogue à l'âme humaine, attitude religieuse traditionnelle, en Afrique » (Paris, Éditions Robert, 2009, entrée : « animisme »). Dans *Sirandanes*, Le Clézio et sa femme écrivent qu'ils voient dans l'animisme « un message étrange qui est venu de la « grand-terre », ou peut-être même du cœur de l'Afrique, et qui a gardé la vérité profonde des religions et des mythologies premières, qui a conservé cette connivence entre les hommes et leur monde, ce lien qui unit les premiers chasseurs et les premiers collecteurs à la savane et à la forêt. » (Jemia Le Clézio et J.-M.G. Le Clézio, Paris, Seghers, 1990, p. 15).

² Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 39.

³ Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 81.

aussi. C'était tellement étrange. Ugo était un dieu, c'était aussi le nom de la grand-mère de Bony, Geoffroy l'avait tué. (*O*, 70)

Du point de vue de Geoffroy, suggéré par ses comportements, le monde est divisé en deux ; l'intérieur et l'extérieur, les alliés et les adversaires, ceux à protéger et ceux à tuer. Situé sur « le terre-plein devant la maison » qui paraît comme un camp de base ou une sorte de territoire, l'Anglais, armé comme une sentinelle vigilante, n'hésite pas à tirer sur le faucon, envahisseur de l'espace aérien qui lui appartient, pour défendre des poules, oiseaux domestiqués qui relèvent plus de ses possessions que d'êtres vivants. Contrairement à cette vision du monde manichéenne, celle de Bony ne comprend ni bornes ni hiérarchie. Son cri de colère « Him god ! » confirme que la nature n'est pas distinguée d'avec la divinité dans la perspective africaine, et non plus d'avec l'humanité, étant donné que ce rapace, vivant et sacré, peut également être associé à la grand-mère du personnage par le nom « Ugo ». La seule limite du monde animiste est celle qui sépare la vie de la mort.

Placé à la frontière du terrain du tueur, Bony « à l'entrée du jardin » joue son rôle de passeur auprès de Fintan. L'enfant sensible, à la différence de son père endurci, sort peu à peu, avec l'aide du jeune initiateur africain, du monde binaire et délimité pour entrer dans un monde ouvert, multiple et harmonieux. Néanmoins, la mutation ne se fait pas immédiatement, car Fintan, fils du conquérant, montre aussi l'inclination violente du tueur, une sorte d'instinct destructeur inexplicable. Dans la scène où il frappe des termitières avec un bâton, le héros apparaît, à l'image de son père, presque comme un soldat assoiffé de sang. La métaphore de la guerre, alliée à la violence de Fintan, est décrite par ses coups répétitifs¹, l'écroulement progressif des termitières qui rappelle des villes bombardées² et les bruits de l'effondrement qui « résonnaient comme sous des coups de canon³ ». De plus, la forme extravagante des termitières évoque les statues des dieux détruites par les conquistadors au XVI^{ème} siècle en Amérique du

¹ Le narrateur souligne la répétition et la continuation de son mouvement agressif : « Fintan (...) avait commencé à frapper les termitières », « Le bâton rebondissait, frappait encore », « Fintan avait attaqué les termitières l'une après l'autre, avec sauvagerie. » (*O*, p. 71).

² *O*, p. 71 : « Peu à peu, des brèches apparaissaient, en haut des termitières. Des pans de murs s'écroulaient en poussière, mettant à nu les galeries, répandant sur le sol les larves pâles qui se tordaient dans la terre rouge. », « Une dizaine de termitières étaient éventrées. Des pans de murs restaient debout, pareils à des ruines, où les larves se tordaient à la lumière du soleil au milieu des termites aveugles. » La pâleur des larves se tordant, la couleur de terre rouge et la lumière du soleil agressive évoquent les hommes mourant sous une pluie d'obus, alors que des termitières qui s'effondrent, précisément décrites partie par partie (« des pans de murs », « les galeries »), font penser nécessairement aux maisons défoncées. La définition du terme « termitière » renforce également à cette métaphore : « Lieu où de nombreux êtres humains sont rassemblés, travaillent... » (*Le Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, tome IX, 1996 (1^{ère} éd. 1992), entrée : « termitière »).

³ *O*, p. 71.

sud, et nous mène à assimiler ce garçon européen à ses ancêtres qui ont nié les religions des autres et détruit sans hésiter tous leurs objets sacrés¹. Cette lignée de dévastateurs est incarnée dans *Onitsha* par la brutalité identiquement observée chez Geoffroy et Fintan. En fait, le narrateur accentue la sauvagerie du fils comme tempérament inné ou hérité du père, en dissimulant les motifs exacts du comportement agressif du garçon².

(...) sans savoir pourquoi, Fintan avait pris un bâton (...). C'était peut-être la peur, la solitude dans cette ville silencieuse. (...) Il ne savait plus trop ce qu'il faisait. C'était pour oublier, peut-être, pour détruire. Pour réduire en poudre sa propre image. Pour effacer le visage de Geoffroy, la colère froide qui brillait parfois dans les cercles de ses lunettes. (*O*, 71)

Le jeune héros ne se rend pas compte de ses propres actes frénétiques, et le narrateur nous présente que des explications imprécises suivies de l'adverbe d'incertitude : « peut-être ». Néanmoins, nous remarquons que l'image du fils et celle du père se superposent. D'abord, c'est à la fois l'image de l'enfant et le visage de son père qui s'effacent en même temps que des fourmilières s'effondrent. Ensuite, les sentiments des deux personnages, « la peur » de Fintan et « la colère » de Geoffroy, peuvent être assimilés, voire permuter. En effet, Geoffroy tire sur le faucon de peur de voir ses poules enlevées et frappe son fils de peur qu'il soit mal éduqué, alors que Fintan qui bat féroce ment des nids de termites ressemble considérablement à son père en colère qui le punit durement³. En plus, le bâton, tenu ici par Fintan, est un des objets symboliques de Geoffroy dans la relation père-fils. La violence des deux personnages est identiquement liée à la peur, camouflée par la colère⁴.

¹ Notons que Le Clézio, intéressé par l'histoire de la conquête de l'Amérique, a publié plusieurs essais et des livres traduits concernés à ce sujet : *La Relation du Michoacan* (Paris, Gallimard, 1984), *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* (Paris, Gallimard, 1988), *La Fête chantée* (Paris, Le Promeneur, 1997).

² Cette sauvagerie transmise de père en fils chez les Européens est décrite dans un texte de Le Clézio publié dans *Nouvelle Revue Française* comme des gestes brutaux de la part des hommes [occidentaux] qui ne veulent pas des mouvements naturels et qui n'entendent pas la langue de la nature : « Et je pensais aussi qu'il y avait une direction, une progression, comme dans la jungle, et que chaque bout d'herbe et chaque bout de feuille se complétait, disait quelque chose. Mais c'est pour ça que les hommes arrachaient les bouts d'herbe et les bouts de feuille autour d'eux, parce qu'ils ne voulaient pas des mouvements naturels. Ils voulaient des mouvements d'hommes, des forêts d'hommes, des millions de feuilles et d'herbes avec des yeux, des nez et des bouches, ce qu'on appelle la société. » (« Je vais vous dire... », *op. cit.*, p. 802).

³ Le narrateur nous laisse savoir indirectement que Geoffroy utilise des châtiments corporels pour l'éducation de Fintan. Par exemple, le jeune héros montre « son bras, en dessous de l'épaule, un bleu » à sa mère en lui disant : « Regarde, c'est lui qui m'a fait ça, avec son bâton. » (*O*, p. 154) ; Fintan ne parle en général jamais de son père à Bony, mais lui montre également une fois « les marques sur ses jambes, sur son dos » laissées par la ceinture de Geoffroy. (*O*, p. 182).

⁴ Raymon Mbassi Atéba propose une autre analyse de cette scène qui incarne, d'après lui, la révolte de Fintan contre Geoffroy : « En déplaçant les symboles, on peut voir que les termites que Fintan détruit,

Rappelons qu'il s'agit d'une histoire réellement vécue par Le Clézio pendant son séjour au Nigeria. L'écrivain raconte ce souvenir de la démolition des termitières dans *L'Africain*, essai consacré à son père et à son enfance dans la ville d'Ogoja¹. Cet épisode dans *Onitsha* peut se lire dans ce contexte comme les aveux du romancier de son propre « meurtre » commis à l'âge de huit ans. Autrement dit, il s'agit de mettre en lumière la violence de tueur, innée ou acquise, en tout cas celle qui grandie déjà en lui en tant que descendant de conquérant. De plus, l'auteur suggère le lien entre sa cruauté gratuite et sa place privilégiée par rapport aux enfants du village, en affirmant que son frère et lui étaient « sauvages comme de jeunes colons, sûrs de [leur] liberté, de [leur] impunité, sans responsabilités et sans aînés² ». Bien entendu, la violence de Fintan peut être traduite comme la barbarie immanente à l'être humain, perceptible chez tous les enfants sans rapport avec leur pays d'origine. Mais nous penchons plutôt pour la première hypothèse, en considérant que Le Clézio insiste dans son essai sur l'antagonisme entre les attitudes différentes vis-à-vis de la nature chez les enfants originaires des deux mondes ; les enfants africains n'ont jamais participé au jeu destructif de ces frères européens³, et l'écrivain exprime son regret de n'avoir pas pu rester au Nigeria, là où il aurait pu apprendre, comme les enfants d'Ogoja, « à parler avec les êtres vivants, à voir ce qu'il y avait de divin dans les termites⁴ ». Concernant cet épisode qui laisse paraître les troubles sentimentaux du héros d'*Onitsha*, Isabelle Constant évoque son statut ambigu dans ce pays étranger, ce qui était aussi le cas du petit Le Clézio en Afrique : « Pour Le Clézio, comment exister si on est à la fois un fils de colon et un enfant de la brousse ? Comment concilier un père qui tue les faucons et un ami pour lequel cet animal est une divinité sacrée ? Fintan n'a plus de culture : il ne se reconnaît plus en être civilisé et il devient comme une bête sauvage qui brûle et détruit⁵ ». D'après Pien, « en détruisant les termitières, geste sacrilège pour les Africains, Fintan fait état de son identité

c'est Geoffroy Allen, son père. Ces bêtes besogneuses sont à l'image du père : toujours occupées à construire, à faire leur travail. Fintan n'arrive pas à les effacer comme il n'arrive pas à vaincre l'égoïsme de son père. Cette scène est pathétique. » (*op. cit.*, p. 96).

¹ L'histoire de sa démolition des termitières avec son frère et l'autoanalyse de l'auteur sur cet élan violent se trouvent dans les pages de 26 à 29 de *L'Africain*.

² *A*, p. 28. Mis en italique par nous.

³ *A*, p. 27 : « Les enfants du village n'étaient jamais avec nous quand nous partions détruire les termitières. Sans doute cette rage de démolir les aurait-elle étonnés, eux qui vivaient dans un monde où les termites étaient une évidence, où ils jouaient un rôle dans les légendes. Le dieu termite avait créé les fleuves au début du monde, et c'était lui qui gardait l'eau pour les habitants de la terre. ».

⁴ *A*, p. 29 : « J'ai pensé qu'il en aurait été autrement si nous étions restés à Ogoja, si nous étions devenus pareils aux Africains. J'aurais appris à percevoir, à ressentir. Comme les garçons du village, j'aurais appris à parler avec les êtres vivants, à voir ce qu'il y avait de divin dans les termites. ».

⁵ Isabelle Constant, « La mémoire des corps dans *Onitsha* de J.M.G. Le Clézio et *Chocolat* de Claire Denis », in sous la direction de Bruno Thibault et Keith Moser (2012), *op. cit.*, p. 182.

européenne qui l'empêche de rejoindre complètement ce continent. C'est donc son père qui est coupable de sa naissance¹ ».

Dans ce contexte, nous saisissons le rôle de Bony, plus précisément la raison pour laquelle Le Clézio crée ce personnage, garçon noir né et élevé au Nigeria. L'éducateur de Fintan, avatar de Le Clézio adulte, reproche non seulement au héros, mais aussi au jeune homme qu'il a pu être, *leur* sauvagerie de colon, et *leur* apprend à la maîtriser.

Bony l'avait regardé. Jamais Fintan ne pourrait oublier ce regard-là. C'était la même colère que lorsque Geoffroy Allen avait tué le faucon noir. « You ravin mad, you crazy ! » Il avait pris la terre et les larves de termites dans ses mains. « C'est dieu ! » Il avait dit cela encore en pidgin, avec le même regard sombre. Les termites étaient les gardiens des sauterelles, sans eux le monde serait ravagé. Fintan avait ressenti la même honte. (*O*, 71-72)

Bony fait reconnaître au héros sa propre férocité et ressentir « la honte », sentiment qui retiendra ce dernier de refaire les mêmes erreurs². C'est surtout le regard courroucé du garçon africain qui éveille l'enfant anglais, aveuglé par la colère, sinon la peur. En massacrant les termites, Fintan, affolé, les réduit à un simple moyen de déverser ses sentiments bouillants, tandis que Bony le jeune sage les reconnaît, en dépit de leur petitesse, comme « dieu(x) », dont l'existence est essentielle, pour que le monde ne soit pas dévastée par l'invasion de sauterelles. C'est ainsi que l'animisme, traité souvent comme superstition ou présenté comme preuve de l'irrationalité des « barbares » dans l'ancien discours des colonisateurs, obtient un statut diamétralement opposé dans le roman de Le Clézio. L'écrivain issu de la génération postcoloniale dénonce, par le biais des reproches faits par son personnage africain, que la folie

¹ Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 46.

² Néanmoins, Fintan commet la même « pêche » la veille de son départ d'Onitsha, celle qui exprime la déception irréconciliable du garçon envers la société coloniale à laquelle il appartient, lui aussi, malgré lui : « Avec une rage appliquée, il commença à frapper les termitières. Chaque coup résonnait jusqu'au fond de son corps. Il frappait les termitières, il criait, avec la gorge : Raou, raah, arrh ! (...) De temps en temps, il s'arrêtait pour respirer. Les mains lui faisaient mal. Dans sa tête, il entendait la voix de Bony qui lui disait : « Mais ce sont des dieux ! » Plus rien n'était vrai. A la fin de cet après-midi, à la fin de cette année, il ne restait plus rien, Fintan n'avait rien gardé. Tout était mensonger, pareil aux histoires qu'on raconte aux enfants pour voir leurs yeux briller. » (*O*, p. 224-225). En fait, après la révolte des forçats dans la maison de Gerald Simpson qui a fait nombreuses victimes, entre autres le frère et l'oncle de Bony, leur relation amicale est complètement rompue. Cette cruauté peut donc signifier la rage du jeune garçon contre sa réalité, ou contre lui-même, c'est-à-dire une sorte d'autodestruction, comme son mal de mains le suggère. Distinguée de celle d'avant, cette action destructrice visant dorénavant lui-même prouve d'ailleurs sa conversion à l'animisme, en ce sens qu'il s'identifie en quelque sorte aux termitières. Les derniers gestes de Fintan aussi soigneux que ceux de son ami-itinéraire de l'époque décrivent ce changement du héros qui reconnaît désormais les dieux dans la nature et qui se reconnaît dans ce monde naturel/divin : « Fintan s'était arrêté de frapper. Il avait pris un peu de terre rouge dans ses mains, une poussière légère où vivait une larve précieuse comme une gemme. » (*O*, p. 225).

et la barbarie sont à chercher du côté du colonisateur, et non de celui du colonisé : « You ravin mad, you crazy ! ». En outre, le rappel de l'importance des termites dans l'écosystème a pour but de souligner, nous semble-t-il, que la foi africaine est fondée sur la considération scientifique, c'est-à-dire aux antipodes de l'irrationalité¹. Fintan s'introduit dans le monde païen où la science et la croyance s'harmonisent – deux domaines longtemps considérés comme incompatibles dans la pensée occidentale. Le Clézio revalorise ainsi l'animisme, déconsidéré pendant plusieurs siècles sous le regard étroit des Européens.

La vision africaine du monde s'insinue ensuite continuellement en Fintan à travers les diverses leçons de Bony. Basées sur l'animisme profond, ces leçons de langue, d'art, de mythes et de rites transmettent à Fintan les moyens secrets des Africains de communiquer avec la Nature-Dieu et d'entrer en accord avec cet univers à la fois matériel et divin, sensible et indéchiffrable. Par ailleurs, elles révèlent à ce garçon européen la relation d'appartenance de l'Homme à la Nature-Dieu, perspective distincte de la hiérarchie ternaire du christianisme alignant le Dieu, l'Homme et la Nature dans les rapports de dominateur-dominé². Nous allons voir ici les détails des leçons de Bony qui contribuent particulièrement à former la vision animiste chez Fintan, et les caractéristiques de cette dernière s'opposant au monothéisme occidental, notamment au christianisme.

Premièrement, Bony parle plusieurs langues comme le pidgin, le français ou l'anglais, mais son plurilinguisme dépasse la sphère humaine ; il parle aussi « par gestes », surtout avec Fintan qui « [a] rapidement appris à parler le même langage³ » ; il sait parler aux serpents, car il « connaît leur *chi*⁴ », âme de ces reptiles auquel l'on peut s'adresser ; il sait également « imiter

¹ L'auteur du *Rêve mexicain ou la pensée interrompue* insiste également sur la civilisation avancée des Amérindiens, nommés « barbares » par les conquistadors. Dans cet essai historique sur l'histoire de la conquête du Mexique, Le Clézio note que leur science était considérablement en avance sur celle des Européens de l'époque. Par exemple, l'accouchement dans l'eau était déjà pratiqué au XV^{ème} siècle par les Amérindiens, tandis que la technique n'a été que récemment introduite dans le monde occidental : « C'est dans le *temazcal* que se préparait avec soin la venue au monde des enfants, avec l'aide d'une sage-femme expérimentée, qu'on appelait *ticitl*. Le travail de l'accouchement était facilité par les bains chauds, et par l'absorption d'une décoction de la racine *cihuapactli* (*Montanoa tomentosa*) qui facilitait l'expulsion. L'on peut supposer que dans certains cas l'accouchement se faisait dans l'eau, selon une technique que la médecine moderne a redécouverte il y a peu de temps. Alors, dès sa naissance, l'enfant est lavé, dédié à la déesse *Chalchiuhtlicue*, au cours d'un premier baptême qui doit le purifier de toute souillure acquise en naissant. » (*RM*, p. 84).

² C'est aussi ce que Le Clézio a appris lui-même pendant son séjour au Nigéria. Il dit : « Je crois que j'ai compris vraiment beaucoup de choses durant cette époque. En particulier, en ce qui concerne mon rapport avec la nature, avec la vie en général. Parce qu'il fallait apprendre à se débrouiller. Nous vivions seuls, il n'y a pas d'école. Nous courions dans la brousse [...]. Nous [avec mon frère] avons découvert notre vraie dimension [d'un être humain]. » (Antoine de Gaudemar et François Caillat, *op. cit.*).

³ *O*, p. 69.

⁴ *O*, p. 154. Dans le roman, le « chi », notion fondamentale de l'animisme africain igbo, n'est pas

les cris des oiseaux, avec des feuilles, des roseaux, ou bien simplement en mettant un doigt dans sa bouche¹ ». On peut définir ces langages gestuel et onomatopéique comme *naturels* par opposition aux *langues humaines* ; ceux-là se distinguent des ceux-ci par leur signifiant non verbal (le geste ou le bruit), un interlocuteur plus global (non seulement les hommes, mais aussi les animaux) et les outils phonatoires empruntés au milieu naturel. L'écrivain conçoit « le monde comme un immense alphabet² », mentionne Nicolas Pien. Autrement dit, ces peuples cherchent à se joindre à d'autres espèces que la leur, par un autre moyen que l'expression verbale, en utilisant toutes les parties de leur corps, voire celles de l'univers comme extension du physique. C'est « la communication immédiate, non pas intellectuelle mais affective de cette parole, sans besoin d'interprétation, d'abstraction » que Le Clézio tente de réaliser à travers ces « langage[s] universe[ls]³ ». Ils suggèrent alors une attitude égalitaire, respectueuse et harmonieuse envers l'univers matériel et sacré, qui fait contraste avec la vision chrétienne du monde selon laquelle « [a]u commencement était Verbe⁴ ». Le Dieu, invisible mais audible, existe comme Verbe chez les chrétiens, soit comme Ordre à suivre. Selon son souhait, la Nature, monde inférieur, est mise à la disposition de l'Homme⁵. Elle est vouée à la domination, et non pas à l'écoute, ni à la conversation⁶. La leçon de langues de Bony pour Fintan peut se lire dans

clairement expliquée, mais elle est traduite une fois comme « l'âme » dans la scène où Moïse, initiateur mystérieux dans le rêve de Geoffroy, raconte à ce dernier les mythes de l'Afrique de façon fragmentaire : « Moïse parle du « chi », de l'âme, il parle d'Anyangu, le Seigneur Soleil, pour qui on faisait des sacrifices de sang. » (*O*, p. 120-121). La conversation avec le serpent se fait en langue humaine, accompagnée de geste rituel comme suivant : « (...) il[Fintan] avait entendu un serpent glisser près de lui dans les herbes, avec un lent bruissement d'écailles. Fintan lui avait parlé à haute voix, comme faisait Bony : « Serpent, tu es chez toi, c'est ta maison, laisse-moi passer. » Il avait pris un peu de terre rouge et il l'avait frottée sur son visage, sur son front, sur ses joues. » (*O*, p. 220).

¹ *O*, p. 70.

² Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 40.

³ Michèle Labbé, *op. cit.*, p. 71.

⁴ Jean 1,1 : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était tourné vers Dieu, et le Verbe était Dieu. » (*La Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 1996).

⁵ Gn 1, 28 : « Dieu les bénit et Dieu leur dit : « Soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre et dominez-la. Soumettez les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et toute bête qui remue sur la terre ! » (*Ibid.*).

⁶ Bien évidemment, nous ne pouvons nier que plusieurs courantes chrétiennes défendent une version « écologique » du christianisme. Par exemple, Albert Hari recueille des vers bibliques qui suggèrent les bonnes manières de traiter l'eau, les animaux et les êtres humains pour proposer aux chrétiens contemporains une manière de vie écologique. (*L'Écologie et la Bible, l'eau, les animaux, les humains*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 1995). Frédéric Baudin remet en question des verbes comme « cultiver », « garder » ou « dominer » dans la Genèse, qui ont été confondus avec « posséder », « avoir le droit d'exploiter » ou « disposer de », ce qui résulte le développement immodéré tout le long de l'histoire occidentale. Il souligne ainsi la responsabilité humaine et religieuse pour la nature. (*La Bible et l'écologie*, Charols, Éditions Excelsis, 2013). En considérant que le roman se déroule dans les dernières années de la colonisation de l'Afrique par la Britannique, nous reprenons ici la perspective, sinon la politique, du christianisme de l'époque dans laquelle les Européens préservent pour justifier leur conquête de l'Afrique et l'exploitation de cette terre et du peuple.

ce contexte comme une provocation à transgresser des ordres chrétiens. Rappelons-nous que les deux premiers hommes sont chassés du jardin d'Éden du fait qu'ils ont écouté la parole de tentation d'un animal maudit : serpent¹. D'ailleurs, le plurilinguisme du garçon africain peut signifier le surpassement des barrières de la langue, celles qui sont établies, d'après la Bible, à la suite du châtement divin infligé à l'humanité orgueilleuse, en réponse à la construction de la tour de Babel, défi de l'Homme à l'autorité de l'Absolu. Contrairement au Verbe dans le christianisme, accaparé par un dieu unique, la langue chez les animistes comprend divers moyens de communication, libres et horizontaux, qui leur permettent de parler avec les espèces hétérogènes, de s'approcher de ces dieux-naturels, d'y ressembler et d'y être unis.

Deuxièmement, le jeu de modelage de Bony, sorte de pratique artistique et religieuse, convie naturellement Fintan à la découverte de certains fondements importants de l'animisme ; la matérialité de la Nature-Dieu, le statut de l'Homme dans ce monde et le paradoxe de la vie humaine à la fois éphémère et éternelle. D'abord, leur matière de modelage, « la terre rouge (...) toute mouillée », trouvée « au bord de l'Omerun » et rapportée par Bony « dans un vieux pantalon dont il [a] noué les jambes », évoque une espèce de partie corporelle détachée d'un organisme par sa couleur sanguine, son humidité abondante et le sac de transport qui est un habit humain². Ensuite, ce sont « de petites statuettes³ », figures « [d]es dieux⁴ », qu'ils fabriquent avec ces lambeaux de chair fraîchement découpés du corps de la Nature-Dieu. Autrement dit, les personnages deviennent eux-mêmes créateurs du monde, en modelant, quant à Fintan, « des animaux [comme] des chevaux, des éléphants, un crocodile » et Bony de son côté « des hommes et des femmes⁵ ». Surtout, les gestes méticuleux du garçon africain rappellent la création du dieu qui élaborait le premier homme « à son image⁶ » ; il met « une brindille pour colonne vertébrale, et de l'herbe sèche pour les cheveux » et façonne, pour les statues masculines, « un sexe dressé vers le haut, et pour les femmes, les boutons des seins et le pubis, un triangle fendu au milieu⁷ ». Sa représentation presque anatomique reflète la vision

¹ Le serpent est négativement connoté dans la Genèse, parce que cet animal symbolise « les forces du chaos » qui sont en relation antagoniste avec l'Ordre du Dieu : « Dans les mythes de création, le Serpent représente les forces du chaos dont doit triompher le Dieu de l'ordre et de la lumière. (...) Le serpent passe pour le plus rusé de tous les animaux (Gn 3,1 → Mt 10, 16). C'est à ce titre qu'il figure dans le récit paradisiaque comme le tentateur. » (Sous la direction de Paul Poupard, *Dictionnaire des religions*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993 (1^{ère} éd. 1984), entrée : « serpent », p. 1862).

² O, p. 77.

³ O, p. 77.

⁴ Bony appeler ce jeu de modelage : « Faire les dieux. » (O, p. 223).

⁵ O, p. 77

⁶ Gn 1, 27 : « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa ; mâle et femelle il les créa. » (*La Bible, op. cit.*).

⁷ O, p. 77.

de l'Homme du jeune garçon noir qui ne s'arrête pas à l'épiderme, mais pénètre dans le corps organique. Par ailleurs, sous le soleil ardent, ces sculptures se transforment en « noir[es] et brûlé[es]¹ » comme le corps du peuple de cette terre. À la transmutation des personnages en *dieux-créateurs* peut s'ajouter cette transition de l'argile aux figures réalistes, soit de *la matière* à *l'organisme*, comme les indices révélateurs de la vision animiste de cette leçon d'art de Bony ; ils suggèrent la limite vague, sinon inexistante, entre la divinité, l'organisme et la matière, qui sont au contraire nettement divisés dans le christianisme. Ici, l'eau apparaît de nouveau comme un élément symbolique qui annihile ces frontières. C'est la pluie torrentielle du soir, dieu naturel nommé « Shango », qui unit parfaitement ces trois entités ; sous les grosses gouttes d'eau, les garçons *divinisés* et la glaise *corporalisée* rejoignent tactilement l'élément liquide *sacré* et retournent ensemble à l'état *matériel*. Quoique un peu long, citons le passage concerné qui fera d'ailleurs déboucher notre discussion sur l'enjeu des rites et des mythes de l'animisme.

Les gouttes épaisses tombaient sur les poteries et les statues, faisaient jaillir des taches de sang. C'étaient des villes qui s'effondraient, des villes entières avec leurs maisons, leurs bassins, les statues de leurs dieux. Le dernier, parce qu'il était le plus grand, celui que Bony appelait Orun, restait debout au milieu des décombres. Sa colonne vertébrale saillait de son dos, son sexe s'effaçait, il n'avait plus de visage. « Orun, Orun ! » criait Fintan. Bony disait que Shango avait tué le soleil. Il disait que Jakuta, le jeteur de pierres, avait enseveli le soleil. Il avait montré à Fintan comment on danse sous la pluie, le corps brillant comme du métal, les pieds rouges du sang des hommes. (*O*, 78)

L'orage effrayant détruit tout, depuis les objets infimes constituant une miniature de la ville édifiée par nos jeunes personnages jusqu'aux vraies villes du Nigeria avec toutes leurs constructions humaines. Il ne s'agit pas d'une simple dégradation, mais de décomposition, d'effondrement, de « menaces de résorption² » et d'« anéantissement de la race humaine qui peuple ce monde, le brutalise, le souille, le bouleverse³ », selon l'expression de Haddad-Khalil. C'est surtout la statue d'Orun, dieu africain, façonnée par Bony, qui disparaît de manière spectaculaire ; la pluie la dépouille de son épiderme argileux, disloque son épine dorsale et efface son sexe, son visage et sans doute bientôt son corps entier. Cette désorganisation de la figure humaine et l'anéantissement de l'espace en totalité semblent incarner la fatalité de tous les êtres vivants, donc la vie éphémère des hommes et la finitude de toutes leurs œuvres⁴.

¹ *O*, p. 78.

² Sophia Haddad-Khalil, *op. cit.*, p. 290.

³ *Ibid.*, p. 328.

⁴ Dans cette scène apocalyptique, Nicolas Pien aperçoit une prédiction de ce qui arrivera à Onitsha après le départ de Fintan : « La pluie donne aux statuette à la dimension d'un monde. Mais elle anticipe la

Néanmoins, ce panorama du déluge nous fait sentir paradoxalement la vitalité intense, même joyeuse, plutôt que l'ambiance désastreuse ou lugubre, par des composants internes sortant avec dynamisme des objets en démolition¹. Par exemple, « des taches de sang » jaillissant des poteries et des statuettes ou la « colonne vertébrale sailla[nt] » du corps imposant d'Orun mettent des touches de vie dans cette scène quasi apocalyptique et révèlent la vigueur inhérente à chaque créature de la nature. L'annihilation de la forme ne signifie donc pas dans la perspective animiste le terme de la vie, mais l'incorporation au monde éternellement vivant, à la fois matériel et divin². Elle correspond à l'« acte d'humilité, sorte d'attitude stoïcienne » de l'auteur de *L'Extase matérielle* à l'égard de la finitude de la vie de l'Homme, celui qui retournera infailliblement au monde des matières : « Sur le plan éthique, faut-il se désespérer d'une telle situation ? Non, aucun désespoir romantique n'est de mise : il faut poursuivre une connaissance objective et éclairée « pour sentir chaque parcelle du monde à sa place » ([EM], p.22). Donc pas de révolte, mais acte d'humilité, sorte d'attitude stoïcienne, d'acceptation devant ce qui ne dépend pas de nous : après la mort, aucun avenir personnel, mais on se fond, on se perd à nouveau dans l'univers³ ».

En appelant un dieu africain « Orun » devant une sculpture de terre s'écroulant, et surtout en dansant sous la pluie annonçant la victoire d'un autre dieu « Shango », le jeune garçon européen s'incorpore à son insu à cet univers païen. En fait, le cri et la danse sous la pluie constituent une sorte de rite religieux, communion physique avec la divinité, pratiqué quotidiennement par les enfants africains. Les descriptions de Le Clézio sur le cri des Indiens

disparition du monde africain tel que le perçoit Fintan dans les derniers instants avant son départ et que la guerre du Biafra détruira complètement. » (Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 41).

¹ La scène peut être comparée à celle du déluge dans la Bible. En dépit de leur similarité apparente, nous observons quelques différences décisives entre les deux. Dans la pensée chrétienne, le déluge représente l'œuvre destructive du Dieu, dont le but est de faire disparaître tout être mauvais du monde, sauf une partie de ce dernier qu'est la famille de Noé et des bêtes choisis. Les émergés ou les sauvés ont pu renaître grâce à l'arche de Noé où ils s'étaient abrités de l'eau. En revanche, dans le roman de Le Clézio, les personnages, prêts à renaître quotidiennement, ne cherchent pas d'abri ; ils courent et dansent sous l'orage pour rejoindre pleinement le monde naturel. L'eau est le destructeur, mais sa destruction n'illustre pas ici la punition ; il n'existe pas non plus un être absolu qui juge, voire décide ceux qu'il sauve et ceux qu'il chasse. Pour savoir plus sur le sens symbolique du déluge dans la Bible, voir Sylvain Bouyer, « L'eau et la création dans le livre de la Genèse », *in études réunies par Danielle Morali, op. cit.*, p. 28-29.

² Si l'on reprend l'idée de Haddad-Khalil, le déluge dans *Onitsha* peut signifier « une forme apparente de délivrance, l'expression de la mort », mais c'est « une étape indispensable pour le salut de l'âme humaine souffrante dans son vécu » (Sophia Haddad-Khalil, *op. cit.*, p. 327). Cette optique animiste se distingue de la vision du christianisme qui sépare l'homme en deux : l'esprit et le corps. D'après celle-ci, l'homme, fait de poussière du sol et d'haleine de vie insufflée du Dieu, retourne physiquement à la nature après la mort, tandis que son esprit passe devant le jugement divin avant de monter au ciel, royaume de Dieu, où l'on jouirait de la vie éternelle.

³ Teresa Di Scanno, *op. cit.*, p. 14.

peuvent s'appliquer aussi au langage de ces derniers : « Ce langage n'est plus discursif, mais répétitif. Il opère la grande métamorphose que l'homme, au fond, ne cesse d'espérer, et qui le libère de sa prison anthropomorphe, où le maintenaient les lois et les mots humains¹ ». Dans les premiers jours à Onitsha, Fintan, séparé de ces derniers, reste dans sa maison pour s'abriter de l'orage et se contente de les voir : « Des enfants couraient dans le jardin, sur la route, leurs corps noirs brillant à la lumière des éclairs. Ils criaient le nom de la pluie : Ozoo ! Ozoo !...² ». Le changement de son attitude envers la pluie/le dieu montre que cet enfant étranger s'assimile à la culture d'Onitsha fondée sur l'animisme. Cette assimilation se manifeste aussi par son corps « brillant comme du métal » de même que ceux des enfants noirs. Dans une ambiance apocalyptique et extatique, le corps du prosélyte, parce qu'il assume pleinement sa fatalité, se décompose et s'amalgame aux matières divines, comme les statues de terre qu'il a fabriquées. À l'encontre de la prière chez les monothéistes qu'est une entente *spirituelle*, l'entrée du héros au monde sacré est décrite comme une fusion plutôt *corporelle*. En plus des lexiques qui sont, pour ainsi dire, matériaux (« métal », « rouges du sang des hommes »), la dernière phrase de notre citation exprime cet état amalgamé également par le style d'écriture, concentré et abstraitif, plus proche des vers que de la prose. L'usage du participe présent (« brillant ») au lieu du verbe en mode indicatif « (qui) brillait », et l'abstraction hardie pour les pieds éclaboussés/éclaboussant, nous laissent deviner l'intention de l'écrivain de relier étroitement des mots et des métaphores évoqués. L'expression « les pieds rouges du sang des hommes » surtout rappelle à la fois plusieurs aspects du membre décrit, visible et invisible, intérieur et extérieur, personnel et historique ; les pieds libres tâchés d'agile rouge, des vaisseaux sanguins gonflés par le mouvement dynamique, et aussi les pieds des prisonniers africains attachés à une chaîne, voire la pluie mêlée de terre dans laquelle le sang de ces derniers s'infiltrait, comme évoqué dans la partie précédente³.

Troisièmement, Bony raconte à Fintan des mythes régionaux indispensables pour se familiariser avec la croyance des Nigériens et leurs pratiques religieuses, étroitement liées à la nature de ce pays africain, notamment à son climat extrême. Il existe bien entendu d'innombrables différences entre le mythe nigérian et le mythe biblique, mais nous voudrions nous concentrer ici seulement sur son mode de transmission sans traiter en profondeur de ses contenus. Les phrases en discours indirect, commencées par « Bony disait » ou « Il disait », soulignent que des mythes africains sont transmis oralement du conteur-initiateur à l'auditeur-

¹ J.-M.G. Le Clézio, « Les cris des crapauds », *op. cit.*, p. 24-25.

² *O*, p. 62.

³ Voir le sous-chapitre intitulé « Le forage de la piscine » dans le chapitre 5 de notre étude.

initié, comme nous l'avons déjà vu dans d'autres romans de notre corpus¹. Cette oralité est un point distinctif du mythe païen par rapport au mythe chrétien, fondé sur la Bible que l'on appelle aussi « Écriture sainte » ou « les saintes Écritures »². En dehors du texte écrit, ces histoires des dieux se caractérisent d'une part par leur *vitalité* en ce sens qu'elles demeurent dans la mémoire des hommes vivants et continuent à être contées, c'est-à-dire représentées par la voix humaine. Elles peuvent s'organiser différemment selon le conteur, et se modifier, sinon évoluer, avec le temps par l'ajout et la suppression des détails. L'oralité confère ainsi au conteur, sinon au mythe africain lui-même, une grande liberté de transformation, caractéristique typique de l'être vivant, opposée à l'exigence d'exactitude et de fidélité d'un travail de retranscription. Il est naturel que la chronologie ou le contexte, éléments à considérer nécessairement dans l'enregistrement par écrit, soient absents ou affaiblis dans les mythes contés par Bony. Ce manque ou refus de structure unitaire ou de généalogie pure donne à chaque conteur/auditeur la liberté de reconstituer une histoire à partir des fragments avec ses propres mots. D'autre part, l'oralité du mythe africain est liée à son évocation fragmentaire et éphémère dans le texte d'*Onitsha*, celle qui amplifie son aspect *énigmatique*. En effet, les personnages mythiques comme « Shango » ou « Jakuta » apparaissent soudainement, sans contexte, ni explication, quelque peu comme l'orage arrivant à Onitsha, pour jouer chacun son rôle (« tu[er] le soleil », « enseveli[r] le soleil ») avant de disparaître aussitôt. Cette insertion subite et succincte, composée de phrases morcelées révèle les secrets des divinités africaines qui permettent aux seuls initiés d'accepter, voire d'accueillir le temps épouvantable de cette terre, soit la force (sur)naturelle, de la Nature-Dieu. En excluant jusqu'au lecteur, le narrateur d'*Onitsha* se contente de montrer que le jeune héros, initié, s'acclimate peu à peu à ce monde inconnu, plein de mystères, grâce à ces mythes transmis par son initiateur³. Contrairement à sa mère, non initiée, Fintan peut entendre

¹ Telle façon répétitive de débiter des phrases nous évoque nécessairement des scènes similaires dans *Poisson d'or* et *Etoile errante* que nous avons vues plus haut ; Laïla transcrit de même manière les phrases du Coran citées par El Hadj (*PO*, p. 141) ; Esther précise le locuteur originaire dans son enregistrement du catéchisme de Reb Joël en répétant presque obstinément des formules suivantes : « Il lisait », « Il continuait » et « Il parlait » (*EE*, p. 182-185). Nous pouvons dire que cette transmission orale est une des caractéristiques importantes des mythes dans la littérature de Le Clézio.

² « Ouvrage écrit, dans les expressions *l'Écriture* ou *l'Écriture sainte*, *les Écritures* ou *les Saintes Écritures*, désignant, dans le langage chrétien, l'Ancien ou le Nouveau Testament. » (*Grand Larousse de la Langue Française*, vol. 7, Paris, Larousse, 1989 (1^{er} éd. 1986), entrée : « écriture »).

³ Cette façon d'écrire de Le Clézio, c'est-à-dire la transmission fidèle, sans commentaire, ni analyse, ressemble en un sens à celle de Bernardino de Sahagun, auteur d'*Historia General de las cosas de Nueva España* (Mexico, Éditions Porrúa, 1975). Le Clézio remarque dans *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* que cet historien espagnol du XV^{ème} réussit, à son insu, à transmettre les grands secrets de la civilisation mexicaine dont il n'a pas su mesurer l'épaisseur : « Le mystère, le rêve des origines dépassent le créateur de ce livre, car il n'est que l'interprète d'une parole dont il ne peut saisir tout le sens. Détenteur d'un secret qu'il ne peut mesurer, Sahagun n'est pas un historien au sens moderne de ce

tranquillement le bruit des tambours venant de l'autre côté du fleuve chaque nuit à la fin de l'orage, parce qu'il comprend désormais le sens de ce langage musical des Africains, destiné à leurs dieux :

Dans la nuit, c'était un bruit étrange, très doux, une palpitation, un froissement léger comme s'il calmait la violence des coups de tonnerre. Fintan aimait écouter le roulement, il pensait à Orun, au seigneur Shango, c'était pour eux que les hommes faisaient cette musique. La première fois que Fintan avait entendu les tambours, il s'était serré contre Maou, parce qu'elle avait peur. Elle avait dit quelque chose, pour se rassurer, « Il y a une fête dans un village, écoute... ». (O, 81)

Le même bruit provoque en chacun des émotions différentes; en dépit de l'étrangeté, il marque Fintan par sa tonalité douce et légère et son rythme apaisant, proche du battement du corps vivant, tandis qu'il n'est qu'un mystère pour Maou, dont l'impénétrabilité ne fait rien que l'effrayer. A l'opposé des articles indéfinis (« une fête », « un village »), signes de l'ignorance absolue de cette femme d'origine européenne, ce sont les noms des dieux africains, soit les mots les plus concrets, qui viennent à l'esprit de l'initié et unissent ce dernier à la spiritualité païenne.

Après avoir suivi cette initiation, Fintan, paganisé, se distingue ainsi de ses parents par la clairvoyance acquise. Sa conversation avec Maou, l'avant-veille de leur départ d'Onitsha, montre que le garçon obtient, grâce à l'apprentissage de Bony, la lucidité africaine qui sert à discerner l'inoffensif déshonoré du nuisible justifié dans la perspective étroite de l'Occident. Quand sa mère lui demande de ne pas sortir avec Bony, surtout la nuit, en disant que « c'est dangereux » et d'obéir à Geoffroy qui « [l]'aime¹ » d'après elle, Fintan montre son bras meurtri pour lui répliquer et mentionne brièvement la leçon de l'ami pour la rassurer.

« Regarde, c'est lui qui m'a fait ça, avec son bâton ».

« Tu dois lui obéir, il n'aime pas que tu sois dehors à la nuit. »

Fintan poursuivait sa rancune.

« Mais j'ai cassé son bâton, il faudra qu'il aille en couper un autre. »

« Et si un serpent te mord ? »

« Je n'ai pas peur des serpents. Bony sait leur parler. Il dit qu'il connaît leur *chi*. Il connaît les secrets. »

« Et c'est quoi, ces secrets ? »

« Je ne peux pas te dire. » (O, 154)

mot. Il est semblable à un homme qui, cherchant les traces d'un filon, aurait découvert sans même s'en rendre compte un trésor immense et inépuisable. » (RM, p. 56).

¹ O, p. 154.

Le dialogue de la mère et du fils peut se lire comme l'affrontement des deux visions du monde : du christianisme et de l'animisme. Bien que Maou n'apparaisse pas comme pratiquante dans le roman, ses paroles laissent apparaître des indices de l'influence chrétienne ; l'obéissance au père, la peur du noir – synonyme du chaos avant la Lumière divine – et l'angoisse de serpent. Fintan, rendu animiste, brave ces vestiges du christianisme par son insubordination vis-à-vis de l'autorité excessive de son père, son surpassement de l'achluophobie et son acquisition de la capacité de communication avec cet animal venimeux. Par ailleurs, le garçon, devenu païen, casse le bâton, détesté par lui-même et critiqué par son initiateur. L'objet symbolise la cruauté gratuite qu'il a failli hériter de Geoffroy, représentant de la vieille génération de l'Occident.

Le processus du *devenir-païen* de Fintan se termine par une petite aventure vers *mbiam*, la source sacrée. Evoquant l'ablution sacrée, ce parcours secret, longtemps préparé par Bony, se révèle comme la dernière étape de l'initiation à l'animisme en ce sens que le baptisé y entre en union absolue avec la Nature-Dieu. Les décors naturels du chemin difficile comme « un chaos de rochers¹ », « les buissons d'épine, les crevasses² » suggèrent les caractéristiques prédominantes de la source : primitive et inaccessible. Ils décrivent de manière détournée que les personnages se dirigent vers un lieu sacré, défendu aux hommes. Le paysage vu à mi-chemin éclaire le sens symbolique de leur trajet comme le franchissement de la limite entre le monde humain et celui naturel/divin. Du haut d'un rocher aux « collines de Nkwele, là où commen[cent] les nuages », les garçons voient « toute l'étendue du plateau, les villages lointains, les champs, et presque irréel, le lit d'une rivière qui brill[e] entre les arbres³ ». Plus ils s'approchent de leur destination, plus l'espace habituel, étroitement lié à leur vie quotidienne, s'éloigne, jusqu'à ce qu'il leur paraisse « irréel ». De plus, « une grande faille dans le plateau où la terre rouge luis[e] comme les bords d'une plaie⁴ » attire particulièrement le regard des personnages, en marquant, nous semble-t-il, une ligne de démarcation entre deux mondes. Notons également que le changement du corps de Fintan pendant cet itinéraire peut signifier la mue identitaire, opérée discrètement par la Nature-Dieu : « Les ronces avaient déchiré ses vêtements. Ses jambes saignaient⁵ ». Le corps du baptisé, qui est « un sac hermétique⁶ », selon l'auteur de *L'Extase matérielle*, s'entrebâille ainsi peu à peu, comme s'il se préparait à s'unir au monde naturel/divin.

¹ *O*, p. 159.

² *O*, p. 160.

³ *O*, p. 159.

⁴ *O*, p. 159-160.

⁵ *O*, p. 159.

⁶ *EM*, p. 173 : « Tout cela qui est un sac hermétique, où n'entre que ce qui est puisé, et ne sort que ce qui est chassé. Ce poumon, cet intestin, ce sac. ».

Après la déchirure des habits, signe de la déculturation occidentale, et l'ouverture de la peau, le corps de Fintan, en tant que sujet émotionnel et matière sensorielle, disparaît enfin complètement, lorsqu'il atteint le sommet des collines, soit la frontière des deux mondes. Dans cet « endroit mystérieux, loin du monde, (...) où on p[eut] tout oublier », Fintan est « étonné de ne plus ressentir de rancœur » envers son père, ni sentir « la brûlure du soleil et les piqûres des feuilles vénéneuses, même la soif et la faim [,] (...) les coups de bâton¹ ». Le bruit et la parole s'effacent aussi. Concordant avec « un très grand silence » de l'espace sauvage, « Fintan n'os[e] pas parler² », et Bony, initiateur fidèle, parle très peu, seulement pour indiquer à son initié la direction du sanctuaire comme : « Viens³ » ou « Là-bas, c'est *mbiam*⁴ ». L'absence ou la restriction de paroles, caractère spécifique de l'espèce humaine, nous fait penser à l'animalisation des personnages, celle qui apparaît de manière plus évidente dans la scène où le héros boit de l'eau : « Fintan s'agenouilla au bord de l'eau et il but longuement, le visage contre l'eau comme un animal⁵ ». L'arrêt de l'usage des mains illustre l'entrée du héros dans le monde naturel/animal, distinct de celui de l'homme, dit civilisé.

Le baptême, ou la conversion de Fintan, préparés ainsi progressivement sur le chemin du sanctuaire, s'achèvent à l'arrivée des personnages à l'eau *mbiam*. Les caractéristiques topographiques, figuration de l'accès interdit, soulignent la sacralité de ce « bassin d'eau profonde, entouré de hauts arbres et d'un mur de lianes ». Dissimulée par plusieurs murs naturels, la source en question se trouve d'ailleurs « [t]out à fait au fond du bassin », soit une place la plus cachée, sous forme de « petite cascade qui surgiss[e] au milieu des feuillages »⁶. Suivant l'indication de Bony, Fintan entre dans l'eau sacrée pour s'unir avec la Nature-Dieu et atteindre la paix absolue.

Très lentement, il entra dans le bassin, et il lava son visage et son corps. Il se tourna vers Fintan : « Viens ! » Il prit de l'eau dans sa main et aspergea le visage de Fintan. L'eau froide coulait sur sa peau, il lui sembla qu'elle entra dans son corps et lavait sa fatigue et sa peur. Il y avait une paix en lui, comme le poids du sommeil. (*O*, 160-161)

Il est intéressant que le corps de Fintan existe ici seulement comme un récepteur sensoriel, et non comme le sujet de mouvement. La scène où le héros entre dans le bassin est

¹ *O*, p. 160.

² *O*, p. 160.

³ *O*, p. 158, p. 161.

⁴ *O*, p. 159. Dans la page suivante, la phrase se répète dans l'ordre inverse : « L'eau *mbiam* est là-bas » (*O*, p. 160). Ces courtes phrases répétées nous paraissent aussi comme une prière récitée.

⁵ *O*, p. 160.

⁶ *O*, p. 160, 161.

omise, comme si son corps devenait invisible. Son visage, de même que sa peau, réapparaît pour être aspergé et pour sentir la fraîcheur de l'eau et son ruissèlement. Dans son corps perméabilisé, cet élément primitif et divin entre pour effacer les douleurs, physiques et mentales, produites nécessairement par le fait d'exister en tant qu'organisme mortel. La paix interne, comparable au sommeil profond, sous-entend que le contact physique de Fintan avec l'eau *mbiam* à la fin de diverses leçons de Bony conduit ce garçon anglais au monde de l'animisme et le fait entrer en harmonie totale avec la Nature divine¹. Le personnage réalise ainsi le désir de Le Clézio, lors de son écriture d'*Onitsha* : celui « d'être en harmonie avec un monde sans lien avec [s]a culture européenne² ».

Les éléments identitaires que l'on considère souvent comme prédéterminés à la naissance ou héréditaires des parents biologiques sont ainsi transmis/transfusés librement chez la plupart de protagonistes de notre corpus. Les défauts d'identité, c'est-à-dire l'absence ou l'imprécision de nom, de parents, de villes d'origine ou de religion, sont maintes fois comblés principalement par le choix libre de chacun, sous l'influence de leurs relations ou forces surnaturelles. Cette notion d'identité, variable et donc transitoire, reflète la vision du monde de Le Clézio, étroitement liée à la fluidité, la mobilité et la fusion. Distinguée de la vision *terrestre* ou *territoriale*, c'est-à-dire solide, fixée et fractionnelle, cette perspective associable avec l'eau conçoit la nouvelle figure de l'homme. Nous allons tenter maintenant de caractériser ce concept de l'homme postmoderne de Le Clézio que l'on appelle *le trans-humain* ou *l'Homme fluide*.

¹ Ce rapport harmonieux de Fintan à la Nature-Dieu, représentée par l'eau *mbiam* et son effet à l'intérieur du héros, s'oppose aux désaccords et troubles évoqués par cet élément primitif/divin dans le corps de Geoffroy, non initié. Dans son voyage vers l'amont du fleuve, le père de Fintan découvre aussi une source nommée « Ite Brinyan, le lac de vie », dans lequel il entre sans permission, et dont il boit de l'eau à son gré. Le refus de cet homme par la Nature-Dieu est suggéré par « [l]e poids de ses vêtements mouillés [qui] l'empêche de monter sur le rivage » (*O*, p. 194) ou par « la malaria noire » (*O*, p. 202) qui l'attaque dès lendemain. En lavant son visage et buvant cette eau de source, l'Anglais interprète son action à sa manière comme un « baptême » et pense qu'« il ne sera plus jamais le même homme » (*O*, p. 195), tandis que ce liquide sacré ne produit que des douleurs dans son corps, comme si cet homme étranger, non choisi, était puni d'avoir transgressé les ordres de la Nature-Dieu : « Pendant la nuit, Geoffroy est réveillé par des brûlures sur le corps. (...) Au petit matin, Geoffroy est grelottant de fièvre, il ne peut plus marcher. Il urine un liquide noir, couleur de sang. Okawho passe la main sur son visage, il dit : « C'est le *mbiam*. L'eau est *mbiam*. » » (*O*, p. 195-196).

² « Entretien J.-M.G. Le Clézio », entretien avec Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 49 : « A la réflexion, ce qui a peut-être motivé l'écriture de ce livre, c'est le désir d'être en harmonie avec un monde sans lien avec ma culture européenne. Ma défiance vis-à-vis du monde gréco-latin et mon attirance irrésistible pour des cultures aux antipodes de la mienne sont le phénomène qui m'échappe avec le plus d'évidence. »

3. Le trans-humain ou l'Homme fluide

Etant donné la variété et l'instabilité des éléments identitaires, il serait paradoxal de tenter de *déterminer* l'identité de nos personnages. Plus on s'efforce de trouver l'essence de ces êtres, plus il serait inévitable d'échouer. Tout ce que l'on peut déduire, à propos de leur identité, de ces éléments absents, affaiblis ou troublés dans la plupart des cas, serait l'impossibilité de déterminer. C'est à partir de cette *indéterminabilité* que nous devons aborder la question de l'identité des personnages lecléziens. C'est là où nous pouvons commencer à caractériser leur existence, ou leur manière d'exister. Remarquons que l'identité indéterminable de nos protagonistes n'est pas sans rapport avec l'espace romanesque de Le Clézio dans lequel la présence de l'eau ou celle des images de l'eau sont prédominantes. En effet, un être transitoire ou transformable concorde bien avec le monde de l'eau, situé entre les terres séparées, qui se caractérise par une matière fluide et une capacité dissolvante. Comme s'ils appartenaient à ce monde liquide, vacillant, pénétrant et décomposant, les personnages lecléziens continuent de muer tant physiquement que mentalement tout au long de leur vie. Il est intéressant que leur mue, effectuée principalement par les voyages de l'autre côté de la mer et par les rencontres avec les autres, soit *ponctuelle*, si l'on peut dire, par l'intervention de l'eau. Autrement dit, ce sont leur contact physique avec l'eau ou les sentiments évoqués par l'eau qui mènent symboliquement à leur changement identitaire. Il est donc naturel que le processus ou la modalité de cette métamorphose s'apparentent avec l'eau ou ses caractéristiques. En baptisant ces personnages de *trans-humain* ou d'*Homme fluide*, nous étudierons ici les caractéristiques de leur identité sous les trois aspects, étroitement liés à l'espace de l'eau ou aux attributs de cet élément : affinité avec l'eau, visage et corps en métamorphose, langues plurielles, métisses et musicales.

3.1. L'affinité avec l'eau

La majorité des protagonistes de notre corpus sont déracinés d'abord du fait de situations politiques. Chassés ou enlevés de force de leurs terres d'appartenance, ils souffrent tous gravement pendant des semaines, voire des décennies, tantôt en regrettant leur pays d'origine, tantôt en cherchant d'autres terres où ils pourraient s'enraciner de nouveau. Cependant, il est aussi vrai que certains d'entre eux s'habituent à leur état déraciné, voire l'acceptent tôt ou tard comme leur destin nomade, et ne prennent plus au sérieux le fait de ne pas avoir d'adresse. Par

exemple, Laïla n'hésite pas longtemps à donner l'adresse d'une amie comme la sienne pour échanger les coordonnées avec Sara, chanteuse américaine, dont elle vient de faire la connaissance : « Elle[Sara] m'a écrit son nom et son adresse sur une enveloppe, parce qu'elle partait bientôt. Moi, j'ai écrit mon nom, mais pour l'adresse, je ne savais pas. Alors, j'ai mis l'adresse de Béatrice¹ ». A la fin de l'histoire, l'héroïne de *Poisson d'or*, arrivée à Foum-Zguid, déserté par la guerre civile, confirme de manière active son état de non-appartenance territoriale, celle qui la distingue des villageois qui « appartiennent à [la] terre » :

Les gens, ici, les gens que je vois, et ceux des villages que je ne vois pas, ils appartiennent à cette terre, comme je n'ai jamais appartenu nulle part. Ils font la guerre, certains viennent prendre une terre qui ne leur appartient pas, creuser des puits là où ce n'est pas à eux. (*PO*, 250)

Dans la perspective sédentaire, les hommes n'appartiennent pas seulement à la terre, mais la terre, y compris les eaux souterraines, leur appartient également. Par cette relation d'appartenance du sédentaire avec la nature, les éléments primordiaux de la vie sont divisés artificiellement et accaparés par une partie des hommes, tandis que les autres sont exclus, oubliés, tués. La confirmation de « n'[avoir] jamais appartenu nulle part », similaire au sentiment de Le Clézio lui-même qui « ne [s'est] jamais senti attaché à un endroit spécialement ² », résonne dans ce contexte comme une revendication du nomadisme de notre héroïne, victime elle-même d'un conflit ethnique autour des puits. Il s'agit de refuser ce délire des sédentaires et de choisir une autre vie ou une autre façon d'exister. Le nomadisme de Laïla est insinué aussi par l'affirmation monologuée de son état d'appartenance à la rive d'un lac canadien – lui-même éphémère –, donc à l'eau. Un peu avant son arrivée à Foum-Zguid, la narratrice définit son voyage comme l'avancement continu vers une destination inconnue : « Je ne cherchais pas de souvenirs, ni le frisson de la nostalgie. Pas le retour au pays natal, d'ailleurs je n'en ai pas. Ni les deux rives. Ma rive, à présent, c'est celle du grand lac bleu sous le vent froid du Canada. C'était plutôt un fil qui se tendait jusqu'au centre de mon ventre et qui me tirait vers un endroit que je ne connais pas³ ». Son mouvement en avant sans recul, sa relation d'appartenance avec le « grand lac bleu » et la force d'un fil énigmatique qui pénètre son corps et qui la tire vers un endroit indéterminé nous font imaginer en commun l'héroïne emportée par les flots incessants vers le monde inconnu⁴.

¹ *PO*, p. 200-201.

² « J.M.G. Le Clézio s'explique », entretien avec Pierre Boncenne, *op. cit.*, p. 30.

³ *PO*, p. 249.

⁴ La narration de Laïla dans ces dernières pages résonne en écho avec celle de Le Clézio lui-même dans *Jean-Marie Gustave Le Clézio, entre les mondes*, documentaire sur l'écrivain : « Je n'aime pas la

Fintan dans *Onitsha* est un autre personnage exemplaire qui surmonte assez rapidement son déracinement. Les premiers jours sur le *Surabaya*, le jeune garçon regrette sa vie en France, ses amis et surtout sa grand-mère qu'il a laissés derrière. La ville d'Onitsha où son père inconnu l'attendrait ne fait rien que l'angoisser. C'est l'écriture qui console principalement le petit garçon¹, mais une péripétie en particulier lui apporte un changement dramatique sur le plan du sentiment : la baignade à Takoradi. Comme nous étudierons plus tard les détails de cette scène par rapport au changement du corps des personnages, contentons-nous ici de citer deux phrases qui révèlent l'évolution de l'attitude de Fintan vis-à-vis de la mer et de la terre après le bain de mer, sorte de rite d'initiation au monde africain : « Depuis la baignade à Takoradi, il ne voulait plus trop descendre à terre. Il restait sur le pont, avec le second capitaine Heylings qui surveillait le mouvement des marchandises² ». Le héros se sent ainsi soudainement plus proche de la mer que de la terre, et préfère rester à bord, même au port d'escale en dépit de la proposition de sa mère de descendre du navire pour aller voir la ville. Son sentiment de familiarité avec l'Océan, pareil à celui du marin, se transforme peu à peu, durant son séjour à Onitsha, en attachement profond au Niger. Quelques mois après son débarquement au Nigeria, le garçon d'origine européenne se sent fermement lié à cette ville africaine comme s'« il était né, ici, auprès de ce fleuve » :

Fintan ne croyait plus au départ d'Onitsha, au retour en Europe. Il lui semblait qu'il était né ici, auprès de ce fleuve, sous ce ciel, qu'il avait toujours connu cela. C'était la puissance lente du fleuve, l'eau qui descendait éternellement, l'eau sombre et rouge porteuse de troncs d'arbres, l'eau comme un corps, le corps d'Oya brillant et gonflé par la grossesse. Fintan regardait le fleuve, son cœur battait, il sentait en lui une part de la force magique, une part du bonheur. Jamais plus il ne serait étranger. (...) Jamais il ne pourrait se séparer du fleuve, si lent, si lourd. (*O*, 184-185)

Du point de vue de Fintan, deux mondes s'opposent : Onitsha et l'Europe. En considérant la prédominance des images du Niger dans le paysage de la ville, nous pouvons traduire cette opposition des deux mondes comme le contraste de la prépondérance de l'eau et celle du continent. La ville africaine, à laquelle le héros confirme ici son appartenance, est déterminée avant tout par sa proximité au fleuve, et caractérisée de manière métonymique par les traits physiques de l'eau fluviale. Le cours d'eau puissant, emportant sans cesse des traces

nostalgie, c'est quelque chose que je n'aime pas du tout. Aller voir à l'autre côté de colline, ça me parle. [...] Je suis né nulle part en réalité. J'ai l'impression de n'appartenir à aucun endroit. » (Antoine de Gaudemar et François Caillat, *op. cit.*).

¹ Nous avons vu l'effet de l'écriture pour Fintan dans le premier chapitre de notre étude. Voir p. 91-97.

² *O*, p. 48.

de la nature, sa couleur de sang et la métaphore du corps d'Oya enceinte suggèrent la vigueur éternelle de la ville d'Onitsha, dominée par l'eau. Il suffit à Fintan de « regarder le fleuve » pour sentir son cœur battre, c'est-à-dire sa propre vitalité et son appartenance à ce monde vivant. De plus, le jeune garçon garde en lui sa part de « la force magique » et « du bonheur » qui lui resterait pour toujours comme une marque ineffaçable de son état d'appartenance à cet univers harmonieux et immortel, soit à la Nature-Dieu, concrétisé par ce « fleuve, si lent, si lourd¹ ».

Mêlé inséparablement au Niger, le garçon, qui « ne serait jamais étranger » auprès de ce fleuve, le devient inévitablement à son retour en Angleterre². Pour se réadapter à la société européenne, il s'efforce d'effacer la ville d'Onitsha et le grand fleuve de son souvenir, mais ses efforts désespérés s'achèvent sur un échec, comme il l'avoue dans la lettre destinée à sa petite sœur : « Je n'ai rien oublié, Marima. (...) Pas un instant je n'ai cessé de voir Ibusun, la plaine d'herbes, les toits de tôle chauffés au soleil, le fleuve avec les îles, Jersey, Brokkedon³ ». Autrement dit, il n'a pas pu « se séparer du fleuve » comme prévu. Son sentiment étrangement agréable dans le train pour le sud de la France où il rejoindra son père mourant peut s'expliquer dans ce contexte. En dépit de la raison affligeante du voyage, le départ de Bristol, ville d'hiver, où tous ses souvenirs devaient se geler et se taire, signifie la fin de ses deux dernières décennies vouées en vain à l'effort pour l'oubli⁴. La chaleur typique de la région méditerranéenne, faisant contraste avec le froid glacial de la banlieue londonienne, nous laisse pressentir le retour d'anciens souvenirs du protagoniste⁵.

Le train roule dans la nuit froide vers le sud. Fintan a l'impression étrange d'être en vacances, comme s'il venait du cœur de l'hiver, et qu'à l'arrivée l'aube serait chaude et humide, pleine du bruit des insectes et des odeurs de la terre. Pour le dernier trajet à moto entre Bath et Bristol, la route était obstruée par des congères. (...) Il faisait si froid que, malgré les journaux pliés sous ses vêtements, Fintan avait le sentiment que le vent forait un trou à travers sa poitrine. (*O*, 245)

¹ La lenteur du Niger montre le rythme de la vie africaine opposé à celui de la société moderne, alors que sa lourdeur révèle le statut du fleuve comme métaphore de l'Histoire du monde, entière et matérielle, c'est-à-dire comme espace contenant les dépouilles de tous les êtres qui ont vécu dans ce monde. Nous avons traité ces sens symboliques du fleuve Niger, suggérés par les caractéristiques du cours d'eau. Voir le chapitre 3 de notre étude, p. 165-188.

² Nous avons étudié partiellement les difficultés de la réadaptation de Fintan à la société européenne dans plusieurs chapitres précédents. Voir « L'ordre d'oubli et d'endurcissement » à la fin du chapitre 6 et « La réalité vaincue par la mémoire » au début du chapitre 7. Nous allons revenir sur ce problème de son inadaptation à son pays natal à la fin de ce chapitre consacrée au sujet des langues.

³ *O*, p. 243-244.

⁴ Pour le rapport entre le froid de Bristol et l'oubli exigé, voir la dernière section du chapitre 6, intitulée « L'ordre d'oubli et d'endurcissement ».

⁵ Madeleine Borgomano comprend ce voyage de Fintan comme « un abandon de l'Angleterre (pays du père) et un retour vers le Sud, pays adoptif de la mère (italienne, en fait) » (Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 60).

Exilé du fleuve d'Onitsha, Fintan parvient ici à un autre espace de l'eau, la mer Méditerranée qui s'étend jusqu'à la côte de l'Afrique. La chaleur humide, le bruit et les odeurs de la nature rappellent aussi la ville d'Onitsha, pleine de vitalité. C'est à travers ces sens retrouvés que ce voyage du train emmène le jeune homme vers le monde vivant auquel il appartenait dans son enfance. Il n'est donc pas étonnant que Fintan « décid[e] de quitter définitivement le collège [de Bath], et de retourner dans le Sud¹ » à la fin du roman ; par ce retour au bord de la mer, *l'homme fluide*, ayant vécu *gelé* malgré lui, cherche à vivre auprès de l'eau, *monde fluide*. Un passage de sa lettre destinée à Marima nous convie à comprendre plus clairement le sens de son retour dans la région côtière « d'où on voit très bien la mer » :

Dans ta chambre de la Cité universitaire [de Nice], d'où on voit très bien la mer, tu as regardé le ciel orageux, et tu as peut-être pensé que c'était la même pluie qui tombait sur les ruines d'Onitsha. (*O*, 242)

Le littoral méditerranéen représente pour Fintan un espace *lié* à Onitsha, malgré la distance, par la mer, la pluie et le souvenir. Son emménagement dans le Sud peut signifier dans ce contexte sa décision de rester *lié* aux Autres et au pays lointain qui ne lui sont plus étrangers. Cela peut se lire également comme la proposition ou la promesse du romancier lui-même de se souvenir de cette ville africaine, saccagée puis oubliée par les pays d'Europe, et de se montrer solidaire avec ses habitants, victimes de guerre, souffrant de l'indifférence. L'idée de Rachel Bouvet sur le sens de la plage dans l'œuvre de Le Clézio nous conduit à concevoir ce lien entre Fintan et autrui comme la limite indécise entre l'objet et le sujet, entre l'imaginaire et le réel : « La limite se désigne également entre l'objet et le sujet, entre l'environnement découvert sur l'autre rivage et l'imaginaire, cette interface qui s'interpose constamment dans notre rapport au réel² ». C'est enfin « notre rapport au réel » qui est *agité*, au sens positif du terme, par l'espace maritime. La mer se présente ainsi comme un espace pour l'imagination, et donc pour la littérature.

Dans *Etoile errante*, de même qu'*Onitsha*, la mer Méditerranée apparaît avec importance à la fin de l'histoire comme un espace choisi par le protagoniste, soit comme un signe de sa vie future³, sauf qu'Esther prend une attitude plus ferme et plus courageuse que

¹ *O*, p. 251.

² Rachel Bouvet, « Du récif à la vague : figures de la mer chez Segalen et Le Clézio », in sous la direction de Claude Cavallero (2011), *op. cit.*, p. 114.

³ Nous avons étudié particulièrement la mer d'Amantea et ses sens symboliques. Voir le chapitre 2 de notre étude, p. 141-147, p. 154-156.

Fintan vis-à-vis de cet espace de l'eau. Depuis la mort de sa mère, l'héroïne erre dans les rues de Nice et dans la vallée Vésubie, en tâtonnant sur les traces de son enfance pendant trois jours, avant de réaliser soudainement sa volonté, ou son devoir, de « reparti[r] de l'autre côté de la mer ». Comme pour Fintan, la mort d'un parent, c'est-à-dire la disparition de l'ancienne génération, marque pour Esther un nouveau départ longtemps espéré. Contrairement au héros d'*Onitsha* qui se contente de retourner au bord de la Méditerranée, Esther la définit comme un espace à *traverser*.

J'ai appris ce que je suis venue chercher. Dans deux jours, Philip et Michel seront là. Je les aime. Avec eux, je repartirai de l'autre côté de la mer, dans mon pays où la lumière est si belle. C'est dans les yeux des enfants qu'elle brille surtout, dans leurs yeux d'où je veux chasser la souffrance. Je sais que tout va commencer. Et je pense encore à Nejma, ma sœur perdue il y a si longtemps dans le nuage de poussière du chemin, et que je dois retrouver. (*EE*, 335)

Ce court monologue interne est constitué de plusieurs *temps*. D'abord, *le passé*, souillé par la guerre, incarné ici par la figure de « Nejma, [s]a sœur perdue il y a si longtemps ». Ensuite, *depuis ce passé jusqu'au présent*, la vie d'Esther a été régie plutôt par l'errance et par l'incertitude qu'illustre « le nuage de poussière du chemin ». C'est à *présent* qu'elle voit enfin clairement ce qu'elle cherchait. Pour son *prochain avenir*, l'arrivée de son mari et de son fils est prévue, aussi bien que leur départ de l'autre côté de la mer. La destination de leur voyage, « [s]on pays où la lumière est si belle », représente naturellement *le futur* qu'elle veut faire venir, dont l'avènement reste encore flou, comme les yeux des enfants mêlés de « souffrance ». Les sens symboliques de la Méditerranée et de la décision d'Esther de la traverser se révèlent dans cette considération de la chronologie métaphorique. Située entre le présent et le futur, cette mer figure le chemin vers le monde en paix et la réconciliation avec autrui, sur lequel notre héroïne avancera continuellement jusqu'à ce qu'elle retrouve sa sœur palestinienne. Les lexiques d'Isabelle Roussel-Gillet qui définit « le « paysage » côtier dans l'œuvre leclézienne » peuvent s'appliquer à nos personnages oscillant entre ici et ailleurs, moi et Autre. En dépit de leurs histoires diverses, ces *hommes fluides* rentrent au bord de la mer et songent à y repartir, parce qu'ils ont besoin d'« un tiers-espace mobile, instable et fragile, incertain et *indécidé*¹ », comme ils le sont eux-mêmes.

¹ Isabelle Roussel-Gillet, « Plages-mémoires de J.M.G. Le Clézio », *op. cit.*, p. 94.

3.2. Le visage et le corps en métamorphose

Indissociables de la personnalité, depuis la naissance jusqu'à la mort, le visage et le corps sont les propriétés personnelles d'un être humain, soit des éléments identitaires, uniques et indéniables. Bien évidemment, ils varient, à long terme et à court terme, selon la période de la vie, les environnements, l'état nutritif, l'état mental, l'habitude, le caractère, le sentiment, etc. Cependant, on ne considère pas nécessairement ces changements physiques dans la question de l'identité, parce qu'ils ne produisent qu'exceptionnellement des difficultés à se reconnaître ou à se faire reconnaître de ses proches. En effet, certains changements, comme les expressions du visage ou la clarté du teint, sont trop éphémères pour être liés à la transformation de l'identité, et d'autres s'opèrent dans la continuité, si lentement qu'ils sont presque imperceptibles à soi-même et aux autres dans la vie quotidienne. Néanmoins, ces métamorphoses physiques sont traitées avec importance chez les personnages lecléziens, notamment dans la *trans-formation* de leur identité. En dépit de leur fugacité ou leur caractère infime, les variations corporelles des héros sont saisies par le regard vif du narrateur ou du personnage, et reflètent leur identité en constant changement, celle qui peut les déterminer comme *trans-humains*. Il est difficile de ne pas voir l'influence de l'espace de l'eau et l'intervention des images de l'eau dans cette évolution identitaire. Par le contact physique avec cette matière fluide et dissolvante, tantôt réelle, tantôt imaginaire, l'identité de nos protagonistes, de même que leurs corps, oscille, fluctue, se mêle aux éléments hétérogènes et enfin se transforme de manière irréversible.

A. Le corps purifié et devenir-bateau

Dans *Onitsha*, la baignade à Takoradi provoque de tels changements pour Maou et Fintan. Le narrateur définit cette excursion dans la ville côtière du Ghana comme leur première entrée en Afrique, tandis qu'ils ont, en effet, déjà fait une courte balade dans les rues de Dakar au Sénégal, première escale du *Surabaya* : « Maou voulait être seule avec Fintan. C'était la première fois qu'ils entraient en Afrique¹ ». Cette détermination et la signification d'« entrer en Afrique », peuvent se préciser dans la considération attentive de la scène de leur bain dans une plage de Takoradi.

Le vent brûlant les entourait, faisait flotter la grande robe de Maou, menaçant son chapeau. Elle riait aux éclats. Ensemble ils ont couru jusqu'à la mer, sans même enlever leurs chaussures,

¹ O, p. 43.

jusqu'à ce que l'eau mousseuse glisse entre leurs jambes. En un instant ils étaient trempés des pieds à la tête. Fintan est retourné en arrière pour enlever ses habits. Il a posé une branche dessus pour les retenir contre le vent. Maou est restée habillée. Elle a seulement ôté ses tennis et les a jetés en arrière sur le sable sec. Les vagues venaient de la haute mer, glissaient en grondant et crissaient sur le sable de la plage, lançaient leur eau crépitante qui se retirait en suçant les jambes. (...) Ensemble ils tombaient dans la vague nouvelle. La robe blanche de Maou collait sur son corps. Elle tenait à la main le chapeau de paille comme si elle l'avait pêché. (O, 43-44)

Concernant les corps des personnages, nous notons deux changements importants, effectués principalement par la mer : l'enlèvement des habits et la submersion prompte et intégrale. Dès qu'ils parviennent à cet espace vierge, leurs vêtements et leurs chaussures perdent leur utilité en tant que protecteur du corps humain contre l'environnement naturel extrême. Cela ne signifie pas que cette plage se montre douce vis-à-vis de ces nouveaux venus, mais au contraire, les forces naturelles sont si puissantes que toutes les fonctions de ces *peaux humaines artificielles* s'annihilent immédiatement ; le vent de mer souffle en rafales, comme s'il cherchait à ôter la robe et le chapeau de Maou, puis, les vagues, décor dominant et furieux de l'espace, s'élancent sur les deux personnages, transpercent leurs habits et trempent leurs corps, entièrement, d'un seul trait. De plus, le dynamisme des vagues, opposé à l'impuissance des personnages, confirme le rôle de l'Océan qui purifie ces derniers en ce sens qu'il efface les traces de la civilisation, et qu'il les tire quasi violemment vers lui, c'est-à-dire vers le monde sauvage ; une fois qu'il « se retir[e] en suçant les jambes », les deux êtres sans défense « tomb[ent] dans la nouvelle vague ».

Face à ces vigeurs océaniques, Fintan et Maou diffèrent de comportement ; comme obéissant aux ordres de l'eau, l'enfant sans pudeur enlève ses habits tout mouillés, devenus désormais simples empêchements de sa baignade libre, tandis que la jeune femme civilisée, enfermée dans les tabous occidentaux, se contente de déchausser. Sophie Jollin-Bertocchi note : « Les *habits* sont au cœur de l'enjeu du passage, puisqu'il s'agit de se mettre nu (Fintan) ou pas (Maou) : la baignade est la rencontre du corps dépouillé avec la caresse de l'eau¹ ». Or, même ces différences sont insignifiantes dans cet espace naturel, régi par les vitalités intenses. Tous leurs habits, ceux qui sont hardiment ôtés tout comme ceux qui sont obstinément gardés, finissent par s'y mêler ; sur la plage, des habits de Fintan sont retenus par « une branche » comme des feuilles d'arbre et les tennis de Maou sont « jetés (...) sur le sable sec » en rappelant des coquillages vides, alors que dans l'eau, la grande robe blanche, ayant flotté tout à l'heure comme la voile du bateau, renforce l'image du navire de cette femme, et le chapeau

¹ Sophie Jollin-Bertocchi (2001), *op. cit.*, p. 140.

complètement imbibé se transforme soudain en faune marine fraîchement pêchée. L'éclat de rire de Maou peut s'entendre dans ce contexte comme une sirène de bateau-pêcheur signalant son départ. Si le corps de l'enfant, nu, retourne à son état primitif, approprié à ce monde innocent, celui de sa mère se métamorphose en bateau, forme la plus adaptée à ce monde mouvant ou vivant. Pendant qu'ils se baignent dans la mer de Takoradi, leurs corps deviennent ainsi *conformes* à la rencontre, voire à l'union avec ce monde inconnu. C'est pourquoi, Takoradi représente la porte d'entrée de l'Afrique pour nos personnages. Si les estuaires africains longuement énumérés dans le roman représentent « des lieux de passage, des marges où se croisent et bifurquent les itinéraires », et donc une « valeur transitoire¹ » d'après Claude Cavallero, les deux baigneurs, non contents d'y faire escale ou de les visiter en tant que touristes, *entrent en contact avec le corps de l'Afrique*, afin de se dépouiller, de muer et de *devenir autrui*. Cette fusion physique en plein milieu des vagues emmène notre héroïne vers des sensations intenses qu'elle ne connaissait pas : « Jamais elle n'avait ressenti une telle ivresse, une telle liberté² ». Son état d'exaltation, qui est « l'apanage des hommes libres, véritablement libres³ », selon Haddad-Khalil, reflète l'union absolue de Maou avec ce monde charnel et la disparition de la distinction entre le soi et le monde. Elle incarne ici « homme libre » dont Baudelaire fait l'éloge : « Homme libre, toujours tu chériras la mer! / La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame⁴ ». En outre, ces sensations d'enivrement et d'émancipation évoquent aussi l'image du bateau qui quitte le port, vacillant comme un ivrogne, avançant sur la mer infinie. La figure du bateau, incarnée ainsi par les habits et les sentiments de Maou, suggère que ce personnage peut être défini également comme *l'homme fluide*, appartenant à l'eau, dont l'identité est oscillante, indécise et ouverte. La métamorphose de cette femme-bateau se complète par son air ruiné, pareil à « une épave », lorsqu'elle se sèche à la fin du bain sur la plage : « En séchant, le chapeau de Maou ressemblait à une épave. Elle s'est relevée. L'eau salée avait raidi sa robe, le soleil écorchait leurs visages⁵ ». Le manque d'eau n'apparaît pas seulement par l'extérieur sur les habits pétrifiés ou sur la peau asséchée, mais aussi au niveau intérieur, par la soif. Cela signifie que les corps des personnages cherchent dorénavant à s'unir au monde de l'Afrique dans la dimension plus interne, *moléculaire*, si l'on

¹ Claude Cavallero (1992), *op. cit.*, p. 46.

² *O*, p. 44.

³ Sophia Haddad-Khalil, *op. cit.*, p. 333.

⁴ Charles Baudelaire, *L'Homme et la mer*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 19. Le commentaire de Jacquier-Roux sur la dernière strophe de ce poème peut être appliqué à l'image de la mer de Takoradi pour nos deux protagonistes : « à la jouissance désirée d'un inconnu est mêlée l'appréhension d'un inconnu non voluptueux. » (Jean-Louis Jacquier-Roux, *op. cit.*, p. 63).

⁵ *O*, p. 45.

peut dire : « Ils avaient soif. Sur un rocher pointu, Yao a éventré une noix de coco. Maou a bu la première. Elle s'est essuyé la bouche avec la main, elle a donné la noix à Fintan¹ ». L'eau de noix de coco, sorte de liquide concentré des quatre éléments naturels de ce pays, entre dans les deux personnages, passant par la bouche et la gorge, pour se répandre partout dans leurs corps jusqu'aux extrémités de toutes les veines capillaires. C'est ainsi que leurs corps se purifient ou *s'africanisent* par l'eau de l'Afrique qui coule sur les parties visibles comme dans les parties invisibles.

La transformation physique suivie du bain s'observe chez les deux personnages, mais de façon différente. D'abord, le corps de Maou, troublé intérieurement le jour même de la baignade, semble devenir un champ de bataille entre la fièvre et le froid : « Quand ils sont arrivés sur le *Surabaya*, Maou brûlait de fièvre. A la tombée de la nuit, elle grelottait sur sa couchette. Le médecin de bord n'était pas là. « Qu'est-ce qui m'arrive, Fintan ? J'ai si froid, je n'ai plus de forces. » Elle avait dans la bouche le goût de la quinine. Dans la nuit, elle s'est levée plusieurs fois pour essayer de vomir² ». Les douleurs de Maou durent une nuit et disparaissent, sans précision sur les symptômes d'une maladie particulière – à cause de l'absence du médecin. La non-connaissance du mal de l'héroïne nous permet d'interpréter ces symptômes comme les signes de la transformation de l'être, perçus par le corps. En effet, le goût de la quinine, remède souverain de la malaria, peut rappeler implicitement le métissage et l'Afrique subsaharienne, car cette maladie est propagée par la piqûre des moustiques et touche particulièrement cette région intertropicale³. D'autre part, le vomissement peut être lu comme un processus de faire sortir une partie de son existence, préétablie. En somme, le corps malade de Maou figure le changement radical de son identité qui se compose d'*invasion de l'hétérogène* et de *dégorgement de l'ancien soi*.

B. La mue, interaction avec les éléments

Le changement du corps de Fintan s'effectue plus visiblement que pour Maou, pour une durée plus longue. Avant la baignade, son apparence se caractérise par une douceur et une faiblesse

¹ O, p. 45.

² O, p. 45.

³ La répartition géographique de la malaria, appelée aussi « paludisme », nous permet d'associer cette maladie et le continent africain : « La répartition géographique du paludisme, première endémie infectieuse du monde, concerne surtout la zone intertropicale, et on estime à un milliard huit cents millions le nombre d'êtres humains exposés à la maladie. (...) ; l'Afrique est le seul continent où on rencontre les quatre espèces de plasmodium, (...) » (*Grand Larousse Universel, op. cit.*, entrée : « paludisme », p. 7768).

quasi féminines : « Il avait un regard très noir, perçant, atténué par des cils longs et recourbés comme ceux d'une fille, et de jolis cheveux lisses, châains comme ceux de Maou¹ ». Néanmoins, depuis son passage à Takoradi, « Fintan refus[e] de porter un chapeau », parce que « [s]es cheveux châains, raides, coupés droit sur son front, lui faisaient comme un casque² ». Ses cheveux illustrent ici l'*endurcissement* du jeune héros par le changement de toucher (« lisses » → « raides ») et par la coupe de « casque », objet qui évoque nécessairement la matière dure. La fonction protectrice immanente au corps humain, celle que l'Occidental confie en majorité aux habits, commence à réapparaître dans le corps de Fintan. Par le contact de l'eau, parce qu'il s'agit d'un « élément transitoire », comme l'écrit Bachelard, qui « métamorphose sans cesse la substance de l'être³ », le garçon se transforme ainsi peu à peu en Africain. Comme Mbassi Atéba l'écrit : « l'africanité chez Le Clézio n'est pas l'apanage des Africains autochtones. Il montre précisément que sans naître africain, on peut le devenir⁴ ».

La métamorphose de l'enfant, soit l'endurcissement du corps, se poursuit tout au long de son séjour à Onitsha. Après le chapeau, ce sont les chaussures et les chaussettes qu'il arrête de porter, d'une part pour imiter son initiateur, Bony, « capable de courir aussi vite qu'un chien, pieds nus à travers les hautes herbes⁵ », et d'autre part conformément à l'ordre de la Nature-Dieu, incarné par les fourmis rouges qui attaquent un jour ses chaussettes et ses pieds :

Mais un jour qu'il n'avait pas regardé où il mettait les pieds, Fintan avait eu les chaussettes pleines de fourmis rouges. Elles s'étaient logées dans les mailles, leurs mâchoires plantées si féroceement qu'en essayant de les arracher, leurs têtes restaient dans la peau. A partir de ce jour-là, Fintan n'avait plus voulu porter ni chaussettes ni chaussures. Bony lui avait fait toucher la plante de ses pieds, dure comme une semelle de bois. Fintan avait caché les fameuses chaussettes dans son hamac, il avait mis les grosses chaussures noires dans l'armoire métallique, et il avait marché pieds nus à travers les herbes. (*O*, 69-70)

Dans la ville d'Onitsha, comme à la plage de Takoradi, les habits perdent manifestement leur utilité. Les chaussures et les chaussettes se montrent complètement impuissantes devant la férocité de la Nature. Les Anglais insistent sur la nécessité des chaussures pour se prémunir des

¹ *O*, p. 28.

² *O*, p. 48. Contrairement à Fintan, Maou achète un nouveau chapeau à Lomé au Togo, escale suivante du *Surabaya* : « Au marché du Lomé, elle avait acheté un nouveau chapeau de paille. » (*Ibid.*). L'achat d'un nouveau chapeau de cette jeune femme s'oppose à l'attitude de l'enfant pleinement ouverte au monde naturel de l'Afrique, et explique la tendance pro-européenne de celle-là sur le *Surabaya*, que nous avons étudiée plus haut. Voir la section intitulée « Entre deux mondes » dans le chapitre 1 de notre étude, p. 61-72.

³ Gaston Bachelard (1942), *op. cit.*, p. 13.

⁴ Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 110.

⁵ *O*, p. 69.

dangers de cette terre qui provoqueraient la mort¹, tandis que Bony « fait toucher la plante de ses pieds » à Fintan, comme s'il lui présentait le seul mode de vie possible dans ce monde sauvage : adaptation. Il s'agit de libérer le corps humain de ses protections superfétatoires et de l'endurcir contre l'environnement rude. En touchant les pieds de l'ami africain comme preuve indéniable du potentiel de son propre corps, Fintan n'hésite pas à faire *reposer en paix* ses chaussettes « dans son hamac » et à *mettre* ses chaussures *en bière* dans « l'armoire métallique ». Libérés des chaussures, les pieds de Fintan deviennent de plus en plus semblables à ceux de Bony et d'autres enfants africains à la fois morphologiquement et fonctionnellement : « Maintenant, Fintan avait appris à courir sans fatigue. La plante de ses pieds n'était plus cette peau pâle et fragile qu'il avait libérée de ses souliers. C'était une corne dure, couleur de la terre. Ses orteils aux ongles cassés s'étaient écartés pour mieux s'agripper au sol, aux pierres, aux troncs d'arbres. (...) Maintenant, il pouvait courir comme les autres, même sur les épines ou sur les fourmilières² ». Ses pieds évoluent sous tous les aspects, tant dans leur forme et leur matière que dans leur couleur et leurs capacités, de manière tellement radicale qu'ils évoquent pour ainsi dire les pattes des animaux. Alors cette métamorphose ne signifie pas seulement le passage identitaire de l'Européen à l'Africain, mais aussi la modification de sa conscience de lui-même par rapport à d'autres espèces animales, en ce sens que *l'homme distinct de l'animal* est redéfini comme *l'homme animalisé*.

La transformation de Fintan est également suggérée par le changement de son visage, provoqué par « la brutalité des aléas climatiques³ ». Quelques jours avant leur départ d'Onitsha, Maou remarque un mélange indéterminable de divers aspects sur le visage de son fils, tantôt hérités, tantôt apportés par la vie en Afrique, qui lui attribuent enfin une tierce identité, ni européenne, ni africaine, mais plutôt celle « d'un Indien d'Amérique » :

Elle regardait son visage brûlé, ses cheveux emmêlés. Il avait le même front qu'elle, et sa chevelure épaisse, coupée « au bol », lui donnait l'air d'un Indien d'Amérique. (*O*, 153)

L'allusion à l'allure d'Amérindien, entrevue chez le héros d'*Onitsha*, avatar de Le Clézio, trouve une résonance dans l'identification à l'Indien de l'écrivain lui-même, avouée

¹ Un docteur qui s'appelle Charon insiste auprès de Maou sur la nécessité de porter des chaussures en distinguant l'Afrique de la France ou de l'Angleterre, disons *nos pays sûrs*: « Vous savez, ici, ce n'est pas la France. Il y a des scorpions, des serpents, les épines sont empoisonnées. Je sais ce que je dis. A Afikpo, il y a six mois, un D.O. est mort de la gangrène parce qu'il avait cru qu'en Afrique on peut se promener pieds nus dans des sandales comme à Brighton. » (*O*, p. 69).

² *O*, p. 92-93.

³ Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 145.

dans son essai *Haï* qui commence ainsi : « Je ne sais pas trop comment cela est possible, mais c'est ainsi : je suis un Indien. Je ne le savais pas avant d'avoir rencontré les Indiens, au Mexique, au Panama. Maintenant, je le sais¹ ». Les premières phrases de ce livre, consacré à la vie, la pensée et l'art des Indiens de l'Amérique avec qui Le Clézio a vécu pendant quatre ans, montrent que l'identité, d'après notre écrivain, est découverte, révélée, concrétisée par les rencontres avec autrui, et que la conscience de soi n'est pas différente de la reconnaissance de soi en autrui. La ressemblance de Fintan avec cette race lointaine peut donc symboliser l'évolution identitaire de ce garçon comme résultat de ses véritables rencontres avec autrui, non seulement avec les enfants africains comme Bony, mais aussi avec la nature de cette terre inconnue. Le jeune héros d'*Onitsha* confirme ainsi l'idée de Mbassi Atéba sur l'appartenance ethnique chez Le Clézio : « l'appartenance à une ethnie ne dépend pas seulement des liens originels avec les membres de communauté mais de la capacité du personnage à s'intégrer dans la société tout en restant en accord avec l'environnement culturel et lui-même². »

C. La pigmentation de la peau

Le corps de Fintan est purifié, endurci, africanisé et animalisé par les éléments naturels de ce monde et par les rencontres avec les autres, mais l'ultime étape de sa métamorphose, c'est-à-dire le changement de couleur de peau, ne se réalise que dans son imagination. Quand il est accueilli chez la grand-mère de Bony et entend qu'elle l'appelle *umu*, « enfant » en ibo, le jeune garçon se voit membre de cette famille africaine : « Quelquefois, Fintan pensait que c'était vraiment sa famille, que sa peau était devenue comme celle de Bony, noire et lisse³ ». Mais son rêve d'avoir la peau noire échoue à la fin du roman. Après que les Anglais aient contenu l'émeute des prisonniers africains par le fer et par le feu, la peau blanche de Fintan est réduite à une marque d'ennemi à cacher dans cette ville soudainement divisée : « « Viens vite ! » C'était Marima. Elle le prit par le bras et l'entraîna. Son visage lisse avait une expression qui subjuga Fintan. Elle disait, danger, il ne faut pas rester ici. Elle ramena Fintan jusqu'à Ibusun. Sur la route, chaque fois qu'ils croisaient un groupe d'hommes qui descendaient vers le fleuve, elle cachait Fintan dans un pan de son voile⁴ ». Le rêve irréalisé de Fintan peut donc signifier les affrontements tragiques entre peuples de différentes couleurs, affrontements passés

¹ *H*, p. 5.

² Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 110.

³ *O*, p. 182.

⁴ *O*, p. 206.

et présents. Bien que le héros s'adapte à l'Afrique mieux que tous les autres personnages adultes d'origine européenne et que son corps devienne de plus en plus similaire aux corps des Africains, Fintan ne réussit pas non plus à dépasser la limite personnelle et historique que constitue sa couleur de peau.

Toutefois, Le Clézio, écrivain qui ne sait pas baisser les bras, nous laisse un espoir pour l'avenir à travers un personnage symboliquement métis, Marima, la petite sœur de Fintan. On peut dire que cette fille, conçue en Afrique, née en Europe, appartient physiquement aux deux mondes, d'après la pensée des Nigériens qui « croient qu'un enfant est né le jour où il a été créé, et qu'il appartient à la terre sur laquelle il a été conçu¹ ». Sa naissance entre, ou dans, les deux mondes distingue ce personnage *métis* d'autres personnages d'origine européenne *migrés*, comme Fintan, Maou, Geoffroy ou Sabine Rodes qui ont finalement tous raté peu ou prou leur quête de soi/autrui ou leur tentative de *devenir-autrui*² ; créé des parents européens dans la nature africaine, son corps métis, non en termes biologiques mais cosmologiques, contient la possibilité d'outrepasser les limites entre *nous* et *les autres*. La double origine de ce personnage est aussi suggérée par son prénom africain, emprunté à une autre Marima, domestique noire de la famille de Fintan. Cette femme africaine est d'ailleurs très présente dans la scène où Maou apprend sa grossesse et décide du nom de sa fille :

Marima avait mis la main sur son ventre, elle avait dit le mot « enfant ». Elle avait dit le mot pidgin, « pikni ». Maou avait ri, et Marima s'était mise à rire, elle aussi. Mais c'était la vérité. Comment Marima avait-elle deviné ? Dans le jardin, Marima avait interrogé la mante religieuse qui sait tout sur le sexe des enfants qui vont naître. La mante avait repliée ses pinces sur sa poitrine : « C'est une fille », avait conclu Marima. Maou avait senti un frisson de bonheur. « Je l'appellerai Marima, comme toi. » Marima avait dit : « Elle est née ici. » Elle montrait la terre alentour, les arbres, le ciel, le grand fleuve. (*O*, 225)

Plusieurs indices décrivent Marima comme mère symbolique africaine, à côté de Maou, mère biologique européenne. D'abord, c'est Marima qui perçoit plus tôt que Maou la grossesse de cette dernière, comme s'il s'agissait du changement de son propre corps. C'est elle qui arrive à deviner le sexe du bébé, ayant recours à la mante religieuse, une sorte d'oracle de la Nature-

¹ *O*, p. 226.

² La harangue de Rodes dénonce sévèrement ces échecs de chacun et souligne les limites qu'ils n'ont pas pu surmonter : « L'honneur, Signorina ! Mais regardez autour de vous ! Les jours nous sont comptés, à tous, à tous ! Aux bons et aux méchants, aux gens d'honneur et aux gens comme moi ! L'empire est fini, Signorina, il s'écroule de toutes parts, il s'en va en poussière, le grand bateau de l'empire fait honorablement naufrage ! Vous, vous parlez de charité, et votre mari vit dans ses chimères, et pendant ce temps, tout s'écroule ! Mais moi je ne m'en irai pas. Je resterai ici pour voir tout cela, c'est ma mission, c'est ma vocation, regarder sombrer le navire ! » (*O*, p. 174).

Dieu. Si la sensibilité particulière de cette femme africaine vis-à-vis du bébé nous invite à la voir comme une figure maternelle, même davantage que la vraie mère, l'intervention de l'insecte sacré suggère le lien étroit, comparable au cordon ombilical, entre ce fœtus et la nature de l'Afrique. La parole de Marima ainsi que le paysage qu'elle montre à Maou confirment cette relation d'appartenance du bébé à la Nature-Mère. Nicolas Pien explique cette grossesse de Maou comme une transformation identitaire, effectuée physiquement : « L'Afrique est entrée en son corps et grandit en elle. (...) une partie de son corps est devenue africaine¹ ». Les rires des deux femmes, qui éclatent quasi simultanément, donnent l'impression qu'elles sont liées par le même bonheur². A cette image des deux mères humaines, se mêle la troisième, cosmologique, incarnée par « les pluies », détail qui sera ajouté rétrospectivement à cette scène par le souvenir de Fintan : « cela s'[est] passé pendant les pluies³ ». C'est ainsi que la naissance de cet enfant *métis* est annoncée dans un monde purifié et unifié sous les eaux du ciel qui effacent toutes les bornes, y compris celles qui séparent les deux femmes d'origine différente ainsi que l'Homme et la Nature. Par ailleurs, le bébé est nommé deux fois, d'abord comme « pikni » par la mère africaine, et ensuite « Marima » par la mère européenne. La première désignation en pidgin nous rappelle nécessairement la manière dont Sabine Rodes, père symbolique de Fintan, appelait ce dernier. Il peut donc s'agir d'une sorte de baptême africain. Le prénom de l'enfant, choisi par Maou, d'après celui de Marima, peut se comprendre également comme la marque de l'identité africaine, conférée à cette petite fille, qui verra le jour en Europe et vivra sur ce continent, sans savoir son rapport étroit, voire matériel, avec cette ville africaine et du fleuve Niger. En outre, le *rôle de médiateur* de cette femme africaine nous laisse imaginer en un sens le destin qui sera légué par celle-ci au bébé du même nom. En effet, Marima, domestique africaine de cette famille anglaise, se place souvent au milieu des deux mondes pour accompagner nos protagonistes qui franchissent des limites. Elle se présente par exemple comme protectrice de Fintan dans l'anecdote de la révolte des Africains), notamment avec ses gestes maternels : « le cach[er] dans un pan de son voile ». Pendant que les deux peuples s'affrontent de manière cruelle, cette femme ne pense qu'à protéger la vie de l'enfant,

¹ Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 45.

² Le jour du départ de la famille d'Allen, Maou apprend d'ailleurs que Marima attend aussi un bébé. Les deux mères peuvent ainsi se séparer sans regrets, parce qu'elles sont liées l'une à l'autre par ces bébés : « Maou est descendue, elle a embrassé Marima. Elle savait bien qu'elle ne la reverrait pas, et pourtant ça n'était pas triste. Marima a pris les mains de Maou, elle les a posées à plat sur son ventre, et Maou a senti qu'elle aussi, elle attendait un bébé. C'était la même bénédiction. » (*O*, p. 226).

³ *O*, p. 247 : « C'est dans un de ces cahiers que Fintan a appris le secret de la naissance de Marima, comment la mante religieuse l'avait annoncée, et qu'elle appartenait au fleuve au bord duquel elle avait été conçue. En cherchant bien dans sa mémoire, il avait même retrouvé le jour où cela s'était passé, pendant les pluies. ».

indifférente à l'hostilité qui touche la ville entière. Pour Maou, elle est initiatrice culturelle ; non contente de lui apprendre des mots ibo, Marima l'invite à la fête traditionnelle à Ogoja, d'où venaient les fameux bruits du tambour qui fascinaient cette femme européenne. Chaque fois que la peur empêche ou ralentit les pas de Maou, cette guide africaine la pousse avec l'air déterminé jusqu'à ce qu'elles arrivent ensemble « au cœur de la fête » mystérieuse¹. C'est donc cette double appartenance et ce rôle de médiateur entre les deux mondes qui seraient confiés à cette fille de l'avenir, lorsque Maou la baptise ainsi : « Je l'appellerais Marima, comme toi. »

Néanmoins, le rôle de Marima, petite sœur de Fintan, personnage représentatif de la future génération, reste latent dans *Onitsha* jusqu'à la fin de l'histoire ; avec son corps dérivé des deux mondes, la jeune fille *afro-européenne* apparaît seulement de manière implicite comme une force potentielle pour nous ouvrir le nouvel avenir ou comme un nouvel homme, pas encore éveillé, dont le corps *métis* ne le permet pas d'être distingué d'autrui. C'est la lettre de Fintan qui suggère cette potentialité de la nouvelle génération, figurée par Marima. En déplorant la perte de la ville d'Onitsha anéantie par la guerre du Biafra et son impuissance ou son manque de courage devant cette destruction, Fintan transmet ses souvenirs à sa sœur « qui n'en [a] rien su », et lui rappelle qu'elle « es[t] née sur cette terre rouge où le sang coule maintenant² ». Borgomano écrit : « [c]ontre les forces de destruction, se dresse une fragile mémoire individuelle, mémoire des sensations, d'abord. Mémoire fragile, sur le point de disparaître », qui est pourtant la « seule survivante du désastre » et qui « cherche à se transmettre³ ». Il assume ainsi le rôle du témoin, dont la tâche est de se souvenir et de transmettre, en espérant que ces histoires réveillent l'Afrique microcosmique dans le corps de sa sœur et lui fassent retrouver des sensations qu'elle a dû ressentir : « un frisson, un tressaillement, comme si quelque chose de très ancien et de très secret se brisait en [elle]⁴ ». C'est ce lien physique avec un autre monde, soit le corps capable de sentir le bombardement sur la terre lointaine, qui caractérise le *métis*, nouvel homme, dans le roman de Le Clézio. Là, il ne s'agit plus de franchir la limite, d'atteindre les autres ou de devenir comme eux, parce qu'en effet, cette limite entre les mondes, cette différence entre *moi* et *autrui*, n'ont jamais existé depuis le début, dès sa genèse. A la fin du roman, le corps de Marima endormie, dominé

¹ *O*, p. 186 : « Maou eut peur, elle voulut dire à Fintan : « Viens, retournons en arrière. » Mais la main de Marima l'entraîna sur la route : « Wa ! Marche ! » » ; *O*, p. 188 : « Marima guidait Maou dans la foule. Puis tout d'un coup, ils furent au cœur de la fête », « Marima prit le bras de Maou : « N'aie pas peur ! » cria-t-elle. ».

² *O*, p. 244.

³ Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 62.

⁴ *O*, p. 242.

par la beauté et la douceur, nous convie à rêver au monde futur que préfigure physiquement ce nouvel homme d'origine mixte : « Dans la chambre voisine, allongée sur le lit étroit, Marima dort profondément, la tête de côté, ses cheveux bruns ont glissé sur son épaule. Elle est belle¹ ».

D. Le visage d'argile et le(s) visage(s) reflété(s)

Le dernier personnage morphologiquement variable est Laïla, dans *Poisson d'or*. Sa métamorphose physique est remarquée principalement deux fois dans le roman. Premièrement, le visage de Laïla devient semblable à celui de Marima Mafoba, petite-fille d'El Hadj morte, dont le nom lui est transmis/transfusé, comme nous l'avons vu plus haut. Le changement facial de Laïla peut se comprendre comme l'achèvement de cette transformation identitaire. Un jour, quand El Hadj la laisse partir en disant « Au revoir, ma fille », Laïla a l'impression de la devenir vraiment.

Peut-être qu'il avait oublié. Peut-être que c'était moi qui étais devenue semblable à elle, à force de venir auprès de son grand-père, à force de l'écouter raconter ce qu'il avait vécu là-bas, au bord du fleuve. Moi-même, je ne savais pas bien qui j'étais. (PO, 166)

Sa physionomie est métamorphosée, comme si son visage était fait d'argile molle et humide², et qui peut donc être manié par les mains et les mots d'El Hadj. La confusion identitaire va de pair avec la transformation physique. Cependant, il faut distinguer ce rapprochement de Laïla avec une autre jeune fille noire de la métamorphose physique des personnages d'*Onitsha*, définissable comme *devenir-autrui*. Laïla « devenue semblable à » cette fille africaine, morte jeune, paraît nous proposer de voir la vie des deux immigrées en continuation ou en comparaison. Par rapport à Laïla, immigrée clandestine, le statut de Marima, naturalisée en tant qu'enfant d'immigrés, a été administrativement plus stable, mais sa mort subite, dont les circonstances ne sont pas sans rapport avec sa situation déplacée, semble

¹ O, p. 251.

² Nicolas Pien lie les caractéristiques de la boue au thème de la *re-naissance* d'un être dans le monde littéraire de Le Clézio : « La boue est réversible, elle hésite entre terre et eau, entre fixité et épanchement. Elle est fragile. (...) Mais ce monde promis à la boue n'est pas forcément promis à l'oubli. La boue conserve en elle la trace de tous les éléments qui l'ont constituée. Il ne faut qu'un peu d'eau et un geste pour faire renaître ce qui était. La boue est également une matière de la naissance perpétuelle. » (Nicolas Pien, *op. cit.*, p. 208-209). Ces propos concernent particulièrement *Onitsha*, mais ils peuvent appliquer aussi, nous semble-t-il, à l'histoire de Laïla dont la figure se transforme sous la caresse des mains d'El Hadj, ce qui reflète d'ailleurs son changement identitaire.

signifier plus qu'un malheur personnel. El Hadj décrit ainsi cette mort inattendue de sa petite-fille :

Elle était morte là-bas, un été, en allant voir sa mère. Elle avait contracté la leucémie pendant la saison des pluies. Le froid était entré en elle, l'avait glacée jour après jour et l'avait tuée. (*PO*, 164-165)

La maladie caractérisée par « une prolifération désordonnée exubérante des cellules souches qui donnent naissance aux globules blancs du sang circulant¹ » peut être associée métaphoriquement avec la conquête de l'Afrique par les Français, soit l'invasion des hommes *blancs* dans le pays du « grand fleuve (...) qui roule des eaux *rouges*² ». Cette relation métaphorique entre le corps de Marima et la terre de l'Afrique peut être confirmée par la perspective de Bachelard, philosophe des quatre éléments, qui écrit dans *L'eau et les rêves* : « [L'eau] est le sang de la Terre. Elle est la vie de la Terre. C'est l'eau qui va entraîner tout le paysage vers son propre destin³. » Les conquérants blancs empêchent le propre destin du monde africain, comme la leucémie obstrue le propre cours de la vie de Marima. D'autre part, son corps, refroidi et tué progressivement par cette maladie atroce, représente aussi ceux des jeunes Africains exploités et violés par les colonisateurs français. En effet, suivant l'idée sur la colonisation de Frantz Fanon, El Hadj résume les méfaits des envahisseurs ainsi :

Quand les Français sont arrivés chez nous, ils ont pris des jeunes hommes pour les faire travailler aux champs et des jeunes filles pour servir à leur table, faire la cuisine et coucher avec eux dans leurs lits, parce qu'ils avaient laissé leurs femmes en France. Et pour faire peur aux petits Noirs, ils leur faisaient croire qu'ils les mangeraient. (*PO*, 137-138)

La partie blanchâtre gagnant de plus en plus le corps de la malade peut s'apparenter aux conquérants cherchant avidement à soumettre le peuple africain et leur terre. Alors la mort de Marima, bien qu'elle ne soit pas directement causée par la colonisation, peut être saisie par ces similarités métaphoriques comme la tragédie continue d'un descendant des assujettis. En plus, la mortalité des jeunes Noirs immigrés est déplorée dans le roman par la voix de Hakim. Éprouvant une sorte de sympathie mêlée de répugnance vis-à-vis de ses semblables, ce jeune homme d'origine sénégalaise, habillé comme « Malcom X », sort de ses gonds devant Laïla :

¹ Sous la direction de John Binfeld, *Le Nouveau médical suivi de Dictionnaire essentiel de médecine*, tome III, Paris, Presses de Lutèce, 1981, p. 910.

² *PO*, p. 136. Mis en italique par nous.

³ Gaston Bachelard (1942), *op.cit.*, p. 76.

« Tu sais ce qui me fait le plus mal ? C'est de les regarder et de penser que même pas la moitié d'entre eux arrivera à l'âge adulte. C'est comme si tu étais dans le couloir de la mort¹ ». Le taux de mortalité anormalement haut ne concerne pourtant pas seulement les immigrés d'origine africaine, mais aussi habitants de pays défavorisés ou en guerre, comme Hakim l'apprend à notre héroïne : « Il parlait aussi de l'Afrique, des règlements de compte, des mercenaires au Biafra, des enfants qui mouraient de faim, de sida, de choléra² ». Il est indiscutable que le cas de sa sœur fait partie de ces nombreux morts oubliés. La transformation physionomique de Laïla sous-entend son lien avec Marima, figure représentative de ces jeunes Noirs, immigrés ou pas, qui vivent sous diverses menaces de mort, durant les années coloniales comme aujourd'hui. Contrairement à sa conscience d'elle-même confuse (« Moi-même, je ne savais pas bien qui j'étais »), l'identité de Laïla s'éclaire et s'élargit au fur et à mesure qu'elle prend conscience des menaces à affronter en tant que jeune Africaine. Dans la lettre laissée à Laïla avec le passeport de Marima, Hakim décrit cette identification des Noirs peu ou prou obligée : « Pour la photo, tu sais bien que pour les Français tous les Noirs se ressemblent³ ». La phrase amère dénonce l'indifférence de la société française qui ne considère pas « les Noirs » comme individus, mais comme une masse indiscernable.

Deuxièmement, c'est dans les dernières pages du roman que l'on peut apercevoir de nouveau une importante métamorphose de Laïla. Contrairement à sa transformation en Marima, qui se produit grâce à l'écoute des histoires d'El Hadj, sans action concrète de l'héroïne, ce changement facial/corporel à la fin de l'histoire est mené activement par elle-même, presque comme un rituel. Après être sortie de l'hôpital de San Bernardino, Laïla se promène dans les rues et dans des magasins de vêtements. Cette flânerie paraît sans but, mais elle incarne la *transformation* de l'identité de Laïla, équivalente à la multiplication du soi. En errant d'un magasin à l'autre, elle essaie des habits, non pour les acheter, mais pour « être quelqu'un d'autre, c'est-

¹ PO, p. 143.

² PO, p. 143 : Les souffrances d'Hakim ressenties pour le peuple africain, victime des politiques internationales et de l'indifférence des pays puissants, peuvent être assimilées avec celles de Fintan dans *Onitsha*. Le premier mentionne en plus la guerre du Biafra, événement traité au sérieux dans *Onitsha*, celui qui cause l'anéantissement du Nigéria dans les années 60. Par ailleurs, les deux jeunes hommes s'adressent identiquement à leurs sœurs qui s'appellent « Marima » ; les paroles de Hakim sont destinées à Laïla, sa sœur symbolique, qui vivra sous le nom de « Marima Mafoba », alors que la lettre de Fintan est envoyée à Marima Allen, sa vraie sœur, dont le prénom est hérité de la femme africaine, ancienne domestique de la famille. Représentant respectivement l'Africaine immigrée en Europe et l'Européenne contenant l'africanité, les deux jeunes filles nommées « Marima » constituent *le nouvel homme* de la littérature leclézienne avec leur identité multiple et fluide, soit leur force potentielle pour faire face à l'ordre de la société préétablie.

³ PO, p. 184.

à-dire [ê]tre [s]oi¹ ». Elle n'hésite même pas à transgresser le genre, en mettant aussi « les complets-veston, les survêtements, des overalls Oshkosh, des coupe-vent The Men's Store at Sears² ». Nous pouvons traduire son essayage d'habits masculins comme l'évasion du sexe exclusivement déterminé à la naissance, en ayant recours à l'idée de Virginia Woolf dans *Orlando : A biography*. Dans ce roman de l'androgynie, révolutionnaire à l'époque, et toujours aussi étonnant, l'écrivaine anglaise remet en question des habits qui fixent le sexe d'un être humain, tandis que ce dernier « oscille [en réalité] d'un pôle à l'autre³ ». Elle écrit : « *Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above*⁴ ». Bien que le sexe de Laïla, à l'encontre celui du personnage woolfien fantasmagorique, ne soit pas réellement transformé, son essayage de divers vêtements, à la fois rituel et obsessionnel, peut symboliser sa transmutation identitaire, sinon son identité transmutable sous tous les aspects, qui apportera la variation des perspectives sur la réalité, comme Cagnon et Smith notent : « *[m]asculinity and femininity fuse in a single personnage to form a metaphor proclaiming necessary variety of perspectives on reality*⁵ ».

Les miroirs jouent un rôle primordial dans cette reconnaissance de soi de Laïla. C'est à travers ses reflets changeant sans cesse dans le miroir que l'héroïne découvre son soi en transformation continue.

Ce que je cherche, c'est mon reflet dans les miroirs. Il me fait peur, et il m'attire. C'est moi, et ce n'est plus moi. Je tourne sur moi-même, je regarde les couleurs vives, les tissus qui brillent. Mes yeux ne sont plus mes yeux. Ils sont pareils à des dessins, longs, arqués en forme de feuille comme les yeux de Nada, en forme de flamme comme les yeux de Simone. J'ai déjà les petites rides qui sourient au coin des yeux de la vieille Tagadirt. Ou les cernes profondes de Houriya quand son bébé allait naître sous la terre. (*PO*, 239)

Avec sa variabilité, sa mobilité et sa vitalité, l'image de Laïla paraît comme un reflet sur la surface de l'eau plutôt que dans un miroir. D'abord, ce sont ses sentiments qui montrent indirectement les propriétés de son reflet indécis. L'héroïne oscille entre les deux pôles sur le plan émotionnel (la peur et l'attrance) en même temps que dans la question de l'identification

¹ *PO*, p. 238.

² *PO*, p. 239.

³ Virginia Woolf, *Orlando*, traduit de l'anglais par Charles Mauron, Paris, Éditions Stock, 2010 (1^{ère} éd. 1929), p. 240.

⁴ Virginia Woolf, *Orlando: A biography*, London, Vintage Books, 2004 (1^{ère} éd. 1928), p. 121.

⁵ Maurice Cagnon et Stephen Smith, *op. cit.*, p. 249.

(moi et non-moi). Pendant qu'elle pirouette devant « les miroirs » – et non pas *un* miroir –, ses habits réfléchis doivent flotter et onduler, faisant jaillir la vitalité éclatante comme celle des rayons du soleil se réverbérant sur l'eau, figurés métaphoriquement par « les couleurs vives, les tissus qui brillent ». Ensuite, le reflet de ses yeux dans les miroirs, caractérisé par l'instabilité morphologique et le dynamisme des détails, fait penser au paysage de la surface d'une fontaine ou d'un lac sur laquelle des « feuille[s] » flottent, la brise fait de « petites rides », quelques parties sombres signalent les eaux profondes (« cernes profondes »). Ce n'est donc pas les miroirs au sens bachelardien dans lesquels l'héroïne leclézienne se mire, c'est-à-dire « des objets trop civilisés, trop maniables, trop géométriques (...) [qui] sont avec trop d'évidence des outils de rêve pour s'adapter d'eux-mêmes à la vie onirique¹ ». Ils se rapprochent au contraire du « miroir de la fontaine » par les reflets variables et vacillants, soit « l'occasion d'une *imagination ouverte*² ». D'où l'exploration libre de l'esprit de la rêveuse entre *moi* et *autrui* devant ces réflecteurs fluctuants. Par ailleurs, l'œil équivaut en tant que tel au « lac », toujours d'après Bachelard. En soulignant leur attribut réfléchissant en commun, le philosophe de l'imagination définit le lac comme « un grand œil tranquille » de la nature par lequel « le monde est contemplé, le monde est représenté³ » avant de conclure que « l'œil ait la volonté de voir ses visions, que la contemplation soit, elle-aussi, la volonté », et enfin : « Le monde veut se voir »⁴. De cette analyse, nous entendons la raison pour laquelle Laïla se met devant ces miroirs, c'est-à-dire le lac/l'œil, et nous comprenons la signification du surgissement d'autres femmes noires, notamment leurs yeux. Comme la première phrase de la citation le précise, c'est « [s]on reflet », donc sa propre identité que Laïla cherchait au début, tandis que sa quête du soi se termine par la reconnaissance des yeux des autres, mêlés à ses propres yeux. Les miroirs deviennent un espace aquatique où surgissent et s'entremêlent ses yeux et les yeux de ses amies/sœurs, autrement dit, *ces dernières vues* par Laïla et *elle-même vue* de nombreuses fois par Nada, Simone, Tagadirt et Houriya. Sa volonté de « se voir » efface la limite entre *moi* et *autrui* et la fait se voir elle-même transformée en *elles* au pluriel. Là, le nom « NADA », choisi par la narratrice comme le sien à la fin de sa course folle dans les magasins de vêtements, ne représente plus seulement la figure maternelle, mais la totalité des femmes noires, ignorées, harcelées, voire persécutées. Un de ses sens étymologiques, « abondance », correspond d'ailleurs à son identité élargie, qui concerne l'expansibilité, la disponibilité, la flexibilité vis-

¹ Gaston Bachelard (1942), *op. cit.*, p. 32.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*

à-vis des autres, c'est-à-dire la capacité de sympathie, de devenir-autrui, voire la fluidité comme puissance de l'eau.

3.3. Les langues sans frontières : des barrières aux liens

La langue est en principe le moyen de communication principal, mais elle empêche, par sa diversité, la communication libre avec les allophones. Cette barrière est tellement solide qu'on la considère, par exemple dans la tradition judéo-chrétienne, comme un châtiment divin imposé à l'humanité contre son défi à l'autorité de Dieu. Attirés par le monde inconnu et curieux pour les autres, les personnages lecléziens cherchent à surmonter cette barrière comme on peut le vérifier dans leur usage des langues, soit leur mode de communication, distingués par les trois caractéristiques : le plurilinguisme, la langue métisse, le langage musical.

A. Le plurilinguisme

La grande majorité des protagonistes sont plurilingues. Ils le deviennent de gré ou de force, c'est-à-dire par besoin, par plaisir ou naturellement par leurs entourages.

a-1. L'outil pour « devenir quelqu'un »

Dans *Poisson d'or*, Laïla est élevée comme trilingue et parle l'arabe, langue officielle du Maroc, et aussi le français et l'espagnol grâce à Lalla Asma qui les lui apprend¹. On peut deviner qu'elle se sent plus à l'aise de parler en français qu'en arabe², mais il est ambigu d'appliquer la notion de la langue maternelle à cette jeune fille orpheline dès le plus jeune âge. Même après la mort de sa « maîtresse », les capacités linguistiques de Laïla continuent à s'améliorer avec le soutien de ses amies-sœurs, surtout Houriya qui lui a « acheté des livres de français, d'espagnol, d'anglais, et des cahiers³ » au lieu de la faire travailler. Tagadirt est d'accord avec Houriya sur l'éducation de Laïla en disant à cette dernière : « Tu ne dois pas devenir comme nous. Tu dois être quelqu'un d'important, comme le *taleb*, le *doctor*. Pas la

¹ *PO*, p. 13 : « Elle voulait bien que je l'appelle « maîtresse » parce que c'était elle qui m'avait appris à lire et à écrire en français et en espagnol ».

² Quand Laïla est partie chercher un docteur pour Lalla Asma évanouie, elle s'adresse à un charpentier d'abord en français et ensuite en arabe : « « Qu'est-ce que tu veux ? Tu es muette ? » J'ai réussi à parler. « Je cherche un docteur pour ma grand-mère. » J'ai dit cela en français, puis j'ai répété en arabe, parce qu'il me regardait sans comprendre. » (*PO*, p. 20).

³ *PO*, p. 71.

khedima comme nous.¹ ». L'apprentissage des langues est un moyen de « devenir quelqu'un d'important », de vaincre les limites ou de briser des entraves prédestinées et de prendre la souveraineté dans sa propre vie. Initiée à l'univers des langues, notre héroïne se baigne longtemps dans la mer des mots, c'est-à-dire la littérature. Sa longue liste de lecture comprend des romans français et francophones ainsi que des traductions des littératures étrangères ; anglaise et anglophone, italienne, espagnole, russe, etc². Son aventure dans le monde commence ainsi dans une petite bibliothèque de quartier, avant d'être réellement préparée dans son complot avec Houriya. La valeur de l'apprentissage des langues se précise davantage lorsqu'elle lance la préparation de son départ du Maroc ; la jeune fille ingénue commence « à lire des atlas, pour connaître les routes, les noms des villes, des ports³ » et s'inscrit aux instituts d'anglais et d'allemand, sans payer les frais d'inscription :

Je me suis inscrite aux cours d'anglais de l'USIS, aux cours d'allemand de l'Institut Goethe. (...) je leur racontais mon histoire, que j'étais orpheline, sans argent, et un peu sourde d'une oreille, et que j'étais prête à tout pour apprendre, pour voyager, pour devenir quelqu'un. (...) Aux services culturels américains, j'avais tapé dans l'œil de la secrétaire, une dame noire opulente. La première fois que je suis entrée dans son bureau, elle s'est écriée : « Oh mon dieu, j'aime vos cheveux ! » Elle a passé la main sur mes mèches hérissées qui repoussaient le bandeau élastique, et elle m'a inscrite sans rien me demander d'autre. (PO, 76)

Dans les paroles de persuasion de la narratrice, nous comprenons le sens caché de l'apprentissage des langues étrangères ; il s'agit de passer du passé, de l'enfance, de la vie (pré)déterminée par l'environnement à l'avenir, à la jeunesse, à la vie menée par soi-même. Cet apprentissage est nécessairement lié au voyage, à l'élargissement de son existence, c'est-à-dire à la quête de soi, comme l'évolution des verbes le révèle : « pour apprendre, pour voyager, pour devenir quelqu'un ». En outre, il est significatif que sa belle chevelure permette à Laïla d'apprendre l'anglais gratuitement. En effet, les cheveux, prolongements de la peau, caractérisés par la fluidité, la variété et la variabilité, peuvent figurer, comme nous avons vu

¹ PO, p. 71. Le mot *taleb* (طالب) signifie « étudiant » en français, *doctor* (دكتور), « docteur » et *khedima* (خدمة), « service ». Ainsi, Tagadirt oppose la vie de l'éduqué à celle de l'exploité.

² PO, p. 72 : « Là, pendant ces mois j'ai pu lire tous les livres que je voulais, au hasard, sans aucun ordre, comme la fantaisie me prenait. J'ai lu des livres de géographie, de zoologie, et surtout des romans, *Nana* et *Germinal* de Zola, *Madame Bovary* et *Trois Contes* de Flaubert, *Les Misérables* de Victor Hugo, *Une vie* de Maupassant, *L'Etranger* et *La Peste* de Camus, *Le Dernier des Justes* de Schwarz-Bart, *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem, *L'Enfant de sable* de Ben Jelloun, *Pierrot mon ami* de Queneau, *Le Clan Morembert* d'Exbrayat, *L'Île aux muettes* de Bachelier, *La Billebaude* de Vincenot, *Moravagine* de Cendrars. Je lisais aussi des traductions, *La Case de l'oncle Tom*, *La naissance de Jalna*, *Mon petit doigt m'a dit*, *Les Saint Innocents*, ou *Premier Amour* de Tourgueniev, que j'aimais beaucoup. »

³ PO, p. 76.

plus haut, la nouvelle notion de l'identité indécise et transformable¹. Contrairement à la couleur de la peau, longtemps prise pour critère absurde de la discrimination dans l'histoire de l'humanité, les cheveux divers, libres de telle ségrégation, sont plutôt acceptés en tant que tels. Il nous paraît donc cohérent que Laïla obtienne d'apprendre l'anglais, langue officielle du monde, grâce à sa partie corporelle la plus fluide ; comme si elle reconnaissait l'identité fluide ou l'existence libre de cette jeune fille, la secrétaire, charmée par les beaux cheveux de cette dernière, lui ouvre la porte vers le monde entier.

Ces langues ne vont pas seulement contribuer à sa vie nomade, et mais aussi faire partie de son identité hétérogène, révélée à la fin du roman. Tombée sans connaissance dans un magasin des pianos à Beverley², Laïla est renvoyée à l'hôpital et interpellée régulièrement par un professeur de philosophie, curieux de son identité. Avec des prénoms de diverses origines qu'elle énumère comme ceux de sa famille, le plurilinguisme, sorte de jeu de notre héroïne, empêche le chercheur de saisir l'origine de cette jeune femme noire : « Chaque matin, le Professeur me rend une petite visite. (...) Je l'amuse avec ma façon de jongler avec l'anglais, le français et l'espagnol. (...) il voudrait bien savoir d'où je viens, ce qui m'est arrivé, ma famille, le nom de l'homme qui m'avait mise enceinte. Quand il pose des questions sur ma famille, j'écris des noms qu'il lit avec attention, comme une énigme : Nada, Sara, Anna, Magda, Malika. Il croyait que je suis mexicaine, ou haïtienne, peut-être guyanaise³. ». Etant donné que les éléments identitaires dont on attend voir généralement l'unicité et l'homogénéité se montrent multiples et hétérogènes chez Laïla, le docteur ne peut déceler l'identité de cette étrangère. Sans se précipiter, il choisit de l'appeler simplement « *unknown* » pour lui offrir son livre avec une dédicace : « *To my dearest unknown !*⁴ ». Cette *dénomination vide*, apparemment provisoire, gagne pourtant une certaine immortalité, en ce sens qu'elle est écrite sur un livre. Ainsi, la quête de soi de notre héroïne qui rêvait de « devenir quelqu'un », voire « quelqu'un d'important », finit paradoxalement par lui attribuer, sinon par retrouver, cet anonymat, état originaire dans lequel elle avait été avant d'être nommée Laïla. Ce vide du prénom ne signifie plus le déracinement tragique, la perte ou l'oubli de soi, l'absence de relation intime ou l'isolement. Libérée enfin de tous ses anciens prénoms, donnés unilatéralement par les autres, un peu comme des récipients provisoires pour l'eau, vaines tentatives de la définir, parfois de la posséder, l'héroïne de *Poisson d'or* est accueillie en tant que telle comme une existence

¹ Voir le chapitre 8 de notre étude, p. 447-448.

² Nous reviendrons sur le sens symbolique de ce jeu du piano, langage musical, qui influe de façon décisive sur la transformation identitaire de Laïla, autrement dit le mélange des autres dans son existence.

³ *PO*, p. 244.

⁴ *PO*, p. 246.

hétéroclite, en mouvement perpétuel, donc indéterminable, par autrui qui n'hésite pas de l'appeler *ma chère*, sans connaître rien de son passé. Ils se mettent ainsi en relation, purement présente.

a-2. L'écriture, anéantissement des frontières-langues

Les deux héroïnes d'*Etoile errante* ne sont pas pratiquement polyglottes, mais elles arrivent à communiquer, malgré la différence de langue, par l'écriture. Après leur courte rencontre sur un chemin poussiéreux, Nejma écrit ses histoires en arabe dans le camp de Nour Chams, alors qu'Esther écrit les siennes en français à Montréal. Même avant qu'elles soient échangées – il s'agit seulement d'une possibilité évoquée –, ces deux histoires effacent déjà les frontières entre les deux êtres, au fur et à mesure de leurs écritures distanciées. Au-delà des barrières de la langue, chacune écrit ses histoires dans son cahier, en haut duquel le nom de l'autre est marqué, comme une longue lettre destinée à sa semblable inconnue. Etant donné que nous avons déjà étudié ce processus de la rencontre, voire de l'union des deux héroïnes à travers l'écriture, soit dans l'espace imaginaire¹, nous allons nous concentrer ici seulement sur les particularités de l'écriture, ou de la littérature, comme moyen de communication susceptible de dépasser les barrières de la langue, par rapport à la conversation orale, empêchée par cette dernière. En nous penchant plutôt sur le cas de Nejma qui présente l'antagonisme de *la langue écrite communicable* et de *la langue orale incommunicable*, nous nous contenterons de citer partiellement l'écriture d'Esther.

Dans les premières pages de son cahier, la jeune fille palestinienne précise pourquoi son père lui a appris l'arabe et indique que son usage de cette langue diffère de l'utilité prévue :

C'est Ahmad, mon père, avant de partir pour le nord d'où il n'est jamais revenu, qui a eu la volonté de me faire apprendre à lire et à écrire comme si j'étais un garçon, pour que je puisse apprendre les sourates du Livre (...). Avait-il pensé qu'un jour je me servais de l'écriture pour remplir ces cahiers de ma mémoire ? (*EE*, 228)

Ahmad, homme à l'esprit ouvert, ce que traduit son attitude non-discriminatoire vis-à-vis de sa fille, apprend la langue à Nejma dans le but de lui transmettre la tradition religieuse².

¹ Voir le chapitre 6 de notre étude, p. 347-350.

² Dans le discours de Stockholm à la réception du prix Nobel de littérature en 2008, Le Clézio rappelle « les deux grandes urgences de l'histoire humaine, auxquelles nous sommes hélas loin d'avoir répondu. L'éradication de la faim, et l'alphabétisation ». Dans ce contexte, on peut comprendre l'éducation de la langue du père de Nejma comme une décision presque révolutionnaire, celle qui rend finalement possible la communication pacifique avec autrui.

C'est donc la communication verticale, du passé au présent, et limitée entre le peuple homogène à laquelle sa langue a été prévue de servir, mais la jeune fille décide d'écrire dans cette langue sa mémoire personnelle. Il s'agit dorénavant de la communication horizontale et expansive vers l'extérieur, vers autrui et vers l'avenir, comme elle révèle ainsi sa destinataire étrangère :

Et pour elle aussi j'ai écrit, pour celle qui a marqué son nom en haut du cahier, sur la route de la source de Latrun, Esther Grève, dans l'espoir qu'elle lira un jour cela, et qu'elle viendra jusqu'à moi. (...) Quand j'aurai fini d'écrire ces cahiers, je les donnerai à un soldat des Nations unies, pour qu'il les lui remette, là où elle se trouvera. Pour cela, j'ai la force d'écrire, malgré la solitude et la folie qui m'entourent. (*EE*, 228)

Dans ses phrases, aucun souci relevant de l'hétérogénéité de leurs langues n'apparaît. Nous y apercevons au contraire une sorte de certitude de la narratrice d'être lue et comprise par cette jeune Juive française au-delà de tous les obstacles réels. C'est *l'idée du lien* qui prédomine dans ce texte – lien qui surmonte non seulement les barrières de la langue, mais aussi la guerre, l'état réfugié de Nejma, l'adresse inconnue de sa destinataire, donc la distance spatio-temporelle entre les deux héroïnes, l'une qui écrit, l'autre qui lirait. La narratrice imagine qu'elles pourront être liées grâce à l'intervention d'« un soldat des Nations unies » qui jouera le rôle du messager, mais nous remarquons qu'elles sont déjà liées sur le plan imaginaire. Dès que Nejma entame son écriture, un champ du dialogue s'ouvre et toutes les cloisons disparaissent, parce qu'Esther y est convoquée sous forme de souvenir et d'espoir. Le nom d'Esther Grève marqué « en haut du cahier », place du nom de la destinataire, sinon celle du titre, du texte entier de Nejma, peut signifier que la première est convoquée tout au long de l'écriture de la seconde. Ce n'est pas difficile de penser que cette coprésence des deux personnages se maintient aussi dans le temps de lecture ; Nejma s'y présente avant tout comme histoire écrite, donc voix éternisée, mais aussi comme un être évoqué dans le souvenir et l'imagination d'Esther. « Ce geste engage leur existence future », écrit Anne Millat, « [c]'est par l'écriture que la rencontre se prolonge, alors que les événements dressent entre leurs peuples un mur d'incompréhension et de haine¹ ». D'où la confiance de Nejma en leur rencontre, voire en leur union, dès le commencement de son écriture, celle qui lui donne la force contre la solitude et la folie. Comme nous l'avons vu plus haut, Esther, sans rester passive, entame sa propre écriture qui lie les deux filles, ou mêle les deux vies².

¹ Anne Millat, *op. cit.*, p. 20.

² Voir le dernier sous-chapitre du chapitre 6, intitulé « La Neige ».

L'annihilation des barrières de la langue ne serait pas sans rapport avec la caractéristique de l'écriture, qui est transcendante dans la dimension spatio-temporelle. Dans ce champ du dialogue, fondé sur le souvenir et l'imagination, librement accessibles aux deux interlocutrices appartenant chacune à son monde, les langues ne peuvent empêcher les deux monolingues de rester liées l'une à l'autre, de chercher à se retrouver à la fin du temps de l'opacité.

La fluidité de la communication écrite fait contraste avec l'obstacle de la communication orale. Quand un groupe de médecins vient faire une tournée dans le camp de Nour Chams, Nejma tente de s'adresser au chef du groupe, mais leur communication finit par un échec à cause des langues différentes. L'anglais, langue officielle du monde, « langue universelle du pouvoir et du commerce, des armes et des sciences¹ », selon l'expression des Bénédicte Mauguière et Bruno Thibault, apparaît dans cette scène comme une langue opaque qui ne permet point à nos personnages de communiquer avec les étrangers.

Les hommes en blanc parlaient en anglais, et je ne comprenais qu'un mot ou deux, au vol. « Qu'est-ce qu'ils disent ? Qu'est-ce qu'ils disent ? » Une femme m'interrogeait avec inquiétude. (...) « Ce sont des médecins, ils viennent pour nous soigner. » J'ai dit cela pour la rassurer. Mais elle continuait à regarder, à demi cachée par son voile, elle répétait : « Qu'est-ce qu'ils disent ? » (*EE*, 267)

En dépit de leur coprésence réelle, ces « hommes en blanc² » et les exilés du camp n'arrivent pas à se communiquer, parce que ceux-là se parlent entre eux sans s'adresser aux seconds et que l'anglais se présente entre ces deux peuples comme une barrière infranchissable, impossible à fissurer. La répétition de l'interrogation de la femme montre l'incompréhensibilité de cette langue en général considérée comme le lien entre les hommes du monde entier. L'anglais ou les anglophones semblent marginaliser les allophones. D'où l'inquiétude de la femme qui n'est nullement apaisée par le pieux mensonge de Nejma.

Les obstacles de la communication de l'héroïne avec ce groupe d'hommes se multiplient et se durcissent, notamment au moment où elle tente de parler au « chef des étrangers ». Cet

¹ Bénédicte Mauguière et Bruno Thibault, « Le Clézio: La Francophonie et la question postcoloniale », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 20, No. 2 (Automne 2005), p. 11. Les auteurs remettent en question le statut de l'Anglais comme langue universelle du monde, en rappelant le fait que « [s]eulement 25% de la population peut parler l'anglais dans la Terre ».

² Ils se séparent aussi par les habits. La couleur blanche est avant tout le signe du métier de ces visiteurs, mais elle les oppose aussi aux réfugiés aux vêtements « souillés d'excréments, de nourriture, de terre » (*EE*, p. 226), qui « s'enveloppent comme ils peuvent, dans les couvertures que les Nations unies ont distribuées, dans des manteaux sales, dans des draps » (*EE*, p. 245). La blancheur décrit qu'ils demeurent dans la sûreté, la propreté et le confort, soit du côté antagonique du camp, même durant leur tournée dans cet espace mourant où « [t]out est noir, silencieux, glacé » (*EE*, p. 245).

homme « à visage doux », « très grand et mince, élégant, habillé en gris », « nu-tête », contrairement à « tous les autres porta[nt] des casques » donne une impression de tendresse, d'ouverture, attentive et accueillante, représentée surtout par sa pose « pencha[nt] la tête de côté pour écouter ce que lui dis[ent] les médecins »¹. Son air différent de celui des autres hommes suscite en Nejma d'innombrables histoires à raconter et lui insuffle une envie de dépasser la limite et de communiquer avec lui². Cependant, dès qu'elle essaye, Nejma est empêchée par plusieurs entraves ; le temps limité, les soldats d'ONU et la langue étrangère.

Quand ils se sont mis à marcher dans les rues, avec les soldats, mon cœur s'est mis à battre très vite. J'ai couru vers eux, (...). Les soldats m'ont arrêtée, m'ont retenue, ils serraient mes bras si fort qu'ils me faisaient mal. J'ai compris que je n'arrivais pas jusqu'au chef, que je ne pourrais pas lui parler, alors j'ai crié tout ce que je savais en anglais, c'était : « Good morning sir ! Good morning sir !... » Je criais cela de toutes mes forces, et je voulais qu'il comprenne ce que j'avais à lui dire avec ces seuls mots. (...) Lui, leur chef, s'est retourné vers moi, il m'a regardé en souriant, il m'a dit quelque chose que je n'ai pas compris, mais je crois que c'était seulement « Good morning », et tous les gens ont continué avec lui. (*EE*, 268)

Ici, Nejma n'a aucun droit de mener la conversation, contrairement à ce qu'il lui est quasi pleinement autorisé dans l'écriture ; la présence de l'interlocuteur est provisoire et instable, le temps est donc limité, surtout par rapport à la longueur de ses histoires ; les soldats obstruent le chemin de la communication, tandis que la destinataire est éternellement présente dans la communication écrite, le temps lui est suffisant pour raconter ses histoires jusqu'aux moindres détails et les cahiers seraient transmis, d'après le plan optimiste de Nejma, avec l'aide d'un soldat-messager. Elle pouvait pendant son écriture avoir l'espoir d'atteindre autrui et d'être comprise, mais, ici, elle se rend désespérément compte, en tentant la conversation orale, qu'il est impossible d'approcher d'autrui ou d'être accueillie. C'est la langue anglaise qui vérifie décisivement l'existence de ce mur impénétrable entre les deux locuteurs ; la phrase de Nejma, formule de salut qui ne contient aucunement ce qu'elle voulait dire, s'entend comme un code social tragiquement déformé ; la réponse de l'homme, identique en apparence avec la parole de Nejma, mais tout à fait différente au niveau du sens, confirme amèrement, presque cyniquement, que leur communication a complètement échoué. Les paroles des deux

¹ *EE*, p. 267. Les qualificatifs appliqués à la description de cet homme ont généralement une nuance positive, entre autres ses vêtements en gris, distingués de la blancheur des habits d'autres hommes, rapprochent ce personnage des réfugiés.

² *EE*, p. 268 : « Je voulais aller vers lui, je voulais lui parler, lui dire ce que nous souffrions, ici les enfants qui mouraient chaque nuit, qu'on enterrait le matin au pied de la colline, les pleurs des femmes qui bourdonnaient d'un bout à l'autre du camp, et il fallait se boucher les oreilles et courir jusqu'à la colline, pour ne pas les entendre. »

personnages sont audibles, mais ne servent point à les lier, bien qu'ils appartiennent au même espace-temps.

Faisant face à la communication orale, instantanée mais facilement obstruée par de nombreuses barrières, l'écriture ouvre un champ du dialogue, lent, mais lisse et fluide dans lequel toutes sortes d'obstacles entre *moi* et *autrui* peuvent s'annihiler. Cette conversation à long rythme permet à chaque interlocuteur de prendre son temps pour raconter sa vie par sa propre voix, et ainsi invite celui lisant à s'identifier profondément à celui qui parle. Les phrases d'*autrui* qui viennent sans cesse comme les vagues brisent les barrages, avant de pénétrer dans *moi* et de *nous* mêler. L'écriture devient ainsi « le moyen d'assurer la réconciliation, l'harmonie entre la part du féminin et [celle] du masculin que chaque être porte en soi, mais assume plus ou moins¹ », comme le remarque Marina Salles. Devant cette force substantielle de l'écriture, donc de la littérature, les frontières des langues ne sont plus signifiantes, mais deviennent celles que l'on peut surmonter par la traduction dont l'importance est souvent rappelée par Le Clézio².

a-3. Les pas vers les Autres

Le plurilinguisme symbolise aussi chez les protagonistes d'*Onitsha* l'intérêt pour les autres, la volonté d'approcher le monde inconnu et le dynamisme de l'identité. A part l'anglais – qui est sa langue maternelle – Geoffroy étudie des langues africaines comme l'ibo, le yoruba, le pidgin, afin de pouvoir s'adresser aux Africains, descendants d'Eze Ndri, à qui il s'identifie, mais sa capacité linguistique ne l'incorpore pas à ce peuple : « Geoffroy essaye de leur parler, quelques mots d'ibo, des phrases en yoruba, en pidgin, et eux, toujours silencieux, non pas

¹ « Questions de femmes : Entretien avec J.-M.G. Le Clézio, Réalisé par Marina Salles », *in* sous la direction de Marina Salles et Eileen Lohka, *op. cit.*, p. 45.

² Le Clézio souligne le rôle de la traduction dans la communication interculturelle, sinon l'écoute des voix des minorités. C'est ce travail de passerelle qui le fait rester optimiste pour l'avenir de la littérature, celui du monde et de l'humanité. Dans son discours de réception du prix Nobel, il dit : « La culture à l'échelle mondiale est notre affaire à tous. Mais elle est surtout la responsabilité des lecteurs, c'est-à-dire celle des éditeurs. Il est vrai qu'il est injuste qu'un Indien du grand Nord Canadien, pour pouvoir être entendu, ait à écrire dans la langue des conquérants – en Français, ou en Anglais. Il est vrai qu'il est illusoire de croire que la langue créole de Maurice ou des Antilles pourra atteindre la même facilité d'écoute que les cinq ou six langues qui règnent aujourd'hui en maîtresses absolues sur les médias. Mais si, par la traduction, le monde peut les entendre, quelque chose de nouveau et d'optimiste est en train de se produire. » (« Dans la forêt des paradoxes », *op. cit.*). Dans l'entretien avec un magazine américain, il parle encore de la traduction comme raison de son optimisme vis-à-vis du déséquilibre du pouvoir des langues : « My feeling is that the so-called "minority languages" are going to have access to general communication more and more not only because people will probably try to learn more languages as globalization develops, but because through translation these works are available more and more. Translation is the essential means of spreading literature. We might find that through the Internet the access to different languages and cultures is now greater than before. » (« The World has no center », *op. cit.*, p. 80).

hautains, mais absents, disparaissant vite en file indienne le long du fleuve, se perdant dans les hautes herbes jaunies par la sécheresse¹ ». Le fossé ne se situe pas entre l'anglais et les langues africaines, mais entre la langue (humaine) et le silence comme langue de la nature. Le plurilinguisme de cet homme montre alors seulement son désir, irréalisable, de franchir la frontière des deux mondes et de s'intégrer aux autres. Contrairement à l'échec de Geoffroy, le premier essai de Maou en pidgin, presque fortuit, aimable en quelque façon, attire l'attention des villageois, les fait se parler et contribue à transformer la relation des Africains avec cette femme anglaise, considérée au début comme une « bête curieuse² » :

La première fois, elle s'en souvenait, elle était sortie en courant, sans chapeau, avec sa robe bleu décolletée des soirées sur le *Surabaya*. Elle cherchait Mollie, la chatte, qui avait disparu depuis deux jours, et qu'Elijah disait avoir aperçue dans une rue de la ville, du côté du Wharf. Elle abordait les gens, elle s'essayait au pidgin : « You seen cat bilong mi ? » Le bruit avait fait le tour de la ville : « He don los da nyam. » Les femmes riaient. Elles répondaient : « No ben see da nyam !! ». C'avait été son premier mot, nyam. Puis la chatte était revenue, déjà grosse. Le mot était resté, et quand Maou passait, elle l'entendait résonner, comme si c'était son propre nom : « Nyam ! » (*O*, 144)

Arrivée à Onitsha uniquement pour rejoindre son mari, Maou, plurilingue qui parle l'italien, l'anglais et le français, ne maîtrise aucune langue africaine. Mais lorsqu'elle tente pour la première fois de parler dans cette langue *poreuse*³, tout le monde la comprend immédiatement, comme l'on comprend sans difficulté les balbutiements d'un petit enfant. Dans cette scène, l'héroïne apparaît effectivement comme un enfant du fait de plusieurs éléments ; son air décontenancé, une chatte disparue, raison de son embarras plutôt enfantin que sérieuse, ses mots mal choisis et la réaction des femmes nigérianes, joviale et exagérée, qui semblent la trouver mignonne et cherchent à lui apprendre les bons mots. Le mot « nyam », qui devient à la fois « son premier mot » et « son propre nom », souligne aussi l'aspect de Maou comme enfant

¹ *O*, p. 88.

² *O*, p. 144 : « Quand elle était arrivée à Onitsha, elle était une bête curieuse. Les enfants marchaient derrière elle dans les rues poussiéreuses, ils lui lançaient des lazzis, ils l'appelaient en pidgin, ils riaient. ».

³ On décrit le pidgin comme *poreux*, parce qu'il s'agit d'une « langue seconde composite née du contact commercial entre l'anglais et les langues d'Extrême-Orient ». Par exemple, le *pidgin-english* est « composé d'un vocabulaire anglais et d'une base grammaticale chinoise ». (*Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2009 (1^{ère} éd. 1993), entrée : « pidgin », p. 1897). Madeleine Borgomano explique la naissance du pidgin en Afrique, en rappelant les principes de l'Angleterre de l'époque sur les langues des peuples colonisés : « La colonisation anglaise n'a pas tenté de supprimer les langues africaines autant que l'a fait la colonisation française. Néanmoins, il devenait indispensable à tous les africains citadins, souvent employés par les blancs, de comprendre et de parler un peu l'anglais. De cet anglais, appris de façon élémentaire et utilitaire, est né le *pidgin*. » (Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 94).

balbutiant, celui qui apprend des mots, y compris son nom, au fur et à mesure qu'il les entend répéter de nombreuses fois par ses parents. Par ce parallèle d'apprentissage, on peut considérer le pidgin comme une *langue maternelle* symbolique de notre protagoniste, celle qui constitue une part importante de son identité et l'invite à établir des relations avec les autres, à partir de ces femmes rieuses, mères symboliques qui s'adressent à Maou en répétant : « Nyam ! ». Si l'on se penche sur d'autres détails, sa tête nue, opposée à son insistance pour garder son chapeau sur la plage de Takoradi, décrit aussi le pas qu'elle effectue vers l'Afrique.

Par ailleurs, Mollie la chatte, sortie de la maison et revenue grosse, peut être associée à Maou, baptisée symboliquement « Nyam », donc le chat, qui a quitté également son monde fermé, avant de rentrer ayant appris de nouveaux mots étrangers. Comme les chatons qui vont naître de Mollie, les mots africains, représentés ici par « nyam », vont s'enrichir dans la sphère de langue de Maou. En effet, des mots d'ibo, appris par Marima, prennent de plus en plus de place dans son cahier où elle écrivait des poèmes italiens ou des lettres d'amour destinées à Geoffroy : « Maou apprenait des mots dans sa langue. *Ulo*, la maison. *Mmiri*, de l'eau. *Umu*, les enfants. *Aja*, chien. *Odeluede*, c'est doux. *Je nuo*, boire. *Ofee*, j'aime ça. *So !* Parle ! *Tekateka*, le temps passe... Elle écrivait les mots dans son cahier de poésies, puis elle les lisait à voix haute, et Marima éclatait de rire.¹ ». Le cahier de Maou, dans lequel des vers italiens ou des phrases anglaises sont ainsi remplacés par des mots africains, donne corps, semble-t-il, au processus de son changement identitaire ; l'affaiblissement de l'identité européenne et l'extension ou l'intensification de l'identité africaine. D'où sa mise en relation amicale avec cette jeune femme africaine. Or, il n'est pas possible qu'une langue repousse complètement l'autre, comme si la propriété de la langue était plus *liquide* que solide. Si l'on reprend les formules de Mbassi Atéba, « Le Clézio ne se borne pas à reconnaître la diversité linguistique. Il la poétise diversement dans son œuvre à travers la porosité des langues² ». Des langues différentes s'entremêlent chez la plupart des protagonistes d'*Onitsha*, comme nous allons le voir ci-après.

B. La langue métisse³

L'identité mixte de nos personnages est révélée moins par le mélange des langues hétérogènes que par le plurilinguisme lui-même. Nous avons vu l'entrée de Maou dans le

¹ *O*, p. 149.

² Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 211.

³ Dans un entretien avec Raymond Mbassi Atéba, Le Clézio distingue le métissage de la créolisation, et

monde des langues « autres », signe de sa transformation identitaire progressive, mais son habitude langagière la plus marquante dans l'ensemble du roman est son accent italien. Ce dernier fait sa voix « chantante », musicale, émouvante et rassurante, une voix qui règne sur l'enfance de Fintan : « Fintan écoutait la voix chantante de Maou. Il aimait son accent italien, une musique¹ » ; « Fintan écoutait la musique des mots, cela lui donnait toujours un peu envie de pleurer² » ; « Il avait peur de ce qui allait arriver, il aurait voulu n'être jamais venu jusqu'ici, à Onitsha. « Parle-moi dans ta langue. » Elle lui a chanté une comptine, comme autrefois³ ». Par la musicalité typique de la langue italienne, les paroles de cette femme, native de Fiesole, résonnent avant tout comme une berceuse pour son fils.

Tout au long de leur voyage sur le *Surabaya*, Fintan écoute attentivement la voix de sa mère, dont la sonorité douce en contraste avec le ton acerbe de l'accent anglais des Britanniques : « La nuit venait, calmait la brûlure du soleil sur le front de Fintan. Il entendait la voix de Maou dans le couloir, l'accent pointu de Gerald Simpson⁴ ». La disparité des deux accents, appariée métaphoriquement à l'antagonisme de la fraîcheur nocturne et de « la brûlure du soleil », devient un critère indéniable dans la communauté européenne à Onitsha qui sépare cette femme italienne d'autres personnages anglais, venant de « l'empire sur lequel le soleil ne se couche jamais ». En 1948, alors que les conséquences de la Seconde Guerre mondiale se font encore sentir, l'accent de Maou devait rappeler aux Anglais la langue de l'ennemi et provoquer une répugnance déraisonnable, comme une trace du délire passé. Elle est considérée comme une « intruse » à cause de tout ce qui évoque « son pays latin » comme « l'accent, les manières, et

exprime clairement sa préférence pour le premier : « (...) j'aime le métissage, mais non la créolisation. » (Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 380). L'écrivain voit que la créolisation « implique une certaine supériorité d'un élément composant la rencontre, c'est-à-dire un ordre social et politique lié à la plantation et à la colonisation », tandis que le métissage désigne « la rencontre de deux ou davantage éléments culturels (car on ne saurait parler de métissage racial vu que toutes les races sont métisses) », qui est sans doute « un idéal difficilement réalisable » (*ibid.*, p. 381). C'est pourquoi nous choisissons le mot, « métis » plutôt que la « créolisation » pour traiter le sujet de langue mixte. Cependant, la créolisation n'est pas pareille à « la langue créole » dans la pensée de Le Clézio ; en rappelant qu'elle est une langue « méprisée » mais aussi « la plus parlée », l'écrivain a de l'admiration pour sa « résistance » : « La langue créole (aux Antilles, à Maurice, mais aussi dans le Pacifique) cristallise l'ambiguïté coloniale. Elle est méprisée, caricaturée, exclue de la sphère culturelle. Elle figure rarement pour ce qu'elle est, c'est-à-dire, la dernière[-]née de langues indoeuropéennes. Elle ne figurait pas dans la Charte des langues régionales reconnues par la France, et pourtant, elle est la langue la plus parlée (entre les Antilles, Haïti et Maurice, on compte plus d'un million de locuteurs). C'est cette résistance que j'admire. Je pense aussi [que] Glissant voulait affirmer le point de départ de l'identité de la Martinique. » (« Les Chemins de l'interculturel », Entretien avec J.-M.G. Le Clézio, réalisé par Martha van der Drift, le 7 novembre 2011, *in* sous la direction de Claude Cavallero (2012), *op. cit.*, p. 165).

¹ *O*, p. 21.

² *O*, p. 29.

³ *O*, p. 118.

⁴ *O*, p. 50.

jusqu'à la teinte trop mate de la peau¹ ». Passant par le bouleversement historique, la berceuse consolante de Fintan se transforme ainsi en stigmaté tacite, qui marque injustement notre héroïne.

En outre, sa colère, réaction instantanée contre la cruauté des colons, démasque le visage hypocrite de ces derniers et, ainsi, isole davantage cette femme différente, sinon anormale, qui penche du côté des Africains. Quand elle proteste avec indignation contre les sévices envers les Noirs, mobilisés de force pour la construction de la piscine de D.O. Simpson, la position ambiguë de Maou dans la société européenne à Onitsha est insinuée par sa langue créolisée aux niveaux de l'intonation et du lexique :

Tout d'un coup, Maou se leva, et la voix tremblante de colère, avec son drôle d'accent français et italien quand elle parlait en anglais, elle dit : « Mais il faut leur donner à manger et à boire, regardez, ces pauvres gens, ils ont faim et soif ! » Elle dit « fellow », comme en pidgin. (*O*, 75)

Plusieurs langues s'introduisent et se mêlent librement en Maou. Autrement dit, aucune d'elles n'a de prééminence absolue sur les autres chez notre héroïne, sorte de *métisse langagière*. Alors ses paroles sous-entendent sur le plan du contenu et de la forme qu'elle garde un regard *humain* sans rapport avec la nationalité, contrairement à celui d'autres personnages profondément ancré par le nationalisme et par le colonialisme. Le mot pidgin « fellow », qui lui échappe inconsciemment, est un *lapsus linguae* exposant indirectement son attachement ou sa sympathie pour ces peuples. C'est ainsi que nous comprenons un autre sens symbolique du mélange de langues chez Maou, soit son accent particulier, la confusion lexicale et le néologisme non conforme : son esprit ouvert ou son humanité. Loin de simples erreurs d'un nouvel arrivant étranger, ces violations langagières l'invitent à une autre manière d'exprimer et de penser au-delà de la rationalité occidentale. Si l'accent de Maou est insupportable aux colons anglais, la raison n'est pas seulement qu'il rappelle la langue de Mussolini, mais aussi qu'il dévoile l'ouverture, la fluidité et l'extensibilité de cette femme à l'esprit libre, comme contraste à leur esprit fermé, figé et étroit.

La langue métisse se produit aussi dans les langues parlées par Geoffroy et influence positivement sa relation avec Fintan. Tandis que son plurilinguisme ne sert guère sa communication avec les descendants d'Eze Ndri, la violation langagière de cet homme, étranger et inaccepté, tant par les Africains que par son propre fils, constitue le point de départ sous-jacent de l'évolution de son rapport avec son fils :

¹ *O*, p. 145.

« Ferme la porte. » Il avait une façon de dire, « le po'te », pour cela Fintan a pensé qu'il pourrait l'aimer, malgré sa méchanceté, sa violence. (*O*, 119)

Bien qu'il ne soit pas comparable avec la douceur de l'accent de sa mère, le défaut phonatoire à peine perceptible, opposé à la rigidité et l'inflexibilité de cet homme, donc à ses caractéristiques typiques du colon, convie Fintan à conserver un espoir de se réconcilier avec son père et de l'aimer. Par référence au cas de Maou, le mélange des langues chez Geoffroy peut être pareillement perçu comme l'indice de son esprit ouvert dans lequel se glissent et coexistent des éléments identitaires hétérogènes, y compris l'africanité. C'est grâce à la reconnaissance par Fintan de cet aspect caché de son père, homme fluide, ouvert et humain, que s'ouvre la possibilité de l'amélioration de leurs rapports.

Bien entendu, les langues différentes se mêlent également en Fintan, fils des deux *personnages-métis langagiers*, qui vit son enfance en Afrique, premières années de la vie où l'on demeure dans un état pleinement perméable, réceptif et assimilable. Avant son départ de France, Fintan, monolingue en principe, parle seulement le français, mais l'enfant, exposé souvent aux mots italiens, arrive à les *sentir*, sans les comprendre ; il est ému par des poésies récitées par sa mère et s'amuse en répétant une insulte après la tante Rosa : « porco inglese¹ ». Dès qu'il arrive à Onitsha, Fintan devient naturellement plurilingue, car son père lui parle en anglais et Bony et d'autres Africains lui parlent principalement en pidgin².

Etant donné que le jeune héros, contrairement à ses parents, passe la plupart de son temps avec l'ami africain au sein de la nature, sa langue créolisée ne pose problème qu'à son retour en Angleterre :

Quand il était arrivé au collège, Fintan parlait pidgin, par mégarde. Il disait, *He don go nawnaw, het ok say*, il disait *Di book bilong mi*. Ça faisait rire et le surveillant général avait cru qu'il le faisait exprès, pour semer le désordre. Il l'avait condamné à rester debout devant un mur pendant deux heures, les bras écartés. Il fallait oublier cela aussi, ces mots qui sautaient, qui dansaient dans la bouche. (*O*, 234)

Le principe pédagogique du collège de Fintan reflète le caractère de la société anglaise dont les règles sont strictement imposées aux membres. Elles servent à distinguer le juste du

¹ *O*, p. 66. Cette appellation insultante se change à Onitsha en « poko ingezi » en pidgin. Cette variation montre que Geoffroy représente toujours les Anglais comme exploiters de l'Afrique et accablant les natifs africains dont Fintan se sent proche, voire à l'impression de faire partie.

² Bony parle aussi en anglais et en français.

faux, soit l'acceptable de l'inacceptable. Afin de ne pas être rejeté, il faut respecter ces règles, donc celles de grammaire dans la pratique de la langue ; il faut choisir des lexiques adéquats, formuler des phrases correctes et articuler chaque mot avec une intonation juste. L'ordre et l'uniformisation sont les enjeux principaux. C'est cette inflexibilité qui confère une image « anti-utopique » à l'institution scolaire dans les romans de Le Clézio, comme Dutton le remarque : « Le Clézio donne une impression négative de l'éducation institutionnalisée qu'il juge inflexible¹ ». Devant cette aspiration de l'Occident à la pureté et à l'ordre, les phrases de Fintan, traces de l'Afrique, sont la marque de la transgression, du sacrilège ou de la menace. C'est pourquoi « le surveillant » le condamne sévèrement ; la vitalité et le dynamisme, représentés par des mots pidgin « qui sautaient, qui dansaient dans la bouche » de Fintan, s'opposent à la dureté et l'immobilité de la société occidentale, illustrées par le « mur » devant les yeux du garçon et par sa pose privée de liberté (« rester debout », « les bras écartés »). Par leurs rires, ses camarades contribuent à consolider l'exigence de pureté linguistique et l'intolérance aux différences ; ils s'habituent ainsi naturellement à ironiser sur la langue métisse, donc impure. Borgomano compare les deux façons de concevoir le pidgin : « Pour les anglais, le pidgin est une déformation ridicule de l'anglais, pour Fintan il est une langue². » Ces collégiens rappellent d'ailleurs Gerald Simpson sur le *Surabaya* qui se moquait de l'accent africain et d'autres voyageurs du premier pont qui éclataient de rire³. Les deux scènes similaires font voir d'une part la rigueur et la fixité du principe éducationnel du pays comme origine de l'agressivité et l'attitude irrespectueuse des Anglais, notamment du District Officer de l'empire britannique. D'autre part, elles montrent que Fintan, seul passager du *Surabaya* qui trouvait une telle situation « insupportable », réussit à appartenir enfin au monde d'autrui grâce à son absorption acharnée des différences, y compris la langue. C'est ce *trans-humain* ou *l'homme créolisé* qui est marginalisé, voire condamné, dans la société européenne, fermée et figée. L'analyse de Bernadette Rey Mimoso-Ruiz sur la pureté de la langue désillusionnée par la littérature de Le Clézio est ainsi vérifiée de nouveau par l'histoire de Fintan : « La notion de pureté de la langue qui a longtemps exercé une tyrannie s'en trouve déboutée au profit d'une richesse multiculturelle et polyphonique qui rejoint le sentiment de Le Clézio affirmant qu'« Aucune langue n'est pure » (*Sirandanes* p. 63)⁴ ».

¹ Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 65.

² Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 95.

³ Nous avons vu cette anecdote dans le premier chapitre de notre étude. Voir, p. 68-69.

⁴ Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, « Variations autour du mythe insulaire : Segalen, Le Clézio, Glissant », in sous la direction de Claude Cavallero (2011), *op. cit.*, p. 157.

Avant de passer au langage non-verbal, troisième caractère de la pratique langagière de nos personnages, voyons le cas de Sabine Rodes, « véritable polyglotte¹ », qui n'a aucun accent particulier. Le narrateur présente son plurilinguisme hors du commun comme un des aspects importants qui définissent cet homme dont l'origine est énigmatique :

Il parlait la plupart des langues du fleuve, il savait le peul et l'arabe. Son français était sans accent. Quand il parlait avec Maou, il s'amusait à citer des vers de Manzoni et d'Alfieri, comme s'il savait que c'étaient ceux-là qu'elle préférait. Il avait voyagé partout dans l'Afrique de l'Ouest, jusqu'en haut du fleuve, jusqu'à Tombouctou. Mais il n'en parlait pas. Ce qu'il aimait, c'était écouter de la musique sur son gramophone, et aller pêcher sur le fleuve, avec Okawho. (O, 99-100)

A la différence des trois protagonistes qui reçoivent ou absorbent des langues différentes et les laissent sortir d'eux entremêlées, presque inconsciemment, Sabine Rodes maîtrise chaque langue qu'il connaît ; de nombreuses langues coexistent en ordre dans l'esprit de cet homme caméléon, comme des livres de référence bien catégorisés dans sa bibliothèque. Si le métissage des langues des personnages que nous venons de voir reflète leur identité *fusionnée*, l'entassement des langues chez Rodes décrit son identité *neutralisée*. Les langues qu'il maîtrise sont tellement multipliées que la seule et première origine, détectable grâce à la langue maternelle, est *annihilée*. Il peut s'apparenter jusqu'à un certain point avec Laïla dans *Poisson d'or* dont la langue maternelle devient insaisissable et insignifiante. Mais le contexte du roman nous apprend que l'habitude langagière de l'ancien officier britannique, caractérisée par l'accent imperceptible, insinue plutôt son intention d'effacer ou de rejeter l'identité du conquérant. Il s'agit d'un autre moyen de la transformation identitaire, peut-être le plus réaliste que l'on peut choisir en prenant conscience de la limite de son existence, de son incapacité ou de son inhabilité ; en considérant les méfaits de ses compatriotes et son impuissance devant la réalité absurde, Sabine Rodes n'ose pas rêver de *devenir autrui*, sorte de subterfuge de conscience, mais se contente de *s'effacer*. Cette décision est le résultat de sa réflexion devant un dilemme entre la violence du dominant qu'est son groupe d'appartenance et la douleur du dominé dont il ne pourra jamais faire partie.

L'antipathie de Rodes envers l'accent de Maou peut se comprendre dans ce contexte. L'homme cultivé s'amusait au début à citer des vers italiens pour parler avec Maou, mais il se moque plus tard de son accent italien de manière virulente lorsqu'elle vient le solliciter pour empêcher la mutation de Geoffroy, quelques temps avant leur retour en Europe : « Sabine Rodes

¹ Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 95.

exerçait contre elle le plus insupportable persiflage. Il disait « Signorina », il parlait tantôt en italien, tantôt en français, en roulant les « r » comme elle. Ce qu'il disait était haïssable.¹ ». Différent de l'hostilité taciturne d'autres Anglais vis-à-vis de cette femme italienne venant du pays ennemi, le sentiment de Sabine Rodes, manifestement négatif, semble venir de sa perception du fort accent de Maou comme la trace d'une européanité tenace. Leur conversation continue, dégénère au final en dispute, et nous révèle davantage l'aversion de cet homme *d'origine annihilée* envers les « bons » conquérants, y compris Maou et Geoffroy, ainsi qu'envers leur mode d'existence paradoxal, représenté par le mot : « honneur ».

« Comment pouvez-vous ! Vous n'avez aucun sens de...de l'honneur ! »
« L'honneur ! » Il répéta, roulant les « r » comme Maou. « L'honneurrr ! » (...) « L'honneur, Signorina ! Mais regardez autour de vous ! Les jours nous sont comptés, à tous, à tous ! Aux bons et aux méchants, aux gens d'honneur et aux gens comme moi ! L'empire est fini, Signorina, il s'écroule de toutes parts, il s'en va en poussière, le grand bateau de l'empire fait honorablement naufrage ! Vous, vous parlez de charité, et votre mari vit dans ses chimères, et pendant ce temps, tout s'écroule ! Mais moi je ne m'en irais pas. Je resterai ici pour voir tout cela, c'est ma mission, c'est ma vocation, regarder sombrer le navire ! » (O, 174)

Vexée par les paroles de Sabine Rodes qui provoquent en elle des doutes quant à la fidélité de Geoffroy, Maou choisit inconsciemment *le défaut de sens de l'honneur* comme l'insulte la plus grave. Avec la sonorité de « r » soulignée, le mot désigne une valeur importante de l'Europe de l'époque qui paraît néanmoins presque ridicule par rapport à la réalité évoquée par Rodes, c'est-à-dire la chute imminente de l'empire, l'anéantissement prévu sur cette terre, bien évidemment par les méfaits des colonisateurs commis envers l'Afrique et les Africains. Ce dont Sabine Rodes se moque n'est pas simplement l'accent de Maou, mais surtout l'aveuglement de cette femme devant la réalité, son absence de la honte en tant qu'européen-conquérant, autrement dit sa conscience de soi, naïve ou généreuse, en ce sens qu'elle n'a pas suffisamment conscience de son statut de dominant. C'est l'accent italien de ce « bon » dominant qui est insupportable à cet homme, rigide à lui-même, se sentant trop coupable pour garder son accent anglais, c'est-à-dire la moindre trace de son identité du conquérant. A l'encontre de l'héroïne, sûre de son humanité, qui se place avec son mari du côté des « gens d'honneur » sur le plan personnel, Sabine Rodes, voyant clairement sa limite éthique qu'il ne peut nier dans le contexte historique du monde, n'a pas de mal à se définir comme l'adversaire des gens d'honneur, un être déshonorant ou un infâme. Contrairement à ce couple qui espère

¹ O, p. 172.

naïvement rester davantage à Onitsha afin de terminer le projet personnel du mari¹, l'ancien officier britannique, prêt à *s'effacer* comme son accent inaudible, décide de ne pas s'en aller, en attendant la chute de l'empire, soit *l'effacement du Mal* auquel il appartenait, ou prenait part. Plurilingue sans accent, cet homme mélomane à l'identité neutralisée, renonce à la langue du conquérant et à celles des autres pour demeurer dans le langage non-verbal (« la musique sur son gramophone » ou « le fleuve », musique de la nature) qui constitue, comme nous allons voir désormais, le moyen de communication pour les personnages *fluides* de notre corpus.

C. Le langage musical

Dans l'entretien avec Pierre Boncenne, Le Clézio laisse paraître son envie de conférer à la musique un statut de moyen de communication le plus ouvert, même interspécifique, en disant : « j'aimerais bien que les animaux soient à nouveau apprivoisés par la musique des hommes, et que les hommes sachent justement faire de la musique pour les animaux, vraiment j'aimerais bien cela...² ». Bien que les personnages-musiciens de notre corpus n'incarnent pas de pareil rêve de Le Clézio, leur pratique de la musique est sûrement un des indices importants de leur identité *fluide*. Agissant sur les émotions et l'imagination de l'humanité, ce langage *universel* leur permet de s'exprimer librement, de franchir des barrières de la langue et de s'adresser aux Autres de manière plus directe et plus intégrale. Ce qui attire notre attention, c'est que les caractéristiques de la musique, similaires à celles de l'eau comme la fluidité, la pénétrabilité et la dissolubilité, soulignent l'aspect de nos personnages-musiciens comme *Homme fluide*. Ayant recours principalement aux cas de Maou dans *Onitsha* et de Laila dans *Poisson d'or*, nous allons étudier leur rapport à autrui, leur vision du monde et leur identité en mouvement, suggérés par leur usage du langage musical.

À peine arrivée à Onitsha, Maou s'avère *dissonante* dans la société anglaise de la ville par son jeu du piano, inattendu ou plutôt non autorisé, chez Gerald Simpson.

Quand elle était arrivée, la première semaine à Onitsha, elle avait découvert le piano du Club, dans la grande salle adjacente à la maison du D. O. Simpson, où des hommes anglais allaient s'asseoir pour lire interminablement leur *Nigeria Gazette* et leur *African Advertiser*. Elle s'était installée sur le tabouret, elle avait soufflé la poussière rouge accrochée au couvercle, et elle avait joué quelques notes, quelques mesures des *Gymnopédies* ou des *Gnossiennes*. Le son du piano éclatait jusque dans les jardins. (O, 83)

¹ Geoffroy veut continuer ses recherches sur la légende de l'empire Meroë et Maou vient voir Sabine Rodes pour lui demander de trouver un moyen qui permettrait à son mari d'achever ses recherches.

² « J.M.G. Le Clézio s'explique », entretien avec Pierre Boncenne, *op. cit.*, p. 49.

La scène contient deux objets symboliques, piano et magazines, choisis respectivement par notre héroïne et par les hommes anglais. L'antagonisme des deux matières, sons et lettres, ou des deux activités, jeu et lecture, suggère que Maou possède un langage très différent de celui d'autres personnages. La lecture « interminable » des feuilles, remplies de lettres imprimées, donc figées, reflète les caractéristiques de cette communauté, taciturne, stagnante, fermée et indifférente à l'échange avec les autres. Les titres des magazines nous laissent deviner l'attitude générale des colonisateurs vis-à-vis de l'Afrique et des Africains ; ils les considèrent soit comme avec un léger intérêt (« *Nigeria Gazette* »), soit comme une valeur commerciale (« *African Advertiser* »). C'est ainsi que Madeleine Borgomano définit la société anglaise à Onitsha comme « société mesquine, intolérante, orgueilleuse, ne percevant que l'Afrique comme territoire conquis¹ ». Parmi les deux façons de voyager à travers le pays des Autres, présentées par Le Clézio, c'est la première qui concerne ces hommes « en quête d'exotisme » : « Il s'agit de collectionner, le plus rapidement possible, le plus grand nombre possible de sensations et de « souvenirs ». Il s'agit de posséder des lieux, comme on possède des bibelots japonais ou des masques du Bénin, sans parler des vases Ming ou des céramiques de Sukhotaï. Cette pacotille est néfaste. C'est elle qui encombre trop souvent l'esprit des hommes, et leur cache ce qu'il fallait voir », écrit le romancier dans sa « Lettre à une amie thaïe² ».

En revanche, le jeu du piano de Maou est caractérisé par *la vitalité* et *la fluidité* ; son souffle chasse la poussière longtemps entassée, décor que l'on peut lier à l'inertie de la société coloniale ; ses doigts font résonner des sons cristallins qui ne brisent pas seulement le silence du Club, mais se répandent aussi « jusque dans les jardins », en franchissant librement toutes les cloisons de cette résidence. Ce mouvement fluide de la musique incarne son *universalité* comme langage ; elle rend possible l'échange des émotions et la transmission des messages indicibles au-delà des barrières de la langue. Il s'agit donc du langage lisse, non limité, celui de partage et d'union, s'opposant au langage des conquérants, hiérarchique, celui de distinction et de domination. Sans s'en rendre compte, l'héroïne entame ainsi sa quête de « quelque chose d'autre, de noble, de secret³ » dans cette ville étrangère où l'on entend tous les soirs le bruit mystérieux des tambours. Son jeu est une manière d'adresser la parole à l'Autre et de tenter « une communication essentielle, une participation physique, un mouvement qui permet, sinon

¹ Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 80.

² J.-M.G. Le Clézio, « Lettre à une amie thaïe », *op. cit.*, p. 12.

³ *Ibid.*

de comprendre, du moins d'apercevoir le mystère¹ », seconde façon de voyager, proposée par notre écrivain². Les couleurs du piano « noir » et de la poussière « rouge » nous invitent à imaginer d'ailleurs l'interprétation de Maou, notamment son premier geste, comme un essai d'interpeller les Noirs ou d'éveiller la vigueur de ce peuple opprimé, ensevelie sous la terre rouge d'Onitsha.

La thèse de Maou comme un être discordant et sa musique comme parole destinée aux autres est aussi confirmée par les œuvres qu'elle exécute : *Gymnopédies* et *Gnossiennes*, deux pièces représentatives d'Erik Satie. Qualifié de « figure originale, étrange³ », « moderniste aventureux⁴ », ou bien « Monsieur le Précurseur⁵ » d'après l'expression de Claude Debussy, ce compositeur français ressemble considérablement à notre héroïne, femme à esprit libre et indépendant, qui ne s'assimile pas, elle non plus, à sa société d'appartenance⁶. La réflexion sur les deux œuvres citées dans *Onitsha* révèle davantage les caractères du langage musical de Maou, ceux qui ne sont pas sans rapport avec l'identité du personnage. Voyons d'abord leurs titres, tous les deux issus du grec ; *Gymnopédies*, mot probablement dérivé de « *gumnopaidiai* (*gumnos* = nu ; *pai, paidos* = enfant) », indiquent « de grandes fêtes qui se déroulaient à Sparte en l'honneur d'Apollon » dans lesquelles on peut voir « des adolescents danser nus, mimant la lutte, le pancrace ou diverses figures de danses⁷ » ; le titre de *Gnossiennes* « proviendrait également du grec, plus exactement du crétois *Knossos* ou *Gnossos*, site archéologique découvert en 1878 et associé à la légende du roi Minos⁸ ». Comme l'expression de Jean-Joël Barbier, pianiste particulièrement apprécié pour son interprétation de Satie⁹, ces titres évoquent « quelque chose d'assez lointain, et [...] un peu hors du temps¹⁰ ». Ils annoncent en un sens que les musiques emmèneront les auditeurs vers un monde inconnu, imaginaire et intemporel¹¹. Par

¹ *Ibid.*

² Cette tentative s'achève plus tard, lorsque Marima, servante de la famille d'Allen, emmène Maou une fête à Ogoja et lui fait découvrir la provenance du bruit des tambours et apercevoir, quoique de façon tâtonnante, la culture des Autres.

³ Bruno Giner, *Erik Satie*, coll. « Horizons », Paris, Bleu nuit éditeur, 2016, p. 5.

⁴ Romaric Gergorin, *Erik Satie*, coll. « Classica », Arles, Actes sud, 2016, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ Claude Debussy, ami fidèle de Satie, surnomme ce jeune musicien drôle et atypique le « musicien doux et médiéval, égaré dans ce siècle ». (Bruno Giner, *op. cit.*, p. 5).

⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹ L'interprète est couronné par le Grand Prix de l'Académie Charles-Cros du disque français pour un des volumes de son exécution de l'intégrale de l'œuvre pour piano d'Erik Satie, gravée en 1971 et 1972.

¹⁰ Jean-Joël Barbier, *Au piano avec Erik Satie*, Biarritz, Atlantica, 2006, p. 43.

¹¹ A propos des *Gnossiennes*, une autre hypothèse existe : « Des *Gnossiennes* à la gnose, le pas est vite franchi : cette philosophie, alternative au christianisme bien dans l'univers de Satie, attribuée à un dieu mauvais, le démiurge, la création du monde, qu'il faut traverser pour atteindre l'autre monde. » (Romaric Gergorin, *op. cit.*, p. 26). Cela montre également que la musique de Satie se dirige vers l'autre côté du

rapport à l'histoire d'*Onitsha*, ces paysages de l'Antiquité font penser à la légende de l'empire de Meroë, recherchée par Geoffroy, alors que les fêtes de Sparte peuvent être liées aux enfants du Nigéria, dansant sous la pluie, nus, criant le nom de leur dieu. L'idée de Romaric Gergorin sur cette image de la danse précise la relation entre cette musique et notre roman. De l'hypothèse que Satie s'inspire de *Salammbô* de Gustave Flaubert pour la composition – ou du moins l'intitulation – des *Gymnopédies*¹, le critique musical et littéraire saisit la couleur rituelle de la scène dansante à laquelle ces « arabesques féériques² » nous conduisent :

Les *Gymnopédies* évoquent-elles les danses dénudées des jeunes Grecs de l'Antiquité – les *gumnopaidia* – ou Salammbô dansant pieds nus ? Ces deux hypothèses, les plus partagées, suggèrent la même idée d'une dernière danse avant l'écroulement d'une civilisation, qu'il s'agisse de la Grèce ou de l'antique Carthage en ruine qu'imagina Flaubert.³

La musique jouée comme une danse rituelle pour la civilisation en décadence devrait être nécessaire, si l'on peut dire, aussi à l'Afrique de l'Ouest où se trouvent les personnages lecléziens, terre envahie de nombreuses fois depuis l'époque romaine, comme le narrateur d'*Onitsha* le retrace tout au long du roman. Nous comprenons ainsi de nouveau que Maou ressuscite la civilisation antique et revitalise le peuple africain avec ses paroles musicales, libres comme l'eau, qui traversent le temps et franchissent les frontières.

Ensuite, l'analyse musicologique de ces deux pièces précise les caractères de la musique satiste, qu'on peut comprendre comme les particularités du langage de Maou. C'est le goût de l'ailleurs qui est suggéré par l'influence du « mode tzigane⁴ » sur l'écriture des *Gnossiennes*,

monde, peu familier, mystérieux, imaginaire.

¹ L'influence de *Salammbô* de Gustave Flaubert sur l'intitulation des *Gymnopédies*, est une des hypothèses les plus connues et les plus acceptées par les musicologues et les critiques. Cependant, il existe quelques exceptions, comme Jean-Pierre Armengaud, qui réfute ce point de vue, en raison de la possibilité de la confusion de régions, commise d'ailleurs assez fréquemment à l'époque de Satie : « Quoi qu'il en soit il semble plutôt que le mot gymnopédie était dans l'air et figurait dans tous les dictionnaires sous l'intitulé : « danse nue des adolescents et [adultes] à Sparte au cours des fêtes célébrées en l'honneur d'Apollon, Diane et Bacchus ». Roland-Manuel parle plutôt de l'influence de *Salam[m]bô* de Flaubert, mais c'est confondre, ce qui se faisait souvent à l'époque, la Grèce avec l'Orient (car *Salam[m]bô* parle de Carthage et des guerres puniques et non de la Grèce...) » (Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2009, p. 137).

² Romaric Gergorin, *op. cit.*, p. 25.

³ *Ibid.*

⁴ Bruno Giner, p. 26-27 : « De plus, il y a énormément de musique à écouter dans cette exposition et de nombreux mélomanes autant que de musiciens, toutes oreilles aux aguets, ont pu y entendre un florilège de musiques exotiques, du Gamelan balinaise à la musique hongroise en passant par des chants japonais ou berbères, des instruments chinois ou encore des danses roumaines aux rythmes endiablés. Parmi tout cet exotisme musical, Debussy y découvre les délices du mode pentatonique tandis que Satie savoure ceux du mode tzigane (caractérisé par son intervalle de seconde augmentée) dont les *Gnossiennes* pour piano sont plus ou moins imprégnées. ».

découvert par le musicien à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris de 1889¹. Ce goût doit pourtant se distinguer de l'exotisme, parce que le compositeur ne fait pas seulement preuve de curiosité envers les cultures différentes, mais a aussi l'audace de les fusionner avec la sienne. Le fait que Maou choisit cette musique paraît souligner *l'universalité* de son langage ou l'esprit libre de ce personnage, ouvert vers les autres.

Quant aux *Gymnopédies*, la composition du rythme et l'évolution mélodique représentent *la vitalité et la fluidité* ; trois pièces « basées sur un rythme iambique (une brève/une longue), balancement permanent et lancinant d'un accompagnement seulement composé de quelques accords répétés », évoquent naturellement le mouvement de l'eau comme le va-et-vient des vagues tranquilles, pendant que l'épanouissement « de jolies courbes mélodiques très simples et dépouillées » incarne musicalement le cours du ruisseau ou le souffle de la brise². Les indications de tempo des trois *Gymnopédies*, « Lent et douloureux ; Lent et triste ; Lent et grave », renforcent la relation entre cette musique et notre roman. En effet, quand Bruno Giner insiste sur l'importance de la lenteur chez Satie, les lexiques du critique sont étonnamment similaires à ceux de Le Clézio qui décrivent le fleuve Niger : « La lenteur est l'un des éléments fondamentaux du langage de Satie : nulle virtuosité, nulle agitation. C'est une musique quasi immobile mais toujours en mouvement, quelque chose d'assez indéfinissable et dont même l'analyse est impuissante à livrer le véritable secret³. » Comme nous l'avons déjà vu dans le troisième chapitre, la lenteur est une valeur importante que Maou découvre grâce au Niger, au fur et à mesure de son séjour à Onitsha⁴, le cours du fleuve est caractérisé à la fois par le mouvement perpétuel et l'immobilité⁵, et son aspect insondable est illustré par l'opacité et la profondeur de l'eau⁶. Ces analogies entre la composition des *Gymnopédies* et le cours du fleuve Niger insinuent que le langage de Maou, approprié plutôt au monde africain qu'à la société européenne, contient une sorte d'*africanité*. Dans ce contexte, il nous paraît naturel que les

¹ Marc Vignal, *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse, 2005, entrée : « SATIE, Erik », p. 1231 : « La découverte de la musique de l'Asie et de l'Europe centrale, à l'Exposition de 1889, aurait marqué les *Gnossiennes*, qui clôturent une première période d'œuvres effusives, sans autre but que l'expression. ».

² Bruno Giner, *op. cit.*, p. 25.

³ *Ibid.*

⁴ *O*, p. 146 : « Tout à coup, elle comprenait ce qu'elle avait appris en venant ici, à Onitsha, et qu'elle n'aurait jamais pu apprendre ailleurs. La lenteur, c'était cela, un mouvement très long et régulier, pareil à l'eau du fleuve qui coulait vers la mer (...). ».

⁵ *O*, p. 121 : « (...) le fleuve n'a jamais cessé de couler entre ces mêmes rives » ; *O*, p. 184 : « l'eau qui descendait éternellement. ».

⁶ *O*, p. 102 : « Fintan regardait avec une fascination horrifiée l'eau opaque. Il ne savait pas ce qu'il fallait regarder. Des formes sombres glissaient à l'intérieur de l'eau, il y avait des tourbillons. Dans l'eau profonde vivaient les monstres. ».

bruits de l’Afrique entraînent notre héroïne vers le souvenir de jouer du piano : « Les cris des crapauds, les crissements des insectes, le roulement infatigable des tambours, de l’autre côté du fleuve. C’était une autre musique. Maou regardait ses mains, elle bougeait chaque doigt. Elle se rappelait le clavier du piano, à Livourne, lourd et chamarré comme un catafalque.¹ ». En tant que pianiste, elle savait parler dès le début le même langage que celui des Africains : la musique.

Enfin, le statut des *Gymnopédies* de Satie dans l’histoire musicale peut s’apparenter avec le rôle symbolique de Maou dans les circonstances historiques de notre roman – l’Afrique à la fin de l’ère du colonialisme. Pièces qu’on peut situer, d’après toujours Giner, « aux antipodes des brumes wagnériennes autant que de l’enseignement poussiéreux du Conservatoire² », les *Gymnopédies* sont définies comme « un antidote salutaire qui aura une certaine influence sur toute une partie de la musique française du début du XX^e siècle³ ». Faisant face à l’univers musical des prédécesseurs de Satie, les *Gymnopédies* peuvent signifier en un sens l’affrontement contre l’ancienne idéologie régnée par le nationalisme. C’est ainsi que Maou se distingue de la société anglaise par son langage musical. Notre interprète amateur de Satie cherche la rencontre avec les autres, quoiqu’inconsciemment, contre le chauvinisme, hégémonie de l’ère du colonialisme. Elle rejette l’ordre de la société coloniale, divisée, fermée, hiérarchique et autoritaire, « comme un échafaudage rigoureux où chacun devait tenir son rôle⁴ ». Elle ne se soucie ni du « pouvoir néfaste⁵ » de cette société dystopique, ni de ses idées reçues entassées comme la poussière sous le beau nom de la tradition et de la gloire de l’Empire. Les lexiques de Le Clézio qui parle de la raison pour laquelle il aime la musique de Satie confirment ces caractéristiques du langage musical de Maou : ouvert, vivant, fluide, indécis et jamais exotique :

J’aime beaucoup Satie. Sa musique collerait parfaitement aux images. Elle va avec la mémoire, la mélancolie, la nostalgie. Comme celle de Sibelius, elle illustrerait bien la description non d’un no man’s land mais d’une terre qui n’appartient à personne. Elle donne la sensation de la mer, du flottement, du bateau. C’est une musique autonome. Elle est inachevée, en suspens. Vraiment, comme sur un bateau... Et puis, elle n’est jamais exotique⁶.

¹ *O*, p. 82-83.

² Bruno Giner, p. 25.

³ *Ibid.*

⁴ *O*, p. 145.

⁵ Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 62 : « Tout ce qui relève de la hiérarchie coloniale détient un pouvoir néfaste. A Onitsha, cette hiérarchie autoritaire produit l’exploitation des prisonniers noirs (*O* 74), ainsi que les inégalités au sein du Club des Anglais ».

⁶ « Entretien J.-M.G. Le Clézio », entretien avec Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 50.

L'exécution de notre héroïne constitue alors un langage libre, anti/postcolonial, tellement transgressif et révolté que tout le monde est stupéfait du résonnement des sons du piano.

Elle s'était retournée, et elle avait vu tous ces visages immobiles, elle avait senti ces regards, ce silence glacé. Les serveurs noirs du Club étaient arrêtés sur le seuil, figés de stupeur. Non seulement une femme était entrée dans le Club, mais en plus elle jouait de la musique ! Maou était sortie rouge de honte et de colère, elle avait marché vite, elle avait couru dans les rues poussiéreuses de la ville. (...) Quelque temps plus tard, elle était venue jusqu'à la porte du Club, pour chercher Geoffroy, et elle avait vu que le piano noir avait disparu. A sa place, il y avait une table et un bouquet, œuvre probable de Mme Rally. (O, 83)

Ici, l'immobilité et la taciturnité, figurées par les hommes qui se plongeaient dans leurs magazines, s'intensifient. Non seulement les hommes anglais, mais aussi les serveurs noirs, probablement rompus aux règles de la société coloniale, s'arrêtent, se taisent et regardent obstinément cette *intruse*, comme s'ils s'efforçaient ainsi de rétablir les principes de cet espace, troublés ou menacés par les mélodies fluides qui fusionnent les différences. Dans un monde divisé, toutes les tentatives de franchir des barrières provoquent des problèmes. Le narrateur indique clairement le sens symbolique de la musique de Maou : la transgression. L'héroïne ose entrer dans un espace réservé aux hommes, comme sa musique se répand jusque dans tous les coins de la résidence de Gerald Simpson. La fluidité, l'universalité, la vitalité et l'africanité de ce langage et de ce personnage ne sont pas acceptables. La pianiste est expulsée par l'hostilité silencieuse et « le piano noir », objet menaçant, est remplacé par « une table et un bouquet », objets muets, inertes et donc inoffensifs.

Si l'on fait un petit détour, la relation entre la passion pour la musique et la tendance transgressive apparaît aussi chez d'autres personnages, secondaires, comme Rachel ou Mme O'Rourke dans *Etoile errante*. En fait, l'esprit ouvert de Maou est également souligné par le fait qu'elle tombe amoureuse, en dépit de son origine italienne, d'un homme anglais, en plein milieu de la Seconde guerre mondiale. Cette histoire d'amour avec un « ennemi » se répète chez Rachel, jeune fille juive, amoureuse d'un capitaine italien, qui rêve de devenir pianiste pour voyager dans le monde entier¹. Mme O'Rourke, pianiste professionnelle d'origine italienne, non juive, a dû se réfugier après l'occupation du sud de la France par l'armée allemande, à

¹ *EE*, p. 41 : « Qu'est-ce que tu feras, quand la guerre sera finie ? » a demandé Rachel. Et avant qu'Esther n'ait eu le temps de réfléchir, elle a continué : « Moi, je sais ce que je voudrais faire. Je voudrais faire de la musique, comme M. Ferne, jouer du piano, chanter. Aller dans les grandes villes, à Vienne, à Paris, à Berlin, en Amérique, partout. » ».

cause de la nationalité anglaise de son mari¹. Les trois personnages féminins, passionnés par la musique, franchissent ainsi par l'amour le mur de chauvinisme, consolidé surtout pendant la guerre.

En plus, le répertoire de la mère de Tristan, *La cathédrale engloutie* de Claude Debussy, contemporain de Satie, vérifie d'une part la prédilection de Le Clézio pour les musiciens symbolistes à partir desquels naquit la musique du XX^e siècle. Paul Roberts, pianiste et critique musical, situe Debussy et son œuvre entre Liszt et Wagner et constate l'ambiguïté du style debussien et la sûreté du compositeur avançant musicalement vers le chemin inconnu : « Between these two poles – between the gleaming Liszt and the glowering Wagner – lies the shadowy Claude Debussy : a feline, sensual and enigmatic figure of dubious background and equally dubious morals, who quietly but single-mindedly changed the course of music history². » La présentation de Marc Vignal souligne également le côté novateur de ce compositeur : « Son langage dénonce la vétusté des méthodes d'approche analytique traditionnelles encore en cours. Irréductible à ces méthodes, comme aux catégories normatives des genres ou schèmes formels préfabriqués, ce langage est tout aussi irréductible aux catégories de l'histoire qui procèdent du principe de filiation. Debussy apparaît, en effet, sans antécédents comme sans successeurs immédiates³. »

D'autre part, ce célèbre prélude de Debussy, dont le titre évoque déjà l'image de l'eau, accentue le lien entre la musique et l'eau dans la littérature leclézienne que nous avons aperçu à maintes reprises dans notre corpus. Les phrases du narrateur d'*Etoile errante* sur l'interprétation de cette pièce par Mme O'Rourke comme « le bruit des cloches qui résonne au fond de la mer », « [l]a musique du piano grandissait, emplissait la petite chambre de l'hôtel, s'échappait dans les couloirs, gagnait chaque étage⁴ », décrivent la profondeur d'une masse liquide et le mouvement fluide, indéniablement présents dans cette musique⁵. Alors ce choix

¹ *EE*, p. 27 : « A Cannes, ils[Tristan et Mme O'Rourke] avaient vécu dans le cercle fermé des Anglais en villégiature, que la guerre avait encore restreint. La guerre avait éclaté, et le père de Tristan, qui était commerçant en Afrique équatoriale, s'était engagé dans les forces armées coloniales. Depuis, on ne savait plus rien de lui. » ; « Elle[Mme O'Rourke] parlait un français très pur, sans accent, et on disait qu'elle était vraiment italienne. ».

² Paul Roberts, *Claude Debussy*, New York, Phaidon Press, 2008, p. 6.

³ Marc Vignal, *op. cit.*, entrée : « Debussy Claude Achille », p. 390.

⁴ *EE*, p. 26.

⁵ Ces images de l'eau se révèlent dans des indications marquées par Debussy sur la partition du prélude comme « profondément calme (dans une brume doucement sonore) », « doux et fluide », « peu à peu sortant de la brume », « flottant et sourd » etc. D'après les auteurs d'*I Quattro Elementi nella Globalità dei Linguaggi*, la présence des images de l'eau dans cette musique est tellement évidente qu'il s'agit presque d'« une expérience commune » des auditeurs : « Le fait que, dans le célèbre prélude *La Cathédrale engloutie*, l'Eau soit représentée est une expérience commune qui trouve une vérification immédiate à l'analyse : des sonorités clapotantes, des accords vastes et profonds évoquant des strates de

souligne à la fois l'audace de nos personnages-interprètes, pleins d'imagination et d'indépendance, et leur identité indéfinissable et expansive, comme la musique qu'ils jouent, comme l'eau qui coule. Avec ce langage fluide, novateur et universel, ils annihilent toutes formes de différences devenues barrières, comme la nationalité, la couleur de peau, la langue ou la religion.

Ces femmes non *catégorisées* sont surveillées ou détestées¹, tantôt ostentatoirement, tantôt sournoisement, par les habitués à la pensée manichéenne, le nationalisme et la xénophobie, mais le narrateur ou le protagoniste de notre corpus, ayant le regard lucide, reconnaissent la force et la beauté de ces personnages, aussi bien que la peur et la jalousie des autres à l'égard de ces derniers². Parce que ce sont ces femmes musiciennes, curieuses de nouveauté, critiques sur les idées reçues, ouvertes aux autres, prêtes à les rencontrer, voire à se mêler à eux qui incarnent chez Le Clézio la *tierce figure*, sorte d'*homme postmoderne*, si l'on peut dire, capable de faire advenir la nouvelle ère. Leur beauté illustre l'espoir pour la paix dans l'avenir de l'humanité, que nous pouvons garder grâce à la musique et aux usagers de ce langage futuriste et pacifique, ceux qui cherchent à sortir du cadre préétabli et à atteindre l'ailleurs et les autres. Dans ce contexte, l'expression de Romaric Gergorin sur les *Gymnopédies* pourrait

profondeur d'une masse liquido-sonore enveloppante, en expansion, en mouvement continu, fluide. » (Stefania Guerra Lisi, Gino Stefani, *I Quattro Elementi nella Globalità dei Linguaggi*, Rome, Borla, 2001, p. 91, cité par Francesco Spampinato, *Debussy, poète des eaux, Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 146).

¹ Il y a toujours des rumeurs autour de ces deux femmes atypiques. *EE*, p. 39 : « Les gens racontaient des choses sur elle[Rachel], les garçons disaient qu'elle sortait la nuit, malgré le couvre-feu, et qu'elle allait se baigner toute nue dans la rivière. Les filles racontaient des choses moins extraordinaires, mais plus venimeuses. Elles disaient que Rachel fréquentait le capitaine Mondoloni, qu'elle allait le voir, à l'hôtel Terminus, et qu'elle partait avec lui sur les routes, dans l'auto blindée. Quand la guerre serait finie, et quand les Italiens auraient été battus, on lui couperait ses beaux cheveux et on la fusillerait, comme tous les agents de la Gestapo et de l'armée italienne. Esther savait bien qu'elles racontaient cela parce qu'elles étaient jalouses. » ; *EE*, p. 27 : « On disait qu'elle[Mme O'Rourke] était une espionne au service des carabiniers, ou qu'elle était une criminelle qui se cachait. C'étaient surtout les filles qui racontaient des histoires à voix basse. C'était comme quand elles parlaient de Rachel, qui allait voir en cachette le capitaine des carabiniers. » ; *EE*, p. 28 : « Les gens ne parlaient pas trop à Mme O'Rourke. (...) Maintenant, tout le monde savait que Mme O'Rourke n'était pas riche. On disait même qu'elle n'avait plus du tout d'argent, parce qu'elle était allée voir les diamantaires pour leur emprunter de l'argent en échange de ses bijoux. On disait qu'elle n'avait presque plus rien à échanger, seulement quelques médaillons, des colliers en ivoire, des colifichets. ».

² *O*, p. 145 : « Gerald Simpson ne pardonnait pas à Maou son indépendance, son imagination. En fait, il avait peur du regard critique qu'elle portait sur lui. » ; *EE*, p. 38 : « Esther aimait ses cheveux roux, longs et libres sur ses épaules. Cela choquait beaucoup de gens au village, les femmes du pays et aussi les religieux juifs, parce que Rachel n'allait plus aux cérémonies, et qu'elle parlait souvent avec les carabiniers italiens, devant l'hôtel. Mais elle était si belle qu'Esther pensait que ce n'était pas important qu'elle ne fasse pas comme les autres. » ; *EE*, p. 27 : « Mme O'Rourke était belle. Ses longues robes et ses grands chapeaux contrastaient avec le sérieux de son visage, l'expression un peu mélancolique de son regard. ».

s'appliquer au langage de ces trois figures : « des pièces charnières qui ferment déjà le XIX^e siècle et ouvrent le XX^e, retrouvant par l'épure une simplicité qui semblait perdue¹. » Comme « [c]es airs entêtants disent adieu à un monde ancien, dans un sas intemporel qui le met à distance² », nos personnages-musiciens créent les flux musicaux entre *nous* et *les autres*, *ici* et *ailleurs*, *présent* et *avenir*, ceux qui vont emporter l'humanité vers le nouveau monde³.

Différent du langage musical chez Maou, Rachel, ou Mme O'Rourke qui concerne le franchissement des murs invisibles entre *nous* et *les autres*, stigmatisés pendant la guerre comme ennemi ou comme barbare, la musique dans l'histoire de Laïla représente plutôt la voix des immigrés, minorités de la société contemporaine, et reflète l'identité indécise et mixte de ces hommes migrants. Depuis qu'elle s'initie au jazz grâce aux cours de Simone à Paris, le piano et le chant font partie primordiale de la vie de Laïla, mais c'est dans un bar à Boston que la musique devient pour la première fois un véritable moyen d'expression de soi, plus important que la langue même. Engagée comme pianiste remplaçante, la jeune fille à moitié sourde se lance dans des improvisations de jazz pendant lesquelles divers souvenirs sonores s'éveillent en elle.

Quelquefois j'improvisais, je retrouvais la musique que nous faisons dans les couloirs de la station Réaumur-Sébastopol, ou bien sur le toit de la rue du Javelot. Juste le rythme du piano qui roule, un grondement d'orage au loin, le bruit lourd des voitures dans les avenues, et des cris, des appels, les aboiements des coupeurs de canne dans les champs, à Saint-Domingue : « Aouha ! Houa ! » (PO, 220)

¹ Romaric Gergorin, *op. cit.*, p. 25.

² *Ibid.*

³ Pour introduire son ouvrage consacré à Satie, Gergorin cite trois écrivains comparables au compositeur et innovant dans le champ des lettres : Rimbaud, Lautréamont, Artaud, qui rejettent la tradition de la littérature et élargissent la sphère de leur domaine : « Satie cherche avant tout à faire sortir sa musique du cadre dont elle est issue, comme avant lui Rimbaud et Lautréamont avaient mis la poésie hors de ses gonds, et comme après lui Artaud sort son œuvre de la littérature. Le compositeur des *Gymnopédies* devient ainsi le premier musicien à considérer la musique de manière extramusical, faisant de son œuvre une matière spirituelle destinée à chaque auditeur à qui elle confie un secret à découvrir dans la solitude de l'écoute intérieure plus qu'au concert où elle ne révèle pas toute sa magie opérante. » (Romaric Gergorin, *op. cit.*, p. 14). C'est intéressant qu'ils soient des écrivains pour qui Le Clézio ne cache pas sa prédilection. D'abord, Rimbaud est présent dans *La Quarantaine* comme un personnage secondaire qui croisent les protagonistes lecléziens, aussi bien qu'à travers les vers de ses poèmes, cités plusieurs reprises dans le roman. Ensuite, c'est sur Lautréamont que notre romancier a préparé sa thèse de doctorat qui n'a pourtant jamais vu le jour, à cause de sa valise, contenant son manuscrit achevé, mystérieusement disparue à l'aéroport d'Albuquerque. Puis, Le Clézio s'identifie intensément à Antonin Artaud, hanté par la culture mexicaine des années 30, et écrit un essai sur le surréaliste, publié comme une sorte d'annexe du *Rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Ce n'est donc pas par hasard que Le Clézio a l'idée de faire jouer les morceaux de Satie à son héroïne dans *Onitsha*. Ce choix intentionnel nous apprend que Maou est une incarnation de ces hommes historiques, pleines d'imagination et de curiosité vis-à-vis du monde inconnu, quelque peu égarés dans leur époque.

Catherine Oudot-Kern définit le chant de Laïla comme « un melting-pot qui porte la trace de ses différentes rencontres¹ » : divers morceaux musicaux viennent à son esprit ; ceux qui l'ont pénétrée jusqu'alors et sont demeurés au fond de sa conscience. C'est comme si l'improvisation les remuait et les faisait flotter à l'intérieur de la musicienne et ensuite dans la salle du bar sous forme de sons. Non seulement les souvenirs repérables, comme la musique africaine qu'elle jouait avec des amis à Paris, mais aussi les bruits ambiants naturels et urbains, indétectables sur le plan spatio-temporel, ou bien les cris inconnus, non-segmentaux, mythifiés en un sens, comme ceux des esclaves de la plantation de l'Haïti – décrits par Simone dans son histoire sur son pays natal – émergent successivement pour composer l'improvisation de Laïla. Du fait que la musique est constituée de souvenirs, on peut l'entendre comme l'histoire de sa vie ou la représentation de son être, mais il faut distinguer cet être, nous semble-t-il, de son ancien terme. Dans ces incarnations musicales, Laïla n'est pas un être déterminé par quelques moments de la vie, dit décisifs, mais formé et transformé continuellement toute sa vie ; ni aucun accident, ni aucune rencontre ne peut représenter ce personnage, qui est en effet la somme de tous les souvenirs, personnels et historiques, réels et imaginaires. Ces souvenirs ne sont d'ailleurs pas figés comme l'image photographique ou le portrait fixe, mais vibrent sans cesse comme la musique. C'est pourquoi la musique est un moyen de s'exprimer et de se reconnaître, le plus adéquat pour Laïla, *homme fluide*, qui n'est saisissable que dans la durée du temps, les vibrations des souvenirs et le rythme oscillant entre le réel et le rêve.

Les souvenirs sonores sont aussi évoqués à l'occasion de son audition privée dans le studio de Mr Leroy, mais, Laïla, plus précisément son corps, intervient désormais de manière plus active dans cette improvisation, non seulement comme joueuse, mais aussi comme instrument de musique. Elle ne se souvient pas seulement des cris, bruits, paroles et chants, mais émet des sons avec ces souvenirs, tandis qu'elle se contentait dans les improvisations précédentes de « retrouv[er] » ces souvenirs, c'est-à-dire de s'en inspirer.

Et puis j'ai joué mon morceau, celui où j'aboyais comme les coupeurs de cannes, où je criais comme les martinets dans le ciel au-dessus de la cour de Lalla Asma, où je chantais comme les esclaves qui appelaient leurs grands-pères loas, au bord des plantations, debout dans la mer. (...) J'avais le cœur qui battait trop fort. Pour me donner du courage, j'ai pensé à la voix drôle et fraîche de Djemaa que j'écoutais jadis au Douar Tabriket, le poste collé à mon oreille, quand elle annonçait Cat Stevens sur Radio Tangiers, *The Voice of America*. (PO, 226)

¹ Catherine Oudot-Kern, « Chanteuses, voix libres », in sous la direction de Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (2010), *op. cit.*, p. 195.

La répétition du « je » dans chaque phrase évoquant des souvenirs sonores et la diversification de l'action de « jouer » – ainsi qu'« aboyer », « crier » et « chanter » – décrivent le corps de Laïla comme à la fois *jouant* et *joué*. Chaque fois qu'elle change sa technique de chant, son corps, d'où sortent consécutivement différents sons, se métamorphose en celui des « coupeurs de cannes », des « martinets » et des « esclaves ». De plus, il se déplace imaginativement d'un champ de cannes au ciel du mellah, avant de se retrouver « au bord des plantations, debout dans la mer »¹. Capable de s'adresser au monde avec ce langage libre, elle n'est plus une jeune fille orpheline, sourde, faible ou peureuse, dont la vie est marquée par plusieurs ruptures irréversibles avec ses parents, sa ville natale, ses amis proches comme des familles et le monde auditif. Libérée de son ancien être, rompu, déraciné, enfermé, l'héroïne découvre maintenant son nouveau soi, fluide, jamais morcelé, qui se transforme sans cesse au cours du temps. Notons également que son cœur fait partie de cette improvisation avec ses organes vocaux, en faisant un bruit sourd de percussion, comme celui des djembés, alors que son esprit se remplit de voix qu'elle aimait écouter à la radio pendant son adolescence – celles d'une animatrice marocaine et du chanteur-activiste anglais. Comme Simone le lui a appris, Laïla « produi[t] un son qui vient du corps entier et non seulement de la gorge² ». Son corps apparaît ainsi entièrement, parties internes et externes, visibles et invisibles, comme un espace ouvert par lequel les sons et les souvenirs sonores passent librement, sans rapport avec l'ordre chronologique, au-delà des frontières géographiques.

Laïla comme corps *joué* atteint son apogée lors de son improvisation dans le centre commercial de Beverley, sorte de climax de ce roman.

Je ne voyais rien, j'étais dans le coffre du piano, ma bouche béante, mon ventre qui résonnait, ma gorge, même mes jambes, comme si je marchais dehors au soleil, comme si je courais. Maintenant, j'entendais la musique, pas avec mes oreilles, mais avec tout mon corps, un frisson qui m'enveloppait, qui glissait sur ma peau, qui me faisait mal jusque dans les nerfs, jusque dans les os. Les sons inaudibles montaient dans mes doigts, ils se mêlaient à mon sang, à mon souffle, à la sueur qui coulait sur mon visage et dans mon dos. (*PO*, 242)

¹ Ce passage interprète encore une fois la vision de l'histoire chez Le Clézio, distincte des visions préexistantes de l'Histoire. Le déplacement imaginaire de Laïla d'un lieu dans un temps à un autre dans une autre époque reflète une brève vue de l'histoire des esclaves à travers le parcours transcendantal, décentré, non chronologique et non synthétique. Les souvenirs et les matières personnels se rassemblent d'une manière libre, sans ordre établi, pour constituer des fragments collectifs de l'histoire de l'esclave.

² Catherine Oudot-Kern, « Chanteuses, voix libres », in sous la direction de Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (2010), *op. cit.*, p. 195.

Plusieurs indices figurent la fusion de Laïla avec le piano. D'abord, la vue de Laïla est éteinte, par ses yeux fermés ou par son état extatique, comme si elle n'avait plus besoin de vue, sens particulièrement important pour cette jeune fille mi-sourde qui devait lire sur les lèvres de l'interlocuteur pour assurer la communication. La vue ne fonctionne plus maintenant comme un moyen supplémentaire pour la communication, sauf si l'opacité visuelle rend d'autres sens plus sensibles, notamment l'ouïe, et favorise ainsi la réceptivité de Laïla. Ensuite, l'héroïne, émancipée de son handicap¹, se trouve en plein milieu des sons, illustré par « le coffre du piano ». Dans cet espace sonore, son corps, faisant partie en un sens de cet instrument musical, est entièrement voué à l'émission des sons, c'est-à-dire la vibration de l'air. Bien évidemment les organes vocaux, mais aussi les organes moteurs, participent avec dynamisme à cette production des sons, pendant que les vibrations se répandent et pénètrent jusqu'aux parties les plus infimes et les plus profondes de son corps. On ne peut plus distinguer la mélodie de la circulation sanguine, le rythme du battement du cœur, le piano du corps de Laïla. La musique forme enfin l'essence de ce personnage, comme Keith Moser l'écrit : « as she “hears” with her entire body ; the music is now part of her very being. It defines her as an individual, and gives meaning to her existence². ».

C'est la voix de ses semblables, hommes déracinés, opprimés, même assassinés, que Laïla, devenue musique, retrouve : « le roulement sourd des tambours de Réaumur-Sébastopol, de Tolbiac, d'Austerlitz. La voix de Simone qui chantait le voyage de retour vers la côte de l'Afrique, et les sirènes des flics et les coups de bâton qui frappaient Alcidor, dans la rue Robinson, à Chicago³ ». Elle remonte d'ailleurs le temps pour rejoindre tous ceux « qui [l]'avaient accompagnée, les gens des souterrains, les habitants des caves de la rue du Javelot, les émigrants qui étaient avec [elle] sur le bateau, sur la route de Valle de Aran, puis loin encore, ceux du Souikha, du Douar Tabriket, qui attendent à l'estuaire du fleuve, qui regardent interminablement la ligne de l'horizon comme si quelque chose allait changer leur vie⁴ ». Tous ces hommes anonymes, oubliés, s'incorporent à Laïla, comme des sons flottants s'harmonisent dans une musique. D'après l'expression de Marina Salles, l'héroïne de *Poisson d'or* est

¹ Sophie Jollin-Bertocchi remarque aussi le handicap auditif de Laïla surmonté dans cette scène grâce à la musique, celle qui « renoue » l'héroïne avec le piano : « A l'issue de cette série de malheurs, Laïla parvient toutefois à surmonter son désespoir et son handicap grâce à la musique, avec laquelle elle renoue au piano d'un centre commercial ». (« Chanson et musicalité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio », in coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (2004), *op. cit.*, p. 153).

² Keith A. Moser (2008), *op. cit.*, p. 167.

³ *PO*, p. 242.

⁴ *PO*, p. 242-243.

« habitée par une musique qui la relie à tous les « Damnés de la terre » pour lesquels elle joue¹ ». Pour la musicienne, il s'agit du parcours de transformation identitaire, à la suite de la décomposition et de la recomposition du soi. Alors quand elle retourne à Nice quelques temps après cette improvisation, elle se dit : « Je suis de retour, avec un autre nom, un autre visage. Il y a longtemps que j'attends cet instant, c'est ma revanche². ». Avec le dynamisme interne, l'indiscernabilité des sons et leur franchissement libre des repères spatio-temporels, la musique imbibe le cœur sec, remue nos vieux souvenirs, vibre et ouvre toutes les parties de nos corps ; elle fait se croiser *moi* et *Autres* qui se mêlent l'un de l'autre et finissent par se transformer, devenir Autre. Il semble que le point de vue de Sophie Jollin-Bertocchi ne soit pas différent du nôtre, lorsqu'elle définit la musique pour Laïla comme « la source d'une révélation, une quête d'identité³ ». Contre ce monde solide, sec et divisé, dans lequel chacun doit être étiqueté, encadré et regroupé *entre nous* ou *entre eux*, la musique, langue fluide, qui est « en avance de cent ans sur la pensée⁴ », selon Le Clézio, est un moyen de se venger, de renverser l'ordre établi et de révéler le monde en tant que tel, sûrement de manière la plus pacifique.

¹ Marina Salles (2006), *op. cit.*, p. 144.

² *PO*, p. 247.

³ Sophie Jollin-Bertocchi, « Chanson et musicalité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio » *in* coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (2004), *op. cit.*, p. 154.

⁴ Jean-Marie Gustave Le Clézio, « La liberté, comme une supplique, comme un appel dans la voix du blues et du jazz », *op. cit.*, p. 11.

CONCLUSION

Conclusion générale

Notre étude qui touche ici à sa fin, s'est longuement interrogée sur l'imaginaire de l'eau et de l'espace ainsi que la fluidité identitaire des personnages des romans *Onitsha*, *Etoile errante* et *Poisson d'or* de J.-M.G. Le Clézio. Si nous avons tenté de classifier les espaces de ces trois ouvrages en fonction de la présence et de l'absence de l'eau et de les caractériser par les attributs de cette dernière dans chaque espace – libre ou enfermée, dynamique ou stagnante, transparente ou opaque, bruyante ou silencieuse, etc. –, c'était dans l'attente de saisir la vision du monde du romancier à travers cet élément, notoirement prédominant dans son univers romanesque. La poursuite obsessionnelle des images de l'eau et la réflexion multidimensionnelle sur la manière dont elles se présentent dans les trois œuvres nous amènent ainsi à découvrir la perspective originale de l'écrivain sur le temps, l'Histoire et les histoires, la Nature, la société moderne, les religions, les cultures – notamment la musique et la littérature – et l'Homme. L'originalité du regard de Le Clézio découle de sa constante remise en question, sinon démythification, de la pensée occidentale, souvent considérée comme « supérieure » aux philosophies et croyances d'autres civilisations, voire même comme une « norme » internationale. On pourrait ainsi que, par ses écrits, cet auteur niçois rejette sa propre culture d'appartenance. Mais, en tenant compte de sa double nationalité – française et mauricienne –, de sa frénésie de lectures et de ses nombreux voyages, qui durent parfois plusieurs années, il nous paraît plus convaincant de voir ses ouvrages comme une incarnation des multiples *rhizomes* culturels qui le constituent.

C'est une vision du monde *territoriale*, pour reprendre le terme deleuzien, qui régnait en Occident jusqu'au siècle dernier. On cherchait à se définir et à se situer dans l'univers sous l'influence de cette conception du monde, segmenté, repéré, fixé et solide. L'important était donc de distinguer, de dénommer, d'encadrer, d'ordonner et de sélectionner l'une pour marginaliser ou pour exterminer les autres. Il est indéniable qu'un nombre certain de progrès scientifiques, industriels et économiques ont été rendus possibles grâce à ces approches, mais également que de nombreuses catastrophes humaines ont été le résultat de cette perspective fermée et ethnocentrée, comme les guerres, la dévastation de l'environnement, le racisme, l'esclavagisme, le colonialisme, la hiérarchisation des cultures, etc. La fréquente présence de **l'eau** dans notre corpus peut être comprise dans ce contexte comme une tentative de Le Clézio de concevoir le monde *autrement*. En effet, cette matière fluide et variable est un outil poétique

presque idéal à cet égard. Si son écoulement, ses ramifications, sa pénétration et sa circulation nous laissent imaginer les liens entre les entités qui sont apparemment éloignés et indifférents, son engloutissement, son effacement, son indissociabilité et sa dissolution estompent les limites et annihilent les différences. L'usage réitéré des images de l'eau chez Le Clézio, notamment dans la représentation de l'espace et la description des personnages, propose ainsi une nouvelle vision du monde qui nous permettrait de nous affranchir des erreurs du passé et d'envisager une nouvelle façon d'être, plus en phase avec l'ère postmoderne, dans laquelle l'altérité est un des enjeux principaux.

Les espaces de notre corpus, reliés par la dominance de l'eau, c'est-à-dire la quantité et la force de cet élément, finissent par se diviser en deux : le milieu naturel et les villes modernes. Cet antagonisme confirme l'opposition topographique typique de la littérature leclézienne, celle « d'un espace originel à un espace non-originel¹ ». Le premier espace comprend l'Atlantique, la Méditerranée, le Niger et Saint-Martin-Vésubie, alors que le second implique les métropoles européennes et américaines, ainsi que les villes marginalisées comme les bidonvilles, les camps de réfugiés et les régions conflictuelles en Afrique ou au Moyen-Orient.

L'Atlantique dans *Onitsha* peut être défini comme *l'espace prénatal*, et ce dans plusieurs dimensions. Les décors naturels comme le soleil et l'horizon indiquent le temps cyclique, opposé au calendrier grégorien linéaire et irréversible. À travers les mouvements des vagues, on distingue le sens ambivalent du voyage de nos héros ; l'éloignement d'avec le Vieux Continent et l'effacement des souvenirs de France au gré des flots incarnent leur mort symbolique, tandis que le balancement régulier du navire superposé au rythme de la respiration de Maou nous invite à voir l'Atlantique comme source de la vie. Cette image maternelle est renforcée par les deux protagonistes dont les apparences, positions et perceptions évoquent celles du fœtus. Cela suggère également la transformation identitaire que leur apporteront la traversée de l'Océan et la vie en Afrique. La réflexion sur le navire *Surabaya*, microcosme de la société coloniale de l'époque, révèle les modalités concrètes de cette naissance symbolique des deux héros. Contrairement aux autres passagers nettement séparés – les Européens sur le pont des premières, situé à l'étage supérieur, et les Africains sur le pont de charge en bas du paquebot –, Fintan et Maou, dans leur cabine isolée entre les deux ponts, oscillent, chacun à sa façon, entre les deux classes, sinon les deux mondes : dominant(e) et dominé(e). A partir de cette cabine qui reflète bien évidemment leur identité ambiguë, indéfinie, voire transmutable,

¹ Miriam Stendal Boulos, *op. cit.*, p. 92.

Maou, attirée ou aveuglée par le luxe, la frivolité et le narcissisme des Européens, tend plutôt vers le pont supérieur. En revanche, Fintan, intrigué par les passagers africains, franchit la barrière du pont inférieur, et est ensuite fasciné par le calme et la beauté de ce peuple qui s'harmonise parfaitement avec le paysage maritime. Si la société mondaine des passagers en première exalte les fantasmes de Maou qui se briseront dès son arrivée à Onitsha, la découverte des Noirs par Fintan sur le *Surabaya* nous prévient de l'africanité qui va pénétrer peu à peu l'identité de ce jeune Européen, ainsi que de son incorporation progressive dans le monde naturel. Au seuil de la mort et de la vie, du monde ancien et du monde à venir, ce navire traversant l'Atlantique devient ainsi le lieu où les fœtus des *hommes postcoloniaux* attendent leur (re)naissance, ceux qui sont susceptibles de crevasser l'antagonisme frappant de la société coloniale.

L'écriture, activité importante des deux protagonistes au cours de la traversée, souligne le statut de l'Océan comme espace prénatal. Celle de Maou, proche de la rêverie, continue comme les flots de la mer et prépare ses retrouvailles avec Geoffroy ; celle de Fintan est déclenchée dans le but de calmer ses sentiments négatifs suscités devant l'« insupportable » réalité comme l'angoisse, la peur, la colère ou la honte. Accompagnée du processus de sa transformation identitaire, l'écriture du jeune garçon, plutôt romanesque, rappelle d'ailleurs l'anecdote d'enfance de Le Clézio qui a écrit lui-même son premier roman à l'âge de sept ou huit ans dans un bateau pour l'Afrique. En effet, c'est à partir de ce moment dans la vie de Le Clézio que naît le roman *Onitsha*, qui ne sera finalement écrit et publié que quarante ans après. On peut donc dire que l'Atlantique se constitue la source des productions littéraires pour les personnages lecléziens comme pour l'écrivain lui-même ; cet espace vital conçoit symboliquement le germe du roman *Onitsha* et fait naître Le Clézio comme romancier. Dans cette optique, il paraît naturel que son univers romanesque, originaire de l'Océan, refuse toute identité territoriale et remette en question l'humanité, le temps et l'Histoire dans une dimension cosmologique.

À la différence de l'Atlantique, la mer Méditerranée se montre plutôt comme littoral – plage ou port – que comme un espace d'eau pur, comme si notre écrivain tenait compte de l'étymologie de l'hydronyme : « au milieu des terres ». Sous l'influence des terres voisines, des histoires de chaque région et de chaque peuple, cette mer diffère (sa topographie, son paysage, son ambiance sous-jacente et ses sens symboliques) selon les côtiers et les contemplateurs. Port d'Alon et Toulon, côtes françaises, où Esther passe un certain temps pour attendre le bateau qui l'emmènera à la Terre Promise, constituent un *lieu de croissance et de transcendance*. Il s'agit de la croissance dans le sens rousseauiste que cette adolescente a vécue au sein des éléments

naturels interagissant. La mer entre autres représente à la fois l'obstacle à surmonter et une source de vitalité pour notre héroïne. Au fur et à mesure de son obstination à contempler cette grande étendue bleue, Esther finit par la traverser, avant même l'arrivée du *Sette Fratelli*, grâce aux forces vitales qu'elle puise dans la mer : celles de rêver et d'imaginer. Sorte d'expérience de mort imminente, cette extase matérielle qui nous montre la notion de « transcendance » de Jean Wahl, délivre l'héroïne du corps-prison ou du corps-limite et la prépare à la véritable rencontre avec l'Autre.

Akka et Haïfa, villes côtières du Moyen Orient, où les conflits entre les Juifs et les Arabes sont toujours en cours, reflètent *le rapport antagonique des deux peuples* aussi bien que *le destin semblable des deux héroïnes d'Etoile errante*. La mer d'Akka, face à laquelle Nejma attendait quotidiennement le bateau de pêche de son père, représente le paradis perdu, dont le souvenir est primordial pour cette jeune fille arabe, afin de résister au désespoir et de survivre dans le camp des réfugiés. L'attente du bateau au bord de la mer, expérience similaire à celle d'Esther, lie les deux héroïnes et les place en face à face, de part et d'autre de la Méditerranée, l'une en France, l'autre en Palestine. Les deux étrangères reconnaissent ainsi leur similarité dès leur première rencontre avant de se considérer mutuellement comme sœurs. La plage d'Haïfa, un des champs de bataille historiques entre Israël et la Palestine, est décrite sous la plume de Le Clézio à la fois comme la porte du paradis pour les Juifs et comme le lieu du carnage infernal pour les Arabes. Néanmoins, l'écrivain ne s'efforce pas moins de souligner la paix aspirée par les deux jeunes filles, victimes de guerre, qu'à montrer les aspects contradictoires de cette ville méditerranéenne. L'espace littoral se renouvelant sans cesse par le mouvement des vagues suggère la possibilité d'un avenir meilleur dans lequel les différences sont respectées et les deux peuples coexistent pacifiquement.

San Remo et Amantea, villes italiennes au bord de la Méditerranée, symbolisent toutes les deux *l'innocence, la réconciliation et la paix*. Lieu du voyage de noces de Maou et Geoffroy, San Remo incarne *l'amour innocent*, c'est-à-dire l'attraction instinctive sans calcul, proche de l'accouplement. Les images de l'eau, notamment celles de la mer, se trouvent stylistiquement et métaphoriquement dans la scène d'amour, alors que les décors naturels de la mer nocturne où ils se baignent évoquent l'union de leurs deux corps. Les souvenirs de San Remo, surtout celui de la douceur des vagues méditerranéennes, jouent plus tard un rôle de clé dans la réconciliation du couple en crise et dans la reconnaissance de Geoffroy comme père par Fintan, en nous montrant ainsi l'eau comme élément de réconciliation dans la littérature leclézienne. Amantea représente *le temps innocent*, les années de paix avant la Seconde Guerre mondiale, dont Elizabeth alitée se souvient itérativement. Par le canal de ce toponyme prononcé comme

un testament, les souvenirs de la vitalité, de la jeunesse, de l'espoir et de la paix sont transmis de la mère mourante à sa fille. La transmission du mot, répété d'abord par Elizabeth à Esther puis dans le sens inverse, rappelle le va-et-vient des vagues, voire le flux et le reflux des marées. D'où notre remarque sur l'affinité entre le mot et l'eau, la matérialité du mot et du souvenir chez Le Clézio. Après la mort d'Elizabeth, Esther se décide à traverser la Méditerranée de nouveau pour retrouver Nejma, une étrangère pourtant perçue comme une « sœur perdue ». Cette mer représente ainsi *le chemin que l'humanité va suivre avec une volonté de rétablir la paix*.

Le Niger, décor principal d'*Onitsha*, rappelle les deux notions traditionnellement associées à l'image du fleuve dans la philosophie occidentale, depuis Héraclite jusqu'à Etienne Klein : *le temps et l'Histoire*. Ces métaphores fondées sur leurs caractéristiques communes comme la linéarité, l'irréversibilité, le mouvement perpétuel et la présence éternelle se retrouvent dans le roman de Le Clézio, mais le regard de celui-ci se distingue de la vision occidentale typique. C'est en effet la perspective des Autres ou les valeurs d'autres cultures que l'écrivain cherche à incarner avec ce fleuve africain, lent, immense et rouge. La lenteur, leçon que Maou tire du Niger, remet en question la vitesse et l'efficacité, valeurs glorifiées dans la société européenne depuis l'ère industrielle. La conscience du temps ralenti permet à l'héroïne non seulement de comprendre la finitude de la vie humaine et l'infinitude de la Nature, mais aussi de percevoir autrement son entourage mais aussi elle-même avec plus d'attention et d'affection. L'immensité du Niger, comparable à celle de la mer, suggère *l'Histoire intégrale*, notion antinomique de l'Histoire sélective. De nombreuses ramifications peuvent être traduites comme de multiples histoires secondaires constituant cette Histoire dans laquelle leur diversité est respectée en tant que telle. L'intégralité et la diversité de la composition se trouvent également dans la structure romanesque d'*Onitsha*, dans laquelle se jettent plusieurs récits, officiels, officieux, mythiques et légendaires, ce qui reflète la vision de l'Histoire de Le Clézio. La matérialité du Niger, exprimée par sa couleur sang et des objets flottants semblables aux membres des noyés, apprend implicitement à nos protagonistes la fatalité de toutes les espèces vivantes. Ce que Le Clézio cherche à concevoir avec l'image du fleuve-dévoreur peut être nommé *l'Histoire matérielle* ; face à l'Histoire écrite, contenant des événements choisis et agencés par l'historien, elle comporte tous les souvenirs gravés sur les corps des morts, ceux qui se fondent dans l'eau du Niger, représentation symbolique de l'autre monde. La profondeur insondable et l'opacité de l'eau décrivent l'inintelligibilité, une des caractéristiques importantes de l'Histoire matérielle, celle qui n'est pas à comprendre, mais à ressentir.

Certaines significations symboliques sont attribuées aux bateaux, tantôt avançant, tantôt arrêtés, sur ce fil du temps métaphorique. Prenons d'abord le *George Shotton*. Dans ce symbole de l'orgueil de l'empire britannique, figure le changement des modalités de la confrontation des deux civilisations européenne et africaine, radicalement opposées, notamment par leur rapport à la Nature. Si sa remontée sur le fleuve lors de l'invasion des Anglais signifie la victoire de leur force armée contre les Africains ou la Nature, son état de naufragé illustre le destin du colonialisme anglais aboutissant à l'agonie. La relation sexuelle d'Oya et Okawho et la naissance d'un enfant dans le ventre de ce navire en ruine marquent la résurrection de l'Afrique par la force vitale, alors que la participation de Fintan, témoin-coopérateur de ces moments décisifs, indique l'entrée de la relation des deux mondes dans une nouvelle phase. La submersion complète du *George Shotton* après le départ de la famille d'Oya confirme le statut de la Nature comme ordre invincible pour l'humanité. Puis, les mouvements des autres bateaux, et notamment leurs directions diverses par rapport au courant, semblent désigner des voyages dans le temps des personnages. La traversée peut ainsi signifier l'escapade instantanée du cours du temps ; en traversant le fleuve, les personnages quittent le présent comme espace-temps fermé et s'approchent du monde libre et onirique. La remontée du navire britannique exprime le geste barbare, le défi délirant ou blasphématoire dont l'objectif est d'anéantir les Autres. Néanmoins, quant au bateau de l'histoire inventée par Fintan, nommé « NIGER », ce mouvement à contre-courant nous emmène soit au temps de la fiction, soit au temps de la littérature, dans lequel tous les éléments réels peuvent totalement se mélanger, y compris l'ordre chronologique. La navigation au fil de l'eau des personnages africains précise que ces derniers se conforment à l'ordre de la Nature ; leur mode de vie en harmonie avec celle-ci nous laisse espérer à un meilleur avenir et croire en la capacité de survie de ce peuple, en dépit de la violence, de l'oppression et de l'exploitation exercée par les pays puissants.

La présence de l'eau est aussi significative à Saint-Martin-Vésubie, un des lieux principaux d'*Etoile errante*. Transformé en abri pour les réfugiés juifs dans les années 1940, ce petit village haut-niçois est marqué par une ambiance sinistre et menaçante dans laquelle cet élément ambivalent, *symbole de l'espoir et métaphore de la guerre*, apparaît sous diverses formes – la rivière, la pluie, l'orage, la fontaine, la brume et d'autres images fluides comme le son du piano, les mots répétés, la voix priant, etc. D'abord, l'eau signifie la vigueur humaine, puisée dans la Nature, l'histoire (la littérature), la musique et la religion. Quand les gouttes de pluie rendent les jeunes filles juives tellement belles qu'on tombe amoureux d'elles, quand le glouglou de la fontaine dans un coin de la place brise le silence terrible du village, cette matière vitale incarne les forces naturelles contre la guerre et l'hostilité, faibles mais persistantes. Les

enfants, êtres innocents, bruyants et dynamiques, ont des affinités avec l'eau de la rivière, claire, fracassante et courante. Libérés dans le torrent, lieu d'apprentissage incontestable selon la philosophie rousseauiste, les jeunes personnages lecléziens apprennent l'amitié et l'amour grâce auxquels ils se sentent liés les uns avec les autres, et grandissent ainsi physiquement et mentalement sans que leur humanité ne soit détériorée. Les images évocatrices de l'eau ont des effets tout aussi positifs dans la vie périlleuse des personnages. L'angoisse d'Esther, reflétée par l'obscurité et l'étroitesse de sa maison d'enfance, est calmée par certains mots comme Eretzraël ou Angelo Donati, répétés comme un refrain par sa mère et d'autres adultes, ceux qui nourrissent le rêve du voyage maritime de notre héroïne. Les sons du piano jaillissant de la maison de M. Ferne évoquent l'image de l'eau du torrent par leur mouvement et leur fraîcheur, caractéristiques qui font un contraste frappant avec la vieillesse de ce professeur, ancien pianiste professionnel, et l'atmosphère funeste de ce logis, situé près du cimetière. Les prières récitées par les croyants dans la synagogue entrent à l'intérieur d'Esther comme une matière liquide et tourbillonnent au fond d'elle avant de faire balancer son corps comme un bateau oscillant sur la houle.

En revanche, l'eau sert parfois de décors négatifs dans la vallée de la Vésubie. Dans la scène où la pluie tombe à verse sur les Juifs attendant le contrôle des soldats italiens, elle figure les violences subies par les minorités et représente ainsi métaphoriquement leur destin tragique. L'eau à l'image néfaste est encore fréquente dans la montagne, chemin que les personnages réfugiés prennent au risque de leur vie comme dernière issue. L'élément y apparaît de façon tantôt brutale (l'orage fait penser à une pluie d'obus), tantôt inquiétante (la brume grisâtre évoque les chambres à gaz). La mort et le désespoir sont également décrits par l'eau, privée de son propre dynamisme, comme dans le lac glacé au bord duquel le vieux rabbin s'éteint. Face à ces eaux nocives ou languissantes, l'héroïne puise la vitalité dans d'autres éléments naturels (le soleil, le nuage, le ciel bleu ou les oiseaux) ou dans la voix du rabbin résonnant dans l'église. Cette dernière rappelle l'importance de la spiritualité, une des propriétés de l'Homme, soulignée souvent par Le Clézio comme ce qui manque à la société occidentale moderne.

L'eau apparaît de manière nettement plus restreinte dans les villes, mais son importance symbolique y reste presque intacte. L'état de cette matière, affaiblie, enfermée et exploitée dans l'espace urbain, coïncide avec l'existence des protagonistes lecléziens, ignorés et dominés, dont on ne cesse de profiter tant matériellement que sexuellement. L'urbanisation explosive, les conflits ethniques et les guerres menacent les conditions de vie fondamentales et les droits de l'Homme de nos héroïnes, « subalternes » de la société moderne, si l'on reprend le terme de Spivak. La pauvreté extrême et l'importante pénurie d'eau du bidonville Tabriket montrent

l'envers des pays en voie de développement, dont la modernisation et le progrès industriel sont souvent glorifiés. Foum-Zguid, ancien oasis désertifié depuis les années 1980, représente une ville oubliée, et ainsi tombée dans le non-lieu, dans l'indifférence de la société internationale. L'aridité violente de Nour Chams évoque la tragédie des réfugiés arabes en Palestine. Toutefois, les héroïnes leclésiennes, dont la vitalité ne se perd jamais totalement, résistent à la sécheresse avec leur imagination et leur courage de rêver, tellement puissants que le désert se métamorphose en mer sous leurs yeux (Laïla) et que la pluie tombe de leurs mains (Aamma Houriya). Leurs maisons fraîches, presque oasiennes avec la prédominance du vert ou du bleu, décrivent un espace de l'avenir que les femmes, seconde moitié de l'humanité, peuvent construire avec leur respect de la vie, leur fécondité, leur espoir inlassable, leur marche vers la paix et leur solidarité sororale.

L'enfermement de l'eau, geste antinaturel des dominants, figuré par le forage de la piscine de D.O. Simpson dans *Onitsha*, se répète dans *Poisson d'or* comme la tentative de détention ou de viol de Laïla par de divers exploiters, soi-disant protecteurs ou maîtres, dont les maisons ou les corps sont marqués, tantôt par les images du feu, chaleur ou brûlure, tantôt par les images de l'eau fallacieuses. Si c'est l'Ordre de la Nature qui fait échouer le défi orgueilleux des colons anglais dans *Onitsha*, l'héroïne de *Poisson d'or* se cache dans les salles de bain ou les toilettes, étroit espace où se trouve l'eau malgré tout, pour échapper à la violence, pour consoler sa douleur ou déverser sa colère. C'est aussi dans les sanitaires que le vrai visage de chaque société est dévoilé, notamment par la nudité des femmes, vue par Laïla de ses yeux de la narratrice-témoin.

On voit bien évidemment l'eau non-enfermée, libre, sinon *survivante*, dans les villes, avec les fleuves, le canal, la rivière, le lac (l'eau de la surface), la pluie et la neige (l'eau du ciel). Contre la menace, l'oppression et l'hostilité des villes, figure de la société moderne, les fleuves, liés à l'océan, consolent, libèrent, voire guérissent les protagonistes leclésiens. En tant qu'espace à traverser, ils représentent aussi le passage de l'enfance à l'adolescence ou le va-et-vient entre le monde réel et le monde imaginaire/littéraire, qui constituent ensemble le processus de renforcement ou de résistance des héros. Le lac, eau dormante, suggère les sentiments ambivalents des personnages ou leurs situations ambiguës, à la fois stables et instables, satisfaisant(e)s et mélancoliques. L'ambivalence de la matière se retrouve dans la pluie, qui signifie d'une part les violences actives des classes dominantes (le viol, l'expulsion, la tuerie) ou les violences passives des citoyens (l'insensibilité, l'indifférence, le rejet) à l'égard des minorités de la société moderne, et qui d'autre part redonne vitalité, espoir et courage à nos protagonistes. La neige concerne la mémoire renfermée, tantôt mémoire du passé si terrible

qu'on a mal à se le rappeler, tantôt mémoire du monde de l'Autre qui ne Nous est pas accessible. Cependant, sous cette matière d'oubli qui recouvre bon gré mal gré certains pages de la vie de nos héros, le moment de la rencontre avec l'Autre ou l'extase matérielle qu'ils ont vécue au sein de la nature restent intacts. De plus, la blancheur infinie de la neige et ses cristaux étoilés, remarqués aussi par Gilbert Durand, laissent la conscience des contemplateurs voyager librement, et ainsi leur ouvrent le grand champ de la rêverie dans lequel ils peuvent attendre les retrouvailles avec leur fratrie perdue.

Chez les personnages dans les villes où l'eau manque réellement – en tout cas davantage que dans l'espace naturel –, l'élément est aussi évoqué de manière imaginaire. Se souvenir ou raconter des fleuves qu'ils chérissaient sont leur moyen de survivre dans les villes asséchées et de faire réexister, quoiqu'éphémèrement, leurs villes détruites par la guerre ou l'urbanisation (Fintan, El Hadj). L'évocation des souvenirs du fleuve ou de la mer au moment de l'agonie ou de l'accouchement situe cette matière fluide comme la voie du passage vers l'au-delà. Dans leurs rêves où ils se trouvent au bord de l'eau, nos protagonistes saisissent la vérité de l'Histoire (Geoffroy) ou celle du cosmos, c'est-à-dire la finitude de la vie humaine et l'infinitude de la Vie (Esther). L'eau sortant des corps des personnages-rêveurs, comme les larmes ou le liquide amniotique, montre la perspective de Le Clézio qui relâche les frontières entre le réel et le rêve et qui fait voir le lien entre l'Homme et le cosmos. L'imagination de certains personnages fait surgir des paysages aquatiques sur les paysages urbains. Ces paysages de l'eau imaginaires (le fleuve, l'île, la falaise sur la mer) reflètent la vie précaire des hommes naufragés du monde moderne et les illusions que les grands villes leur donnent. En revanche, la transformation de l'espace urbain gris en espace bleu vivant exprime les forces de l'homme-imaginateur, capable d'apporter la fraîcheur et la vitalité à notre monde. L'amour fraternel et la chaleur du corps de l'Autre accompagnent ce surgissement de l'étendue maritime ou des méandres fluviaux imaginés.

La musique intervient activement dans le souvenir ou l'imagination de l'eau chez les personnages lecléziens. Le rythme doux des percussions se joint aux pulsations du sang dans les veines, la voix basse des chanteuses évoque la mer profonde, les sons, décrits plutôt tactilement qu'auditivement, soulignent leur matérialité et renforcent les liens métaphoriques entre la musique et l'eau (Laïla, Simone, Sara). Les paroles du chant ou les mélodies du jazz emmènent les héroïnes de l'autre côté de la mer, sur une île, une plage ou un rive du fleuve. Le flux musical liquéfie l'espace ; les objets, les décors et les hommes fondent, oscillent et mouillent, sous les yeux de notre personnage-songeur, dans une atmosphère quasi-surréaliste.

La liquéfaction de l'espace par la musique aboutit à affaïsser les barrages entre moi et Autrui et dépeint ainsi un monde de l'avenir.

La mise en abyme des contes islamiques dans *Poisson d'or* et *Étoile errante* confirme l'importance de l'eau et de la fluidité dans la littérature leclézienne, non seulement en ce qui concerne le contenu, mais aussi la forme. Ces contes musulmans peu connus en Occident complexifient la classification des romans de Le Clézio culturellement ou nationalement. Il laisse s'imprégner ses proses d'influences hétérogènes qui pénètrent à travers les murs culturels poreux, d'après l'expression d'Issa Asagarally, parce que « la culture est mouvante¹ » pour le romancier.

Le choix des contes (l'histoire de Bilal inscrite dans le Hadith, et non dans le Coran, la légende des djinns transmise oralement) montre également la modernité ou l'aspect postcolonial de ses œuvres qui « redonne[nt] du lisse à partir du strié » à l'océan culturel, comme l'écrivent Deleuze et Guattari. Dans la dimension du contenu, l'eau apparente le monde romanesque et le monde mythique par la manière similaire dont il apparaît dans les deux, par exemple avec la destination du voyage de retour (Bilal et Laïla), ou comme l'élément symbolique du paradis perdu (Firdous et Nour Chams). L'eau dans les contes se constitue ainsi passerelle ou porte d'entrée invitant les personnages-spectateurs à voir leur réel dans la continuité avec le temps mythique. Ce changement de perspective leur permet d'oublier un instant les souffrances dans la réalité, d'apaiser la soif de manière imaginaire et de croire à un monde en paix, en dépit de leurs situations désespérées. Les voix des conteurs ressemblent à l'eau dans leurs variations de timbre, dans le mouvement fluide et dans les effets de rafraîchissement ou de revitalisation.

La présence importante de l'eau dans l'espace romanesque de notre corpus correspond à l'identité des protagonistes, profondément liée à l'eau ou aux images évocatrices du liquide. Certains regrettent notamment les cours d'eau régionaux ou la mer toute proche, quand ils se souviennent de leurs villes natales, comme si c'était les *eaux natales* qui comptaient davantage (El Hadj, Simone, Nejma, Saadi). D'autres éprouvent un sentiment d'attachement, presque nostalgique, vis-à-vis d'un fleuve ou d'une mer qu'ils ne connaissaient pas auparavant ; ces cours d'eau deviennent en un sens leurs lieux de naissance symbolique (Laïla, Hakim, Fintan, Esther, Geoffroy). Cet attachement particulier aux *eaux natales* plutôt qu'à leurs villes ou pays

¹ Entretien avec Éric Fottorino et Laurent Greilsamer, « Relisez *Noces* de Camus ! », *Le Un*, n°149, mercredi 5 avril 2017, p. 1 : « Pour moi, l'important, c'est qu'elle[la culture] soit mobile. Qu'elle soit le contraire d'un trésor fixé, figé, enfermé dans un coffre. Sa valeur ne tient pas du tout à sa brillance ni à sa rareté. Au contraire. J'aimerais insister sur le fait que la culture est mouvante. ».

natais peut signifier la tentative d'abolir la vision de l'homme préexistante : terrestre, sédentaire, cultivateur. Dans l'univers romanesque de Le Clézio, les hommes, *originaires de l'eau*, se contentent de s'ancrer, sans tenter de s'enraciner. Alors, naufragés en un sens de leurs rives d'origine, réelles ou symboliques, les personnages lecléziens ne cessent d'y penser et finissent par partir, ou du moins se déterminent à y revenir (Hakim, Laïla, Esther, Nejma, Saadi). Aucun de ces quêtes de *l'eau d'origine* ne s'achève dans les romans, mais une fois quittée la terre d'exil, ces migrants tracent ou traceront un parcours nomade indissociable de l'eau, en ce sens qu'ils prévoient la traversée de la mer (Hakim, El Hadj, Esther) ou qu'ils se trouvent au sein de matières de vie, fluides et gluantes, opposées à l'aridité extrême des villes dont ils se sont évadés (Nejma, Saadi).

Les relations familiales, fondées en général sur les liens de sang, sont formées chez nos personnages par le partage des histoires de l'eau. Par exemple, l'histoire d'un fleuve, transmise d'une génération à l'autre, crée la généalogie symbolique d'une *famille ouverte* à laquelle quiconque les écoute peut s'incorporer (Laïla, Hakim, El Hadj) ; l'échange des souvenirs de l'eau de chacun peut générer un sentiment d'amour entre les jeunes héros qui s'épouseront plus tard (Nejma, Saadi). En plus des histoires de l'eau, la musique lie les héroïnes sans lien de parenté comme des *sœurs adoptives*. Les flux musicaux du jazz, des chansons de *world music* ou des poèmes, ne les rapprochent pas seulement au niveau émotionnel ou spirituel, mais les rendent aussi physiquement similaires, c'est-à-dire sur le plan physiologique, gestuel, vestimentaire et phonatoire. Ce lien sororal n'est pas si différent de la solidarité féminine ; leur langage fluide, universel et humanitaire constitue la voix de résistance contre la société fermée, morcelée et insensible surtout à l'égard des minorités comme les femmes de couleur.

Une telle domination de l'eau et de ses images dans la question de l'origine des personnages lecléziens, suggère la nouvelle notion d'identité proposée par « Le Clézio, notre contemporain¹ ». Contrairement à l'identité fixée ou en construction – de façon solide – avec des éléments déterminés, figés et homogènes, celle de nos protagonistes est en *trans-formation* – de façon liquide – avec des éléments troublés, transmis et mêlés. Chez la plupart d'entre eux, les constituants identitaires fondamentaux comme le nom, les parents et la ville d'origine se montrent ambigus, indécis, absents ou inconnus. Ces lacunes identitaires sont néanmoins comblées, sans cesse et jamais définitivement, par des éléments adoptés, offerts, choisis ou acquis. L'identité dans la conception traditionnelle est (pré-)déterminée au moment de la naissance, indépendamment de la volonté de personne concernée, tandis que cette *trans-*

¹ Titre de l'ouvrage de Marina Salles (2006).

formation identitaire s'effectue dans la continuité du temps, sous l'influence des coïncidences et des rencontres inattendues, et de par une forte volonté du sujet. Ce processus serait comparable à la *transfusion* des composants identitaires, du fait qu'il concerne la solution des différences, et surtout qu'il est fréquemment intercalé d'images de l'eau. La voix des intermédiaires (conteur, chanteur, rabbin) est notablement fluide et le mouvement de leurs mots évoque celui du liquide. L'initiation religieuse est aussi accompagnée des images de l'eau ; les héros renaissent sous la pluie ou devant la mer, apprennent des dieux qui règnent l'eau et reçoivent le baptême par la source sacrée (Fintan, Esther). Leur parcours initiatique en quête de l'origine, non unilatéral, ne suppose pas un but conservatif ou territorial, mais cherche au contraire une valeur communicative, *déterritoriale*. Il s'agit du *déplacement nomadique* dans *l'espace lisse*, selon les termes deleuziens. Le choix du nom matriarcal, le renversement du rôle parents-enfants, la démythification du modèle familial traditionnel et l'estompement de la démarcation entre les religions peuvent être compris dans ce contexte comme la modernité de la littérature de Le Clézio.

Les héros de notre corpus, sorte de *trans-humain*, se caractérisent ainsi par trois attributs : *l'affinité avec l'eau, la métamorphose physique et l'usage des langues sans frontières*. Exilés éternels sur la terre, ils se sentent appartenants seulement au bord de l'eau. Les phrases de R. Murray Schafer résument parfaitement l'itinéraire de ces personnages, *naufragés* des temps modernes : « Tous les chemins mènent à l'eau. Si les hommes le pouvaient, ils vivraient sans doute tous au bord de l'eau, à portée de voix de ses humeurs jour et nuit. S'ils s'en éloignent, ce n'est que pour y revenir¹ ». Le contact physique ou perceptif avec cette matière fluide et dissolvante provoque des changements, réels ou imaginaires, du visage, du corps, du sexe, de la couleur de peau, même de l'espèce de nos protagonistes. Cette métamorphose physique, transformation plus radicale que le changement interne, montre manifestement l'annihilation des frontières entre moi et Autre. Ce franchissement des bornes est aussi réalisé par leur *plurilinguisme*, *déterritorialisation* langagière ; la plupart de personnages principaux parlent plusieurs langues qui s'entremêlent souvent à l'échelle phonétique, tonale ou lexicale. La *langue métisse*, forme digérée du multilinguisme, reflète leur identité multiple et hétéroclite. Certains d'entre eux apprennent à s'exprimer à travers le langage non-verbal, comme le cri, la danse, le geste ou le jeu de physionomie. *La musique* entre autres, langue universelle sans limites, est l'outil de communication préféré des *êtres transgressifs*. Les pièces de Satie ou de Debussy qu'ils choisissent, dans lesquelles les images de l'eau prédominent souvent, traduisent

¹ R. Murray Schafer, *op. cit.*, p. 40.

leur esprit rénovateur et indépendant, leur « revendication ultime d'un sentiment de liberté à la place d'un sentiment d'identité¹ ». Enfin, c'est *entre les territoires*, soit dans l'espace indécis et mobile, *monde de l'eau*, que les protagonistes de Le Clézio, *l'Homme fluide*, avancent ou se balancent, comme le confirme le romancier dans la préface du recueil des poèmes de Jean Fanchette : « L'homme n'a pas d'appartenance véritable puisqu'il est de partout. Son pays est le mouvement, ce qui le porte vers les autres hommes² ».

Avant de terminer notre parcours, nous voudrions évoquer un nouvel affluent de recherche, en nous interrogeant sur le style d'écriture de Le Clézio, profondément marqué par la musicalité et le dynamisme du monde naturel, thème que nous n'avons fait qu'effleurer dans l'étude présente. Le romancier désigne un endroit « en mouvement³ », « quelque chose de mobile⁴ » comme un bateau ou un train à titre de son lieu d'écriture préféré. Cette prédilection pour un espace mouvant laisse des traces dans ses textes, notamment au niveau stylistique. Les sonorités des mots, créés par l'agencement des phonèmes, et les rythmes des phrases, variés par des ponctuations, des répétitions, des énumérations, des marges, des alignements, etc., concordent avec de divers bruits d'ambiance des scènes évoquées et aussi avec de différents mouvements qui dominent ces dernières – l'oscillation, l'écoulement, la fonte, la chute, l'ascension, le flottement, le vol, le ballotement, et ainsi de suite. Nous comprenons que l'écriture de Le Clézio représente le monde plus avec *la musicalité* du langage et *la picturalité* des lettres qu'avec les significations du langage. Il écrit comme un musicien qui compose, comme un peintre qui dessine, en utilisant des mots comme des sons ou des pictogrammes. En ce qui concerne *Onitsha* et *Etoile errante*, il avoue avoir tenté de les concevoir « selon l'ordre logique d'une musique⁵ » et publie en 2008 *Ritournelle de la faim*, dont le titre ainsi que la composition rapprochent son œuvre de manière incontournable d'une musique. L'usage

¹ Raymond Mbassi Atéba, *op. cit.*, p. 291.

² Jean Fanchette, *L'île Equinoxe : poèmes 1954-1991*, Préface de Jean-Marie Gustave Le Clézio, Paris, Philippe Rey, 2009, p. 17.

³ Entretien avec Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 51 : « J'écris mieux la nuit, quand il fait très chaud. (...) La nuit, c'est ce qu'il y a de plus calme. Vous ne voyez plus les voisins. C'est ce qui ressemble le plus à un bateau. Quand j'écris un roman, je n'ai pas l'impression d'être assis à une table mais le sentiment d'être en mouvement. »

⁴ Entretien avec Pierre Boncenne, *op. cit.*, p.30 : « je crois même que j'écris mieux dans quelque chose de mobile, comme un train, que dans une chambre où, au bout d'un instant, j'étouffe ; j'ai besoin d'air, j'ai besoin de sortir. »

⁵ Claude Cavallero, « Les Marges et l'origine. Entretien avec J.-M.G. Le Clézio », *in* sous la direction de Claude Cavallero (2009b), *op. cit.*, p. 31 : « Bien que n'était pas moi-même musicien, j'ai eu le sentiment de concevoir ces romans à la manière de phrases et de mouvements musicaux, selon un tempo allant s'accélération. J'ai écrit puis intercalé blocs de texte et silences, selon l'ordre logique d'une musique. »

fréquent du pictogramme dans ses premiers textes traduit son goût du dessin, qui se retrouve également dans ses dernières œuvres, mais de manière discrète. « Un musicien de mots, un musicien de phrases, et d'images, de regards¹ », épithètes qu'il assigne à Marcel Proust d'un ton élogieux, est la figure que nous attendons de découvrir aussi chez Le Clézio, lui-même, à travers cette recherche sur le style. Elle nous éclairerait « l'écriture de la matière² » du romancier, selon l'expression d'Isabelle Roussel-Gillet, qui est aussi qualifiée de « parole du vent, parole de l'oiseau, parole de l'eau³ », par Angeles Caamano. Notre étude sur l'imaginaire de l'eau peut donc constituer une partie des fondements de notre prochaine recherche, comme le suggère la phrase finale de *Voyages de l'autre côté* : « Entendez-vous le murmure du torrent dans la montagne ? Là est l'entrée⁴. ».

Pour clore notre étude, nous voudrions emprunter à Edward Saïd la citation prophétique du *Didascalicon* d'Hugues de Saint-Victor. Ces belles phrases présentées dans *L'Orientalisme*, ouvrage scandaleux de l'époque qui remet radicalement en question la perspective occidentale à l'égard de l'Autre et des différences et qui ouvre ainsi l'ère postmoderne, semblent annoncer la genèse de *L'Homme fluide* de Le Clézio et de *sa vision du monde aqueuse*.

L'homme qui trouve douce sa patrie est encore un tendre débutant ; celui pour lequel tout sol est comme son sol natal est déjà fort ; mais celui-ci est parfait pour qui le monde entier est comme un pays étranger⁵.

La question de l'identité et de l'origine est un des enjeux les plus importants de nos jours. Alors que le monde entier est saisi d'effroi par le terrorisme et par la crise économique, on commence à rebâtir les grands murs en cherchant à nouveau un bouc émissaire. C'est pourquoi « il faut continuer à lire des romans⁶ », comme l'affirme le lauréat du prix Nobel de 2008, qui se demande sans cesse ce que nous devons effacer plutôt que tenir, ce que nous devons laisser couler plutôt que conserver, ce que nous devons défaire plutôt que construire. C'est à

¹ *Ibid.*, p. 32.

² Isabelle Roussel-Gillet (2011), *op. cit.*, p. 31.

³ Angeles Caamano, « La parole du silence » in sous la direction d'Elena Real et Dolores Jiménez, *op. cit.*, p. 78.

⁴ *VC*, p. 309.

⁵ Cité par Edward W. Saïd, *op. cit.*, p. 290. La traduction de Michel Lemoine est ainsi : « C'est encore un voluptueux, celui pour qui la patrie est douce. C'est déjà courageux, celui pour qui tout sol est une patrie. Mais il est parfait, celui pour qui le monde entier est un exil. » (Hugues de Saint-Victor, *L'Art de lire. Didascalicon*, coll. « Sagesses chrétiennes », traduit et noté par Michel Lemoine, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 154-155).

⁶ Caroline Andrieu, « Le Clézio sacré Prix Nobel de littérature », *Le Parisien*, vendredi 10 octobre 2008, p. 36.

travers l'eau, élément primordial de la vie et de l'univers, que la littérature leclézienne indique *fluidement* le sens vers lequel nous diriger en tant que passagers d'un navire qui s'appelle l'Humanité.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

I. OUVRAGES DE JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLEZIO

1. Œuvres littéraires (ordre chronologique)

- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave. *Le Procès-verbal*, Paris : Gallimard, 1963.
- _____. *La Fièvre*, Paris : Gallimard, 1965.
- _____. *Le Déluge*, Paris : Gallimard, 1966.
- _____. *L'Extase matérielle*, coll. « Nrf », Paris : Gallimard, 1967.
- _____. *Terra amata*, Paris : Gallimard, 1967.
- _____. *Le Livre des fuites*, Paris : Gallimard, 1969.
- _____. *La Guerre*, Paris : Gallimard, 1970.
- _____. *Haï*, Genève : Albert Skira, 1970.
- _____. *Les Géants*, coll. « Imaginaire », Paris : Gallimard, 1973.
- _____. *Voyages de l'autre côté*, Paris : Gallimard, 1975.
- _____. *L'Inconnu sur la terre*, Paris : Gallimard, 1978.
- _____. *Mondo et autres histoires*, Paris : Gallimard, 1978.
- _____. *Désert*, Paris : Gallimard, 1980.
- _____. *Trois villes saintes*, Paris : Gallimard, 1980.
- _____. *La Ronde et autres faits divers*, Paris : Gallimard, 1982.
- _____. *Le Chercheur d'or*, Paris : Gallimard, 1985.
- _____. *Voyage à Rodrigues*, Paris : Gallimard, 1986.
- _____. *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris : Gallimard, 1988.
- _____. *Printemps et autres saisons*, Paris : Gallimard, 1989.
- _____. *Onitsha*, Paris : Gallimard, 1991.
- _____. *Étoile errante*, Paris : Gallimard, 1992.
- _____. *Pawana*, Paris : Gallimard, 1992.
- _____. *Diego et Frida*, Paris : Stock, 1993.
- _____. *La Quarantaine*, Paris : Gallimard, 1995.
- _____. *La Fête chantée*, Paris : Le Promeneur, 1997.
- _____. *Poisson d'or*, Paris : Gallimard, 1997.
- _____. *Hasard suivi de Angoli Mala*, Paris : Gallimard, 1999.

- _____. *Cœur brûlé et autres romances*, Paris : Gallimard, 2000.
- _____. *Révolutions*, Paris : Gallimard, 2003.
- _____. *L'Africain*, Paris : Mercure de France, 2004.
- _____. *Ourania*, Paris : Gallimard, 2006.
- _____. *Raga. Approche du continent invisible*, coll. « Peuples de l'eau », Paris : Seuil, 2006.
- _____. *Ballaciner*, Paris : Gallimard, 2007.
- _____. *Ritournelle de la faim*, Paris : Gallimard, 2008.
- _____. *Histoire du pied et autres fantaisies*, Paris : Gallimard, 2011.
- _____. *Les musées sont des mondes*, Paris : Gallimard et Musée du Louvre éditions, 2011.
- _____. *Tempête. Deux novellas*, Paris : Gallimard, 2014.
- _____. *Alma*, Paris : Gallimard, 2017.
- _____. 빛나, 서울 하늘 아래, Séoul : Séoul Selection, 2017, [titre français : *Bitna, sous le ciel de Séoul*, coll. « Bleue », Paris : Stock, à paraître en mars 2018].

2. Ouvrages publiés en collaboration (ordre chronologique)

- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. « Un Homme exemplaire », in LECARME, Jacques (sous la direction de), *Les Critiques de notre temps et Sartre*, Paris : Éditions Garnier frères, 1973, p. 174-176.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, et CHAZAL, Robert. *Les Années Cannes : 40 ans de festival*, Renens : 5 Continents / Paris : Hatier, 1987.
- LE CLÉZIO, Jemia, et LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Sirandanes*, Aquarelles de Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, Paris : Seghers, 1990.
- KUHN, Christophe (photographies de). *Enfances*, Préface de Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, Montreuil : Enfants Réfugiés Du Monde, 1998.
- BARBEY, Bruno (photographies de). *Maroc*, textes de Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO et Jemia LE CLÉZIO, coll. « Beaux Livres », Paris : Édition de la Martinière, 2003.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. « L'envie », in GARCIN Jérôme (présentation de), *Les Huit Péchés capitaux*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1991, p. 45-51.

3. Œuvres traduites par J.-M.G. Le Clézio

- La Relation du Michoacan*, traduction de l'espagnol en français, Paris : Gallimard, 1984.

4. Articles de J.-M.G. LE Clézio publiés en revues (ordre chronologique)

- « L'Univers de Flannery O'Connor », *Nouvelle Revue Française*, 153, septembre 1965, p. 338-342.
- « Comment j'écris », *Les Cahiers du Chemin*, 1 octobre 1967, p. 83-91.
- « Lettre à une amie thaïe », *Le Figaro Littéraire*, 6-12 janvier 1969, p. 12-14.
- « Naissance de la pensée », *Les Cahiers du Chemin*, 9 avril 1970, p. 28-38.
- « Je vais vous dire... », *Nouvelle Revue Française*, 210, juin 1970, p. 801-820.
- « La Mer noire », *Les Cahiers du Chemin*, 11 octobre 1970, p. 35-47.
- « La crise de la littérature », *Les Lettres Françaises*, 25 novembre 1970, p. 7.
- « Les cris des crapauds », *Les Cahiers du Chemin*, 12 avril 1971, p. 23-38.
- « Histoire du château qui explosait et renaissait sans cesse », *Nouvelle Revue Française*, 221, mai 1971, p. 69-79.
- « Un livre de libération : À propos de *Joyeuse Cosmologie* d'Allan Watts », *La Quinzaine littéraire*, 1-15 juillet 1971, p. 21-22.
- « La Littérature et les insectes », *La Quinzaine Littéraire*, 16-31 juillet 1973, p. 5-7.
- « Mircea Eliade, l'initiateur », *La Quinzaine Littéraire*, 297, 1-15 mars 1979, p. 1, 16.
- « Ce qui, pour moi, a vraiment compté », *La Quinzaine Littéraire*, 16-30 avril 1979, p. 13.
- « Destruction d'une civilisation », *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 février 1984, p. 23-24.
- « La Parole vivante du conteur », *Le Monde*, 6 septembre 1985, p. 12.
- « La Quête de l'harmonie », *Le Monde*, 11 janvier 1991.
- « Des Oiseaux et des hommes », *Le Monde*, 22 mai 1992.
- « Le Jardin secret de J.-M.G. Le Clézio », *La Quinzaine Littéraire*, 606, 1-30 août 1992, p. 21.
- « *La Prom'* de Raymond Depardon », *L'Événement du jeudi*, 7-13 septembre 1995, p. 25.
- « L'écriture du voyageur », in CIRET Yan (sous la direction de), *Archipel Lavaudant*, Paris : Christian Bourgois, 1997, p. 78-80.
- « Une pensée jeune dans un monde jeune », *Histoires d'enfance*, Paris : Éditions Robert Laffont, Sol en Si (Solidarité Enfants Sida), 1998, p. 161-165.
- « The World Has No Center », *News Perspectives Quarterly*, vol. 26, n° 3, été 2009, p. 78-81.
- « La liberté, comme une supplique, comme un appel dans la voix du blues et du jazz », *Cahiers Sens public*, 2009/2, n° 10, p. 9-11.
- « Jeju, île-mémoire de la Corée du Sud », *Revue Géo*, n° 361 mars 2009, p. 90-98.
- « Les musées sont des mondes », entretien avec J.-M.G. Le Clézio, *Télérama*, supplément : J.-M.G. Le Clézio au Louvre 2011, n° 3222, 12 octobre 2011.

« Vos rêves ne seraient pas mes rêves ? », *Le un*, n° 1, mercredi 9 avril 2014.

5. Œuvres littéraires préfacés par J.-M.G. Le Clézio

FANCHETTE, Jean. *L'île Equinoxe : poèmes 1954-1991*, Préface de Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, Paris : Philippe Rey, 2009.

LEOPOLD, Aldo. *Almanach d'un comté des sables*, traduit par Anna Gibson, Préface de Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, Paris : Flammarion, 1995.

MITCHELL, Margaret. *Autant en emporte le vent*, traduit par Pierre-François Caillé, Préface de Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, coll. « Quarto », Paris : Gallimard, 2003.

MODIANO, Patrick. *De si braves garçons*, Préface de Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, Monaco : Éditions du Rocher, 1999.

MOFOLO, Thomas. *Chaka : Une Épopée bantoue*, traduit par Victor Ellenberger, Préface de Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, coll. « L'Imaginaire », Paris : Gallimard, 1981.

NAIPAUL, Vidiadhar Surajprasad. *Une Maison pour Monsieur Biswas*, traduit par Louise Servicen, Préface de Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, coll. « Du Monde Entier », Paris : Gallimard, 1985.

II. ENTRETIENS ET CONFÉRENCES

1. Entretiens avec J.-M.G. Le Clézio (ordre alphabétique du nom de l'interviewer)

ASSOULINE, Pierre. « Entretien J.-M.G. Le Clézio », *Lire*, n° 187, avril 1991, p. 46-51.

BONCENNE, Pierre. « J.M.G. Le Clézio s'explique », *Lire*, n° 32, avril 1978, p. 20-49.

BUSNEL, François. « J'écris pour essayer de savoir qui je suis : Le Clézio, lauréat du prix Nobel », *Lire*, n° 370, novembre 2008, p. 46-49.

CAVALLERO Claude. « Les Marges et l'origine. Entretien avec J.-M.G. Le Clézio », *Europe : Revue Littéraire Mensuelle*, n° 765-766, janvier-février, 1993, p. 167-74, [repris dans *Europe*, n° 957-958, janvier-février, 2009, p. 29-38].

CHANDA, Tirthankar. « La Langue française est peut-être mon seul véritable pays », *Label France*, n° 45, décembre 2001, p. 7-8.

CORTANZE, Gérard. *J.-M.G. Le Clézio, le nomade immobile. Vérité et légendes*, Paris : Éditions du Chêne / Hachette Livre, 1999.

EZINE, Jean-Louis. *Ailleurs*, [repris des entretiens avec J.M.G. Le Clézio, *A voix nue*, France Culture, diffusés en novembre 1988], Paris : Arléa, 1995.

FOTTORINO, Éric, et GREILSAMER, Laurent. « Relisez *Noces* de Camus ! », *Le Un*, n°149, mercredi 5 avril 2017.

GARCIN, Jérôme. « Jean-Marie Gustave Le Clézio à Nice », *Littérature vagabonde*. Paris : Flammarion, 1995.

GIESBERT, Franz-Olivier. « J.M.G. Le Clézio : “L’écologie est un sentiment plutôt qu’une politique” », *Le Figaro Littéraire*, 21 décembre 1995, p.10.

GOLDSCHMIDT, Davis. « Dialogue sur la ville », entretiens avec Michel BUTOR et Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, *L’Architecture Aujourd’hui*, décembre 1970-janvier 1971, p. 4-9.

LHOSTE, Pierre. *Conversations avec J.-M.G. Le Clézio*, Paris : Mercure de France, 1971.

MAURY, Pierre. « Retour aux origines », *Magazine Littéraire*, n° 230, mai 1986, p. 92-98 [repris en allemand : « Pierre Maury im Gespräch mit Le Clézio », *Akzente*, 35, avril 1988, p. 160-64].

2. Entretiens émis par la radio ou la télévision (ordre chronologique)

« J.M.G. Le Clézio », *Apostrophe*, n° 250, émission de télévision, animée par Bernard PIVOT, diffusée le 19 septembre 1980, Paris : A2, [repris en VHS, Bry-sur-Marne : Institut National de l’Audiovisuel, 1980, 1h07’].

« Les livres du mois, Lévi-Strauss, Le Clézio, Tom Wolfe », *Apostrophe*, émission de télévision, animée par Bernard PIVOT, diffusée le 9 septembre 1988, Paris : A2.

Le journal, émission de télévision, Paris : France 2, le 8 octobre 2008.

« Écrivain, vient de publier *Histoire du pied et autres fantaisies* chez Gallimard », *Les Matins de France Culture*, émission de radio, animée par VOINCHET, Marc, France Culture, diffusée le 11 mars 2011.

« Invités : J.-M.G. Le Clézio et Pierre Rabhi, Nouveautés : *Tempête. Deux novellas* de Le Clézio, *Semur d’espoirs* de Rabhi », *La Grande Librairie*, émission de télévision, animée par François BUSNEL, France 5, diffusée le 10 avril 2014.

« Jean-Marie Gustave Le Clézio », *Un Siècle d’Écrivains*, émission de télévision, animée par Michèle GAZIER, réalisée par Jacques MALATERRE, participation de Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO et Tony GATLIF, [VHS], Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 1996, 49’.

3. Entretiens non publiés

OUTERS, Jean-Luc. Entretien avec J.-M.G Le Clézio à l'ouverture de Passa Porta, Bruxelles, le 26 mars 2015, document personnel.

4. Conférences de J.-M.G. Le Clézio

« Dans la forêt des paradoxes », Conférence à l'occasion de la réception du Prix Nobel de littérature, Stockholm, 10 décembre 2008.

« Quelques réflexions sur l'interculturel », Conférence au Colloque International de SCLLF (Société Coréenne de Langue et Littérature Françaises), *Universalisme et Multiculturalisme dans le monde francophone*, Séoul, le 12 décembre 2009.

III. BIBLIOGRAPHIE SUR JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLEZIO

1. Monographies critiques

BORGOMANO, Madeleine. *Onitsha de J.M.G. Le Clézio*, coll. « Parcours de Lecture », Paris : Bertrand Lacoste, 1993.

BRÉE, Germaine. *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, coll. « Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », Amsterdam : Éditions Rodopi, 1990.

CAVALLERO, Claude. *Le Clézio, témoin du monde*, Paris : Calliopées, 2009a.

CORTANZE, Gérard. *J.-M.G. Le Clézio*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 2009..

DARBEAU, Bertrand. *La Recherche du Bonheur*, Paris : GF Flammarion, 2005.

DI SCANNO, Teresa. *La Vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Napoli, Liguori, Paris : Nizet, 1983.

DUTTON, Jacqueline. *Le Chercheur d'or et d'ailleurs. L'Utopie de J.-M.G. Le Clézio*. Paris : L'Harmattan, 2003.

JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie. *L'Érotisme, les mots*, Paris : Kimé, 2001.

JUNG, Hai-Souk. *Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

KASTBERG SJÖBLOM, Margareta. *L'Écriture de J.M.G. Le Clézio. Des mots aux thèmes*, coll. « Lettres numériques », Paris : Honoré Champion, 2006.

LABBÉ, Michèle. *Le Clézio, l'écart romanesque*. Paris : L'Harmattan, 1999.

MBASSI ATÉBA, Raymond. *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Paris : L'Harmattan, 2008.

- MICHEL, Jacqueline. *Une mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris : Corti, 1986.
- MOLINIE, Georges, et VIALA, Alain. *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- MOSER, Keith A.. « *Privileged Moments* » in *the Novels and Shorts stories of J.M.G. Le Clézio, His contemporary development of a traditional french literary device*, Lewiston / Queenston / Lampeter : The Edwin Mellen Press, 2008.
- ONIMUS, Jean. *Pour lire Le Clézio*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994.
- PIEN, Nicolas. *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, Paris/Budapest/Torino : L'Harmattan, 2004.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle. *Études sur J.M.G. Le Clézio, Le Chercheur d'or*, Paris : Ellipses, 2001.
- _____. *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Paris : Ellipses, 2011.
- SALLES, Marina. *Le Clézio, Notre contemporain*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006.
- _____. *Le Clézio, « Peintre de la vie moderne »*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- STENDAL BOULOS, Miriam. *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, « Études romanes », n° 41, Copenhague : Museum Tusculanum Press, 1999.
- SUZUKI, Masao, J.-M. G. *Le Clézio, Évolution spirituelle et littéraire par-delà l'occident moderne*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- THIBAUT, Bruno. *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2009.
- VAN ACKER, Isa. *Carnet de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2008.
- WAEELTI-WALTERS, Jennifer R. *J. M. G. Le Clézio*, Boston : Twayne publishers, 1977.

2. Volumes collectifs

- CAVALLERO, Claude (sous la direction de). *J.-M.G. Le Clézio, Europe*, n° 957-958, janvier-février 2009b.
- _____. *Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure*, [Actes du colloque de Chambéry, décembre 2010], Chambéry : Presses de l'Université de Savoie, 2011.

- _____. *La Tentation poétique, Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 5, Paris : Éditions Complicités, 2012.
- JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie, et THIBAUT, Bruno (coordonné par). *Lectures d'une œuvre : J.M.G. Le Clézio*, [Actes de la journée d'études « Intertextualité et interculturalité dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio », mai 2002, Saint-Quentin-en-Yvelines], Nantes : Éditions du Temps / Saint-Quentin-en-Yvelines : Éditions de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2004.
- LÉGER, Thierry, ROUSSEL-GILLET, Isabelle, et SALLES, Marina (sous la direction de). *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, coll. « Interférences », Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- REAL, Elena, et JIMÉNEZ, Dolores (sous la direction de). *J.M.G. Le Clézio*, Valencia : Université de Valencia, 1992.
- REY MIMOSO-RUIZ, Bernadette (sous la direction de). *J.M.G. Le Clézio. Ailleurs et origines : parcours poétiques*, [Actes du colloque Le Clézio, Toulouse, ICT, déc. 2004], Toulouse : Éditions Universitaires du Sud, 2006.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle (sous la direction de). *Le Clézio aux lisières de l'enfance, Cahiers Robinson*, n° 23, Arras : Presses Universitaires d'Artois, 2008.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle, et SALLES, Marina (sous la direction de). *À propos de Nice, Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 1, Paris : Éditions Complicités, 2008.
- SALAZAR-FERRER, Olivier, et MARTIN, Bronwen (sous la direction de). *Le Clézio et la philosophie, Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 8, Paris : Éditions Passage(s), 2015.
- SALLES, Marina, et LOHKA, Eileen (sous la direction de). *Voix de femmes, Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 6, Paris : Éditions Complicités, 2013.
- THIBAUT, Bruno, et MOSER, Keith (sous la direction de), *J.M.G. Le Clézio : dans la forêt des paradoxes*, Paris : L'Harmattan, 2012.
- THIBAUT, Bruno, et ROUSSEL-GILLET, Isabelle (sous la direction de), *Migrations et métissages, Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 3-4, Paris : Éditions Complicités, 2011.

3. Thèses et Mémoires

- BEN RHAÏEM, Henda. *L'Étrangère dans l'œuvre dans J.M.G. Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université de Paris III, 1999.
- CAVALLERO, Claude. *Le Clézio ou les marges du roman*, Thèse de doctorat, Université de Rennes, 1992.

- COURREGES, Yann. *La Ville méditerranéenne dans le roman de langue française, au XX^e siècle : types et imaginaire, de Marseille et Nice à Alger et Oran*, Thèse de doctorat, Université de Montpellier III, 2005.
- DALAM, Minane. *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université de Paris III, 1996.
- ERRE, Sandy. *La Constitution d'une identité et la marche vers la conscience de soi chez trois personnages féminins de Le Clézio, Désert, Printemps, Étoile errante*, Mémoire de Maîtrise, Université de Bordeaux, 1996.
- FINIANOS-ARIDA, Dora. *La Dénomination des personnages principaux chez Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université d'Amiens, 2010.
- HADDAD-KHALIL, Sophia. *La Rêverie élémentaire dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université de Clermont-Ferrand II, 1999.
- MARIOTTE, Estelle. *Imaginaire et mémoire du désert chez T.E. Lawrence, Paul Bowles et J.M.G. Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université de Clermont-Ferrand II, 2000.
- VIEUILLE, Chantal. *Le Féminin dans l'œuvre de Le Clézio*, Thèse de troisième cycle, Université d'Aix-Marseille, 1983.
- VIEL, Anne. *L'Espace dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio. La dialectique du réel et de l'imaginaire*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1985.
- WESTERLUND, Fredrik. *Les Fleuves dans l'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université de Helsinki, 2011.

4. Articles publiés en revues littéraires

- BORGOMANO, Madeleine. « Le Maroc de Le Clézio : Un Maroc fantôme ? », in PARISOT, Fabrice (sous la direction de), *Hommage à Gérard Lavergne*, Nice : Université de Nice-Sophia Antipolis, 2000, p. 45-58.
- BOUVET, Rachel. « L'expérience de l'immensité et de l'exiguïté du récit : le désert et la mer dans les nouvelles de Le Clézio » in sous la direction de Claude CAVALLERO et Bruno THIBAUT, *Contes, nouvelles, et romances. Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 2, Paris : Éditions Complicités, 2009, p. 31-45.
- CAGNON, Maurice, et SMITH, Stephen. « Le Clézio's taoïste vision », *French review*, vol. XLVII, n° 6, printemps 1974, p. 245-252.
- CAVALLERO, Claude. « D'un roman polyphonique, Le Clézio », *Littérature*, n° 92, décembre 1993, p. 52-59.

- FERRARO, Alessandra. « Espaces réels, espaces rêvés dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de J-M.G. Le Clézio », in ISSUR, Kumari R. et HOOKOOMSING, Vinesh Y. (sous la direction de), *L'océan Indien dans les littératures francophones. Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Paris : Éditions Karthala / Presses de l'Université de Maurice, 2001, p. 485-493.
- MILLAT, Anne. « *Étoile errante*, une histoire dans l'Histoire », *Le Français dans tous ses états*, 35, 1997, p. 16-24.
- MAUGUIÈRE Bénédicte. « Le mythe de Robinson revisité par Tournier et Le Clézio », in ISSUR, Kumari R. et HOOKOOMSING, Vinesh Y. (sous la direction de), *L'océan Indien dans les littératures francophones. Pays réels, pays rêves, pays révélés*, Paris : Éditions Karthala / Presses de l'Université de Maurice, 2001, p. 463-474.
- MAUGUIÈRE, Bénédicte, et THIBAUT, Bruno. « Le Clézio: La Francophonie et la question postcoloniale », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 20, n° 2, automne 2005, p. 9-15.
- MOSER, Keith A. « Rending Moments of Material Ecstasy in the Meditative Essays of Two Nobel Laureates: Le Clézio and Camus », *Romance Notes*, vol. 49, n° 1, 2009, p. 13-21.
- _____. « The Eco-Philosophy of Michel Serres and J.M.G. Le Clézio : Launching a battle cry to save the imperiled Earth », *ISLE : Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 21, n° 2, printemps 2014, Oxford : Oxford University Press, 2014, p. 413-440.
- OHLMANN, Judith. « Discours de Le Clézio dans *Onitsha* : aspects d'une écriture hétéroclite ou *Onitsha* : un récit à desseins invisibles et une écriture comme dessin », *Tropos*, East Lansing, MI., printemps 2000, n° 26, p. 48-64.
- PAGÁN LÓPEZ, Antonia. « Errance, rêverie et mythe dans l'œuvre leclézienne », *Anales de filología francesa*, n° 7, Murcia, Universidad de Murcia-Servico de Publicaciones, 1995.
- REY MIMOSO-RUIZ, Bernadette. « Le Clézio et l'émigration : le tragique du réel », *Voix plurielles*, Toronto, n° 8.2, 2011, p. 116-131.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle. « Le Clézio, passeur au monde : l'écriture et le passage des seuils », *Nouvelles Études Francophones*, 22.2, automne 2007, p. 152-163.
- _____. « Les paradoxes de la photographie chez Ernaux et Le Clézio », in MONTIER, Jean Pierre, LOUVEL, Liliane, MÉAUX, Danièle, et ORTEL, Philippe (sous la direction de), *Littérature et photographie*, Acte du colloque de Cerisy, juillet 2007, coll. « Interférences », Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 277-296.

- _____. « Les photographies dans la liaison au défunt, chez A. Ernaux et Le Clézio », in CLÉMENT, M. Lucie (sous la direction de), *La Figure de la mère*, Acte du colloque Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX et XXI siècles, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 157-166.
- _____. « Plages-mémoires de J.M.G. Le Clézio », *L'Esprit Créateur*, vol. 51, n° 2, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, été 2011, p. 81-96.
- THIBAUT, Bruno. « Rives et dérives sur Jean Rolin, J.M.G. Le Clézio et Pascal Quignard », in *L'Esprit Créateur*, vol. 51, n° 2, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, été 2011, p. 69-80.
- VAQUIN, Agnès. « Le Clézio fait confiance aux femmes », *La Quinzaine littéraire*, n° 602, 1-15 juin 1992, p. 10.
- VIERNE, Simone. « « Remonter ou descendre le fleuve » ? De Jules Verne à Le Clézio », in PIQUET, François (textes réunis et édités par), *Le Fleuve et ses métamorphoses*, [Actes du Colloque international tenu à l'Université Lyon 3 – Jean Moulin, du 13 au 15 mai 1992], Paris : Didier Érudition, 1993, p. 385-389.
- VÎLCIU, Alina. « Le personnage en mal d'identité et la conversion à la « religion » de l'Autre dans l'œuvre de Le Clézio », *Diversité et identité culturelle en Europe*, tome V, București : Editura Muzeul Literaturii Române, 2008, p. 122-146.

5. Documentaires

- GAUDEMAR, Antoine et CAILLAT François. *J.-M.G. Le Clézio, entre les mondes*, coll. « Empreintes », France 5, produit par The Factory/INA, 10 octobre 2008, 51'.

6. Articles de presses

- « Jean-Marie Gustave Le Clézio, un écrivain nomade rattrapé par les honneurs », *Le Figaro*, vendredi 10 octobre 2008.
- « Le Clézio, enfin ! », *Le Figaro*, vendredi 10 octobre 2008.
- « Le Clézio sacré Prix Nobel de littérature », *Le Parisien*, vendredi 10 octobre 2008.

IV. BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE SUR L'EAU

1. Littérature, Philosophie

- ARNOULD, Dominique. « L'eau chez Homère et dans la poésie archaïque : épithètes et images », in *L'eau, la santé et la maladie dans le monde grec*, [Actes du colloque organisé à Paris, CNRS et Fondation Singer-Polignac du 25 au 27 novembre 1992, par le Centre de recherche « Archéologie et systèmes d'information » et par l'URA 1255 « Médecine grecque »], Paris : De Boccard, 1994, p. 13-24.
- ARONSSON, Mattias. *La Thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, coll. « Bibliothèques », Paris : José Corti, 1942.
- BERCHTOLD, Jacques. « L'empreinte du Bosphore dans l'imaginaire rousseauiste : *La Nouvelle Héloïse*, néo-léandride lémanique », in Paul DUMONT et Rémy HILDEBRAND (sous la direction de), *L'horloger du Sérail. Aux sources du fantasme oriental chez Jean-Jacques Rousseau*, Paris : Maisonneuve & Larose, 2005, p. 119-136.
- BERTHOU, Jean, et DETRÉE, Jean-François. *La naissance du roman maritime*. Saint-Vaast-la-Hougue : Musée Maritime de l'île Tatihou, 2004.
- CHANDÈS, Gérard. « Recherches sur l'imagerie des eaux dans l'œuvre de Chrétien de Troyes » in *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 74, avril-juin 1976, p. 151-164.
- DARRAS, Jacques. *La mer hors d'elle-même : l'émotion de l'eau dans la littérature*, Paris : Haïter, 1991.
- DELZONGLE, Jacques. « L'eau et l'être chez Rousseau », in sous la direction de Maryvonne PERROT, *L'Eau. Mythes et Réalités*, [Actes du colloque organisé à Dijon du 18 au 21 novembre 1992], Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 1994, p. 45-52.
- DUBOIS, Claude-Gibler (sous la direction de). *Eaux. Aqua(cri)tiques ou Histoires d'eaux. Eidolon. Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de Recherches sur l'imaginaire littéraire* (L.A.P.R.I.L), n° 14, [Actes de la recherche thématique sur l'eau, novembre 1979-avril 1980], Bordeaux : Presses de l'Université Bordeaux III, octobre 1980.
- JACQUIER-ROUX, Jean-Louis. *Le thème de l'eau dans les fleurs du mal*, Paris : La Pensée universelle, 1973.
- JAMES-RAOUL, Danièle et THOMASSET, Claude. *Dans l'eau, sous l'eau : Le monde aquatique au Moyen Age*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- KIM, Hwa-young. *Un destin Héliotrope, essai sur l'image de l'eau et de la lumière dans l'œuvre d'Albert Camus*, Thèse de doctorat, Université de Province Centre d'Aix, 1974.

- LAUBIER, Lucien. *Vingt mille vies sous la mer*, Paris : Éditions Odile Jacob, 1992.
- LEYS, Simon. *La Mer dans la littérature française. De François Rabelais à Alexandre Dumas*, tome 1, Paris : Plon, 2003a.
- _____. *La Mer dans la littérature française. De Victor Hugo à Pierre Loti*, tome 2, Paris : Plon, 2003b.
- MORALI, Danielle (études réunies par). *Anthropologie de l'eau*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1997.
- PAQUOT, Thierry. *Géopoétique de l'eau. Hommage à Gaston Bachelard*, coll. « Rhizome », Paris : Association Culturelle Eterotopia France, 2016.
- PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie. « Les images marines dans l'œuvre de P. Claudel », in *Eaux. Aqua(cri)tiques ou Histoires d'eaux. Eidôlon. Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de Recherches sur l'imaginaire littéraire (L.A.P.R.I.L)*, n° 14, sous la direction de Claude-Gibert DUBOIS, [Actes de la recherche thématique sur l'eau, novembre 1979-avril 1980], Bordeaux : Université Bordeaux III, octobre 1980, p. 83-111.
- PEYRON, Loïck. *La Légende de la mer*, Paris : Flammarion, 2003.
- PIGEAUD, Jackie. *L'Eau, les eaux*, Xes Entretiens de La Garenne Lemot, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- QUILLIOT, Roger. *La Mer et les prisons. Essai sur Albert Camus*, coll. « Nrf », Paris : Gallimard, 1970.
- ROUSSEAU, Laurence. *Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris : Lettres modernes, 1981.
- USHIBA, Akio. *L'Image de l'eau dans A la recherche du temps perdu. Fonctionnement et évolution*, Tokyo, Librairie-Éditions France Tosho, 1979.
- VIGNE, Marie-Paule. *Le Thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Lille : Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.
- YOUSSEF, Zobeidah. *La Poésie de l'eau dans les Fables de La Fontaine*, coll. « Biblio 17 », Paris / Seattle / Tuebingen : Papers on French Seventeenth Century Literature, 1982.

2. Histoire, Géographie, Sociologie, Anthropologie

- DONINI, Giovanni. *Les Minorités en Méditerranée*, traduit par Laura Brondino. Aix-en-Provence : Édisud, 2001. (Encyclopédie de la Méditerranée).
- GALLAND, Franck. *L'Eau, Géopolitique, enjeux, stratégies*, Paris : CNRS éditions, 2008.
- HENTSCH, Thierry. *La Mer, la limite*, Montréal : Hélio trope, 2006.

- LAIMÉ, Marc, et al. *Les Batailles de l'eau*. Dijon : Terrebleue, 2008.
- LASSERRE, Frédéric. *Les Guerres de l'eau*, Paris : Éditions Delavilla, 2009.
- LIEUTAUD, Jacqueline. *Une mer entre trois continents. La Méditerranée*. Paris : Ellipses, 2001.
- MUTIN, Georges. *L'Eau dans le monde arabe*. Paris : Ellipses, 2000.
- PERENNES, Jean-Jacques. « Evolution de la notion de rareté de l'eau au Maghreb : regards d'un économiste », in *L'Eau et la ville dans les pays du Bassin Méditerranéen et de la Mer Noire*, [Actes d'un colloque tenu à Rabat en 1988], Tours : Centre d'études et de recherches URBAMA, 1991.
- POINARD, Michel. *Mobilités et migration dans le bassin méditerranéen*, Aix-en-Provence : Édisud, 2003. (Encyclopédie de la Méditerranée).
- ROQUE, Maria Àngels. *Anthropologie du quotidien en Méditerranée*, traduit par Anne-Marie Lapillonne, Aix-en-Provence : Édisud, 2005. (Encyclopédie de la Méditerranée).
- TROIN, Jean-François. *Les Métropoles de la Méditerranée, villes charnières, villes frontières*, Aix-en-Provence : Édisud, 1997. (Encyclopédie de la Méditerranée).
- Water Conflicts and Conflict Management Mechanisms in the Middle East and North Africa Region*, [rapport], Cairo : Centre for Environment and Development for the Arab Region and Europe (CEDARE), march 2006.
- Why we need a global action plan on water and sanitation*, [rapport], Department for International Development (DFID), 2006.

3. Mythologie, Religion

- BOUYER, Sylvain. « L'eau et la création dans le livre de la Genèse », in études réunies par Danielle MORALI, *Anthropologie de l'eau*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1997.
- CAPDEVILLE, Gérard. *L'Eau et le feu dans les religions antiques*. Paris : De Boccard, 2004.
- HARI, Albert. *L'Écologie et la Bible, l'eau, les animaux, les humains*, Paris : Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 1995.
- HOULLE, Thierry. *L'Eau et la pensée grecque, du mythe à la philosophie*, Paris : L'Harmattan, 2010.
- JAMES-RAOUL, Danièle et THOMASSET, Claude. *Dans l'eau, sous l'eau ; Le monde aquatique au Moyen Age*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- KIRCHER, Fabrice et BECKER, Dominique. *L'Eau : Mythes, Légendes et Temps Modernes*, Paris : Éditions Ramuel, 2003.

MASSON, Denis. *L'eau, le feu, la lumière : d'après la Bible, le Coran et les traditions monothéistes*, Paris : Desclée de Brouwer, 1985.

TOELLE, Heidi. *Le Coran revisité : le feu, l'eau, l'air et la terre*, Damas : Institut Français d'Etudes Arabes de Damas, 1999.

4. Musique, Arts

DEYRIS, Edith. « Le thème de l'eau dans l'œuvre de Debussy », in *Eaux. Aqua(cri)tiques ou Histoires d'eaux. Eidôlon. Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de Recherches sur l'imaginaire littéraire (L.A.P.R.I.L)*, n° 14, sous la direction de Claude-Gibert DUBOIS, [Actes de la recherche thématique sur l'eau, novembre 1979-avril 1980], Bordeaux : Université Bordeaux III, octobre 1980, p. 65-81.

NOCE, Vincent. *Monet, l'œil et l'eau*, Paris : RMN, 2010.

SPAMPINATO, Francesco. *Debussy, poète des eaux, Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris : L'Harmattan, 2011.

V. BIBLIOGRAPHIE GENERALE

1. Littérature, Philosophie

AURÈLE, Marc. *Pensées*, Livres II à IV, traduit du grec et annoté par Émile Bréhier, coll. « Folio plus philosophie », Paris : Gallimard, 2008 (1^{ère} éd. 1962).

BACHELARD, Gaston. *L'Air et les songes, Essais sur l'imagination du mouvement*, coll. « Le livre de poche », Paris : José Corti, 1943.

_____. *La Poétique de la rêverie*, coll. « Quadrige », Paris : Presses Universitaires de France, 1960.

BARREAU, Hervé. *Le Temps*, coll. « Que sais-je ? », Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

BÉGUIN, Albert. *L'Âme romantique et le rêve*, Paris : José Corti, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Sur Proust*, traduit de l'allemand par Robert Kahn, Paris : Nous, 2010.

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010 (1^{ère} éd. 1939).

_____. *L'Évolution créatrice*, Paris : Presses Universitaires de France, 1962.

BOURNEUF, Roland, et OUELLET, Réal. *L'Univers du roman*. coll. « Littérature modernes », Paris : Presses Universitaires de France, 1985 (1^{ère} éd. 1972).

- CARR, Edward Hallett. *Qu'est-ce que l'histoire ?*, traduit de l'anglais par Maud Sissung, Paris : La découverte, 1988 (1^{ère} éd. originale 1961).
- DELEUZE, Gilles. *Le Bergsonisme*, coll. « Quadrige », Paris : Presses Universitaires de France, 1998 (1^{ère} éd. 1966).
- _____. *Critique et clinique*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, coll. « Critique », Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, et PARNET, Claire. *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1996.
- DESCHAVANNE, Eric, et TAVOILLOT, P. -H. *Philosophie des âges de la vie*, Paris : Grasset, 2007.
- DUPUY, Aimé. *Un personnage nouveau du roman français, l'Enfant*, Paris : Hachette, 1931.
- DURAND, Gilbert. « Psychanalyse de la neige », *Mercure de France*, n° 1080, août 1953.
- ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 1949.
- _____. *Le Sacré et le profane*, coll. « Idées », Paris : Gallimard, 1965.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*, coll. « Esprit », Paris : Éditions du Seuil, 2013 (1^{ère} éd. 1952).
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*, coll. « Tel », Paris : Gallimard, 1969.
- GODIN, Christian. *Dictionnaire de philosophie*, Ligugé-Poitiers : Fayard/éditions du temps, 2004.
- HELM, Yolande (sous la direction de). *L'Eau. Source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*, New York : Peter Lang, 1995.
- HÉRACLITE. *Fragments*, Paris : GF Flammarion, 2004 (1^{ère} éd. 2002).
- JOUSSE, Marcel. *L'Anthropologie du geste*, coll. « Tel », Paris : Gallimard, 1974.
- KESTELOOT, Lilyan. *Comprendre Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*, Paris : L'Harmattan, 2008 (1^{ère} éd. 1983).
- KLEIN, Etienne. *Les Tactiques de Chronos*, Paris : Flammarion, 2009 (1^{ère} éd. 2004).
- LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, coll. « Bouquins », Paris : Robert Laffont, 1994 (1^{ère} éd. 1960).
- LEPELLETIER, Edmond. *Paul Verlaine : Sa vie - Son œuvre*, Genève/Paris : Slatkine, 1982 (1^{ère} éd. 1923).
- LEVINAS, Emmanuel. *L'Herne*, n° 60, 1991.
- MENDO ZE, Gervais. *Cahier d'un retour au pays natal. Aimé Césaire : Approche ethnostylistique*, Paris : L'Harmattan, 2010.

- MISSA, Jean-Noël. *Matière pensante : études historiques sur les conceptions matérialistes en philosophie de l'esprit*, Bruxelles : Vrin, 1999.
- PICLIN, Michel. *La Notion de transcendance*, Paris : Armand Colin, 1969.
- RICATTE, Robert. *Réflexions sur les « Rêveries »*, Paris : José Corti, 1960.
- SAINT-VICTOR, Hugues. *L'Art de lire. Didascalicon*, coll. « Sagesse chrétiennes », traduit et noté par Michel Lemoine, Paris : Les Éditions du Cerf, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant*, coll. « Tel », Paris : Gallimard, 1947 (1^{ère} éd. 1943).
- SERRES, Michel. *Les Cinq sens*, Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 1985.
- _____. *Le Contrat naturel*, Paris : Éditions du Club France Loisirs, 1990.
- _____. *Habiter*, Paris : Le Pommier, 2011.
- STAROBINSKI, Jean. *J.-J. Rousseau, La Transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau*, coll. « Nrf », Paris : Gallimard, 1971 (1^{ère} éd. 1957).
- _____. *La Mélancolie au miroir, Trois lectures de Baudelaire*, conférences essais et leçons du Collège de France, Paris : Julliard, 1989.
- SUHAMY, Henri. *Les Figures de style*. coll. « Que sais-je ? », Paris : Presses Universitaires de France, 1981.
- THOMAS, Joël. *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris : Ellipses, 1998.
- TIBURY, Gervais. *Le Livre des Merveilles, Divertissement pour un Empereur*, traduit et commenté par Annie Duchesne, coll. « La Roue à Livres », Paris : Les Belles Lettres, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *La Conquête de l'Amérique - la question de l'autre*, coll. « Essais », Paris : Seuil, 1982.
- WAHL, Jean. « Existence humaine et transcendance », in *Etre et penser*, cahier 6, Neuchâtel : La Baconnière, juin 1944.
- _____. « Expérience et transcendance », in *Encyclopédie Française*, tome XIX, Paris : Larousse, 1957.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'Imaginaire*, coll. « Que sais-je? », Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

2. Œuvres littéraires

- ALEXIEVITCH, Svetlana. *La Guerre n'a pas un visage de femme*, traduit par Galia Ackerman et Paul Lequesne, Paris : Presses de la Renaissance, 2004.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques*, Paris : Gallimard, 1965, parmi lesquelles :
- *Le pont Mirabeau*

- A Nîmes

ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*, Paris : Gallimard, 1926.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, tome I, PICHOUIS, Claude (sous la direction de), coll. « Nrf », Paris : Gallimard, 1975, parmi lesquelles :

- *A une dame créole*

- *Le Cygne*

- *L'Homme et la mer*

- *Spleen*

BEN JELLOUN, Tahar. *L'Enfant de sable*, Paris : Points, 2007 (1^{ère} éd. 1985).

_____. *La Nuit sacrée*, Paris : Points, 2007 (1^{ère} éd. 1987).

CAMUS, Albert. *L'Étranger*, Paris : Gallimard, 2013 (1^{ère} éd. 1942).

_____. *L'Été*, Paris : Gallimard, 2010 (1^{ère} éd. 1954).

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris/Dakar : Présence Africaine, 1983 (1^{ère} éd. 1956).

_____. *Le Discours sur la Négritude*, Fort-de-France : Conseil Général de la Martinique, 2003.

_____. *Nègre je suis, nègre je resterai*, entretiens avec Françoise VERGÈS, Paris : Albin Michel, 2005.

CLAUDEL, Paul. *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris : Gallimard, 1928.

_____. *Théâtre*, coll. « Nrf », Paris : Gallimard, 2011, parmi lesquelles :

- *Partage de midi*

- *Le Soulier de satin*

DURAS, Marguerite, *La Vie tranquille*, Paris : Gallimard, 1981 (1^{ère} éd. 1944).

_____. *Un barrage contre le Pacifique*, Paris : Gallimard, 1990 (1^{ère} éd. 1950).

_____. *L'Amant*, Paris : Editions de Minuit, 1984.

DURAS, Marguerite, et PORTE, Michèle. *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris : Les Editions de Minuit, 1977.

ERNAUX, Annie. *Passion simple*, Paris : Gallimard, 1991.

GARY, Romain. *La vie devant soi, Les Œuvres complètes d'Emile Azar*, Paris : Mercure de France, 1991.

HUGO, Victor. *Les Travailleurs de la mer, Œuvres complètes de Victor Hugo*, tome 8, Jeanlouis CORNUZ (présentées par), Lausanne : Éditions Rencontre, 1966.

_____. *William Shakespeare*, Paris : Flammarion, 2003.

LAWRENCE, David Herbert. *Le Navire de mort et autre poèmes*, traduction de l'anglais et

- présentation par Frédéric Jacques Temple, Paris : La différence, 1993.
- MAUPASSANT, Guy de. *Contes au fil de l'eau*, coll. « Folio », Paris : Gallimard, 2012.
- MICHAUX, Henri. *Ailleurs*, coll. « Nrf », Paris : Gallimard, 1967.
- MICHELET, Jules. *La Mer*, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 1980, (1^{ère} éd. 1861).
- QUIGNARD, Pascal. *Vie secrète*, Paris : Gallimard, 1998.
- _____. *Boutès*, Paris : Galilée, 2008.
- RABELAIS, François. *Gargantua, Pantagruel*, coll. « Poche-Retour aux grands textes », Paris : Arléa, 2010 (1^{ère} éd. 1534).
- RIMBAUD, Arthur. « Lettre du Voyant, le 15 mai 1871 », *Œuvres complètes*, présentation par STEINMETZ, Jean-Luc, Paris : Flammarion, 2010.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emile, IV, in Œuvres complètes*, vol. IV, Paris : Gallimard, 1969 (1^{ère} éd. 1762).
- _____. *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris : Dunod, 1997 (1^{ère} éd. 1782).
- SANSOT, Pierre. *Du bon usage de la lenteur*, coll. « Rivages poche Petite Bibliothèque », Paris: Éditions Payot & Rivages, 2000 (1^{ère} éd. 1998).
- TOURNIER, Michel. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris : Gallimard, 1996 (1^{ère} éd. 1967).
- VERLAINE, Paul. *Œuvres poétiques complètes*, Paris : Gallimard, 1962, parmi lesquelles :
- *Paris*
 - *Romances sans paroles*
- VERNE, Jules. *Le Rayon vert*, Paris : Librairie Générale Française, 2005 (1^{ère} éd. 1882).
- _____. *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris : Fleurus, 2016 (1^{ère} éd. 1869-1870).
- WOOLF, Virginia. *Orlando: A biography*, London : Vintage Books, 2004 (1^{ère} éd. 1928).
- _____. *Orlando*, traduit de l'anglais par Charles Mauron, Paris : Éditions Stock, 2010 (1^{ère} éd. 1929).

3. Histoire, Géographie, Sociologie, Anthropologie

- ARKELL, A. J. *A History of the Sudan. From the earliest times to 1821*, London : University of London The Athlone Press, 1955.
- BAUDOT LAKSINE, Danielle. *La Pierre des Juifs*, tome 1 « La Pierre des Juifs », Châteauneuf : Éditions de Bergier, 2003.
- _____. *La Pierre des Juifs*, tome 2 « Les grands visiteurs », Châteauneuf : Éditions de Bergier, 2005.

- BERTHELOT, Pierre. *Le Jourdain entre guerre et paix*, coll. « Monde arabe et monde musulman », Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2013.
- BRODY, Reed, et KLASING, Amanda M.. *Haiti's Rendezvous with History - The Case of Jean-Claude Duvalier*, New York : Human Rights Watch, avril, 2011.
- CAVAGLION, Alberto. *Les Juifs de St-Martin-Vésubie, 8 septembre – 21 novembre 1943*, Nice : Serre Editeur, 1995.
- COHEN, Hillel. « Haïfa, symbole de la Nakba », in MICHAEL, Sami, et al., *Haïfa, Etats d'esprits*, Méditerranéennes 14, Printemps 2010, Ajaccio/Corse : Albiana, 2010.
- CRIPP, Robert, et KAHIN, Audrey. *Historical dictionary of Indonesia*, Lanham / Toronto / Oxford : The Scarecrow Press, 2004.
- CURTIUS, Anny Dominique. « Désontologisme et réontologisme des esclaves et des marrons », in Jean Bernabé, Jeau-Luc Bonniol, Raphaël Confiant, Gerry L'Etang (sous la direction de), *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles, Mélanges offerts à Jean Benoist*, Petit-Bourg (Guadeloupe) : Ibis Rouge éditions, 2000.
- DURAND, Yves. *Histoire de la Deuxième guerre mondiale*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1997.
- EPSTEIN, Jean, et RADIGUET, Chloé. *L'Explorateur nu, Plaisir du jeu, Découverte du monde*, Paris : Éditions universitaires, 1982.
- FREDERICK, William H. *Visions and Heat: The making of the Indonesian Revolution*, Athens : Ohio University Press, 1989.
- GRAMSCI, Antonio. *Cahiers de prison*, coll. « Nrf », Paris : Gallimard, 1978 (1^{ère} éd. originale : 1974).
- GUY, Alain. *Apprendre à jouer, apprendre par le jeu ?*, conférence à St Georges sur Baulche, avril 1995, Saint-Georges sur Baulche : l'Association des Rééducateurs de l'Education Nationale de l'Yonne, 1996.
- HALL, Edward Twitchell. *Le Langage silencieux*, traduit de l'anglais par Jean Mestrie et Barbara Niceall, coll. « Points », Paris : Éditions du Seuil, 1984 (1^{ère} éd. 1959).
- IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*, coll. « critique », Paris : Les Éditions de Minuit, 1977.
- MEDDEB, Abdelwahab, et STORA, Benjamin. *Histoire des relations entre juifs et musulmans, des origines à nos jours*. Paris : Albin Michel, 2013.
- MERCKLING, Odile. *Parcours professionnels de femmes immigrées et de filles d'immigrés*, Paris : L'Harmattan, 2012.

- MIES, Maria, et SHIVA, Vandana. *Ecoféminisme*, traduit de l'anglais par Edith Rubinstein, avec la collaboration de Pascale Legrand et Marie-Françoise Stewart-Ebel, Paris : L'Harmattan, 1998 (1^{ère} éd. originale 1993).
- MOKHTAR, G. (éditée par). *Histoire générale de l'Afrique*, vol. II, « Afrique ancienne », Paris : Unesco, 2010 (1^{ère} éd. 1980).
- MORTON, Stephen. *Gayatri Spivak, Ethics, Subalternity and the Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge : Polity Press, 2007.
- MUCCHIELLI, Alex. *L'Identité*, coll. « Que sais-je ? », Paris : Presses Universitaires de France, 2002 (1^{ère} éd. 1986).
- OUDADA, Mohamed. *Le Pays du Bani, Désenclavement et développement dans le Sud du Maroc*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2008.
- ROSIER, Claude A.. *The Triangle of Death, a journal of a political prisoner*, Port-au-Prince : Henri Deschamps, 2003.
- SAÏD, Edward Wadie. *L'Orientalisme*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris : Éditions du Seuil, 2005 (1^{ère} éd. originale 1978).
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *En d'autres mondes, en d'autres mots*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2009 (1^{ère} éd. originale 1987).
- _____. *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris : Éditions Amsterdam, 2009 (1^{ère} éd. originale 1988).
- Le Marche de l'énergie électrique au Maroc*, [rapport], Office National de l'Electricité et de l'eau potable (ONEE), 2012.

4. Mythologie, Religion

- AL-HACHEM, Mohammad B.. *Bilal : muezzin du prophète d'Allah*, Beyrouth : Al-Bouraq / Paris : Librairie de l'Orient, 1999.
- AMIR-MOEZZI, Mohammad Ali (sous la direction de). *Dictionnaire du Coran*, Paris : Robert Laffont, 2007.
- ATTLI, Jacques. *Dictionnaire amoureux du Judaïsme*. Lonrai : Plon Fayard, 2009.
- BAUDIN, Frédéric. *La Bible et l'écologie*, Charols : Éditions Excelsis, 2013.
- BEHAEGHEL, Julien. *La Bible à la lumière du symbole*, Monaco : Alphée, 2007.
- BOSWORTH, C.E. et al.. *Encyclopédie de l'Islam*, tome 7, New York : E. J. Brill / Paris : Éditions G.-P Maisonneuve & Larose S.A., 1993.
- CAZENAVE, Michel (sous la direction de). *Encyclopédie des symboles*, coll. « Le livre de poche », Paris : La Pochothèque, 1996.

- CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles- mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figure, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- CLARK, Malcom. *L'islam pour les nuls*, traduit de l'anglais par Malek Chebel, Paris : Éditions First, 2008 (1^{ère} éd. originale 2003).
- CRAPANZANO, Vincent. *Les Hamadcha : Une étude d'ethnopsychiatrie marocaine*, Paris : Institut d'édition Sanofie-Synthelabo, 2000.
- ELIADE, Mircea. *The Encyclopedia of Religion*, vol. 2 (AUTH-BUTL), New York : Macmillan publishing company, 1987.
- EL-ŞALEĦ, Şoubhi. *La Vie future selon le Coran*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1986.
- GERARD, André-Marie. *Dictionnaire de la Bible*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1989.
- NATHAN, Tobie. *Du commerce avec les diables*, Paris : Les empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, 2004.
- PERSIGOUT, Jean-Paul. *Dictionnaire de Mythologie celtique*. Paris : Imago, 2009.
- POUPARD, Paul (sous la direction de). *Dictionnaire des religions*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993 (1^{ère} éd. 1984).
- SOURDEL, Janine, et SOURDEL, Dominique. *Dictionnaire historique de l'islam*, coll. « Quadrige », Paris : Presses Universitaires de France, 2004 (1^{ère} éd. 1996).
- SWARUP, Ram. *Understanding the Hadith, The sacred Traditions of Islam*, New York : Prometheus Books, 2002.
- THIBAUD, Robert-Jacques. *Dictionnaire de mythologie et de Symbolique grecque*. Paris : Éditions Dervy, 2007.
- WESTERMARCK, Edward. *Ritual and Belief in Morocco*, vol. I, London : Macmillan and co, 1926.
- ZAKARIA, M. Mohammad. *Les Compagnons du Prophète*, Saint-Etienne : Créadif Livres, 1992.
- La Bible*, Paris : Éditions du Cerf, 1996.
- Le Coran*, traduit de l'arabe par Malek Chebel, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2009.
- « Méroé. L'empire qui défia Rome », Numéro spécial de la revue *Science et Avenir*, 783, mai 2012, p. 52-65.

5. Musique, Arts

- ARMENGAUD, Jean-Pierre. *Erik Satie*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2009.
- BARBIER, Jean-Joël. *Au piano avec Erik Satie*, Biarritz : Atlantica, 2006.

- GERGORIN, Romaric. *Erik Satie*, coll. « Classica », Arles : Actes sud, 2016.
- GINER, Bruno. *Erik Satie*, coll. « Horizons », Paris : Bleu nuit éditeur, 2016.
- GODEFROID, Philippe. *Richard Wagner, L'ecclésiaste antisémite, Être wagnérien en 2013 ?*, Paris : L'Harmattan, 2011.
- GRIBENSKI, André. *L'Audition*, coll. « Que sais-je ? », Paris : Presses Universitaires de France, 1994 (1^{ère} éd. 1951).
- HERRERA, Hayden. *Frida, biographie de Frida Kahlo*, traduit de l'anglais par Philippe Beaudoin, coll. « Grandes biographies », Paris : Flammarion, 2013 (1^{ère} éd. originale 1983).
- LACAVALERIE, Xavier. *Richard Wagner*, coll. « Classica », Paris : Actes Sud, 2006.
- MATTER, Jean. *Wagner et Hitler*, Renens : Éditions L'âge d'Homme, 1977.
- ROBERT, Paul. *Claude Debussy*, New York : Phaidon Press, 2008.
- SCHAFER, Raymond Murray. *Le Paysage sonore, Le monde comme musique*, traduit de l'anglais par Sylvette Gleize, coll. « Domaine Sauvage », Marseille : Wildproject, 2010 (1^{ère} éd. originale 1977).
- UMLAND, Anne (sous la direction de), *Magritte : le mystère du quotidien, 1926-1938*, New York : The Museum of Modern Art / Paris : Éditions de la Martinière, 2013.
- VIGNAL, Marc. *Dictionnaire de la Musique*, Paris : Larousse, 2005.

6. Science, Médecin

- BELTRANDO, Gérard, et CHÉMERY, Laure. *Dictionnaire du climat*, Paris : Larousse, 1995.
- BINDEFELD, John (sous la direction de). *Le Nouveau médical suivi de Dictionnaire essentiel de médecine*, tome III, Paris : Presses de Lutèce, 1981.
- HEO, Jun. *Dongui Bogam*, tome 1, « Médecine interne », Séoul : Institute of East Asian Medicine & Science, 2002 (허준. 東醫寶鑑, 第一卷, « 내경편 », 서울 : 동의과학연구소, 2002).
- HUME, Rob, LESAFFRE, Guilhem, et DUQUET, Marc. *Oiseaux de France et d'Europe*, Paris : Larousse, 2011 (1^{ère} éd. 2002).
- MARSILY, Ghislain. *L'Eau*. Paris : Flammarion, 2000.

VI. ENCYCLOPÉDIES ET DICTIONNAIRES

- Collins English Dictionary*, Glasgow : HarperCollins Publishers, 12^{ème} éd., 2014.

Encyclopædia Universalis, Corpus 14 (Lyophilisation – météorites), Paris : 2002.
Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle, tome 9, Genève/Paris : Slatkine, 1982.
Grand Larousse de la Langue Française, Paris : Larousse, 1989 (1^{ère} éd. 1986).
Grand Larousse Universel, Paris : Larousse, 1995 (1^{ère} éd. 1983).
Le Nouveau Petit Robert, Paris : Le Robert, 2009 (1^{ère} éd. 1993).
The New Encyclopaedia Britannica, 15^{ème} éd., Chicago : Encyclopaedia Britannica, Inc., 1995.
The New Oxford American Dictionary, New York : Oxford University Press, 2001.

VII. RESSOURCES EN FORMES DIVERSES

(DOCUMENTAIRES, CINEMA, SITES INTERNET)

BIGOT, Serge. *Les cours d'eau : forces et formes*, [dvd], Meudon : CNRS Images, 2007.
DE SANTIS, Giuseppe. *Riso amaro*, 1949.
MIZOGUCHI, Kenji. *Les contes de la lune vague*, 1990.
ROHMER, Éric. *Le Rayon vert*, 1986.
WAKSMAN, André. *1943, Le Temps d'un répit...*, Marseille : Monkey Bay productions, 2011.
« Israël/Palestine : Une guerre pour l'eau », *Le Dessous des cartes*, animé par Jean-Christophe Victor, diffusé le 10 et le 17 mars 2010, Arte.
LIGUORI, Guido. « Le concept de subalterne chez Gramsci », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [En ligne], 128-2, 2016, mis en ligne le 03 novembre 2016, URL : <http://mefrim.revues.org/3002>.

ANNEXE

Illustration n°1

Photographies de « l'estuaire de Gironde »

Date de prise de vue : 03/05/2015



[Un navire prenant la mer au port de Bordeaux, ©Bobae Oh, 2015]

« Le *Surabaya*, un navire de trois cents tonneaux, déjà vieux, de la Holland Africa Line, venait de quitter les eaux sales de l'estuaire de la Gironde et faisait route vers la côte ouest de l'Afrique, et Fintan regardait sa mère comme si c'était la première fois. » (*O*, 13)



[Un phare sur le quai, ©Bobae Oh, 2015]



[Un phare et la mer, ©Bobae Oh, 2015]

« Le lent mouvement de la houle lui serrait la poitrine et la tête, c'était un mouvement qui vous prenait et vous emportait, un mouvement qui vous étreignait et vous faisait oublier, comme une douleur, comme un ennui. » (*O*, 16)



[La vue panoramique de l'Atlantique, ©Bobae Oh, 2015]

Illustration n°2

Photographies de « Port d'Alon »

Date de prise de vue : 16/12/2013



[La forêt de pins derrière la plage, ©Bobae Oh, 2013]

« Port d'Alon, décembre 1947

J'ai dix-sept ans. Je sais que je vais quitter ce pays, pour toujours. Je ne sais pas si j'arriverai là-bas, mais nous allons bientôt partir. » (EE, 139)

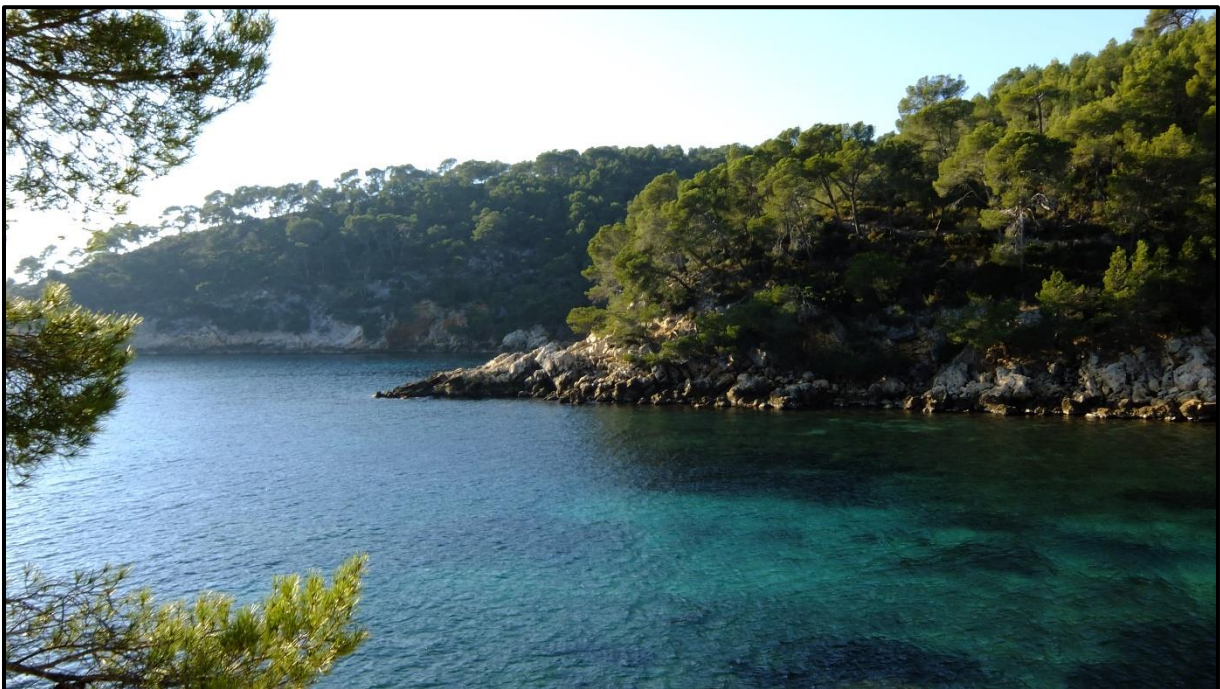


[La mer vue de face de la plage, ©Bobae Oh, 2013]



[La plage du Port d'Alon, ©Bobae Oh, 2013]

« Bientôt, le bateau italien sera là, dans le port d'Alon que je commence à voir. Il me semble que je sens déjà le mouvement de la mer. La mer va nous emporter jusqu'à cette ville sainte, le vent va pousser jusqu'à la porte du désert. » (*EE*, 155)



[Une pointe du Port d'Alon avec la mer vue de la colline gauche, ©Bobae Oh, 2013]



[La plage du Port d'Alon vue de la colline gauche, ©Bobae Oh, 2013]

« Il doit venir maintenant, je le sens. La mer ne peut pas être si belle, le ciel ne peut pas s'être libéré des nuages sans raison. (...) J'ouvre les yeux, la mer et la lumière me brûlent jusqu'au fond de mon corps, mais j'aime cela. Je respire, je suis libre. Déjà je suis portée par le vent, par les vagues. » (*EE*, 157-159)



[Le large vu d'une pointe du Port d'Alon, ©Bobae Oh, 2013]

Illustration n°3

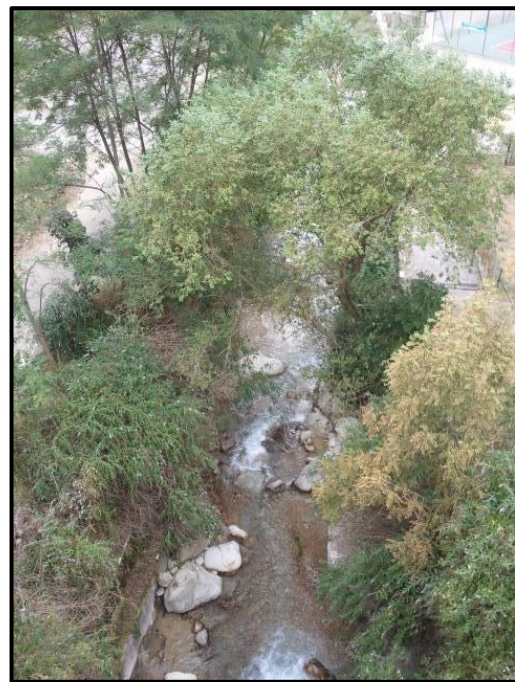
Photographies de « Saint-Martin-Vésubie »

Date de prise de vue : 21/08/2012



[Vue panoramique de Saint-Martin-Vésubie, ©Bobae Oh, 2012]

« Le bruit des torrents était assourdissant, mais Esther trouvait que c'était bien. A cet endroit, il n'y avait rien d'autre au monde, et on ne pouvait pas se parler. » (*EE*, 39-40)

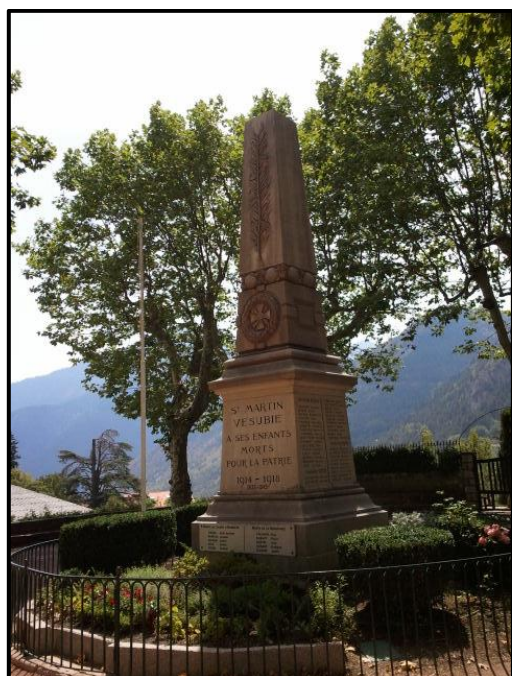


[Torrent situé en bas de Saint-Martin-Vésubie, ©Bobae Oh, 2012]



[« Rue du ruisseau » qui traverse Saint-Martin-Vésubie, ©Bobae Oh, 2012]

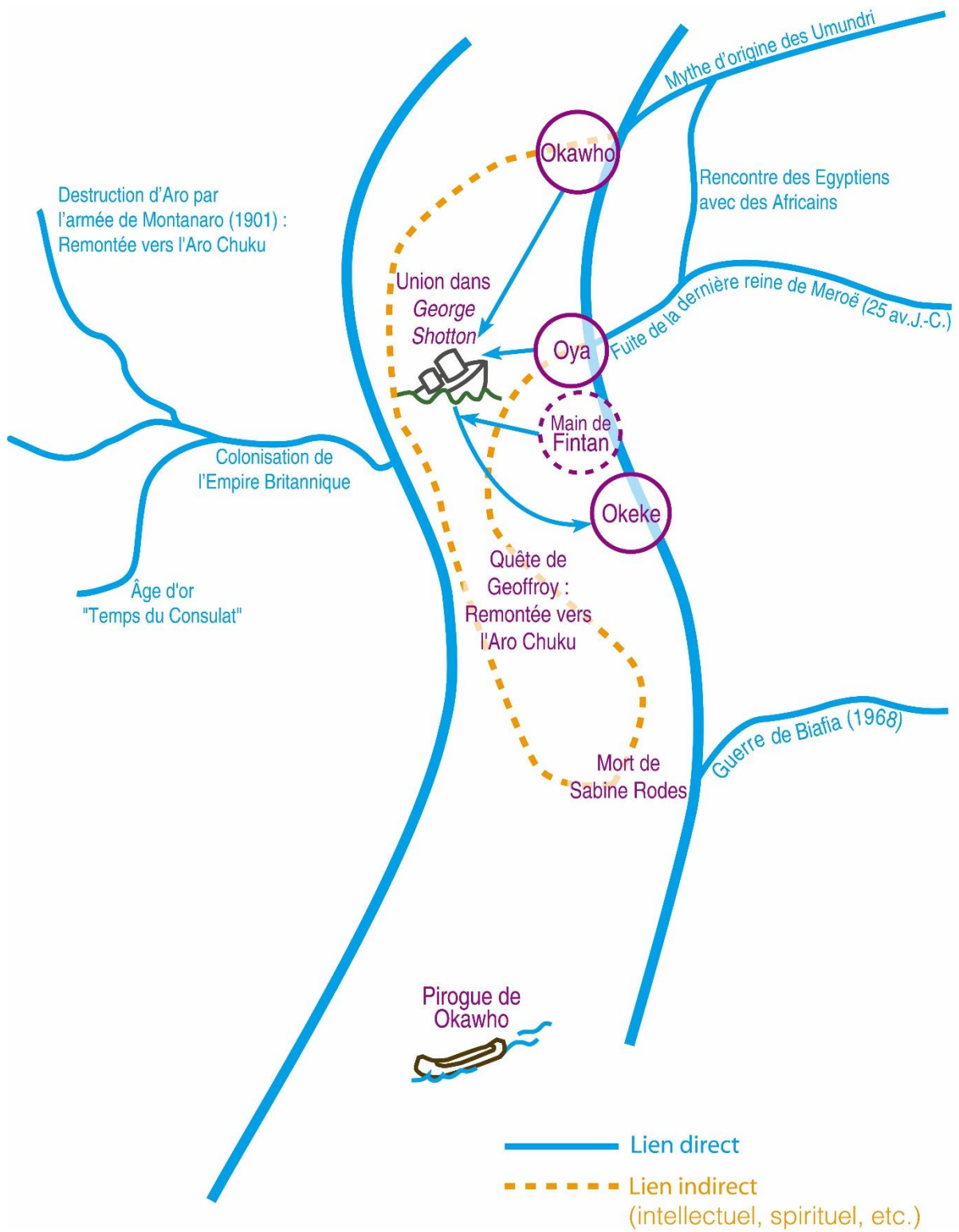
« Gasparini disait qu'il y avait des loups dans la forêt en hiver, et que si on écoutait dans la nuit, on pouvait les entendre hurler, très loin. Mais Esther avait beau écouter, la nuit, dans son lit, elle n'avait jamais entendu leurs hurlements, peut-être à cause du bruit de l'eau qui courait sans cesse dans le ruisseau, au milieu de la rue. » (EE, 17)



[G : Stèle commémorative aux enfants morts 1914-1918 et 1939-1945, ©Bobae Oh, 2012
D : Fontaine située sur la place centrale de Saint-Martin-Vésubie, ©Bobae Oh, 2012]

Illustration n° 4

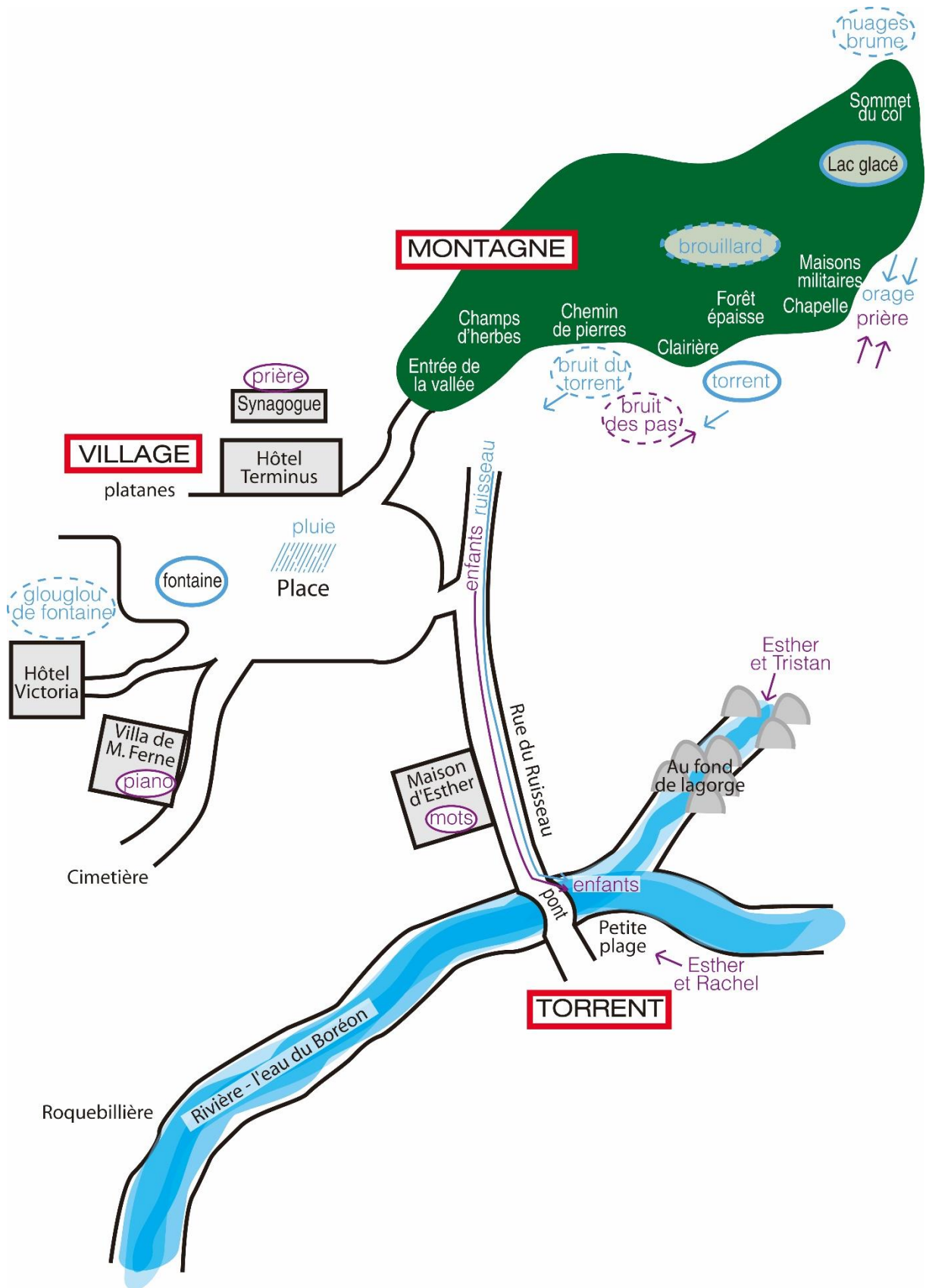
La composition narrative d'Onitsha en forme fluviale



©Bobae Oh, 2018

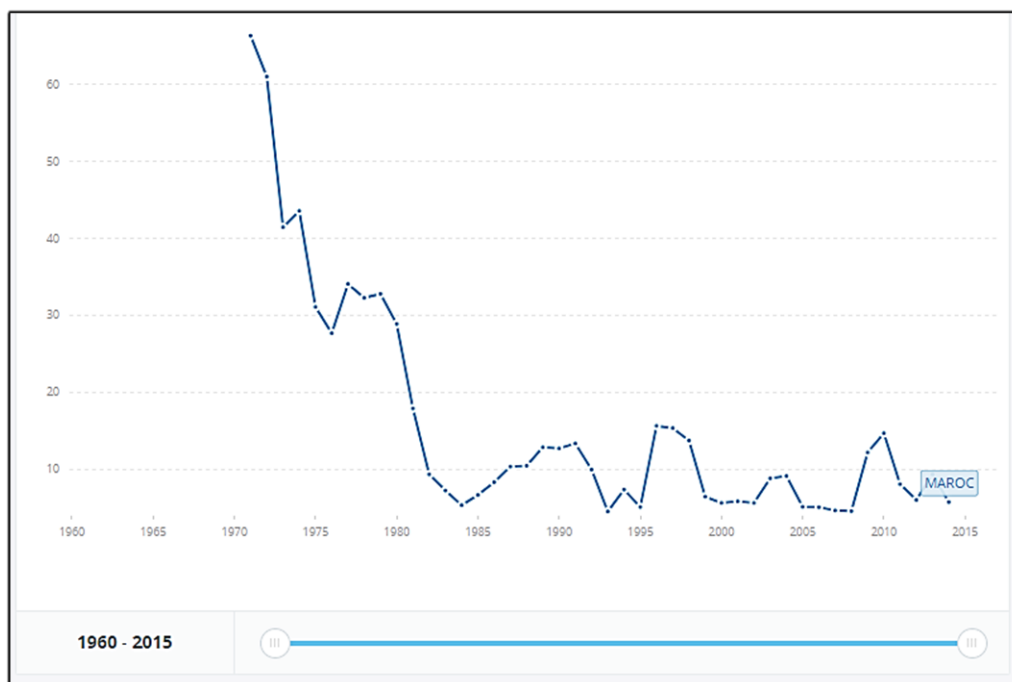
Illustration n° 5

Plan de Saint-Martin-Vésubie et les motifs aquatiques



Graphique n°1

Production d'électricité - Hydroélectricité (% de la population totale) au Maroc



Source : Banque mondiale

Adresse du lien du graphique :

<https://donnees.banquemondiale.org/indicateur/EG.ELC.HYRO.ZS?end=2015&locations=MA&start=1960&view=chart>

Index des noms propres

A

ARAGON, Louis..... 376, 377

B

BACHELARD, Gaston ...24, 25, 26, 32, 36, 51, 139, 184,
187, 223, 229, 238, 239, 263, 265, 269, 271, 272, 293,
347, 360, 372, 521, 528, 531, 592

BAUDELAIRE, Charles .24, 25, 238, 298, 324, 334, 368,
519

BEGUIN, Albert..... 182, 183

BEN JELLOUN, Tahar 28, 173, 450, 533

BENJAMIN, Walter..... 171

BERGSON, Henri51, 150, 155, 170, 171, 345

C

CAMUS, Albert 25, 26, 27, 28, 62, 262, 533, 573, 584,
589, 591, 592

CESAIRE, Aimé .194, 195, 278, 279, 439, 440, 441, 442,
445

CLAUDEL, Paul 25, 73, 139, 184, 592

D

DEBUSSY, Claude550, 551, 555, 556, 575, 594, 602

DELEUZE, Gilles ...92, 93, 150, 185, 186, 303, 389, 409,
421, 573

DURAND, Gilbert32, 36, 347, 348, 352, 572

DURAS, Marguerite.....27, 112, 232, 349, 372, 591

E

ELIADE, Mircea30, 31, 32, 49, 54, 55, 74, 170, 582

ERNAUX, Annie 327, 328, 589, 590

F

FANON, Frantz..... 442, 448, 528

FLAUBERT, Gustave 533, 551

FOUCAULT, Michel 175, 320

G

GARY, Romain 289

Giuseppe De Santis 227

H

HERACLITE163, 360, 568

HUGO, Victor..... 24, 28, 48, 337, 533, 592

I

IRIGARAY, Luce87, 259, 269

K

KAHLO, Frida233, 362, 602

KLEIN, Etienne48, 163, 164, 233, 568

L

LAUTREAMONT 24, 557

M

MAGRITTE, René..... 311, 602

MICHAUX, Henri25, 26, 359, 360

MICHELET, Jules 24, 56, 57, 120, 121

P

PROUST, Marcel..... 25, 105, 171, 262, 577, 594

Q

QUIGNARD, Pascal28, 170, 218, 590

R

RIMBAUD, Arthur 24, 25, 173, 557

ROUSSEAU, Jean-Jacques23, 28, 107, 110, 224, 234,
235, 268, 566, 570

S

SAID, Edward 166, 577
SAINT-PHALLE, Niki de..... 232, 233
SANSOT, Pierre..... 172
SARTRE, Jean-Paul36, 262, 299, 300, 310, 324, 581
SATIE, Erik. 550, 551, 552, 553, 554, 555, 557, 575, 601,
602
SERRES, Michel..... 279, 292, 303
SHIVA, Vandana 256, 305
SIMONE, Nina..... 437, 443, 444, 445
SPIVAK, Gayatri 282, 570
STAROBINSKI, Jean 234, 235, 298, 334

T

TODOROV, Tzvetan 64

V

VERLAINE, Paul24, 25, 323, 334
VERNE, Jules23, 24, 47, 478, 590

W

WAGNER, Richard 555, 602
WAHL, Jean 121, 567