

L'univers imaginaire de Le Clézio

M^a Luisa BERNABE GIL

Universidad de Granada
Departamento de Filología Francesa
lbernabe@ugr.es

Recibido : 7 de octubre de 2010

Aceptado : 18 de diciembre de 2010

RÉSUMÉ

Le début de l'œuvre de Le Clézio présente un décor effrayant (celui de la ville moderne) qui contraste fortement avec l'espace imaginaire décrit tout au long de ses romans. De ce contraste surgit, à l'intérieur de la narration, un univers à deux faces : la face d'ombre et la face de lumière. À l'aide des théories énoncées entre autres par Eliade, Durand et Bachelard, nous allons considérer, d'une part, la tentative de Le Clézio de créer un univers romanesque particulier, et d'autre part, la fonction du mythe dans la constellation d'images de début et de fin qui accompagnent l'évolution de son œuvre.

Mots clés: Mythe, imaginaire, intertexte biblique, espace et temps primordiaux.

El universo imaginario de Le Clézio

RESUMEN

El comienzo de la obra de Le Clézio presenta un decorado apocalíptico (el de la ciudad moderna) que contrasta fuertemente con el espacio imaginario descrito a lo largo de sus novelas. De este contraste surge, en el interior de la narración, un universo de ficción que se puede considerar bajo una doble perspectiva: la luz y la sombra. Las teorías de Eliade, Durand y Bachelard, entre otros, nos ayudarán a considerar, por un lado, la tentativa de Le Clézio de crear un universo novelesco particular, y por otro lado, la función del mito en la constelación de imágenes de fin y de comienzo contenidas en la evolución de su obra.

Palabras clave: Mito, imaginario, intertexto bíblico, espacio y tiempo primordiales.

Le Clézio's imaginary world

ABSTRACT

Le Clézio's fictional universe is to be seen under the double prism of light and shade. Using images of "end" and "beginning" in Le Clézio's novels as our starting point, this article will explore specific issues in the evolution of the writer's work.

Key words: Myth, imaginative world of the author, biblical intertextuality, primary space and time.

[...] la joie de lire [est] le reflet de la joie d'écrire comme si le lecteur était le fantôme de l'écrivain. Du moins, le lecteur participe à cette joie de création que Bergson donne comme le signe de la création (Bachelard, *Poétique de l'espace*).

Le lecteur de Le Clézio est toujours invité à découvrir et recréer les lieux décrits et rêvés sous la plume de l'écrivain. Le Nice natal, décor effrayant de la guerre qui contraste avec la lumière du port et de la mer, s'offre à l'écrivain visionnaire comme une invitation au voyage. Les vers de Baudelaire nous semblent révélateurs de ce désir incarné par les personnages le cléziens : *HOMME libre, toujours, tu chériras la mer ! / La mer est ton miroir [...]* (1972 : 28). Onimus considère à ce propos l'univers romanesque de Le Clézio comme *un monde à deux faces* :

Chez Le Clézio ce retour vers un paradis perdu est devenu un leitmotiv que nous appellerons poésie car c'est, pensons-nous, le mot qui lui convient le mieux, mais nous pourrions aussi l'appeler paix [...]. L'autre face, que nous appellerons par contraste prose, mais le mot guerre lui convient aussi bien, est actuellement dominante ; c'est l'aspect négatif, cruel de la réalité, un aspect dont les hommes sont en grande partie responsables (1994 : 55).

C'est sur cette double face que nous allons considérer l'espace de l'œuvre le clézienne au gré d'un bref parcours : l'espace décrit d'une part, et d'autre part l'espace imaginaire qui se construit dans la narration à partir des mythes et des légendes. Ce sont précisément ces mythes et ces légendes qui nous permettent de constater cet univers *à deux faces* : la face d'ombre et la face de lumière. La notion d'*imaginaire* proposée par Chelebourg nous a permis, par ailleurs, de situer la perspective de ce travail :

[...] les deux principales acceptions que le XXe siècle a reconnues à l'imaginaire, l'une tournée vers la création littéraire, l'autre vers la spiritualité et, plus spécifiquement, vers les mythologies [...] s'entendent [...] pour inscrire une solution de continuité entre l'imaginaire et la réalité objective telle qu'elle nous est donnée à connaître par nos sens (2005 : 9).

À l'aide des théories de Bachelard, Durand et Eliade, nous essaierons de montrer, d'une part, la tentative de Le Clézio de créer un univers de fiction particulier, et d'autre part, la fonction du mythe dans la constellation d'images de « la fin¹ » contenue dans ses premiers romans, profusion qui suggère déjà une nouvelle voie adoptée dans les œuvres postérieures.

Le rêve de la Genèse et du commencement par lesquels Le Clézio débute sa création littéraire préfigurent la circularité de son œuvre; une première période violente (Waelti-Walters, 1981, entre autres), où Le Clézio réside à Nice, est reprise

¹ Nous utilisons cette expression contenue dans le travail de Latendresse-Drapeau :

Poser l'imminence (relative) de la fin du monde participe à la construction d'un sujet qui ne se représente dans le temps et dans l'histoire qu'en fonction d'une origine et d'une fin fantasmées. Mais cette fin n'en finit pas de finir puisque des premiers cataclysmes naturels aux méthodes contemporaines de destruction massive, elle n'a cessé d'être annoncée sans jamais être actualisée. C'est que la fin du monde s'est déclinée en micro-motifs terminaux –des *fins des mondes*– et, surtout, que la fin conçue comme un événement [...] n'est souvent qu'un écran [...] L'imagination de la fin est [...] une réponse au sentiment exacerbé de la fuite du présent dans un monde perçu comme illisible et confus (2006 : 135-136).

dans un décor urbain où l'écrivain-créateur rêve avec ses personnages d'un paradis édénique, évocation qui se heurte à une réalité brutale et terrible, celle de la ville moderne : *C'était un labyrinthe, et celui qui entrait par un orifice, quelque part sur la coque de matière plastique blanche, devait marcher des heures et des heures avant de pouvoir en sortir* (G : 82) ², *Ça, c'étaient les signes apparents de la violence, les paratonnerres, les flèches, les appareils à broyer, les marteaux-piqueurs, les becs, les tessons de bouteille, les poignards* (GE : 84).

Les voyages de Le Clézio, notamment celui qu'il a réalisé au Darien Panaméen³, changent la vision de l'auteur. Le contact avec les civilisations indigènes favorise l'inauguration d'une période *apaisée* (Pobel, 1991: 78). L'écrivain nous propose, à travers une communion avec la nature, une recherche de sa propre identité et de ses origines. Ici intervient le mythe⁴: tout au long d'une oeuvre en spirale - où le récit n'a pas de fin et où les thèmes et motifs reviennent sans cesse - le narrateur lutte contre le temps chronologique pour rejoindre un temps de l'origine, le temps mythique et primordial.

J.M.G. Le Clézio conçoit sa production littéraire comme une *création* au sens biblique du terme, constatée par des références concrètes dans la période violente de son parcours littéraire - principalement par les références aux cataclysmes -. Nous nous contenterons d'illustrer, par le biais de quelques exemples, cette hypothèse de départ, car il serait impossible d'aborder l'immense production de l'auteur dans les limites de ce travail.

² Voici la liste d'oeuvres citées suivie des abréviations utilisées: *Le Déluge* (D), 1966; *L'Extase matérielle* (EM), 1967; *Terra Amata* (TA), 1967; *Le Livre des fuites* (LF), 1969; *La Guerre* (G), 1970; *Les Géants* (GE), 1973; *Voyages de l'autre côté* (V), 1975; *Le Chercheur d'or* (CH), 1985; *Voyage à Rodrigues* (VR), 1986; *La Quarantaine* (Q), 1995; *Révolutions* (R), 2003; *Ourania* (O), 2006, publiées toutes chez Gallimard.

³ Pien, qui a d'ailleurs structuré son étude du parcours de l'oeuvre le clézienne sur les trois étapes de guérison chez les Indiens (*Tahu Sa, Beka et Kakwahai*) (2004: 12), résume ainsi l'influence décisive de ce séjour et du contact de l'auteur avec ces peuples indigènes:

Ce que trouve là-bas Le Clézio, ce sont des hommes avec qui il partage une solidarité dans la vision de la vie et du Moi et qui lui livrent leur principal secret, celui d'une autre approche du temps [...] Ce que nous lisons surtout dans *Hai*, comme dans les textes qui le suivent et qui expriment, peu à peu, cette autre approche du temps, c'est l'itinéraire d'un homme qui retrouve dans ce savoir quelque chose qui était déjà en lui. C'est en cela que nous pensons que les Indiens ont eu pour Le Clézio, plus qu'un rôle de professeur: un rôle de révélateur (2004: 305).

⁴ Nous utilisons le terme «mythe» dans l'acception, d'ailleurs très vaste, contenue dans la définition proposée par Eliade:

le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des «commencements» [...] le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment [...] C'est donc toujours le récit d'une «création» [...] Les personnages des mythes sont des Êtres Surnaturels. Ils sont connus surtout par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des «commencements». Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la «sur-naturalité») de leurs oeuvres. En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du «sur-naturel») dans le Monde [...] (1963: 15).

L'écrivain, en démiurge, nomme son premier héros Adam, personnage qui termine ses jours dans un paradis rêvé (qui est, paradoxalement, un asile!); le mythe du cataclysme universel est présent dans le titre : *Le Déluge*. Source d'inspiration, l'épisode de la genèse du monde apparaît en intertexte, dès le début: *Au commencement, il y eut des nuages* (D : 9), puis dans les treize chapitres qui racontent l'histoire de François Besson: *Le deuxième jour* (D : 72), *Le septième jour, il cessa pratiquement de pleuvoir* (D : 151), et ainsi jusqu'à la fin du livre: *Le treizième jour, le quatorzième jour, le quinzième jour, et les jours qui suivirent, il n'y eut plus de jour, mais une seule nuit éteinte qui durait tout le temps* (D : 251).

Fin et commencement d'un monde, simulation de la création littéraire projetée sur l'histoire du personnage. Certaines péripéties configurent un début tandis qu'une fin annonce un recommencement: *Et l'éternel est là; non pas caché, mais omniprésent. Non pas recouvrant tout, mais à l'intérieur, au centre du centre du temps* (D : 249). Ce projet correspond à *la réalisation d'un rêve d'adolescent, le rêve de recréer le monde* (Brée, 1990: 41), et de situer dans ce monde recréé des personnages exilés et leur désir de fuite.

L'essai intitulé *L'Extase matérielle* décrit un voyage allégorique, le voyage de la vie culminant par la mort et au travers duquel le narrateur prétend dévoiler l'identité de l'homme. Or, en même temps, il s'agit d'un voyage littéraire, puisque le réel et l'imaginaire se fondent. La dernière étape devient alors ce *long voyage de retour*, ce *long voyage religieux* (EM : 222) qui évoque la figure de l'homme en exil et l'épisode biblique de l'exode.

Ces motifs, sous-entendus dans le roman *Terra Amata* -le parcours de la vie du personnage appelé Chancelade, depuis sa naissance jusqu'à sa mort- évoquent une conception de l'existence comme voyage:

[...] il y a aussi les plantes, et les autres animaux. Le chien Azor, le chat Pussy, le perroquet Coco. Et chaque brin d'herbe, avec son nom particulier [...] Et quand on aurait donné un nom à chaque chose, à chaque animal et à chaque plante, on ne serait plus jamais seul [...] On pourrait commencer à la première page d'un gros cahier noir, et on écrirait en lettres capitales:

HISTOIRE DE LA TERRE

Il y aurait toutes les épopées miniatures, avec tous ces combats, tous ces massacres, tous ces exodes. Au chapitre CXXII, par exemple, il y aurait le récit de la destruction de la ville des fourmis Tsin, et la longue marche vers la motte de terre qui serait l'emplacement de la nouvelle cité (TA : 14-15).

Dans *Le Livre des fuites*, Jeune Homme Hogan, le héros qui voyage constamment et qui parcourt le monde, affirme: *J'ai envie de ce lieu que je reconnaitrai comme ayant toujours été le mien [...] Je voudrais bien que le voyage servît à cela, à trouver, à hériter* (LF : 112). Et il rêve d'une terre qui est le paradis:

Là-bas, au fond du tunnel, est peut-être le paradis [...] une autre terre, une autre ville aux rues parallèles, une autre route, d'autres arbres, d'autres fleuves étincelants. Dans ce monde absolument nouveau, habite la lumière. Jamais elle ne s'éteint. Là, vivent des plantes dont les fleurs ne pourrissent jamais. Dans cette ville qui n'a pas de nom [...] Voilà ce qu'il y a là-bas, dans ce pays

où on arrivera peut-être un jour. En attendant, je parcours (LF : 208-209).

La quête des réalités transcendantes se dévoile, par exemple, à Cuzco. Hogan y rencontre un joueur de flûte, dont les sons sont un élément sacré comparable à la voix du dieu créateur: *ces trois notes ascendantes, puis descendantes, ces six tons éternels qui composaient le monde* (LF : 260). Le monde réel et le mythe se retrouvent là encore:

Hogan et ses voyages semblent ainsi à cheval entre «le monde réel» et le mythe. A ce niveau, Le Livre des fuites rappelle les nombreuses histoires mythiques ou «réelles» qui, de l'Odyssee à la science-fiction, racontent les péripéties de voyages vers l'inconnu. De ces histoires, Le Clézio en rappelle au moins deux: l'histoire du disciple du Bouddha, le moine Huien-Tsang, qui se rendit en pèlerinage aux Indes à la recherche des textes sacrés et traversa le désert de Gobi. Et d'autre part les expéditions à la recherche des fabuleuses «îles bienheureuses» des mers tropicales [...] La fuite de Hogan devient alors recherche, aventure spirituelle. Mais la recherche n'aboutit pas (Brée, 1990: 69-70).

En effet, le livre n'a pas de fin, et l'aventure de Hogan non plus. L'évocation du voyage -véritable moyen d'échapper à la violence du décor urbain- revient dans le roman *La Guerre: Il n'y avait plus d'âme, plus de sentiment en forme d'île* (G : 9), *Qui est-il, celui qui va enfin comprendre la route de la multitude? Il est le chemin* (G : 9). Le langage biblique, en intertexte, contribue à la création d'un monde romanesque une fois de plus: *La jeune fille qui s'appelait Bea B. avait vu la ville se former autour de sa tête [...] Le premier jour, il y avait eu cette chambre d'hôtel [...] Le huitième jour, il y avait eu toutes sortes de rues [...]* (G : 23). La contemplation d'un carrefour aux connotations symboliques: *Tout est dans ce carrefour, l'intersection magique de ces quatre vallées venues de l'inconnu, ayant abouti ici, en ce lieu, sur cette place en forme de croix*⁵ (G : 63), préfigure cependant une catastrophe, un cataclysme:

Un jour peut-être, la jeune fille qui s'appelle Bea B. sera allée si loin dans la guerre, que ce sera comme au centre du cyclone: un calme intense, muet, qui pèse sur la terre et fait basculer l'aiguille des baromètres (G : 66).

Ce cyclone annoncé sera d'ailleurs protagoniste de l'histoire du Chercheur d'or et évoqué dans *La Quarantaine*. L'histoire racontée renferme des épisodes qui suggèrent des dimensions cosmiques, par exemple, la danse de Bea B.: *C'était un*

⁵ Nous pouvons constater la référence au paradis contenue dans les images du nombre Quatre : « Le quatre est en effet en relation avec la croix et le carré ; il y a quatre saisons, quatre fleuves du paradis [...] quatre points cardinaux [...] » (*Encyclopédie des symboles*, 1996 : 563), de la croix « On se représente également le paradis biblique comme une croix, avec quatre fleuves qui y prennent leur source » (*Ib.* : 177), et du carrefour: « Le carrefour est à l'origine le croisement de quatre chemins (*quadrivium*) ; il devient le centre de la vie et du monde, lorsque ces quatre chemins sont, symboliquement, ceux qui mènent aux quatre points cardinaux [...] Autant dire que le carrefour est un lieu chargé de sacré, où l'homme se trouve à la "croisée des chemins" » (*Ib.* : 103).

mouvement comparable à celui des planètes et des étoiles, un simple mouvement en spirale qui descendait le puits de la musique (G : 105) et peu à peu rejoint le mythe -mythe moderne, urbain, pourrait-on dire- et la légende: *LÉGENDE DE LA PREMIÈRE CIGARETTE, LE MYTHE DE LA CONDUITE INTÉRIEURE NOIRE, LE MYTHE DE MONOPOL* (G : 192-193), *Ils sont là, tous les mythes, autour de moi* (G : 194), mythes que Bea B. raconte à Monsieur X., un protagoniste masculin, mystérieux et énigmatique qui se transforme en prophète et annonce une fin catastrophique: *Habbakkuk, Micah, Amos, Obadiah. Joël: Proclamez ceci parmi les nations: préparez la guerre* (G : 221). La menace de la violence -qui est au centre du langage de la ville-, les grands magasins et les références à la foudre annoncent le roman suivant sur un ton apocalyptique:

Il y aura d'abord des signes dans le ciel et sur la terre [...] Il y aura aussi beaucoup d'autres choses dans le ciel, des nuages en forme de champignon, des éclairs traçant leurs fissures immobiles [...] Quand vous verrez ces choses-là, sachez que le temps est proche (G : 233).

D'ailleurs, les premières phrases du livre: *La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c'est ainsi* (G : 7), et celles du dernier chapitre: *Le monde a commencé. Personne ne sait où, ni comment, mais c'est ainsi, il vient de naître* (G : 284) illustrent un cycle de destruction et de naissance, une fin et un début, un cadre atemporel du cycle cosmique dans lequel a lieu la petite histoire de Bea B.

Le roman *Les Géants* reprend le décor effrayant de la ville moderne. Cette fois-ci les péripéties sont situées cependant à l'intérieur du supermarché gigantesque *Hyperpolis* figurant une immense tour de Babel construite après *le déluge*; les références bibliques à la Genèse accompagnent encore le parcours de cette création littéraire. L'allusion biblique et les mythes se confondent, évoquant les luttes entre les dieux, les géants fabuleux et les hommes. Se déploie dès lors un décor fantastique dans lequel l'homme ressent une profonde menace. Aussi, le symbole de l'éclair⁶ apparaît-il dans toute la narration: *Les géants ne parlent pas avec des mots, comme les hommes. Ils parlent avec les éclairs et avec le tonnerre* (GE : 161). Le ton prophétique et le rêve des commencements sont encore présents: *ce sera comme s'il n'y avait plus qu'un seul homme et une seule femme* (GE : 95).

Le réseau intertextuel élaboré de la sorte nous mène à l'interprétation suivante: Le Clézio reprend les images du Chaos et de la Création de l'Univers pour figurer, parallèlement, la création de son propre univers de fiction. Création littéraire, certes, mais également création cosmique car *toute création répète l'acte cosmogonique par excellence: la Création du Monde* (Eliade, 1969: 31). Le recours aux mythes symbolise, dans les premiers écrits, le chaos primordial qui précède la création puisque

La disparition convulsive du monde n'est pas sans évoquer non plus le retour au chaos de la pensée mythique : mêmes phénomènes cosmiques aberrants, mêmes monstres et mêmes

⁶ Le Clézio voulait reproduire la graphie de l'éclair dans le titre.

combats... Les Apocalypses proposeraient-elles une modulation de l'Éternel Retour ? (Chauvin, in Brunel, 1988 : 109)

Se dresse dès lors une œuvre singulière, issue de ce chaos primordial, qui revient sans cesse sur ses propres traces, les livres de Le Clézio n'ayant pas de fin. La possibilité du recommencement s'impose et le parcours cyclique dessine une énorme spirale où les thèmes, les motifs, parfois les personnages, imitant la circularité de l'éternel retour, sont repris comme expression de la *révolte contre le temps concret, historique, [...] nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines, au Grand Temps* (Eliade, 1969: 11).

Ces images de la fin du monde, du chaos et de la renaissance renvoient aux thèses soutenues par Durand et son *Régime Nocturne, à ces mythes symboliques de la répétition* (1969 : 325), *au retour à l'informe, au chaos, à l'histolyse diluviale [...] une commémoration rituelle du déluge* (1969 : 358) qui symbolise le *retour au chaos d'où doit sortir l'être régénéré* (Ibidem).

Cette renaissance se révèle à partir de la période *apaisée* de la production le clézienne, la transition s'effectuant par le truchement du thème de la régénération de la vie, par la vision du monde de l'enfance. En effet, ce sont des personnages-enfants qui nous conduisent vers des pays de rêve. Tel est le cas de Naja-Naja, l'héroïne de *Voyages de l'autre côté*, personnage magique, symbole du serpent⁷, qui entreprend des voyages imaginaires : *Naja Naja mérite bien son nom. Elle glisse froidement entre les pierres, les herbes et les gens [...] Elle voyage dans son pays à elle, un pays de salamandres et de serpents* (V : 42).

Ces personnages-voyageurs, image de l'*homo viator*, représentent l'homme en exil qui recherche la terre promise⁸, le Paradis, quête des origines, de l'identité, qui est à apparenter à la propre recherche de l'écrivain :

L'écriture et le voyage sont indéfectiblement liés dans la poétique le clézienne: découverts dans le même mouvement, ils forment la définition du parcours de l'écrivain qui cherche à

⁷ Cette image accorde au roman une richesse symbolique et mythique extraordinaire, essentielle pour comprendre le texte et le détour de l'œuvre le clézienne, car :

[...] il n'est guère de mythologie qui n'ait son Grand Serpent, à peu près toujours marin et d'un caractère constamment ambigu [...] Comme le soleil, dont il est justement l'antagoniste déclaré, il ne peut être regardé en face car son œil ne cille pas [...] il a tous les sortilèges d'attraction-répulsion qui définissent [...] les grandes pulsions qui nous mènent : inexplicables, comme lui irrésistibles [...] il assume les grands éléments dont, par excellence, se nourrit la Vie : la terre qui est aussi le séjour des morts et s'enrichit de leur substance [...] l'Eau de l'océan qui, Pline le disait déjà [...] « est la mère de tous les monstres. » A la terre, il s'assimile par son corps perpétuellement en contact avec l'élément chtonien, à l'eau, il reste lié par les écailles qui l'assimilent à un poisson, par des reptations qui évoquent l'ondulation des vagues et par toute une gamme des connivences qui le rendent aussi familier des flots que de la lande. Il est l'être qui se joue de nos catégories spatiales ; rien d'étonnant à ce que certaines mythologies l'aient doté d'ailes (Boyer, in Brunel, 1988 : 1272-1273).

⁸ Plus visible encore dans le roman *Étoile errante*, l'histoire d'une jeune juive qui cherche l'Israël de ses rêves.

retrouver [...] ce qui a fondé son être. L'oeuvre est à considérer comme un voyage à rebours vers le sentiment africain (Pien, 2004: 20).

Ainsi, de livre en livre, les personnages voyagent-ils à la recherche d'un Éden, d'un Paradis perdu, quête mise en évidence par la rêverie de la maison de l'enfance, *car la maison est notre coin du monde [...] notre premier univers* (Bachelard, 1964 : 24). Ceci mène Le Clézio à évoquer sans cesse la maison perdue à l'île Maurice : *le Boucan du Chercheur d'or, Euréka de Voyage à Rodrigues*⁹, *Anna de La Quarantaine, Rozilis de Révolutions: Mais nous, nous ne voulions pas partir, nous avons Rozilis, le ruisseau, les cascades, la forêt jusqu'au Bout du Monde* (R : 168), procurent à l'écrivain l'occasion de créer un espace utopique, *métaphore géographique* selon la belle expression de Althen (1989 : 131), ou encore *topophilie* (Bachelard, 1964 : 17). L'*espace heureux* (*Ibidem*), révélé à travers ces images, culmine avec l'un de ses derniers livres, *Ouranía*, une utopie que l'écrivain imagine au Mexique, dans les îles Mascareignes ou en Afrique, où il récrée son enfance. Comme le montre Dutton :

Les mythes du paradis perdu, de la nostalgie des origines, et de l'enfance, sont perçus comme s'inscrivant dans ce mouvement régressif qui est souvent étudié chez Le Clézio et qui suggère un désir de retour à la source, à la nature, à l'origine. En tant qu'un des principaux mythes fondateurs de l'utopie, ce mythe qui valorise le bonheur des origines et le paradis perdu dans le passé est de première importance. La représentation d'un passé parfait encourage non seulement une croyance dans l'existence possible d'un meilleur monde, mais aussi le désir de projeter dans une société future tous les aspects positifs qui s'associent au paradis passé, c'est-à-dire le désir de s'élancer vers l'utopie (2003 : 24).

Le décor urbain agressif, la fuite des personnages et les images de la fin du monde sont remplacés par la rêverie de la maison et du bateau, les voyages maritimes, la traversée d'un fleuve, les promenades des héros sur la plage, à la recherche de l'eau. Le fleuve sacré des Indes se transforme de ce fait en scénario d'un rituel ancestral et primordial :

Alors il lui a semblé qu'elle entrait dans un autre monde, et la petite fille qui riait et s'agitait contre elle était l'entrée de ce monde, le monde où tout était paisible, où il n'y avait plus ni guerre ni sang, ni haine ni peur, un monde qui la tenait serrée cachée comme une petite pierre enfermée dans une main immense [...] Giribala a prononcé à haute voix le nom, comme si c'était le fleuve qui l'avait dicté, « Ananta », l'Éternel, le serpent sur lequel Dieu se repose jusqu'à la fin du monde (Q : 170).

⁹ Le thème de l'exil est dû en partie à ce qu'il explique dans ce journal :

C'est la perte de cette maison qui, je crois, commence toute l'histoire, comme la fondation d'Euréka avait été l'aboutissement d'une autre histoire, celle qui avait conduit mon ancêtre François, au temps de la Révolution, du port de Lorient à l'île de France [...] à cause de ce bannissement, la famille de mon grand-père perd ses attaches, elle devient errante, sans terre [...] La perte d'Euréka me concerne aussi puisque c'est à cela que je dois d'être né au loin, d'avoir grandi séparé de mes racines, dans ce sentiment d'étrangeté, d'inappartenance (VR : 113).

Ainsi, la maison mythique est-elle comparée au bateau. C'est le cas, par exemple, dans *Le Chercheur d'or : Et en vérité je suis dans un navire [...] voguant éternellement devant la ligne des montagnes* (CH : 33), *La maison est pleine d'ombre. C'est comme l'intérieur d'un navire* (CH : 77). Ces analogies renvoient à la mère puisque *le navire devient demeure [...] lieu clos, île miniature où le temps « suspend son vol » [...] [et] participe [...] au grand thème de la berceuse maternelle* (Durand, 1969 : 287).

Nous ne pouvons pas parler d'une inversion des images dans ce bref parcours de l'œuvre le clézienne, mais d'une réponse en écho, car le chaos, le déluge entraîne une renaissance :

Ce « retour au chaos » [...] « permet d'expérimenter à nouveau l'état primordial, préformel » [...] Motif privilégié [...] le « complexe de Noé », celui de l'arche-refuge, indéniab le symbole du sein maternel où, pour échapper à la colère du Père, se blottit l'enfant : dans ce réceptacle, le sujet du fantasme se retrouve fœtus passif, dormant au sein des flots « comme on dort au sein de sa mère », dit Victor Hugo [...] *regressus ad uterum*, phase obligée du scénario de l'initiation (Couffignal, in Brunel, 1988 : 431).

La fuite des personnages s'est donc transformée en traversée maritime, l'élément aquatique permettant de revenir en arrière, à l'enfance, et de recréer des images primordiales. Si, comme l'affirme Bachelard à propos de la mer : *Aimer l'univers infini, c'est donner un sens matériel, un sens objectif à l'infinité de l'amour pour une mère*¹⁰ (1942 : 134), nous constatons la présence d'un jeu symbolique et phonétique entre les termes mer/mère qui revient sans cesse, sous la plume de Le Clézio où le retour en arrière, vers l'enfance, traduit le mouvement ondulante et berçant de l'élément aquatique, puisque l'eau fait remonter à l'origine de la vie et porte en elle l'image de la mère éternelle :

Mam est belle en ce temps-là, je ne saurais dire à quel point elle est belle. J'entends le son de sa voix, et je pense tout de suite à cette lumière du soir au Boucan, sous la varangue, entouré des reflets des bambous, et au ciel traversé par les bandes de martins. Je crois que toute la beauté de cet instant vient d'elle, de ses cheveux épais et bouclés, d'un brun un peu fauve qui capte la moindre étincelle de lumière, de ses yeux bleus, de son visage encore si plein, si jeune, de ses longues mains fortes de pianiste (CH : 26).

En outre, l'invention de l'utopie, cette *topophilie*, est très liée à l'enfance et à la mère. Le narrateur d'*Ourania* recrée ainsi la maison par ses souvenirs :

Je crois que c'est sur cette nappe que j'ai pensé la première fois à un pays imaginaire [...] C'est dans le livre que j'ai trouvé le nom du pays d'Ourania. C'est peut-être ma mère qui a inventé ce nom, pour partager mon rêve (O : 17-18).

¹⁰ « Sentimentalement, la nature est une *projection* de la mère. En particulier [...] « La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels [...] La mer-réalité, à elle seule, ne suffirait pas à fasciner, comme elle le fait, les humains. La mer chante pour eux un chant à deux portées dont la plus haute, la plus superficielle, n'est pas la plus enchantée. C'est le chant profond... qui a, de tout temps, attiré les hommes vers la mer. » Ce chant profond est la voix maternelle, la voix de notre mère » (Bachelard, 1942 : 133).

Nous constatons donc que l'illusion de l'utopie dévoile une dernière étape du parcours narratif de Le Clézio. Du mythe de la Genèse, des images chaotiques contenues dans le mythe cité en intertexte dans les premiers écrits, à la quête de l'eau, de la mer/mère, de la demeure sur l'eau, les personnages sont à la recherche du paradis perdu. Cette constellation isotopique créée de la sorte, liée à la répétition et à l'analogie, aux retours en arrière, aux archétypes propres à l'auteur, relève du *Régime Nocturne* selon la terminologie durandienne, et accorde une cohérence interne à l'énorme production de J. M. G. Le Clézio. Dès le début, l'imaginaire de la fin contient ainsi cette possibilité de recommencement et dessine, tout au long de son œuvre, une spirale, celle de l'éternel retour.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALTHEN, G. (1989) : *Sud*, Revue Littéraire Bimestrielle: *Jean-Marie G. Le Clézio* (Textes réunis par Gabrielle Althen), N° 85-86, Marseille.
- BACHELARD, G. (1942) : *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, Paris.
(1964) : *La Poétique de l'espace*, 4^e éd., Presses Universitaires de France, Paris.
- BAUDELAIRE, C. (1972) : *Les fleurs du mal*, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », Paris.
- BRÉE, G. (1990) : *Le monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, coll. «Rodopi», Amsterdam-Atlanta.
- BRUNEL, P. (1988) : *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Paris.
- CHELEBOURG, C. (2005) : *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Armand Collin, Paris.
- DURAND, G. (1969) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris.
- DUTTON, J. (2003) : *Le chercheur d'or et d'ailleurs. L'Utopie de J. M. G. Le Clézio*, L'Harmattan, Paris.
- ELIADE, M. (1963) : *Aspects du mythe*, coll. «Idées», Gallimard, Paris.
(1969) : *Le mythe de l'éternel retour*, nouvelle édition revue et augmentée, coll. «Folio essais», Gallimard, Paris.
- Encyclopédie des symboles* (1996) : Éd. française établie sous la direction de Michel Cazenave, Librairie Générale Française, coll. «La Pochothèque» (Le Livre de Poche), Paris, 1996 pour la traduction française et ses compléments. Traduction de l'allemand: F. Périgaut, M. et A. Tondat; relecture du manuscrit: J.-P. de Tonnac; textes complémentaires et réaménagement des articles: M. Cazenave, avec la collaboration de P. Lismonde; texte allemand de Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole* (1989), Éd. Knauer Nachf, München.
- LATENDRESSE-DRAPEAU, M. (2006) : « Les Maîtres, le Supermarché et le Premier Empereur : *Les Géants* et l'imaginaire de la fin », in *J.M.G. Le Clézio. Ailleurs et origines : parcours poétiques*, Actes du colloque dirigé par Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, les 9, 10 et 11 décembre 2004 à Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, Toulouse, 135-143.
- ONIMUS, J. (1994) : *Pour lire Le Clézio*, Presses Universitaires de France, Paris.
- PIEN, N. (2004) : *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, L'Harmattan, Paris.

POBEL, D. (1991) : « “Un long voyage” dans l’immobilité du regard. Variations autour d’*Onitsha* et de quelques autres livres de J.M.G. Le Clézio », in *La Nouvelle Revue Française*, n° 464, septembre, 76-80.

WAELTI-WALTERS, J. (1981) : *Icare ou l’évasion impossible. Étude psychomythique de l’oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Éditions Naaman, Sherbrooke, Québec, Canada.

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES CITÉES DE J.M.G. LE CLÉZIO

Le Déluge (1966) : Gallimard, Paris.

L’Extase matérielle (1967) : Gallimard, Paris.

Terra Amata (1967) : Gallimard, Paris.

Le Livre des fuites (1969) : Gallimard, Paris.

La Guerre (1970) : Gallimard, Paris.

Les Géants (1973) : Gallimard, Paris.

Voyages de l’autre côté (1975) : Gallimard, Paris.

Le Chercheur d’or (1985) : Gallimard, Paris.

Voyage à Rodrigues (1986) : Gallimard, Paris.

La Quarantaine (1995) : Gallimard, Paris.

Révolutions (2003) : Gallimard, Paris.

Ourania (2006) : Gallimard, Paris.