

Université de Helsinki

Faculté des lettres
Département des langues modernes

Les fleuves dans l'œuvre romanesque
de
Jean-Marie Gustave Le Clézio

Thèse de doctorat
Philologie française

Présentée par

Fredrik WESTERLUND

Helsinki 2011

Fredrik WESTERLUND

Les fleuves dans l'œuvre romanesque
de
Jean-Marie Gustave Le Clézio

Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des Lettres de
l'Université de Helsinki et soutenue publiquement dans l'audito-
rium XII le 1 octobre 2011 à 10 h.

ISBN : 978-952-10-7197-3 (broché)

ISBN : 978-952-10-7198-0 (PDF)

Table des matières

Table des matières.....	vii
English Abstract.....	ix
Remerciements.....	xi
Liste des abréviations.....	xiii
Introduction.....	15
Chapitre premier : préalables.....	19
Chapitre II : le fleuve comme expérience.....	75
A. Le fleuve réel.....	76
B. Le fleuve figuré – une force irrésistible.....	137
Chapitre III : Le fleuve comme centre du monde.....	155
Le lieu d'origine.....	158
L'incarnation du fleuve en femme – les naïades.....	169
Le milieu du fleuve – le lieu du nouveau commencement.....	179
Un espace uchronique : le présent éternel.....	191
Un lieu de purification.....	200
Une destination inconnue et incompréhensible.....	204
L'ailleurs : le fleuve comme centre de l'utopie.....	207
Le fleuve dans l'espace urbain désacralisé.....	210
Chapitre IV : Étude comparative des cours d'eau.....	215
La rivière.....	216
Le ruisseau.....	223
Le torrent.....	228
La topographie des cours d'eau.....	233
Le monde sonore.....	238
L'eau des cours d'eau.....	240
Les baignades.....	245
Synthèse.....	253
Conclusion.....	257
Bibliographie.....	263
1. Ouvrages de J. -M. G. Le Clézio.....	263
2. Articles, entretiens.....	264
3. Ouvrages sur J. -M. G. Le Clézio.....	265
4. Autres ouvrages cités.....	274

English Abstract

The rivers in Jean-Marie Gustave Le Clézio's Fiction

My dissertation deals with the rivers in twelve of Jean-Marie Gustave Le Clézio's fictional works, from *The Interrogation* (1963) to *Revolutions* (2003). Relying on Merleau-Ponty's phenomenology of perception and to some extent on Mircea Eliade's works on the Sacred and the Profane, this study explores the river as a perceptual space and as the sacred Center in a cosmic vision of the world.

In the first chapter, the field of study is introduced and is followed by a discussion about the relation between the radical subjectivity and the evasiveness of perceiving subjects in Le Clézio's fiction. Next are some thoughts on the relation between Merleau-Ponty's and Le Clézio's ideas. The second chapter studies the ways in which the river is presented as an experience in Le Clézio's fiction. After a general presentation of the river as a topographical space, remarks follow on the sound world of the river and on its water – as a visual as well as a tactile phenomenon. The investigations move on to the human use of the river, the (absence of) baths, and the river as a traveling space. The chapter closes with the study of the metaphorical rivers. The main categories of them occur in urban space, where the empty streets are regarded as immobilized rivers of concrete or asphalt resulting from ancient cataclysms, and where the car-crowded streets are regarded as flooding rivers. A part of the chapter is also devoted to the exploration of the metaphorical use of the word for phenomena in the sky.

The third chapter of the thesis is organized around the river as the Center of the world in a religious cosmogony. From this, several of its symbolic functions are deducted. First, the river in Le Clézio's fiction represents the origin of the world and of the human race. Second, the river is incarnated as woman. This is particularly true for Oya in *Onitsha*. The core analysis shows how the middle of the river is a symbolic space of a new beginning – from an epiphany of something new to the space where the old is left behind and where a new beginning is set. As a sacred space, the river abolishes time as the object of contemplation of a person sitting on its shore and as relative immobility from the point of view of a person drifting downstream, typically on a raft of straw. This image is linked to memory, also to the collective memory. The functions of a new beginning and of abolition of time are combined in the symbolic immersions in the water, which are, however, much more current in the context of other aquatic spaces. Finally, the dissertation explores other symbolical spaces of the Center at present. These are the destination of the drift, which is described as unknown or incomprehensible, and the river as the Center of a utopia. The chapter closes with the existential agony in the urban environment as a result of the elimination of the Center caused by the rationalistic thought of Western civilization.

In the final chapter, the river is compared to other watercourses : the creek (la rivière), the brook (le ruisseau) and the rapids. The river is more of a spatial entity, whereas the actual water is more important in the smaller watercourses. The river is more common than the other watercourses as a topographical element in the landscape, whereas the creeks, the brooks and the rapids invite the characters to a closer contact with their element, in immersions and in drinking their water. Finally, the work situates the rivers in a broader context of different fictional spaces in Le Clézio's text.

Remerciements

Au terme de ce travail, je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse, Madame Mervi Helkkula, professeur à l'Université de Helsinki. Elle m'a aidé à trouver la sortie de l'impasse méthodologique où je m'étais égaré il y a trois ans. Sans son soutien et son engagement maïeutiques, je n'aurais pas pu achever ce travail.

Je remercie également mon co-directeur de thèse, Monsieur Bruno Thibault, Professeur à l'Université de Delaware pour sa disponibilité et ses remarques aimables tout autant exigeantes qu'encourageantes lors de l'élaboration de cette thèse.

Je tiens également à remercier mes directeurs et co-directeurs des phases antérieures de ce travail, Madame Brynja Svane, Professeur émérite qui m'a réouvert la porte du monde académique, Monsieur le professeur Bengt Novén et Monsieur le docteur Richard Sörman pour leurs conseils pertinents.

Un très grand merci à Madame Virginie Suzanne, qui, de manière constante, m'a aidé maintes fois à me sortir des méandres de sa langue maternelle, avec une patience inépuisable et un cœur très grand. Elle a consacré énormément de temps à ce projet.

Je tiens également à remercier tous mes amis le cléziens, qui, lors des congrès et colloques, m'ont donné des impulsions précieuses, ont lancé mes pensées dans de nouvelles et meilleures directions. Il m'est impossible de vous énumérer tous. Je me souviens particulièrement d'un mot de Claude Cavallero lancé à Grenade et de deux autres à Limoges, qui m'ont fait comprendre que le projet qui voit son terme aujourd'hui était tout à fait réalisable.

Enfin, ma gratitude va envers ma famille, et avant tout envers Susanne, mon épouse, ainsi que Sofie et Alma. Leur patience a souvent été mise à l'épreuve lors de ce projet ouvert à la veille de la naissance d'Alma et qui se boucle maintenant au lendemain de la venue au monde d'Ellen.

Un tendre merci, enfin, à tous mes amis et à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont participé à l'aboutissement de cet ouvrage.

L'achèvement de ce travail a été rendu possible grâce à une bourse accordée par le Rectorat de l'Université de Helsinki.

Liste des abréviations

- PV ***Le Procès-Verbal.***¹ Paris, Gallimard, Folio n° 353, 1963.
- Fi *La Fièvre.* Paris, Gallimard. Le Chemin, 1965.
- Dél ***Le Déluge.*** Paris, Gallimard. L'imaginaire n° 309, 1966.
- EM *L'Extase matérielle.* Paris, Gallimard. Folio essais n° 212, 1967.
- TA *Terra Amata.* Paris, Gallimard, 1967.
- LF *Le Livre des fuites.* Paris, Gallimard. Le Chemin, 1969.
- Gu ***La Guerre.*** Paris, Gallimard. L'imaginaire n° 271, 1970.
- Haï *Haï.* Genève, Skira, Sentiers de la Création, 1971.
- Gé *Les Géants.* Paris, Gallimard. L'imaginaire n° 362, 1973.
- My *Mydriase.* Montpellier, Fata Morgana, 1973.
- VA *Voyages de l'autre côté.* Paris, Gallimard. L'imaginaire n° 326, 1975.
- IT *L'Inconnu sur la terre.* Paris, Gallimard, nrf. Le Chemin, 1978.
- Mo ***Mondo et autres histoires.*** Paris, Gallimard. Folio plus 18, 1978.
- Dés ***Désert.*** Paris, Gallimard, nrf. Le Chemin, 1980.
- RF *La Ronde et autres faits divers.* Paris, Gallimard. Folio n° 2148, 1982.
- CO ***Le Chercheur d'or.*** Paris, Gallimard, 1985.
- VR *Voyage à Rodrigues.* Paris, Gallimard. Folio n° 2949, 1986.
- RM *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue.* Paris, Gallimard. Folio essais n° 178, 1988.
- PA *Printemps et autres saisons.* Paris, Gallimard. Le Chemin, 1989.
- O ***Onitsha.*** Paris, Gallimard, 1991.
- EE ***Étoile errante.*** Paris, Gallimard. Folio n° 2592, 1992.
- Paw *Pawana.* Paris, Gallimard Jeunesse, 1992.
- DF *Diego et Frida.* Paris, Gallimard. Folio n° 2746, 1993.

¹ Les textes marqués en gras font partie de notre corpus.

- Q ***La Quarantaine***. Paris, Gallimard. Nrf, 1995.
- PO *Poisson d'or*. Paris, Gallimard, 1996.
- FC *La Fête chantée*. Paris, Le Promeneur, 1997.
- GN *Gens des nuages*. Avec Jemia Le Clézio. Paris, Stock, 1997.
- Has *Hasard* dans *Hasard suivi de Angoli Mala*. Paris, Gallimard. nrf. 1999.
- AM ***Angoli Mala*** dans *Hasard suivi de Angoli Mala*. Paris, Gallimard. nrf. 1999.
- FR *Fantômes dans la rue*. Elle, Aubin Imprimeur, Poitiers, 2000.
- CB ***Cœur brûle et autres romances***. Paris, Gallimard, 2000.
- Ré ***Révolutions***. Paris, Gallimard, 2003.
- A *L'Africain*. Paris, Mercure de France, 2004.
- Ou *Ourania*. Paris, Gallimard, 2006.
- Ra *Raga, approche du continent invisible*. Paris, Seuil, 2006.
- Bal *Ballaciner*. Paris, Gallimard, 2007.
- RiF *Ritournelle de la faim*. Paris, Gallimard, 2008.

Introduction

L'œuvre littéraire de Jean-Marie Gustave Le Clézio (né en 1940) est un inépuisable champ de recherche. Son envergure, sa diversité et sa complexité font d'elle une mine d'or pour les chercheurs d'une variété d'approches scientifiques. L'auteur est toujours en pleine activité créatrice, et sa publication la plus récente, *Ritournelle de la faim* a paru en octobre 2008. Le fait que l'œuvre n'est nullement close devrait servir de *caveat* pour quiconque ressent la tentation d'en faire le bilan. Après plus de quatre décades d'écriture et une bonne quarantaine d'ouvrages, il est cependant possible de tirer quelques conclusions assez bien fondées sur l'écriture et sur l'univers romanesque de l'auteur jusqu'à présent.

Si l'auteur vit toujours, il en est de même avec la recherche sur son œuvre littéraire. Depuis une dizaine d'années, les colloques sur différents aspects de sa production littéraire se succèdent à un rythme plus ou moins annuel. Plusieurs thèses de doctorat et monographies sont présentées et publiées chaque année, pour ne pas faire mention du flot intarissable d'articles.

Au cours de nos lectures des ouvrages de fiction de Le Clézio, du *Procès-verbal* (1963) à *Ritournelle de la faim* (2008), nous avons remarqué, de livre en livre, des sentiments similaires ou proches, dans les passages se déroulant auprès des cours d'eau. Parmi ceux-ci, nous nous sommes arrêté au plus important, le fleuve. Nous avons passé en revue l'image métaphorique des fleuves de la circulation de *La Guerre*, les lits de fleuves dans *Désert*, le paysage fluvial d'*Onitsha* et la descente à bord du radeau sur la Yamuna dans *La Quarantaine*.

Le but du présent travail est l'exploration des rôles phénoménologique et symbolique du fleuve dans l'œuvre romanesque de Le Clézio. Nous avons délimité le corpus à 12 ouvrages représentatifs de la production le clézienne. Puis, nous avons parcouru

ce corpus de recherche à la main en révélant chaque occurrence du mot « fleuve » puis « rivière », « ruisseau » et « torrent » dans la double visée d'explorer d'une part la notion de fleuve en soi et d'autre part en tant que cours d'eau parmi d'autres. Nous nous sommes inspiré principalement des idées de Maurice Merleau-Ponty, de Mircea Éliade et en partie des idées de Gaston Bachelard dans son œuvre *L'eau et les rêves*.²

² Voir Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. 7^e Réimpression. Librairie José Corti, Paris, 1966 (1942) 265p.

Anne Viel écrit dans l'introduction à son travail : « Enfin, nous avons remarqué que les différents espaces que l'auteur affectionne s'inscrivent toujours parmi les grands archétypes dont Bachelard dresse la liste puis fait la topo-analyse. Le Clézio, dans un courrier qu'il nous avait adressé, disait n'avoir pas été choqué par ce rapprochement et, dit-il, cela l'avait incité à lire l'œuvre de Bachelard dont il ne connaissait que l'article sur Lautréamont. Cette approbation nous a incité à poursuivre nos recherches et à approfondir ce type d'intertextualité. » p. 4 dans Anne Viel: *L'espace dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio : La dialectique du réel et de l'imaginaire*. Thèse de doctorat de 3^{ème} cycle présentée par Mademoiselle Anne Viel et dirigée par Monsieur Yves-Alain Favre. Université de Paris-Sorbonne Paris IV – Institut de français. Paris – Septembre 1985, 261p.

Nombre d'autres chercheurs dont nous avons consulté les travaux sur Le Clézio citent aussi les œuvres de Bachelard comme source de principe d'interprétation. Margareta Kastberg y puise l'idée de l'eau comme « l'œil véritable de la terre ». p. 508 dans Margareta Kastberg : *L'écriture de J.M.G. Le Clézio, une approche lexicométrique*. Université de Nice 2002, 917 p. Thèse de doctorat en Langue et Littérature françaises, présentée et soutenue le 29 novembre 2002 à l' Université de Nice – Sophia Antipolis. En ligne à <http://www.revue-texto.net/Corpus/Publications/Kastberg/Kastberg_LeClezio.html>, consultée le 10 septembre 2011.

Jacqueline Michel se réfère à l'idée bachelardienne du silence de l'eau comme le lieu du silence premier. p. 45 ; 141 dans Jacqueline Michel : *Une mise en récit du silence. Le Clézio – Bosco – Gracq*. Librairie José Corti, Paris 1986, 184 p. (+ table de matières). N^o d'édition : 821. ISBN : 2-7143-0144-4. Miriam Stendal Boulos, aussi, fait référence à lui, en parlant de l'eau comme source de repos incomparable. Voir p. 223 dans Miriam Stendal Boulos : *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G. Le Clézio*. Museum Tusulanum Press, Etudes Romanes 41. Copenhagen, 1999, 269 p. ISBN : 87-7289-545-4.

Structure du travail

Le présent travail se divise en quatre chapitres. Dans le premier chapitre, nous établissons le fonds du travail en parcourant la recherche existante sur les espaces aquatiques dans la fiction de Le Clézio. Nous y établissons également le lien entre la philosophie merleau-pontyenne et la présentation du monde romanesque de Le Clézio. Ensuite, nous établissons notre corpus en présentant le répertoire des fleuves, ouvrage par ouvrage, en indiquant les principales modalités d'emploi dans chaque texte avec quelques remarques sur la distribution de la notion du fleuve dans les textes étudiés.

Dans le deuxième chapitre, nous parcourons le motif fluvial d'un point de vue phénoménologique en étudiant le fleuve comme espace. Nous cherchons les réponses aux questions comme « Comment sont décrites les sources du fleuve ? Et les rivages ? Ou bien l'embouchure ? » « Quel est le monde sonore du fleuve ? » « Qu'est-ce qui est dit sur l'eau du fleuve ? » Nous disons également quelques mots sur les vaisseaux mis en récit sur l'eau du fleuve. Dans la deuxième partie du chapitre, nous nous approchons des emplois figurés du fleuve, et avant tout au parallèle entre les rues et le fleuve aussi bien qu'entre la circulation et le fleuve. Nous parlons également du fleuve du peuple dans *Onitsha* et des parallèles entre la notion de fleuve et les phénomènes célestes.

Dans cette partie du travail, nous nous appuyons principalement sur les idées de Maurice Merleau-Ponty en ce qui concerne la phénoménologie de l'espace aquatique.

Dans le troisième chapitre, nous étudions les symbolismes attachés au fleuve, avec les pensées de Mircea Éliade et de Gaston Bachelard comme points de départ. Selon notre hypothèse principale, le fleuve constitue le Centre sacré du texte le clézien, ce qui a plusieurs implications. Le fleuve constitue le lieu d'origine du monde et des êtres humains dans quelques mythes présentés dans les livres. Le fleuve est divin, une divinité incarnée en des naïades. Le milieu du fleuve est le siège non seulement du commencement du monde, mais aussi d'un nouveau commencement.

En tant qu'espace sacré, le temps auprès du fleuve est aboli. Les eaux du fleuve servent parfois à la purification.

Vers la fin du chapitre, nous explorons le motif du fleuve comme Centre dans un Ailleurs utopique, et finalement, nous inscrivons le malaise qu'éprouvent les person-

nages le cléziens dans l'espace urbain dans la désacralisation de l'espace, dont fait partie le fleuve.

La conclusion est précédée par un quatrième chapitre constituant une étude comparative du fleuve avec les principaux cours d'eau, à savoir la rivière, le ruisseau et le torrent. Ceci nous permet d'esquisser ce qui pourrait être la particularité du fleuve en tant que cours d'eau parmi d'autres.

Chapitre premier : préalables

Les cours d'eau dans la recherche le clézienne

Jusqu'à ce jour, les chercheurs, en étudiant les espaces aquatiques dans l'écriture le clézienne, se sont principalement penchés sur la mer que nous avons laissée de côté dans la thèse présente³.

Il y a cependant des travaux qui traitent de l'eau en général, parmi lesquels celui de Nicolas Pien, *Le Clézio, la quête de l'accord originel* (2004). Il y voit l'eau et la roche comme les deux « matières fondamentales qui fondent l'Être de Le Clézio ».⁴ Même si

³ L'intérêt porté à la mer s'explique d'abord par sa forte présence dans l'œuvre, elle « semble faire partie intégrante du procédé d'écriture même » selon Margareta Kastberg qui a démontré à l'aide de méthodes lexicométriques une fréquence élevée du lexème « mer ». (Kastberg 2002, 570). Teresa Di Scanno fait de la mer une représentation principale de l'univers avec la lumière, la montagne et le ciel. Voir p. 53 dans Di Scanno : *La vision du monde de Le Clézio. Cinq études sur l'œuvre*. Li-guori Napoli ; Nizet Paris 1983, 134 p. ISBN : 88-207-1202-4. La mer, très rarement représentée comme une substance liquide, est presque toujours perçue comme une étendue d'eau, comme l'équivalent aquatique du « pays plat ». Elle est « l'antithèse de l'espace urbain » en tant qu' « espace libre de toute muraille », comme l'exprime Anne Viel. Viel 1985, 59. La mer représente l'infini- tude du temps et de l'espace, dont la seule limite est l'horizon, symbole chez Le Clézio de l'ul- time limite à dépasser pour accéder à l'ailleurs, à l'utopie. Marina Salles explore dans un article « le rôle initiateur de la mer initiale, la Méditerranée » dans l'écriture le clézienne. P. 149 dans Ma- rina Salles : « La Mer intérieure de J.-M.G. Le Clézio » pp. 149-166 dans *À propos de Nice*. Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio n° 1, Éditions Complicités, Paris 2008, 209p. ISBN : 2-35120-008-X.

⁴ P. 240 dans Nicolas Pien : *Le Clézio, la quête de l'accord originel*. L'Harmattan, Paris 2004, 314p. ISBN : 2-7475-5994-7. Nicolas Pien lit l'œuvre littéraire entière de Le Clézio comme autobiogra- phique en l'inscrivant dans le schéma tripartite du rituel de guérison des sorciers amérindiens dont Le Clézio fait mention dans *Haï* : - *Tahu Sa* : l'initiation. / - *Beka* : La fête chantée. / - *Kakawahai* : l'exorcisme. Pien 2004, 12, d'après Haï 8.

le thème de l'eau est récurrent dans son travail, Pien n'y présente pas les différentes eaux de manière systématique. Sa contribution la plus importante pour la compréhension des espaces aquatiques tient à l'exploration de l'importance du fleuve, notamment le Niger dans *Onitsha* ainsi que le Gange dans *La Quarantaine*. Ce dernier fleuve est vu comme « l'espace de la naissance », de l'origine.⁵

Dans une perspective plus large, Miriam Stendal Boulos voit l'évocation de l'eau en mouvement en général, dont « un retour constant au mouvement du fleuve » comme un moyen « d'ancrer l'expérience humaine dans une expérience cosmique » dans l'aspiration de l'être humain à retrouver un état originel.⁶

Dans *La rêverie élémentaire dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio (Le Procès-verbal, La Fièvre, Désert, Onitsha, Pawana)*⁷, Sophia Haddad-Khalil quant à elle entend de retracer « l'itinéraire de l'être existentiel éphémère, en quête de beauté et de splendeur, de paix et de communion » ainsi que d'explorer « l'espace de la parole élémentaire⁸ », se donnant « comme une réponse aux angoisses et aux aspirations de la "Quête" ». ⁹ Elle consacre une trentaine de pages de son travail à l'exploration de l'eau, suivant à peu près la structure de *L'eau et les rêves* de Gaston Bachelard.¹⁰

Haddad-Khalil associe le symbolisme et le rôle de l'eau à la dialectique de l'opposition masculin – féminin, en prenant pour point de départ la combinaison de l'eau et du corps dans le bain féminin. À partir de la figure du « cristal », elle aboutit au mythe de

⁵ Pien 2004, 259.

⁶ Stendal Boulos 1999, 168.

⁷ Sophia Haddad-Khalil: *La rêverie élémentaire dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio (Le Procès-verbal, La Fièvre, Désert, Onitsha, Pawana)*, Thèse de doctorat nouveau régime. Sous la direction de M. le Professeur Alain Montandon, Université Blaise Pascal (Clermont II), Clermont-Ferrand 1998, 443 p. ISBN : 2-284-01674-X. Reproduit par l'Atelier national de reproduction des thèses. Nous saisissons mal ses raisons pour préférer le petit texte *Pawana* aux ouvrages plus importants tels *La Quarantaine* ou *Mondo et autres histoires* dans son corpus.

⁸ « Élémentaire » dans le sens original de lié aux quatre éléments classiques dont l'eau.

⁹ Haddad-Khalil 1998, 11.

¹⁰ Haddad-Khalil parle d'abord de « L'eau primordiale, nourricière et substantielle » (p. 281-290), puis « L'eau "noire" : Une eau "ophélysante", un destin de mort » (p 290-298). Plus loin, elle traite aussi des « phénomènes d'immersion et d'émersion : L'eau "labyrinthe" » (p. 327-340).

Narcisse, inscrivant le rôle harmonieux de l'eau principalement dans sa puissance de reflet du ciel : « L'homme connaît auprès de l'eau silencieuse un bien-être silencieux universel. La vision devient le fruit d'un reflet intime. »¹¹ De ce mythe, Haddad-Khalil semble retenir avant tout le reflet aquatique comme « source ultime de vérité et donc de bonheur »¹². Le narcissisme comme fixation affective sur soi-même ou comme contemplation de soi n'est pas évoqué, ce qui pourrait remettre en question l'évocation du mythe dans le texte le clézien, presque complètement dépourvu d'égotisme.

Elle traite aussi de la douceur de l'eau possédant le « pouvoir de libérer l'homme de tout ce qui l'attache et l'enchaîne dans sa pesanteur »¹³, effet qu'elle associe à l'eau immobile. Par l'image du miroir de l'eau, elle passe à celle de sa source, qu'elle décrit comme étant « une eau miraculeuse aux pouvoirs guérisseurs » à l'« effet magique et sacré. »¹⁴ Et plus loin : « Du rapprochement explicite entre l'eau, la lumière et la pierre naît, dans l'intimité de l'eau, l'image d'un prodige. »¹⁵ Après avoir introduit l'importance de la présence de l'arbre dans son raisonnement, Sophia Haddad-Khalil, à l'aide des propos de Mircea Éliade, et s'appuyant sur un passage de *Désert* interprète cette association de sorte que l'eau emprunte aux autres entités présentes leur caractère éternel, échappant par là « à l'horloge humaine » pour devenir « de l'ordre de l'immortel et non du mortel. »¹⁶ Nous sommes d'accord avec Haddad-Khalil sur le fait que l'eau permet d'échapper à l'horloge humaine, mais, à notre avis, son atemporalité l'emporte sur une éventuelle immortalité.

Puis, toujours s'appuyant sur *Désert*, Haddad-Khalil inscrit l'eau dans un contexte magico-religieux, comme « boisson heureuse pour l'âme et pour l'esprit », saisie dans

¹¹ Haddad-Khalil 1998, 283. Voir aussi page 284, où elle parle de « l'eau le miroir du céleste ».

¹² Haddad-Khalil 1998, 282.

¹³ Haddad-Khalil 1998, 284.

¹⁴ Haddad-Khalil 1998, 285.

¹⁵ Haddad-Khalil 1998, 286. Cf. les propos de Nicolas Pien qui voit l'eau et la roche comme les deux matières fondamentales chez Le Clézio. Pien 2004, 240.

¹⁶ Haddad-Khalil 1998, 286. Quelques pages plus loin, elle prend l'exemple d'*Onitsha* : « Loin d'être comme le monde, « une ombre passagère », l'eau du fleuve perçue par le narrateur *Onitsha*, est éternelle. » Haddad-Khalil 1998, 289.

« sa valeur substantielle et première » plutôt qu'en tant que liquide.¹⁷ L'eau est symbole de fertilité, et sa froideur souligne son caractère vivifiant.¹⁸ La fraîcheur est une caractéristique importante dans les descriptions de la qualité de l'eau, et son attribution à un acte de vivification concorde avec nos propres conclusions.¹⁹ Sophia Haddad-Khalil dit même que, chez Le Clézio, l'eau précédant toute forme « se substitue donc à l'âme qui consolide la charpente, à la matière qui donne consistance au corps. »²⁰

Dans sa thèse, *Expériences du temps : unité et diversité à travers Le Procès-verbal, Étoile errante et Diego & Frida de J.M.G. LE CLEZIO*, Henrielle Le Guellaut étudie l'effet de l'espace sur la perception du temps²¹. Puisqu'elle s'intéresse avant tout à la temporalité et non pas à l'exploration de la spatialité, même si ces sujets sont intimement liés dans le texte, elle ne fait que revenir de temps en temps au thème de l'eau courante dans *Étoile errante*, un des trois ouvrages qu'elle étudie.²²

Ainsi, parmi les caractéristiques des passages où figure l'eau, elle a identifié sa fraîcheur et sa pureté, tout comme Haddad-Khalil à la suite de Bachelard²³.

Le Guellaut, en cherchant des exemples pour ses propos sur la relation entre « la nature » et le temps, aboutit à plusieurs reprises à des cours d'eau sans systématiser ce

¹⁷ Haddad-Khalil 1998, 286. Elle reprend l'idée plus tard, en parlant de l'eau comme « un élément subsistant par-delà les accidents. »

¹⁸ Haddad-Khalil 1998, 287.

¹⁹ Ces deux caractéristiques sont celles des « eaux printanières » dans l'analyse de Bachelard, valorisant « toute la saison du renouveau ». La fraîcheur de l'eau est la caractéristique première de « l'eau printanière » de Gaston Bachelard. Voir Bachelard 1966, 46.

²⁰ Haddad-Khalil 1998, 288.

²¹ Henrielle Le Guellaut : *Expériences du temps : unité et diversité à travers Le Procès-verbal, Étoile errante, et Diego & Frida de J.M.G. LE CLEZIO*. Thèse de Doctorat, Université lumière – Lyon II, U.E.R. Lettres et civilisations, Classiques et modernes 1997, 458 p. ISBN : 2-284-00889-5. Reproduit par l'Atelier national de reproduction des thèses.

²² Dans les deux autres, *Le Procès-verbal* et *Diego et Frida*, le thème de l'eau est beaucoup moins important que dans ce roman.

²³ « Le Clézio insiste sur la fraîcheur et la pureté de l'eau pour attendre le nouveau-né [...], elle est précieuse, elle invite à une certaine ferveur. » Le Guellaut 1997, 153.

point de vue. Parlant de l'amnésie provoquée par le contact avec la nature, c'est à un paysage d'*Étoile errante* mettant en récit un torrent qu'elle accorde des « pouvoirs magiques ». Autrement dit, l'eau est la source véritable de l'oubli que Le Guellaut inscrit dans « la nature ».²⁴ Le passage qu'a choisi Le Guellaut comporte une autre caractéristique du cours d'eau : celle de la purification : « l'eau froide vous lavait jusqu'au plus profond ». En disant que le contact avec « l'espace alentour » du personnage lui donne la paix, elle néglige que cet espace est en fait une rivière et non pas un espace quelconque²⁵. Ce qu'Esther trouve n'est pas seulement « la paix », mais encore, elle s'inscrit dans l'uchronie auprès des cours d'eau. Cette abolition est d'ailleurs un paradoxe vu que le lent avancement de l'eau représente souvent l'écoulement du temps irréversible : « L'eau si ardemment recherchée par les personnages romanesques est comme le cours du temps remonté par Le Clézio : la recherche d'une source essentielle. »²⁶

En traitant explicitement de l'eau, elle constate que « le bruit de l'eau » (EE 15) dans *Étoile errante* est « à lui seul [...] déjà toute une histoire », sans s'engager davantage sur cette piste.²⁷ C'est un bruit qui unit les deux protagonistes Esther et Tristan,

²⁴ « Ce n'est plus un simple cadre de vie, c'est devenu un baume qui fait renaître à la vie, tel le torrent aux pouvoirs magiques. Là, dans le creux des rochers : "on oubliait tout, l'eau froide vous lavait jusqu'au plus profond, vous débarrassait de tout ce qui vous gênait, vous brûlait" » (EE 59). Le Guellaut 1997, 52.

²⁵ « C'est au contact de l'espace alentour qu'elle trouve la paix après la peur naissante. Après avoir entendu les voix, les rires et les cris des autres enfants pêchant dans la rivière, elle parvient à cette conclusion : "Ce n'était pas le dernier jour, elle le savait alors, tout cela pouvait encore rester, encore continuer, encore, encore" (EE 44) Elle goûte son environnement qui lui apporte une certitude ; la sensation se confond avec la connaissance. Un savoir découle de la saveur et la proximité de la nature lui procure un sentiment d'éternité, un espoir de continuité que l'écrivain traduit par la répétition de l'adverbe "encore". » Le Guellaut 1997, 170. Le Guellaut fait référence à EE 44, où nous n'avons pas pourtant trouvé la formule citée. S'agirait-il d'une confusion de deux phrases adjacentes ? « [...] tout cela pouvait continuer encore, encore. Ce n'était pas déjà le dernier jour, elle le savait alors, tout cela pouvait encore rester, encore continuer, personne n'allait l'arrêter. » (EE 44).

²⁶ Le Guellaut 1997, 189.

²⁷ Le Guellaut 1997, 301.

qui « partagent [...] une sensibilité à l'écoute de l'eau bien symbolique »²⁸, ramenant les deux « à leur source, à un univers à mi-chemin entre le souvenir et le rêve »²⁹. En effet, Le Guellaut compare explicitement le parcours d'Esther à l'eau « courante et vive »³⁰. Finalement, l'auteur fait le pont entre la musique et l'eau.³¹

Quant à la relation entre le cours d'eau et le temps, Le Guellaut voit dans l'eau dans *Étoile errante* la voie vers l'inconnu, « le fil qui conduit jusqu'à l'inconnu, jusqu'aux origines, jusqu'à elle-même, vers des contrées à visiter et qu'elle découvre auprès d'un compagnon aimé. », associant l'eau et les parents des enfants.³² L'espace aquatique forme avec la terre, le ciel, et la lumière les « éléments qui ne peuvent être captifs des hommes », étant des espaces de liberté, échappant « aux circonstances carcérales ».³³

Jacqueline Michel inscrit les cours d'eau dans le domaine du silence, en passant par la notion de temps. Elle évoque l'eau en tant que but d'une marche à contre-courant dans une quête de la source originelle pour trouver le silence, s'appuyant sur l'analyse de Gaston Bachelard de la notion de la « parole de l'eau » comme silence primordial.³⁴ À ce sujet, Michel écrit : « On fuit contre le courant des noms de "bruit" à la structure

²⁸ Le Guellaut 1997, 204.

²⁹ Le Guellaut 1997, 206.

³⁰ Le Guellaut 1997, 205.

³¹ « La voix, le son, la musique sont d'ailleurs particulièrement importants dans *Étoile errante* pour Esther au début avec l'eau, à la fin avec les récits de sa mère sur la vie avant sa naissance, pour Tristan qui se souvient de sa mère d'avant Saint-Martin-Vésubie, pour Nejma avec la voix du vieux Nas qu'elle répercute dans son interrogation sur la clarté du soleil. » Le Guellaut 1997, 368.

Nous avons exploré la relation entre cours d'eau et musique dans l'article « La relation entre cours d'eau et musique dans l'écriture de J.-M.G. Le Clézio » pp. 1275-1284 dans Jukka Havu, Carita Klippi, Soili Hakulinen, Philippe Jacob, José Santisteban Fernandez (éditeurs) : *Actes du XVIIe Congrès des romanistes scandinaves*, Tampere Studies in Language, Translation and Culture. Series B 5. Tampere University Press, Tampere 2010, 1304 p. ISBN 978-951-44-8339-4 (pdf). En ligne à <<http://tampub.uta.fi/tup/978-951-44-8339-4.pdf>>. Consulté le 10 septembre 2011.

³² Le Guellaut 1997, 206.

³³ Le Guellaut 1997, 325.

³⁴ Cf. Le chapitre « La parole de l'eau » p. 250-262 dans Bachelard 1966.

sonore qui claque et qui siffle, pour retrouver la source du silence premier, la parole de l'eau continue et continuée. »³⁵

Le mouvement « contre le courant » est important. La convergence entre hauteur, source, courant et primordialité que révèle Jacqueline Michel s'approche de la figure de la remontée du cours d'eau comme une remontée dans le temps et comme l'espace aquatique, notamment l'espace fluvial comme le siège du commencement du monde, voire comme le siège d'un nouveau commencement. Parmi les cours d'eau, Michel accorde au torrent un rôle primordial : « Du silence se délie le murmure du torrent, la parole de l'eau ancienne ; elle résonne dans la montagne, là où se récapitulent hauteur et centre, là où se concentre l'Énergie matérielle. »³⁶

Son analyse de la relation entre silence, torrent, et temps primordial est bien applicable à *Angoli Mala*, où tous ces éléments convergent dans Tres Bocas et le plateau mystique au-dessus de ces torrents. Notons aussi qu'elle fait abstraction du mouvement pour introduire la notion de « l'Énergie ».³⁷

Finalement, Jacqueline Michel fait le lien entre la pureté de l'eau et la parole : « ceci rappelle "l'eau ancienne et le langage" qui, dans le texte le clézien, s'étaient affirmés en tant que signes opérant une ouverture sur l'énergie du silence. »³⁸

Miriam Stendal Boulos revient à l'idée de l'eau comme « l'origine de l'homme », en faisant d'elle un candidat pour le but de la Quête humaine :

³⁵ Michel 1986, 45.

³⁶ Michel 1986, 49.

³⁷ Du point de vue strictement physique c'est correct : l'énergie potentielle dans l'eau élevée se libère en énergie cinétique dans l'eau du torrent lui donnant le mouvement qui crée le bruit. Dans le texte, le caractère énergétique du fleuve est souvent indiqué par son bruit et par des vibrations. Selon Isabelle Roussel-Gillet, « les expériences de vibrations font du corps un lieu de passage propice au dessaisissement. p. 30 dans Isabelle Roussel-Gillet : *J.M.G. Le Clézio. Écrivain de l'incertitude*. Éditions Ellipses, Paris 2011, 184 p. ISBN : 978-2-7298-6228-2.

³⁸ Michel 1986, 53.

Retrouver cet univers originel et s'unir avec les forces cosmiques se présentent comme le but de l'errance des protagonistes lecléziens, si assoiffés de connaître et de pénétrer l'univers. L'eau, l'origine de l'homme exerce en effet une grande fascination sur les personnages et le narrateur lecléziens. Énigmatique, belle et puissante, elle aspire ses personnages vers elle.³⁹

Et ensuite, avec un parallèle au soleil en tant que « [s]ource éternelle et inépuisable » mais « plus doux et réconciliateur » que celui-ci, l'eau le clézienne est selon Stendal Boulos vivificatrice et apaisante : « [L]'homme trouve auprès de l'eau un repos que nul autre élément peut lui donner. »⁴⁰ À l'instar de bien d'autres chercheurs, et tout comme nous allons le faire en partie nous-même, elle prend appui sur *L'eau et les rêves* de Gaston Bachelard.

Teresa Di Scanno, dans son étude sur la nouvelle « La montagne du dieu vivant » de *Mondo et autres histoires*, suit en partie les mêmes lignes de pensée que Stendal Boulos, avec quelques nuances. Elle lit la nouvelle comme un parcours initiatique. L'« ailleurs » se trouve en haut de la montagne, « la purification par l'eau » ne constituant qu'une étape importante sur le chemin vers le but de la quête, l'initiation plénière.⁴¹ Jon, le protagoniste, rencontre la montagne, personnifiée dans l'enfant-dieu. L'analyse de Di Scanno est focalisée sur la lumière de la montagne, en combinaison

³⁹ Stendal Boulos 1999, 121.

⁴⁰ Stendal Boulos 1999, 223.

⁴¹ Di Scanno fait le sommaire suivant du parcours d'initiation du jeune garçon :

« Qu'a donc été cette initiation ? Elle a suivi toutes les démarches de la véritable initiation : quête douloureuse d'une vérité ou d'une lumière spirituelle, et, par étapes successives, l'abandon de la plaine, la purification par l'eau, la montée difficile vers le sommet, et, enfin, la rencontre avec le mystérieux "ailleurs". [...] L'enfant-dieu n'est que l'incarnation de la vie physique de la montagne Reydarbarmur, plongée elle-même dans les forces vives de l'univers, le vent, les nuages, la lumière. Le tout est porté au point limite de leur essence, en elle-même certes éternelle, mais peut-être, selon Le Clézio, sans principe divin. Si bien que l'extase que connaît Jon est une "extase matérielle" [...], c'est une résorption dans l'univers physique. » Di Scanno 1983, 95-96.

avec le vent et les nuages.⁴² S'appuyant sur une citation du texte, Di Scanno démontre que l'eau est directement associée au ciel par la figure de la lumière⁴³.

Keith A. Moser dans "*Privileged Moments*" in *the Novels and Short Stories of J.M.G. Le Clézio. His Contemporary Development of a Traditional French Literary Devise* se donne la tâche de décrire les moments privilégiés dans l'écriture le clézienne liés à la nature, à la musique et à la sexualité⁴⁴. Avant tout dans la partie sur l'influence de la musique, Moser traite des cours d'eau. Dans cette partie, il se base sur *Étoile errante* ainsi que sur la nouvelle « La roue d'eau » de *Mondo et autres histoires*.

Parmi les articles les plus pertinents pour l'étude du symbolisme du fleuve chez Le Clézio, « Mythe et épopée de la descente du Gange. *La Quarantaine* » de Bénédicte N. Mauguière a un statut à part, car il traite notamment des implications symboliques et mythologiques de la descente de la Yamuna à bord d'un radeau dans *La Quarantaine*⁴⁵. Dans son étude, elle trace un portrait du fleuve comme passage entre deux mondes,

⁴² « Peut-être la pierre magique découverte, l'eau au goût inconnu, la rencontre de l'enfant-dieu ont-elles envoûté Jon, mais bien plutôt le ciel au-dessus de lui. » Di Scanno 1983, 59.

⁴³ « L'enfant versa doucement l'eau entre ses lèvres. Jon n'avait jamais bu une eau comme celle-là. Elle était douce et fraîche, mais dense et lourde aussi, et elle semblait parcourir tout son corps comme une source. C'était une eau qui rassasiait la soif et la faim, qui bougeait dans les veines comme une lumière.

“C'est bon”, dit Jon. “Quelle est cette eau ?”

“Elle vient des nuages”, dit l'enfant. “Jamais personne ne l'a regardée.” » (Mo 149)

L'idée de la virginité de l'eau en tant que jamais atteinte par le regard des êtres humains revient dans *Désert* : « les hautes falaises du Nord, là où commencent les plateaux, là où naissent les torrents d'eau claire, l'eau que personne n'a jamais regardée » (Dés 48). Haddad-Khalil parle en citant Mircea Éliade d'une eau « non profanée par l'usage quotidien ». Haddad-Khalil, 1998, 290.

⁴⁴ 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 Devise*. With a Foreword by Bruno Thibault. The Edwin Mellen Press. New York, xii + 216p. ISBN-13 : 978-0-7734-5002-8; ISBN-10 : 0-7734-5002-5.

⁴⁵ Voir Bénédicte N. Mauguière : « Mythe et épopée de la descente du Gange. *La Quarantaine* » p. 161-167 dans *Europe*. Revue littéraire mensuelle. Janvier-février 2009 n° 957-958, 380 p. ISBN : 978-2-351-50022-4.

comme élément purificateur et comme lieu de mémoire, en l'inscrivant dans la mythologie hindoue et bouddhiste.

Points de vue narratifs

Nous étudions le fleuve d'un point de vue phénoménologique et symbolique dans l'écriture romanesque le clézienne. Dans la pensée quotidienne, la perception est habituellement associée à un sujet percevant, défini en personne et délimité en nombre. Ce fait se reflète dans la littérature. De suite, la recherche littéraire s'intéresse à l'analyse de la prise en charge de la narration, selon qu'elle est assurée par un personnage, intérieur ou extérieur au récit ou par un narrateur omniscient ou même par une narration anonyme⁴⁶. Depuis la publication de son essai *Figures III* en 1972, où il parcourt l'œuvre vaste de Marcel Proust en établissant en même temps un large éventail de notions théoriques, Gérard Genette reste une des grandes références dans le domaine.⁴⁷ Nous nous sommes inspiré principalement de son ouvrage en ce qui concerne le triage des différents points de vue, des focalisations, et de la prise en charge de la diégèse⁴⁸.

Pour compléter les fondements théoriques de notre travail où Maurice Merleau-Ponty répond du volet philosophique et Gérard Genette du volet de l'analyse littéraire de la structure de la diégèse, nous avons consulté le travail de Jean-Michel Gouvard qui établit une méthode d'analyse linguistique des textes littéraires où il explore la technique langagière de la mise en récit par ses définitions simples et succinctes. Son ouvrage *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire* nous a beaucoup aidé dans la formulation de nos pensées.⁴⁹ Si le philosophe établit les fondements de la perception, le littéraire schématise leurs reflets dans la structure littéraire, et le linguiste, finalement, les concrétise en signes linguistiques.

⁴⁶ Voir Mervi Helkkula : « Narration omnisciente ou récit sans narrateur: sur les romans de Jean Échenoz » p. 397-404 dans *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, Seuil, 2009.

⁴⁷ Voir Gérard Genette : *Figures III*, 2000 (1972), Seuil, Paris, 285 p. ISBN : 2-02-002039-4.

⁴⁸ En ce sujet voir le chapitre « Voix », pp. 225-267 dans Genette 2000.

⁴⁹ Voir Jean-Michel Gouvard : *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*. Armand Colin, Paris, 1998, 188p. ISBN : 2-200-21915-6.

Même si nous traitons de la perception, ce qui présuppose une subjectivité ancrée dans un point de vue, la narration changeant constamment de perspective dans l'écriture de Le Clézio, nous ne considérons pas justifié d'exclure *à priori* quelque partie du texte⁵⁰ – nous allons ainsi traiter sur un pied égal aussi bien les passages où la perception d'un cours d'eau est attribuée à un personnage que ceux où les cours d'eau sont évoqués par le narrateur, ainsi qu'un bon nombre d'autres passages où la prise en charge de l'observation reste difficile à déterminer. Ceci est tout à fait en ligne avec les conclusions auxquelles nous avons abouti en appliquant la philosophie merleau-pontyenne à l'œuvre le clézienne. Selon cette pensée, la perception précède toute identification ou identité d'un sujet percevant.

Bien évidemment, les aspects narratifs dans l'œuvre le clézienne ont attiré l'attention d'autres chercheurs. Parmi les conclusions apparentées aux nôtres, citons d'abord celle datant de 1977 de Jennifer Waelti-Walters :

Indeed, the juxtaposition of alternatives is a technique the author uses at all levels and, in particular, we have noted the instability of his subject pronouns at all times. Narration moves frequently from « I » to « you » to « he » without any apparent motivation – a technique which both alienates the reader and forces him to share the alienation of narrator and protagonist very intimately.⁵¹

Depuis la publication de l'étude de Jennifer Waelti-Walters, le style de l'auteur s'est apaisé. Le roman *Désert* (1980) fut le point tournant avec des signes précurseurs dans le recueil de nouvelles *Mondo et autres histoires* (1978).⁵² Néanmoins, l'auteur conti-

⁵⁰ Exception faite des textes entiers de caractère non-fictionnel. À ce sujet, voir la discussion sur l'établissement de notre corpus de recherche, p. 56.

⁵¹ P. 166 dans Jennifer R. Waelti-Walters : *J. M. G. Le Clézio*. Twayne Publishers, Boston. Twayne's world authors series 426. 1977, 180p. ISBN : 0-8057-6266-3.

⁵² De son point de vue lexicographique, Margareta Kastberg situe la rupture à *Mondo et autres histoires* : « C'est au niveau de *Mondo* que nous pouvons, encore une fois, constater la rupture dans l'œuvre avec un chavirement total dans l'usage des adjectifs chez Le Clézio. En effet, à partir du recueil de nouvelles *Mondo*, nous ne rencontrons pratiquement plus d'excédents d'adjectifs dans l'écriture romanesque de l'écrivain. » Kastberg 2002, 330. La chronologie du point tournant n'est

nue à exploiter l'incertitude créée par le va-et-vient entre les passages du discours indirect libre, où le contenu de la narration semble attribué aux personnages et une narration anonyme de sorte qu'un lecteur, même avisé, risque de perdre le fil de la prise en charge des événements racontés. Le point de vue et la focalisation changeant, seules demeurent les impressions sensorielles, même si leur attribution aux personnages est parfois loin d'être sans ambiguïté.

Maurice Nadeau voit dans ce vacillement le but même de l'écriture de Le Clézio :

Les innovations techniques auxquelles il se livre : collages, textes raturés, citations d'articles de journaux ou de prospectus, descriptions qui sont au paysage ce que la carte postale est au tableau, monologues se transformant en dialogues doublement imaginaires, actions qui tournent court et nous laissent en plan dans le vague et l'indéfini, la confiance, substitutions du « je » au « il » et au « nous », passages brusques chez le même individu de l'enfance à l'âge adulte et réciproquement, relations de situations invraisemblables [...] cette licence que se donne l'auteur dans la façon dont il conçoit et mène son récit n'a d'autre but que de multiplier les points de vue sur son objet : la peinture du vivant, comme si, de tous les horizons convergeaient les rayons susceptibles d'illuminer ce point focal.⁵³

pas sans conteste. Ainsi, Masao Suzuki, avance-t-il une répartition tripartite de l'œuvre le clézienne où il situe *Désert* au milieu de la deuxième période. La première période, allant des débuts jusqu'à *L'Extase matérielle* serait caractérisée par le milieu urbain, et la proximité des personnages avec l'écrivain. La période intermédiaire irait jusqu'au milieu des années 1980, et la dernière, suivant *Le Chercheur d'or* (1985) serait caractérisée par un ailleurs spatial et temporel. Dans son travail, l'auteur étudie la période intermédiaire, « la phase charnière qui relie deux Le Clézio apparemment différents : différents sur le plan du cadre topographique et sur celui de l'intention de l'écrivain. P. 12 dans Masao Suzuki : *J.-M. G. Le Clézio : Évolution spirituelle et littéraire. Par-delà l'Occident moderne*. L'Harmattan, Paris 2007, 289 p. ISBN : 978-2-296-03641-3. Voir aussi l'article de Masao Suzuki « De la claustromanie au nomadisme » pp. 69-81 dans *Europe*. Revue littéraire mensuelle n° 957-958, janvier- février 2009, 380 p. ISSN : 0014-2751.

⁵³ P. 222-223 dans Maurice Nadeau : *Le roman français depuis la guerre*, coll « Idées », Paris, Gallimard 1970, cité de M.^a Luisa Bernabé Gil, p. 2 dans *La Quarantaine de J. M. G. Le Clézio. Una novela del tiempo*. Editorial Comares, Granada 2007, 174p. ISBN : 978-84-9836-266-4.

La multiplication des points de vue sur l'objet de l'écriture n'est cependant pas un but en soi, mais s'inscrit dans la volonté plus générale de l'auteur de « communication d'un autre ordre, une communication directe, sans avoir recours à la médiation du langage »⁵⁴. Il vise à transmettre une vision du monde radicalement subjective – d'une subjectivité dépassant toute définition d'un sujet⁵⁵. C'est cette tendance qui donne matière à Stendal Boulos pour effectuer une lecture poétique de l'œuvre de Le Clézio :

Une caractéristique domine pourtant cette écriture : le désir constant de renouveler le romanesque par l'insertion d'une structure et d'une écriture poétique. Cet enjeu de l'écrivain, destiné à conférer au genre une expression plus directe et plus intense de l'être au monde, explique les ruptures qu'opère Le Clézio avec la tradition du genre.⁵⁶

La chercheuse norvégienne, par son choix du terme « être au monde » fait une allusion à la tradition phénoménologique. Il est possible de lire derrière la caractéristique « poétique » de Stendal Boulos les mêmes traits dans l'écriture le clézienne qui nous ont amené à parler d'une subjectivité radicale, la poésie étant une expression de l'expérience subjective du monde.

Germaine Brée développe la piste tracée par Waelti-Walters en disant à propos du *Procès-verbal* que « le jeu d'optique » de l'auteur introduit « dans le récit des ruptures et de [...] vacillations dans les rapports humains – non humains, réalité – illusion »⁵⁷ :

⁵⁴ Nous empruntons cette expression à Thierry Léger. p. 9 dans *L'œuvre de Le Clézio face à l'existentialisme, au nouveau roman et au postmoderne*. Washington University, août 1995, [100 p].

⁵⁵ Cf. Helkkula 2009.

⁵⁶ Stendal Boulos 1999, 9. Cf. Isa Van Acker : « [...] [L]a démarche leclézienne attache une grande importance aux perceptions sensorielles et à la langue dans ses aspects matériels. Sous la plume de cet auteur, le langage romanesque subit une stylisation rythmique et sonore qui l'apparente souvent à une prose poétique. » P. 272 dans Isa Van Acker : *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*. Collection Faux Titre 314, Rodopi, Amsterdam, New York, 2008, 290p. ISBN : 978-90-420-2410-6.

Quant à la rupture avec la tradition du genre, voir p.ex. p. 6 dans Madeleine Borgomano : *Désert. J.M.G. Le Clézio*. Parcours de lecture, Bertrand-Lacoste, Paris 1992, 127 p. ISBN 2-7352-0629-7.

⁵⁷ P. 27 dans Germaine Brée : *Le monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*. Rodopi, Amsterdam 1990, 140 p. ISBN : 90-5183-220-6.

Cette zone frontière entre le monde objectif et le monde subjectif est celle où s'aventure l'écrivain refusant d'accepter les démarcations entre fiction et réalité, objectivité et subjectivité, individu et collectivité dans la constitution de ses textes.⁵⁸

Le vacillement identitaire de l'instance percevante mène à une stéréotypisation dans la construction des personnages, car celle-là précédant toute activité psychologique, la pertinence de cette activité demeure limitée. Il nous semble fructueux d'interpréter les idées de Brée sur le texte le clézien à la lumière de la philosophie merleau-pontyenne qui abolit ces frontières en insistant sur l'identité de l'instance percevante avec le monde extérieur, tout en remettant en question l'identité du « moi ».

La remise en question identitaire du personnage, en tant qu'instance percevante sous-spécifiée, peut amener des conséquences inattendues. Le poids étant mis sur la perception en tant qu'activité corporelle, l'information donnée sur l'être social risque de devenir bien maigre. Ainsi, Jean Onimus voit dans les personnages le cléziens seulement des sujets creux dont les caractéristiques ne jouent qu'un rôle secondaire :

Les personnages de *Le Clézio* n'ont pas de métier, aucun projet : ce sont des êtres nus, tels quels, des espèces de prototypes. [...] c'est le même personnage : tous se ressemblent ce sont des asociaux.⁵⁹

Selon Onimus, il n'y a donc qu'un seul personnage dans les ouvrages de *Le Clézio*, de surcroît calqué sur la personne de l'auteur physique. Nous lui donnons volontiers raison pour les personnages qui peuplent les premiers livres de *Le Clézio*, tout en prenant garde à ce qui nous semble un piège biographique. Il s'agit plutôt de « la remise en cause [...] d'une conception humaniste de l'unicité du sujet », contribuant « sur le plan narratif, à la transformation du personnage de roman en figure symbolique », pour emprunter les propos de Marina Salles⁶⁰. Il est très aisé de s'accorder au point de vue de

⁵⁸ Brée 1990, 11s.

⁵⁹ P. 17 dans Jean Onimus : *Pour lire Le Clézio*. PUF, Paris 1994, 210 p. ISBN : 2-13-045893-9.

⁶⁰ P. 30 dans Marina Salles : *Le Procès-verbal. J.-M.G. Le Clézio*. Coll. « Parcours de lecture » Bertrand-Lacoste, Paris 1996, 126 p. ISBN : 2-7352-1185-1. Michelle Labbé a consacré un chapitre à la question du personnage le clézien. Voir pp. 81-108 dans *Le Clézio, l'écart romanesque*.

Salles après la lecture de l'incipit du *Procès-verbal* où le personnage principal, Adam Pollo, est présenté au moyen de brefs coups de pinceau :

Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte ; c'était un garçon démesuré, un peu voûté, et il s'appelait Adam ; Adam Pollo. Il avait l'air d'un mendiant, à rechercher partout les taches de soleil, à se tenir assis pendant des heures, bougeant à peine, dans les coins de murs. Il ne savait jamais quoi faire de ses bras, et les laissait ordinairement baller le long de son corps, y touchant le moins possible. Il était comme ces animaux malades, qui, adroits, vont se terrer dans des refuges, et guettent tout bas le danger, celui qui vient à ras de terre, se cachent dans leurs peaux au point de s'y confondre. Il était allongé dans une chaise longue devant la fenêtre ouverte, torse nu, tête nue, pieds nus, dans la diagonale du ciel. Il était vêtu uniquement d'un pantalon de toile beige abîmée, salie de sueur, dont il avait replié les jambes jusqu'à hauteur des genoux. (PV 15)

Comme souvent dans les descriptions des personnages le cléziens, la narration renvoie à une situation sociale : « l'air d'un mendiant », « comme ces animaux malades », ou donne des qualificatifs relatives : « démesuré », « abîmée » – des notions qui reçoivent leur sens autant du lecteur que du texte. De la physiologie d'Adam Pollo, nous apprenons seulement qu'il est « voûté », rien de ses traits de visage, ni de son corps, à part l'épithète général et imprécis « démesuré ». Aucune des caractéristiques encore plus parcimonieuses de François Besson, protagoniste du *Déluge*, n'est incompatible avec celles d'Adam Pollo.

Au cours de la production de *Le Clézio*, les projets des personnages deviennent de plus en plus importants, leur fournissant un appui qui les aide dans leur développement vers une maturité croissante. Comme résultat de ce développement, les personnages

L'Harmattan, Paris, 1999, 285 p. ISBN : 2-7384-8144-2. Thierry Léger voit dans la confusion des noms la volonté « de fondre les personnages dans le texte et la matière qui les constituent, et de mettre en évidence les relations originaires [...] entre les hommes et le monde. » Léger 1995, [49]. Cf. Élisabeth Poulet : « La faille identitaire chez les personnages lecléziens », pp. 111-118 dans *J.-M.G. LE CLÉZIO. Ailleurs et origines: parcours poétiques*, dir. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz. Éditions Universitaires du Sud 2006, 284 p. ISBN : 2-7227-0113-8.

s'individualisent. Il suffit de penser à Alexis dans *Le Chercheur d'or*, à Léon dans *La Quarantaine* ou bien à Jean Marro dans *Révolutions*.

En même temps que le point de vue de la narration est parfois difficile à déterminer, tout le texte est imprégné d'une subjectivité profonde, dans le sens où les énoncés expriment une forte valorisation. Peu importe l'instance narrative source des différents énoncés, nombre d'entre eux contiennent des prises de position esthétiques et par suite éthiques, car « C'est dans l'esthétique la plus formelle que se fait la vraie "prise de position" »⁶¹. Germaine Brée formule ce trait caractéristique du texte le clézien à propos des *Géants* de la manière suivante :

Le Clézio refuse encore dans [*Les Géants*] d'imposer à son texte [...] un point de vue unifié. Dans ce texte, encore moins que dans les précédents, le « je » n'est pas une entité, il remplit une fonction grammaticale signalant l'origine subjective de voix qui émanent d'une subjectivité multiple à laquelle s'offre un faisceau de rôles.⁶²

Comme nous l'avons vu, le fondement de ce que Germaine Brée interprète comme la « subjectivité multiple » se trouve dans l'empire absolu de la perception qui l'emporte même sur l'unicité du sujet. Selon une interprétation merleau-pontyenne, il ne s'agit pas d'un sujet multiple, mais d'une instance perceptive sous-déterminée, et consciemment maintenue dans le flou⁶³.

⁶¹ Voilà la conclusion que tirent également Georges Molinié et André Viala de leur lecture sémiostylistique et sociopoétique de *La Ronde et autres faits divers*. Ils continuent : « [...] quelles que soient les opinions déclarées, ou leur absence, l'attitude objectivement repérable chez un écrivain, sa "vraie" prise de position, réside dans les procédés formels qu'il met en œuvre, et donc dans le type de plaisir, d'émotion qu'il propose à son lecteur. » p. 302 dans Georges Molinié et André Viala : *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Presses Universitaires de France, Paris 1993, 306 p. ISBN : 2-13-045101-2.

⁶² Brée 1990, 95.

⁶³ Cf. Le Clézio, qui se dit ne pas vouloir « renoncer au personnage car ce serait renoncer à l'homme ». p. 39 dans « Entretien d'Yves Buin avec Le Clézio », pp. 33-40 dans *À propos de Nice*. Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio n° 1, 2008.

Le flou dans la détermination de l'instance perceptive a eu des repercussions parmi les critiques qui se sont attardés à ses symptômes au niveau textuel. Chez Le Clézio, « [l']utilisation du pronom *on* est très courant », dit Yonay Constansa Pinto Guarumo, ce qu'elle interprète comme une volonté de la part de l'auteur de « s'identifier avec l'animal ». À son avis, ce *on* « peut évoquer la voix du narrateur, celle du personnage, celle de l'auteur et celle du lecteur »⁶⁴. L'identification avec l'animal qu'avance Pinto Guarumo, ne serait-elle pas justement la volonté d'écrire et de décrire le monde d'un point de vue perceptionnel, avant toute interprétation ou identification intellectuelle ? Hervé Lambert lie la prédilection pour ce *on* « étrange et obsédant » à un emploi extensif de l'infinitif verbal, « l'expression idéale d'une présence pure, transparente, tout en exprimant un souhait, un désir »⁶⁵. Dans tous ces cas, « le langage constitue moins un moyen de communication qu'un intermédiaire contraignant, une haïssable médiation qui entraîne une altération du monde qu'il était censé exprimer »⁶⁶. Puisque « le langage n'aide pas l'homme à être proche de son monde », il est parfaitement possible de s'en dispenser, ce qui explique selon Pinto Guarumo le mutisme répandu parmi les héros le cléziens. Toutefois, puisque le langage est aussi un moyen de communication, la perception du monde non-linguistique risque de faire basculer les personnages dans un solipsisme où chacun « devient [...] l'unique connaisseur de son monde »⁶⁷.

Ruth Amar a constaté « l'utilisation d'un pronom démonstratif *ce* [...] employé [...] pour la chose qui *voit*. Ce qui implique la présence d'un regard détaché de l'homme. »⁶⁸ Sinon détaché de l'homme, ce regard ne lui est pas forcément attaché.

⁶⁴ p. 220 dans Yonay Constansa Pinto Guarumo : *Vert paradis. Essai sur l'enfance dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Thèse de doctorat en littérature française présentée à l'Université du Littoral-Côte d'Opale le 1 juin 2007, 349 p.

⁶⁵ Hervé Lambert : « Fuite et nostalgie des origines », pp. 85-94 dans Gabrielle Althen, (éd.) : J.M.G. Le Clézio. Édition spécial Sud 1990. ISBN 2-86446-113-X.

⁶⁶ Van Acker 2008, 70.

⁶⁷ Pinto Guarumo 2007, 97.

⁶⁸ p. 95 dans Ruth Amar : *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. Éditions Publisud, Paris 2004, 213 p. ISBN : 2-86600-979-7.

Francine Dugast-Portes a tiré des conclusions qui s'accordent aux nôtres en mettant au jour le fait que la présence au monde prévaut sur l'identité possible du sujet :

Le discours éclaté, glissant d'un narrateur ou d'un personnage à l'autre [...] aboutit ainsi à l'émergence d'une vérité autre que celle du savoir habituellement proposé par le roman. Une ouverture se fait au sens du monde, avec la double acception de sensation et de signification. Le lecteur est renvoyé à une sorte d'arché mythique, à la fois origine individuelle ou collective, et point d'aboutissement.⁶⁹

La conception du monde de Le Clézio « fait prévaloir les fondements matériels de la vie, et en l'occurrence les données d'ordre visuel, sur des considérations métaphysiques ou psychologiques » dit encore Isa Van Acker dans un article sur les idées de l'auteur sur le cinéma.⁷⁰

La réalité telle qu'elle est présentée aux personnages au sein de l'économie du récit consiste en un triage de la part de l'auteur qui choisit de ne présenter que les impressions pertinentes pour la construction de l'univers fictionnel, voire le tout cohérent où se trouvent les personnages fictifs, ou comme le dit Marie-Claire Bancquart : « “Écrire le réel”, c'est faire une œuvre artistique ; c'est choisir, dans une réalité donnée, les traits les plus caractéristiques, et les grouper de manière à impressionner le lecteur »⁷¹.

⁶⁹ F. Dugast-Portes : « Le Clézio ou l'émergence de la parabole » dans *Revue des Sciences Humaines*, 221, vol. 1. pp. 147-166. 1991. Cité par M.^a Luisa Bernabé Gil, 2007, p. 19.

⁷⁰ Voir Isa Van Acker : « Le cinéma selon Le Clézio : magie ou mensonge ? » p. 179-184 dans *J.-M.G. Le Clézio. Lectures d'une œuvre*. Ouvrage collectif coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault. Éditions du temps, Nantes 2004, 191 p. ISBN : 2-84274-301-6.

⁷¹ p. 24 dans Guy de Maupassant : *Boule de suif*. Introduction et notes de Marie-Claire Bancquart. Albin Michel, Paris 1997, 253 p. ISBN : 2-253-00963-6.

Pour prendre l'exemple du séjour à Londres de Jean Marro, protagoniste de *Révolutions* (Ré 297-362), nous ne trouvons que trois indications positives d'odeurs dont deux émanent des femmes qu'il rencontre, et la dernière : « l'odeur de la mer. » (Ré 333) fait partie d'une promenade à Bristol, et de l'escalade d'un « pont suspendu, magnifique, féérique » (Ré 333). Les odeurs de Londres émanent plutôt de la fumée (p.ex. des cigarettes) et ont des connotations négatives : « empesté », « puait ». La même chose vaut pour les sons. La lecture de *Révolutions* laisse suggérer que

Il serait possible d'interpréter l'inscription des différents endroits dans un schéma thymique à l'aide des connotations des notions employées comme l'extériorisation des sentiments du personnage dans la perception du monde, une tendance qui a vu son essor lors du romantisme du XIX^e siècle et de manière plus radicale chez les surréalistes du début du siècle dernier. Le Clézio montre bien des affinités avec les deux groupes, notamment par sa nostalgie de la nature et par son travail sur la relation entre sentiments et perception⁷².

Pourtant, selon la philosophie merleau-pontyenne, le mécanisme de perception est plus simple et plus compliqué à la fois : puisque la perception précède toute interprétation, il ne pourra pas y avoir interprétation thymique précédant ou simultanée à la perception. Autrement dit, dans le texte le clézien, il s'agit autant d'une relation de type stimuli / réponse, où le corps entier est fait source de connaissance du monde extérieur, et où l'interprétation du milieu est laissée au lecteur, plutôt qu'au personnage qui semble souvent inconscient des raisons de ses sentiments et de ses états physiques.

Londres est une ville bien silencieuse. Jean Marro avoue après son retour en France que ce qu'il voulait de Londres était « dureté, âpreté, vérité » (Ré 306).

Cf. la prédilection des personnages le cléziens pour les endroits élevés, identifiée par entre autres Waelti-Walters (1977) et Jacqueline Michel (1986). Voir aussi pp. 124-131 dans Van Acker 2008. Yonay Constansa Pinto Guarumo traite également de l'attrait des personnages le cléziens pour la montagne. Pinto Guarumo 2007, 148-150.

⁷² Cette combinaison a incité Monica Spiridon à placer Le Clézio « dans la trainée d'une certaine tradition intellectuelle européenne [...] : l'idéalisme plus ou moins métaphysique et le romantisme; la phénoménologie de réputation herméneutique (Schleiermacher, Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricœur ou Gaston Bachelard s'y mêlent). » p. 359 dans Monica Spiridon : « À la recherche du sens perdu: Le thème du passage dans la fiction de J. M. G. Le Clézio » pp. 359-366 dans *Life : differentiation and harmony - : vegetal, animal, human / edited by Marlies Kronegger and Anna-Teresa Tymieniecka*. Dordrecht ; Boston : Kluwer Academic Publishers 1998, xvii + 411 p. Isabelle Roussel s'exprime d'une manière plus poétique en disant que Le Clézio « is torn between three schools of thought: phenomenology, structuralism and psychoanalysis. », puis se demande : « How can he find room for corporal expression or the Soul? » p. 385 dans Isabelle Roussel : « The Novels of Jean-Marie Gustave Le Clézio » pp. 383-392 dans *Life : differentiation and harmony - : vegetal, animal, human* 1998.

Jean Onimus parle de l'attitude des personnages comme d'une « manière intense d'être-au-monde face à l'impénétrable mystère de l'existence »⁷³, suggérant par le terme même d'« être au monde » une lecture phénoménologique de Le Clézio⁷⁴. Citons un passage d'*Onitsha* où le garçon Fintan descend au fleuve :

Alors Fintan venait voir le fleuve, il attendait l'arrivée des pirogues. 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)

Les sentiments décrits sont vagues : « quelque chose de terrible et de rassurant », mais le passage contient avant tout des symptômes tout à fait corporels sans interprétation ni intervention d'un sujet : la contemplation de l'eau du fleuve provoque chez le protagoniste un battement de cœur et une brûlure entre les yeux⁷⁵.

Abdelhaq Anoun suit la même ligne de pensée dans *J.-M.G. Le Clézio. Révolutions ou l'appel intérieur des origines* où il écrit : « Le lieu provoque les sentiments et nous fait voir le fond des âmes. »⁷⁶

Di Scanno explore la relation entre matière, réalité et conscience humaine dans *La vision du monde de Le Clézio. Cinq études sur l'œuvre*. Elle voit dans Le Clézio

⁷³ Onimus 1994, 34.

⁷⁴ Le terme est associé à Martin Heidegger, qui le définit dans *L'Être et le temps*. Voir § 12, pp. 78–86 dans Martin Heidegger : *Varat och tiden 1*, Översättning : Richard Matz. Daidalos förlag, Göteborg, 1993, 299 p. ISBN : 91-7173-000-1.

⁷⁵ Dans une analyse actancielle linguistique, il serait possible de dire que le personnage revêt le rôle de siège des sentiments provoqués plutôt que le rôle d'agent d'une analyse des événements, les sensations et les sentiments primant sur la pensée. Dans un article sur *Le Chercheur d'or*, Odette Denommée décrit la relation du héros au monde comme une « complicité » : « Au langage verbal se substitue un rapport de complicité du héros avec le monde sensible dont les relais sont visuels et sonores. » p. 71 dans Odette Denommée : « Vision et narration dans *Le Chercheur d'or* » pp. 69-75 dans Althen, (éd.) 1990.

⁷⁶ p. 151 dans Abdelhaq Anoun : *J.-M.G. Le Clézio. Révolutions ou l'appel intérieur des origines*. L'Harmattan, Paris 2005, 172 p. ISBN : 2-7475-8323-6. L'introduction des âmes semble un peu hâtive – au moins s'il est question d'une entité métaphysique séparé du corps.

un écrivain à la recherche du « moi » perdu et qui, parmi bien des quêtes et des tâtonnements, aboutit à une vision, le plus souvent tragique, de notre solitude, mais aussi à la certitude de notre appartenance au monde illuminé par le soleil.⁷⁷

Ainsi, toujours dans l'analyse de Di Scanno, l'appartenance au monde l'emporte sur la définition du moi, tout en plein accord avec la philosophie merleau-pontyenne. De même, Michelle Labbé définit l'objectif de l'écrivain comme assurant la fusion entre « l'Être, le Monde, l'Écriture »⁷⁸. Plutôt que se lancer à la recherche du « moi » perdu, la narration privilégie une approche sensorielle ancrée dans des instances percevantes sous-spécifiées. Selon Thierry Léger, « les mots et les personnages sont comme absorbés par l'expérience » « dans un contexte atemporel et aspatial »⁷⁹.

Dans le texte le clézien, « [l]a découverte du monde passe par les sensations »⁸⁰. Le Clézio lui-même fait preuve d'une hypersensibilité⁸¹. Sans faire de sa biographie un paramètre dans notre étude, notons que ses textes pullulent d'impressions sensorielles.

À la suite de Catherine Clément, Isabelle Roussel-Gillet a consacré une partie de son livre sur *Le Chercheur d'or* à l'analyse de « l'effet de syncope », avec le protagoniste du livre comme point de départ. Elle définit la syncope de la manière suivante :

Nous entendons sous le terme syncope tout ce qui brise l'être, selon son sens étymologique (*sugkopé* : briser) : tout ce qui prend l'être par surprise, lui fait perdre momentanément ses repères et annule sensibilité et mouvement.⁸²

⁷⁷ Di Scanno 1983, 7.

⁷⁸ Labbé 1999, 72-73.

⁷⁹ Léger 1995, [51]. Léger trouve que « Le Clézio va plus loin que les nouveaux romanciers car, après avoir détruit les personnages, il annule le langage pour retrouver l'état premier du monde où tout est en tout, où tout est compréhensible immédiatement. » Ibid.

⁸⁰ Van Acker 2008, 272.

⁸¹ Voir Onimus 1994, 33 : « Être doué de sens exceptionnellement aiguisés, avec la patience d'analyser à fond leurs messages et le don de les traduire en mots, telle est la chance de Le Clézio, une chance qui se paie, d'ailleurs, de souffrances aussi aiguës que peuvent l'être les jouissances. »

Selon Roussel-Gillet, « [i]l est curieux de constater qu'aucun héros leclézien n'est indemne de ces affections. »⁸³. Parmi les symptômes de l'effet de syncope, elle énumère le vertige : « [...] le vertige relève d'une émotion forte qu'il nous faut interpréter : il peut être provoqué par l'émotion, la rigueur de la nature mais il exprime aussi une annulation du temps. »⁸⁴

Nous sommes porté à lui donner raison – les personnages lecléziens sont souvent atteints de vertiges et de défaillances. L'inscription de ces états physiques dans l'identification des différents espaces ajoute une force explicative à leur valorisation. L'autre versant de l'effet de syncope, le figement du temps, est d'une pertinence primordiale. Les moments d'effet de syncope dans l'analyse de Roussel-Gillet correspondent à ce que Keith A. Moser appelle « privileged moments ».⁸⁵

Merleau-Ponty et Le Clézio – points de convergence et divergences

Il existe une grande affinité sur nombre de points entre la vision du monde de Maurice Merleau-Ponty telle qu'il l'exprime dans ses écrits philosophiques et celle exprimée dans l'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio⁸⁶. Avant de trop pousser la mise en parallèle de la production des deux hommes, il est nécessaire de prendre garde à trois pièges méthodologiques.

Premièrement, une œuvre de fiction n'étant l'expression des impressions sensorielles qu'au second degré – sur le plan des signes où le signifié ne fait pas partie du monde phénoménologique, une application directe des pensées de Merleau-Ponty sur les

⁸² P. 44 dans Isabelle Roussel-Gillet : *Étude sur J.M.G Le Clézio. Le Chercheur d'or* 2^e édition. Colléction Résonances, Ellipses, Paris, 138p, 2005. ISBN : 2-7298-2497-9. Ses propos sont repris de la première édition de son étude, *Étude sur J.M.G Le Clézio. Le Chercheur d'or*. Collection Résonances, Ellipses, Paris, 95 p, 2001. ISBN : 2-7298-0450-1.

⁸³ Roussel-Gillet 2005, 45.

⁸⁴ Roussel-Gillet 2005, 47.

⁸⁵ Voir Moser 2008.

⁸⁶ La vision du monde de Le Clézio s'exprime bien évidemment encore plus dans ses essais, tels que *L'Extase matérielle*, *Terra Amata* et *L'Inconnu sur la terre*. Nous parlons ici de son œuvre romanesque en tant qu'objet de notre étude.

textes de Le Clézio risquerait de semer la confusion. L'objet de cette étude étant les textes de fiction de Le Clézio, c'est à la vision du monde exprimée dans ceux-ci que nous nous intéressons. En principe, il est impossible de tirer des conclusions sur la vision du monde de l'auteur à partir de ses œuvres de fiction⁸⁷, et nous n'allons pas nous engager sur ce chemin non plus, même si nous présumons que la vision du monde développée dans les romans et les nouvelles est apparentée à celle de leur auteur. Parler d'une « vision du monde » monolithique ne va pas de soi non plus. Aussi ne faut-il pas négliger l'aspect diachronique de son œuvre littéraire, étudié par Masao Suzuki⁸⁸.

Cependant, nous allons étudier les textes de Le Clézio pour en tirer une possible approche du monde sensible, voire appliquer les pensées de Merleau-Ponty sur le monde extérieur au sujet percevant à l'expression littéraire de Le Clézio, tout en sachant que l'objet de recherche du philosophe est d'une autre catégorie que le nôtre, d'abord puisque « le récit de Le Clézio n'est pas une tentative de mettre en pratique une quelconque théorie de perception »⁸⁹. Puisque nous sommes convaincu que la pensée essentiellement ontologique de Merleau-Ponty peut éclairer les textes de Le Clézio, nous allons la tirer de son contexte d'origine pour en faire une autre application. En conséquence, nous allons porter moins d'attention aux textes où Merleau-Ponty s'exprime sur la spécificité de l'expression artistique par rapport au monde phénoménologique. Les prendre en considération risquerait de nous détourner de notre but : faire de la recherche littéraire et non pas de la philosophie de la littérature.

Deuxième remarque : il faut souligner qu'une affinité minimale des pensées de Merleau-Ponty avec celles de Le Clézio telles qu'elles s'expriment dans son œuvre roma-

⁸⁷ Nous maintenons une distinction nette entre l'auteur réel et l'auteur fictif, tel qu'il se présente dans l'œuvre littéraire, ceci en opposition avec p.ex. Jean-Paul Sartre qui affirma qu'« Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. ». Jean-Paul Sartre : « La temporalité chez Faulkner », juillet 1939, dans *Situations I*, p. 66, cité p. 60 dans Claude Imbert : « L'écrivain, le peintre et le philosophe » p. 53-80 dans *Merleau-Ponty et le littéraire*. Textes réunis et présentés par Anne Simon et Nicolas Castin. Presses de l'École normale supérieure, Paris 1997, 168p. ISBN : 2-7288-0236-X.

⁸⁸ Cf. Suzuki 2007.

⁸⁹ Anoun 2005, 41.

nesque est souhaitable pour qu'il y ait une base commune d'application des premières sur les secondes, de la même manière qu'il faut avoir des traits sémantiques communs au comparant et au comparé d'une métaphore pour la rendre compréhensible. Pourtant, la possible affinité de pensée ne présuppose certes pas qu'il y ait accord entre les deux. Le Clézio ne s'est jamais déclaré disciple de Merleau-Ponty. Il suffit que la perspective de Merleau-Ponty soit pertinente pour une lecture de Le Clézio. L'éventuelle convergence ou divergence de pensées est contingente, car les pensées de l'un et de l'autre se trouvent à des niveaux différents dans notre travail : l'une servira de support de la recherche dont l'autre est l'objet⁹⁰. Affinité il y a pourtant, et le nom de Merleau-Ponty ne cesse de figurer dans la critique le cléziennne⁹¹.

Une de ces manifestations est l'appréciation exprimée par Jean-Marie Gustave Le Clézio pour quelques philosophes du courant phénoménologique dans lequel s'inscrit

⁹⁰ Si quelqu'un comme Bronwen Martin a choisi d'analyser les textes de Le Clézio en s'appuyant sur les pensées des chercheurs de l'école de Paris ; Weisgerber, Bertrand, Matoré, à la suite de Greimas, ce n'est pas en raison d'une affinité de pensées entre eux et Le Clézio, mais bien en raison de la pertinence de leurs idées sur les textes analysés. Cf. Bronwen Martin : *The Search for Gold. Space and Meaning in J.M.G. Le Clézio*. Philomel Productions Ltd., Dublin 1995, 214p. ISBN : 1-898685-08-8. Des exemples plus flagrants se trouvent dans les analyses marxistes du bloc de l'est, voir p.ex. Christa Bevernis : « Das Thema, das Le Clézio immer wieder, mit steigender Intensität, gestaltet, ist die Frage nach der Existenzweise des Menschen in der modernen westlichen Industriegesellschaft, nach den Möglichkeiten individueller Identitätsfindung unter den Bedingungen des wissenschaftlich-technischen Fortschritts im Zeichen der imperialistischen Kapitalverwertung und Manipulation [...] ». p. 1599 dans « Zum Bild des Menschen im französischen Gegenwartsroman », p. 1589–1613 dans *Weimarer Beiträge* 31, numéro 10, Berlin 1985.

⁹¹ Ainsi Martha Pardo Segura, qui a consacré quelques pages au cadre philosophique de Le Clézio dans sa thèse de doctorat. Voir pp. 33-40 dans Martha Pardo Segura : *La réflexion de J.-M.G. Le Clézio sur l'écriture*. Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, U.R.F. de littérature et linguistique françaises et latines, Institut de littérature française. 401 p, 1996. ISBN : 2-284-00818-6. Reproduit par l'Atelier national de reproduction des thèses. Selon Isabelle Roussel-Gillet, Le Clézio est l'héritier du « Nouveau Roman, surréalisme, existentialisme, phénoménologie de Merleau-Ponty ». Roussel-Gillet 2011, 90. Jeanne-Marie Clerc explique le personnage d'Adam Pollo à l'aide des pensées de Merleau-Ponty. p. 56-57 dans Jeanne-Marie Clerc : « Le cinéma et les images modernes dans *Le Procès-Verbal* », pp. 47-58 dans Althen (éd.) 1990.

Maurice Merleau-Ponty – notamment pour son précurseur Martin Heidegger⁹² et Jean-Paul Sartre dont les influences sont apparentes, avant tout dans *Le Procès-verbal*, pour lequel « *La Nausée* [...] est l'évidente référence »⁹³. Rappelons que Sartre collabora avec Merleau-Ponty jusqu'à la rupture entre eux dans les années 1950.⁹⁴

De plus, Merleau-Ponty sert de source d'inspiration au courant thématique dont sont issus des chercheurs tels que Jean-Pierre Richard et Georges Poulet.⁹⁵ Il faut quand même éviter une vision globale simpliste d'un accord entre les philosophes du courant phénoménologique – il existe des divergences majeures sur différents points entre les penseurs, mais ce serait le sujet d'un travail philosophique qui n'est pas le nôtre.

Une troisième remarque touche à la perspective diachronique des deux œuvres. La pensée de Merleau-Ponty a beaucoup évolué entre *Phénoménologie de la perception* publié en 1945 que nous avons choisi comme support théorique dans le présent travail

⁹² « Après Parménide, j'ai eu du mal à adhérer à la philosophie explicative, telle qu'elle existe en Europe, sauf peut-être Heidegger. » P. 7 dans Jean-Pierre Salgas : « J.M.G. Le Clézio : Lire c'est s'aventurer dans l'autre. » La Quinzaine Littéraire, 435, 1-15 mars 1985 pp 6-8.

⁹³ Roussel-Gillet 2011, 90. Pour l'appréciation de Le Clézio sur Sartre, voir p.ex. son article « Un homme exemplaire » dans L'Arc 30, 1966, pp. 5-9. L'influence de Sartre sur Le Clézio a été explorée par Thierry Léger qui la traite dans la première partie de sa thèse, dont la première rubrique est « Le Clézio, enfant illuminé de Sartre ? ». Léger 2005, [6]. Depuis, il a développé la thématique dans un article : « *La Nausée* en procès ou l'intertextualité sartrienne chez Le Clézio », pp. 95-103 dans *J.-M.G. Le Clézio. Lectures d'une œuvre*. 2004.

Voir aussi pp. 257-265 dans Marina Salles: *Le Clézio. Notre contemporain*. Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », Rennes 2006, 338p. ISBN : 2-7535-0239-0. Se référant à l'article de Thierry Léger, Masao Suzuki élargit le contexte dans son travail cité. Suzuki 2007, 20.

⁹⁴ Même s'il ne faut pas négliger les divergences philosophiques entre les deux, la source majeure de la rupture est de nature politique. L'activisme de Sartre et surtout son marxisme contraste avec le point de vue de Merleau-Ponty pour qui le marxisme au XX^e siècle est un anachronisme de même nature que le cartésianisme ou le kantianisme, c'est-à-dire des mouvements des siècles révolus sans pertinence pour l'homme moderne. P 154 ; 170 dans Taylor Carman : *Merleau-Ponty*. Routledge Philosophers. Routledge, New York, Oxon, 2008, 261 p. ISBN 13 : 978-0-415-33980-3.

⁹⁵ Voir Michel Collot : « L'œuvre comme paysage d'une expérience. Merleau-Ponty et la critique thématique », pp 23-37 dans *Merleau-Ponty et le littéraire* 1997.

et ses textes tardifs. De la même manière, ce qui occupait Le Clézio dans les années 1960 – trouver sa place dans le monde, trouver la place du langage, comme d'un côté moyen d'expression et de l'autre, moyen de domination du monde – a cédé depuis la place à d'autres thèmes.⁹⁶ La situation demande une certaine prudence, et nous sommes conscient du fait que l'évolution de la vision du monde de l'écrivain telle qu'elle se manifeste dans son œuvre romanesque risque d'être éclipsée par notre réflexion sur l'évolution du motif fluvial, en même temps que nous voyons dans l'évocation des fleuves l'expression d'une vision du monde. Le mieux que nous puissions faire est de renvoyer nos lecteurs au travail de Masao Suzuki, *J.-M. G. Le Clézio : Évolution spirituelle et littéraire. Par-delà l'Occident moderne*.⁹⁷ Dans les pages suivantes, nous allons évoquer les points de la philosophie merleau-pontyenne convergeant ou divergeant avec les idées de Le Clézio telles qu'elles sont exprimées dans ses écrits pour en tirer ceux qui ont le plus de pertinence pour une analyse littéraire de l'œuvre de Le Clézio.

En premier lieu, il y a la directivité du regard, ou plus largement des sens. Au début de *La phénoménologie de la perception*, le philosophe écrit : « Quand je [...] fixe [un objet], [...] je referme le paysage et j'ouvre l'objet »⁹⁸. Il y a donc une focalisation⁹⁹

⁹⁶ Pour ces préoccupations, voir les articles de Marguerite Le Clézio : « Langage ou réalité : La phénoménologie platonicienne de J.M.G. Le Clézio. » *French Review* vol 54 n°. 4 mars 1981 pp. 530-537. et de Maurice Cagnon et Stephen Smith : « Le Clézio's Taoist Vision » *French Review: Journal of the American Association of Teachers of French* 47 vol. 6, spec. issue spring 1974, pp. 245-52. Jean Onimus exprime cette préoccupation succinctement : « Even our language, being composed of abstractions, instead of communicating, builds a barrier between ourselves and the real things around us. Paradoxically, this very voluble writer praises silence: words, he says, are tarnish: “Les mots sont une ternissure”. They allow an artificial, and therefore faulty, contact. » dans son article « The pessimism of Le Clézio », pp. 341-348 dans *Life : differentiation and harmony - : vegetal, animal, human* 1998. Cf. également la thèse de Martha Pardo Segura : *La réflexion de J.-M.G. Le Clézio sur l'écriture* 1996.

⁹⁷ Suzuki 2007.

⁹⁸ p. 95 dans Maurice Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Collection Tel, Paris 2010, 537 p, 2010. ISBN : 978-2-07-029337-7.

⁹⁹ Cet emploi du terme « focalisation » est bien évidemment une notion de perception et non pas d'analyse littéraire.

dans la perception, qui fait que l'instance perceptive ne voit clairement que l'objet contemplé tandis que le reste du paysage sera renvoyé dans un arrière-plan flou. Toujours selon la philosophie de Merleau-Ponty, nous percevons des objets entiers, en tant qu'objets. L'identification et la constitution d'un objet est ainsi un acte perceptuel et non pas un acte intellectuel. En d'autres mots, les caractéristiques telles que la couleur, la forme, la position spatiale de l'objet ne peuvent pas en être dissociées. Il ne s'agit donc pas d'impressions sensorielles sans organisation car il est impossible de faire abstraction de leur principe organisateur, mais d'« un accès direct au monde qui dépasse toute connaissance médiatisée par la conscience ou l'action »¹⁰⁰. La perception étant corporelle, elle implique tout le corps, y compris nos yeux, nos oreilles, nos cerveaux, tout aussi bien que tout notre épiderme.

Pourtant, le paysage est toujours lié à l'activité d'un sujet – non encore défini : « je suis la source absolue du paysage », « car c'est moi qui fais être pour moi (...) cet horizon dont la distance à moi s'effondrerait, puisqu'elle ne lui appartient pas comme une propriété, si je n'étais pas là pour la parcourir du regard ». [VI p. 185]¹⁰¹

L'état de l'âme est déjà inscrit dans la structure même de la perception – il y a alors impossibilité de séparer la résonance intérieure chez le sujet percevant en termes d'impression, de projection, ou d'association.¹⁰² La sensation du paysage est indissociable d'un ressenti : les réactions de plaisir et de déplaisir éprouvées au contact du sensible tracent dans le monde un partage élémentaire entre l'euphorique et le dysphorique, partage qui est le premier principe d'organisation du paysage intérieur.

L'entité objet de la perception sera ensuite nommée. Cet acte équivaut, selon le philosophe, « à s'arracher à ce qu'il y a d'individuel et d'unique pour voir en [l'objet] le représentant d'une essence ou d'une catégorie ». ¹⁰³ En poétique, le procès de nommer un

¹⁰⁰ Léger 1995, [12] à propos du comportement d'Adam Pollo. Thierry Léger oppose « la conception de l'existence qui mesure l'être en fonction de la perception » de Le Clézio à la notion de « conscience transphénoménale » de Sartre. Léger 1995, [13].

¹⁰¹ Collot 1997, 29.

¹⁰² Collot 1997, 29.

¹⁰³ Merleau-Ponty 2010, 215.

objet consiste en même temps à le placer sur une échelle thymique et stylistique, à lui attribuer des traits sémantiques, bref, à choisir le terme le plus pertinent¹⁰⁴.

Nous voyons déjà, dans ce parcours d'un trait fondamental de la philosophie de Merleau-Ponty, une grande pertinence pour l'analyse du texte le clézien. La pensée de la directivité du regard – non intentionnelle selon le philosophe – qui entraîne la sélection des objets perçus, est parallèle au choix de l'écrivain de présenter les objets qui vont constituer le paysage au détriment d'autres éléments passés sous silence, voire non-existants dans le monde fictif du texte romanesque. Ici, le passage de la philosophie portant sur le monde où nous vivons et la littérature, présentant un monde fictif, va impliquer une altération des présuppositions concernant l'intentionnalité : dans celle-ci, la présentation de certains objets est intentionnelle en tant qu'acte volontaire et délibéré de la part de l'écrivain, tandis que, dans celle-là, le philosophe insiste sur le fait qu'il n'y a pas d'intentionnalité dans la perception des objets du monde.¹⁰⁵

De même, les traits synesthésiques dans la philosophie de Merleau-Ponty s'appliquent très bien à une analyse des textes le cléziens, imprégnés d'une forte synesthésie, comme l'a constaté par exemple Jean Onimus qui consacre à cette question une trentaine de pages de sa monographie sur Le Clézio¹⁰⁶.

Le Clézio a beaucoup travaillé sur la question de la représentativité du langage, notamment sur le procès de dénomination des phénomènes. Dans un passage de *Terra Amata*, il pousse l'acte de nommer les éléments de la nature à son extrême en les individualisant avec des noms propres :

¹⁰⁴ Ce procédé a été schématisé par Roman Jakobson par ses axes de sélection et de combinaison. Cf. Richard Sörman. *Litteraturvetenskaplig metod*. Uppsala 2002, p. 27.

¹⁰⁵ Toutefois, il n'est pas rare d'entendre dire de la part des écrivains qu'ils ne maîtrisent pas le texte, que les développements de leurs ouvrages échapperaient en quelque sorte à leur contrôle, ce qui supposerait au moins un sentiment de ne pas choisir entre différentes présentations du monde fictif, mais d'essayer de le rendre tel qu'il se présente dans leur esprit aussi fidèlement que possible.

¹⁰⁶ Cf. les chapitres « L'intégration au monde sensible », pp. 21-32 et « Hyperesthésie », pp. 33-51 dans Onimus 1994.

Mais 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 [...]. Manuel, Kalar, Gélo, Silicoe, Amédée, Prixt, Tony, Gaur, Terence, l'olivier Gilbert, le cactus Anatoel. Le chêne-liège Jérémie, le bambou Waterman. [...] À chacun de ces arbres, à chacune de ces fleurs, à chacune de ces pierres ou de ces mares, il faut donner un nom, pour ne pas oublier. Ce caillou rond s'appellera Sib-Song, ce caillou pointu Moroboc. Ce corbeau qui passe, c'est Pline. Ce cheval au dos pelé, c'est Goiran. Ce tesson de bouteille, c'est Roland. Il réverbère la lumière du ciel Han, coincé entre les branches du mûrier Othon et le rocher poussiéreux Grégoire. La mouette Antar flotte sur la mer Maa, entre la vague Solange et la vague Simone. (TA 16-17)

La raison pour nommer les objets est mnémonique : chaque entité doit être nommée pour ne pas tomber dans l'oubli, ce qui équivaldrait à voir son existence anéantie aux yeux du sujet percevant¹⁰⁷.

Dans la philosophie de Merleau-Ponty, les objets du monde étant perçus par le corps partie de ce monde et non pas par un intellect, la question de la possible cohérence du sujet a travaillé ce penseur. La perception est toujours liée à une perspective, mais Merleau-Ponty hésite à nommer cette perspective un « moi » ou même un « sujet », la perception étant primordiale par rapport au sujet, quel qu'il soit. Le philosophe résoudra le problème – ou il l'ajournera au moins, en introduisant l'instance « on » en tant que lieu de la perception, plus fondamental que l'expérience de nous-mêmes en tant que sujet individuel. Ainsi Merleau-Ponty n'a nul besoin de passer par un « je » dont le sens exact lui échappe, tout en gardant l'importante notion de la perspective. Dans cette visée, nous sommes tous, (y compris l'Autre) des sujets de perception anonymes.

Comme Nathalie Depraz le constate dans un article consacré à Merleau-Ponty au sujet des caractéristiques de l'écriture phénoménologique : « Le « je » n'est pas l'organe unique, loin s'en faut, de la vérité phénoménologique : on peut même dire que « [...] il a plutôt le statut de l'instance subjective naïve dont le « il » est l'exact *alter ego*. »¹⁰⁸

¹⁰⁷ Certes, parler de « la vague Solange » équivaut à la subsumer en une catégorie plus générale, voire à catégoriser Solange comme une vague, mais l'écrivain a fait son point.

¹⁰⁸ Nathalie Daprez : « Selon quels critères peut-on définir une écriture phénoménologique ? » pp. 39-51 dans *Merleau-Ponty et le littéraire* 1997.

Raphaël Célis exprime la même pensée de la manière suivante, en s'appuyant sur *Phénoménologie de la perception* :

Engorgé par le monde, le corps sentant se meut en deçà du pour soi et de l'en soi, du « subjectif » et de l'« objectif ». C'est pourquoi il serait plus juste de dire que « ça » perçoit en moi que « je » perçois. La perception se développe d'entrée de jeu dans une atmosphère de généralité, dans une dimension de dépersonnalisation qui transcende l'opposition de l'universel et du privé, du mien et du non-mien : « avoir un corps, c'est posséder un montage universel, une typique de tous les développements perceptifs et de toutes les correspondances intersensorielles par-delà le segment du monde que nous percevons effectivement.¹⁰⁹

Cette évacuation d'un sujet univoque, instance et lieu d'interprétation des impressions sensorielles chez le philosophe, correspond dans l'écriture de Le Clézio à un flou dans le traitement de l'instance narrative : La prise en charge des perceptions dans le texte est assurée tantôt par les personnages, tantôt par une narration anonyme, dans un va-et-vient qui a donné au cours des années des maux de tête aux chercheurs.¹¹⁰ Une raison à ce flou est à chercher dans la pensée de l'écrivain vis-à-vis du projet romanesque, celui-ci étant vu comme un artifice : puisque tout le monde sait qu'au bout du compte, c'est l'auteur qui est derrière chaque prise de responsabilité des perceptions au sein du monde romanesque, il deviendra inutile selon Le Clézio de gaspiller du temps pour appareiller une répartition des stimuli de perception entre les différents personnages.¹¹¹

¹⁰⁹ p. 197 dans Raphaël Célis : « Pour une poétique du silence : M. Merleau-Ponty et J.M.G. Le Clézio » pp. 187-204 dans Bruno Curatolo (éd.) : *Le chant de Minerve. Les écrivains et leurs lectures philosophiques*. Collection Critiques littéraires, L'Harmattan, Paris, 1996, 204 p. ISBN : 2-7384-4089-4. Cf. Merleau-Ponty 2010, 260 : « [...] si je voulais traduire exactement l'expérience perceptive, je devrais dire qu'on perçoit en moi et non pas que je perçois. »

¹¹⁰ Voir à ce sujet la partie sur les points de vue narratifs, p. 28.

¹¹¹ Cf p.ex. les parties « Autocritique » dans *Le Livre des fuites* : « Tout cet effort de coordination, toute cette machinerie – ce théâtre [...] Malhonnêteté désespérante de celui qui n'ose pas dire "je" » (LF 54) ; « Tu fais semblant de n'être pas là, mais tu y es, tu y es ! Tu fais semblant d'être plus grand que toi. Tu portes les masques des maîtres que tu n'es pas, tu veux imiter les gestes que tu n'as pas su faire. » (LF 264).

Ceci est particulièrement manifeste dans les ouvrages de la première période de Le Clézio. Ainsi, la pensée de l'être-au-monde de Merleau-Ponty s'applique-t-elle pour décrire la subjectivité sensorielle chez Le Clézio.¹¹² Selon la définition qu'avance Michel Collot au sujet de la notion de paysage chez Merleau-Ponty, à la suite du Littré, « le paysage, c'est le pays tel qu'il apparaît au regard d'un sujet dont le point de vue l'organise comme un ensemble ayant forme et sens »¹¹³. Ici, Il faut comprendre le « sujet » comme une instance percevante, et non pas forcément comme un « moi » cohérent. De même, la conscience étant connaissance de soi, elle l'est seulement si elle a un objet de sa connaissance, cet objet équivalant au corps percevant, le « soi » en tant qu'entité spatiale. Puisque le corps est notre moyen de communication avec le monde, la conscience devient être auprès des objets par le corps. Or, toute sensation est spatiale, primordiale à et précédant une personne quelconque.¹¹⁴

Liée à cet ensemble de pensées se trouve la question de la relation entre le corps et l'âme, ici comprise comme une subjectivité intentionnelle, et non pas comme une entité métaphysique présupposant une certaine ontologie. Merleau-Ponty avance l'idée de la relation entre les deux comme l'accomplissement constant dans le mouvement de l'existence. Puisque l'existence et le corps se présupposent, le corps comme existence figée, l'existence comme une incarnation continue, l'âme s'incarne dans le mouvement du corps, il semble possible de pouvoir la réduire à un aspect de la corporalité, car elle ne peut se réaliser que dans le corps. Merleau-Ponty résume l'idée dans un propos hardi : « Au lieu de dire que je suis dans le temps et dans l'espace, ou que je ne suis nulle part, pourquoi ne pas dire plutôt que je suis partout, toujours, en étant à ce moment et à ce lieu ? » [VI p. 152]¹¹⁵

¹¹² Thierry Léger voit dans l'emploi extensif des locutions modalisantes dans *Le Procès-verbal* « l'incarnation d'un doute permanent face à tout énoncé ». Léger 1995, [13].

¹¹³ Collot 1997, 25.

¹¹⁴ Dans ses écrits tardifs, Merleau-Ponty parle de la chair du monde dont nous faisons partie en tant que sujets percevants et dont font partie les choses. Le monde est de la même substance que mon corps, foyer de la perception – sinon toute communication entre les deux serait impossible.

¹¹⁵ Cité p. 151 dans Jacques Garelli : « Le lieu de gestation de l'œuvre poétique selon la conception merleau-pontienne de l'être-au-monde » pp. 147-154 dans *Merleau-Ponty et le littéraire* 1997.

La pertinence de ces pensées pour la compréhension de l'écriture de Le Clézio se joue sur deux niveaux : d'abord nous retrouverons chez l'auteur la même remise en question radicale de la dichotomie corps / âme. En effet, souvent, les personnages le cléziens vivent le monde d'une manière intense où l'interprétation ne viendra qu'après-coup, c'est-à-dire que leur existence est avant tout corporelle et non pas intellectuelle.

Ensuite, en remettant en question l'identité d'un « moi » cohérent, Le Clézio dissout la frontière qui sépare le moi du monde. Comme une suite à la pensée merleau-pontyenne dans la citation ci-dessus, Le Clézio professe l'ubiquité du moi : si je suis de la même substance que le monde, cela implique que la matière que je suis est aussi éternelle que le monde et que ce qui est composé en mon corps maintenant va continuer à exister pour toujours dans des configurations infiniment changeantes. Me voici donc existant depuis toujours – non pas dans la configuration de mon corps, certes, mais pourtant – et me voici existant pour l'éternité ! Cette révélation chez Le Clézio va aboutir à la notion de « l'extase matérielle » où le personnage ressent le procès de fusion, de retour à la matière déjà lors de son vivant. Cette fusion est possible du fait que le corps est de la même substance que le monde, ou pour parler le langage de Merleau-Ponty, aussi bien mon corps que ce qui l'entoure participent à la chair du monde. Nous voici donc parvenu à une exégèse phénoménologique de l'extase matérielle comme manifestation volontaire et recherchée de notre participation à la chair du monde.

Selon Merleau-Ponty, la pensée « objective », scientifique, qui fait abstraction de l'origine sensorielle, subjective, de toute connaissance, « nous fait perdre le contact avec l'expérience perceptive dont elle est cependant le résultat et la suite naturelle ». ¹¹⁶ Nous nous souvenons de la critique virulente de la société occidentale par Le Clézio, pour qui l'un des défauts principaux de celle-ci est le manque de contact sensoriel avec la nature. La société avec son monde construit selon les principes des ingénieurs, issu d'une cérébralité déshumanisante, voire selon les résultats de la recherche scientifique « objective », est l'émanation de la pensée scientifique qui a évacué le naturel de son domaine et est ainsi par définition incompatible avec la vie véritable, puisque celle-ci

¹¹⁶ Merleau-Ponty 2010, 100.

est sensorielle. Ceci va de pair avec la désacralisation du monde moderne, chose dont nous parlerons dans le chapitre sur les symbolismes attachés au fleuve.

En même temps, toujours selon Merleau-Ponty, l'idée d'un être humain naturel non-corrompu par une pensée intellectuelle et culturelle est une chimère. Il insiste sur le fait que chez l'être humain tout est fabriqué et tout est naturel en même temps : « Il est impossible de superposer chez l'homme une première couche de comportements que l'on appellerait "naturels" et un monde culturel ou spirituel fabriqué. »¹¹⁷

La position de Le Clézio sur ce sujet est plus ambivalente. La critique de la société occidentale a toujours constitué une pensée majeure chez le lauréat du prix Nobel, jusqu'à cheminer dans la motivation du jury de ce prix qui le qualifie d'« explorateur d'une humanité au-delà et en-dessous de la civilisation régnante »¹¹⁸. Cette critique a culminé dans la notion de langage des maîtres dont le caractère factice empêche la communication véritable entre les êtres humains. Ici, il est possible d'explicitier l'impasse où se trouvent les protagonistes le cléziens à l'aide de la philosophie merleau-pontyenne : en essayant de fuir la société moderne ressentie comme oppressante et étouffante, ils tentent de fuir une partie intégrante de ce qui constitue leur humanité.¹¹⁹ Tout comme il est impossible d'échapper à la culture selon Merleau-Ponty, pour Le Clézio « [l]a nostalgie d'un passé idyllique n'est pas de mise. » (Ra 132).¹²⁰

¹¹⁷ Merleau-Ponty 2010, 230.

¹¹⁸ Communiqué de presse de l'Académie suédoise du 9 octobre 2008, en ligne sur <http://nobel-prize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/press_fr.html>, consulté le 10 septembre 2011.

¹¹⁹ L'impossibilité de la fuite hors de la société moderne, liée à l'impossibilité de réaliser les utopies a été explorée dans la recherche le clézienne. Voir p.ex. Jacqueline Dutton : *Le Chercheur d'or et d'ailleurs. L'Utopie de J.M.G Le Clézio*. L'Harmattan, Paris, 2003, 301 p. ISBN : 2-7475-3937-7 ou Isabelle Constant : « Les références utopiques dans *Ourania* », pp. 103-113 dans *Horizons Le cléziens*. Actes du colloque de Grenade, dir. M^a Luisa Bernabé Gil. Revue Inter-Lignes, Numéro spécial, avril 2009, 354 p. ISSN : 1959-6995. Dans sa monographie sur Le Clézio, Bruno Thibault consacre un chapitre à « L'utopie et l'écriture du désastre », pp. 207-221 dans Thibault 2009.

¹²⁰ L'auteur a traité de l'utopie avant tout dans *Ourania* (2006) où la société utopique de Campos sera dissoute face aux explorateurs commerciaux. Toutefois, elle porte le germe de sa destruction en soi. L'argent étant défendu, il s'avère à la fin que le Conseiller a investi les biens des membres selon des principes capitalistes. (Ou 230-231). Cf. les mythes d'un état initial idéal, p. 160.

Si le malaise existentiel chez les protagonistes le cléziens trouve une explication dans la pensée de Merleau-Ponty – le fait qu'ils essaient en effet de se fuir eux-mêmes, le rêve de silence persiste chez les deux. Le philosophe affirme que « [n]otre vue sur l'homme restera superficielle tant que [...] nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial ».¹²¹ À son avis, le silence est important pour une pleine compréhension de nous-mêmes. Ceci trouve un écho dans l'importance que Le Clézio porte au silence comme moyen de communication et comme moyen de compréhension.¹²² Tous deux considèrent le silence comme dynamique plutôt que comme un manque d'activité.

D'autre part, reculant devant le monde des adultes, les deux hommes posent l'enfance comme lieu de la perception pure par excellence. Selon Merleau-Ponty, l'attitude naïve de l'enfant vis-à-vis du monde montre qu'il détient une sagesse, ce qui lui donne une supériorité par rapport aux adultes quant à leurs rapports respectifs au monde.¹²³ L'enfant vit le monde sans le remettre en question ni analyser son rapport exact à celui-ci. Le philosophe voit une forme de sagesse dans cette attitude préreflexive, une sagesse qui devrait servir de modèle aux adultes. Contrairement à Jean Piaget, Merleau-Ponty considère l'attitude préreflexive d'ouverture au monde de l'enfant comme nécessaire pour pouvoir présupposer un monde intersubjectif même à l'âge adulte.¹²⁴

Cette prédilection pour la perspective enfantine est bien établie dans l'œuvre le clézienne. Dans plusieurs textes, l'enfant protagoniste sert d'instance de sagesse par son

¹²¹ Merleau-Ponty 2010, 224.

¹²² Le silence est un thème tellement important chez Le Clézio qu'il a été le sujet de travaux universitaires, notamment celui de Jean-Xavier Ridon : *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio. L'exil des mots*, Editions Kimé Paris, 1995, 146 p. ISBN : 2-84174-029-3 et celui de Jacqueline Michel : *Une Mise en récit du silence: Le Clézio, Bosco, Gracq*. Corti, Paris, 1986, 184p. En 1976, Ruth Holzberg a soutenu sa thèse sur la dialectique du silence dans l'œuvre de J.M.G Le Clézio : *La Dialectique du silence dans l'œuvre de J.M.G Le Clézio*. DAI 36:6736A

¹²³ Carman 2008, 61.

¹²⁴ Le psychologue considère l'attitude enfantine comme une phase à dépasser dans le développement psychologique de l'individu vers la maturité. Carman 2008, 61.

ouverture au monde et par le regard neuf qu'il porte sur les situations où il se trouve¹²⁵. Il est pourtant possible de lier la tendance à mettre en œuvre des personnages enfantins de Le Clézio à ce que nous venons de constater de la perception en général. Au sujet du *Procès-Verbal*, l'auteur dit croire « à l'importance primordiale de la sensation initiale qui [lui] donne le réel dépouillé de tout cliché et fantasmagorie »¹²⁶.

L'emploi des enfants protagonistes sert également de support à l'écrivain pour pouvoir articuler une perception « extérieure », sans interprétation intellectuelle, comme c'est le cas de la perception véritable selon la pensée de Merleau-Ponty. Les adultes ayant oublié la beauté du monde, l'auteur y insère un personnage par la perspective duquel il lui deviendra possible de véhiculer cette attitude.¹²⁷

Même si Merleau-Ponty consacre bon nombre de pages de la première partie de la *Phénoménologie de la perception* à différents cas pathologiques où les personnes étudiées présentent des symptômes d'une perception déviante (hallucinations, membres fantômes, alexie, apraxie, monochromasie, etc.), il le fait pour justifier sa position que la perception ordinaire, de tous les jours, est un point de départ fiable pour notre

¹²⁵ Le protagoniste de la nouvelle « Mondo » constitue l'exemple par excellence de cette attitude.

¹²⁶ Buin 2008, 36.

¹²⁷ Le motif de l'enfance chez Le Clézio a donné lieu à un colloque : « Le Clézio, aux lisières de l'enfance » à l'Université d'Artois, Arras, le 25 et 26 octobre 2007. Les actes sont publiés comme n° 23 des Cahiers Robinson en 2008 : *Le Clézio aux lisières de l'enfance*. Cahiers Robinson n° 23, 2008, 220 p. Actes du colloque à Arras les 25 et 26 octobre 2007. Numéro dirigé par Isabelle Rousset-Gillet. ISBN : 2-9516422-5-3. Voir aussi la thèse de 3^e cycle de Thomas Jappert : *Le thème de l'enfance dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. Aix-Marseille 1, 1983, 318p, ainsi que la thèse de doctorat de Yonay Constansa Pinto Guarumo évoquée plus haut. Cf. Pinto Guarumo 2007.

Jean-Marie Kouakou parle dans un article consacré au *Chercheur d'or* et à Alexis de l'« absence de recul » liée à « l'immédiateté de la saisie de l'objet » qui « conduit le sujet perceuteur à une appréhension émotionnelle. » Puis, il continue : « Dans ce contexte, l'objet en lui-même, en sa captation, n'est pas ce qui importe le plus. Ce qui est rendu perceptible au lecteur, c'est ce qu'Alexis ressent à son contact ; ce n'est pas l'être propre, l'être même. » L'argumentation qui se développe ensuite ressemble à celle de la directivité du regard merleau-pontyenne. p. 143 dans Jean-Marie Kouakou : « Chercheur d'or dans le désert primordial » pp. 139-148 dans *Europe*. Revue littéraire mensuelle. Janvier-février 2009 n° 957-958, 380p. ISBN : 978-2-351-50022-4.

connaissance du monde. Il y aurait ainsi une notion de correction et d'équilibre normatif. Selon nous, ce point de départ est lié à l'attitude enfantine.

Le Clézio, de son côté manifeste également une attitude très positive envers ce qui ne sort pas de l'échelle commune. Une partie de son essai *L'Extase matérielle* est intitulée « L'infiniment moyen »¹²⁸. Il y défend ce qui est à l'échelle humaine en contraste avec l'infiniment petit et avec l'infiniment grand, car seul ce qui est « moyen » est perceptible et concevable pour l'être humain.

Il y a bien évidemment de nombreux autres points intéressants de la philosophie merleau-pontyenne que nous passons sous silence, car moins pertinents pour l'analyse des textes de Le Clézio¹²⁹.

Un autre point intéressant dans la philosophie de Merleau-Ponty touche à la question de la présence dans l'absence. Il dit que l'évocation de quelqu'un d'absent n'est pas une hallucination. Dans leur style respectif, aussi bien lui que Le Clézio travaillent avec des épanorthoses où ils nient ce qu'ils viennent de dire en apportant une précision à leurs propos. En voici un exemple tiré de la nouvelle « Les bergers », dans laquelle Gaspar se trouve face au grand oiseau blanc dans le marécage :

Tout était tellement silencieux à cet endroit. On n'entendait plus les cris des enfants sur la rive, ni les jappements aigus des chiens. On entendait seulement le vent léger qui arrivait sur les roseaux et qui faisait frissonner les feuilles des papyrus. (Mo 287-288)

D'abord la narration focalisée sur Gaspar établit un silence. Puis sont précisés les bruits absents : « les cris des enfants » et « les jappements aigus des chiens ». Voici donc deux exemples de bruits absents du monde perceptif du garçon. De suite, leur présence dans le texte ne se base pas sur une observation liée à une perception de la part du garçon, mais sur une évocation intellectuelle soit de la part du garçon (le récit

¹²⁸ Voir pp. 33-60 dans *L'Extase matérielle*.

¹²⁹ Citons en tant qu'exemple que Merleau-Ponty, en parlant des malades dans *Phénoménologie de la perception*, note que certains d'entre eux ont une faculté de voir leur propre visage de l'intérieur, ce qui serait un cas particulier de proprioception. Ce constat pourrait servir de point de départ pour la lecture d'un ouvrage comme *Mydriase*. Voir Merleau-Ponty 2010, 186.

focalisé sur lui), soit de la part de la narration. Merleau-Ponty veut expliquer que l'évocation des entités absentes n'a rien à voir avec les hallucinations, au cours desquelles le sujet percevant est persuadé de la présence de ce qu'il évoque dans son esprit¹³⁰. Il y a là l'amorce d'une contradiction chez Merleau-Ponty : la pensée n'est pas une chose interne qui existe en-dehors de la parole. Cependant, nous pensons que nier l'existence des représentations internes équivaut à renoncer à l'explication de la conscience de ce qui n'existe pas (la fantaisie).

Dans l'exemple cité, l'épanorthose se développe de l'établissement du silence à l'évocation des bruits absents pour aboutir à celle des bruits présents, à savoir le bruit du vent dans les roseaux et les papyrus.

Une divergence majeure entre Le Clézio et Merleau-Ponty touche au regard des autres. L'écrivain revêt une position plutôt sartrienne où le regard des autres, et en particulier le regard caché par des vitres, des miroirs, provoque un malaise chez les personnages. Souvent, sans pouvoir repérer le regard dont ils sont sujets, ils le ressentent comme un malaise. En polémiquant contre Sartre, Merleau-Ponty avance que le regard des autres ne fait pas mal en soi. Il le fait seulement en tant que substitut d'une communication possible mise en échec, la communication manquée étant une forme de communication. Il donne l'exemple du regard d'un chien qui, à son avis, ne peut faire de mal, étant donné qu'il n'y a aucune communication possible entre lui et l'animal.¹³¹ Ici l'idée merleau-pontyenne est en opposition à celle de Le Clézio. Avec l'extase matérielle comme point de départ, les protagonistes le cléziens essaient d'entrer en communication aussi bien avec la flore qu'avec la faune et même le monde minéral. Le premier exemple de ce genre se trouve dans *Le Procès-verbal* où Adam Pollo poursuit un chien, dans une tentative d'identification à l'animal (chapitre G. dans PV) et puis s'identifie à un rat qu'il tue à coups de boules de billard dans la maison qu'il squatte¹³². Auparavant, il s'est rendu au jardin zoologique :

¹³⁰ Merleau-Ponty donne lui-même l'exemple des personnes – dans le passage cité il s'agit des bruits des enfants et des chiens.

¹³¹ Merleau-Ponty, cité par Carman 2008, 140.

¹³² « Adam se transformait en rat blanc » PV 118.

Il passa le reste de son après-midi, parcourant le jardin zoologique d'un bout à l'autre, se mêlant aux peuples les plus petits qui habitaient les cages, se confondant avec les lézards, avec les souris, avec les coléoptères ou les pélicans. (PV 86)

Le personnage romanesque de Le Clézio cherche l'identification avec les animaux, ce que Merleau-Ponty écarte en la jugeant impossible. Ces tentatives de communication avec les animaux apparaissent aussi dans des ouvrages plus récents. Nous pensons particulièrement au jaguar qui fascine Bravito dans *Angoli Mala* ¹³³.

Le corpus

Notre étude se base sur l'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Des 27 livres de textes de fiction, du *Procès-verbal* publié en 1963 jusqu'à *Ritournelle de la faim*, publié en 2008 incluant la nouvelle *Fantômes dans la rue* (2000), nous en avons retenu 12. Dans les ouvrages choisis, nous avons repéré un peu plus de 600 occurrences du mot « fleuve ». ¹³⁴

Les premiers livres de Le Clézio décrivent principalement un milieu urbain où les cours d'eau naturels sont rares. Parfois, l'idée de leur absence est explicitée dans une lamentation sur le caractère artificiel de la ville. Cette absence s'inscrit dans l'opposition plus générale entre d'un côté la société moderne et la ville bruyante, et de l'autre côté la quiétude d'un espace naturel. Ce n'est qu'avec la parution en 1978 du recueil *Mondo et autres histoires*, où l'action de la plupart des nouvelles se déroule au sein du milieu naturel, que la fréquence des cours d'eau s'accroît.

¹³³ « C'était le jaguar qui lui avait montré l'arbre, et Bravito n'en était pas étonné. Ici, c'était un autre monde, le monde d'avant le mal, quand les animaux savaient parler. » (AM 278) Bruno Thibault considère l'expérience de Bravito du jaguar comme des hallucinations faisant partie de la « folie initiatique » chamanique. P. 72 dans Bruno Thibault : *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*. Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine sous la direction de Michaël Bishop XLIX, Rodopi, Amsterdam, New York, 2009, 239 p. ISBN : 978-90-420-2646-9.

¹³⁴ En plus, nous avons repéré 471 occurrences du mot « rivière », 147 occurrences du mot « ruisseau » et 198 occurrences du mot « torrent », auxquelles nous reviendrons à la fin de notre travail.

Dire que l'étude est basée sur l'œuvre romanesque équivaut au constat de l'exclusion du corpus des œuvres non fictives de l'auteur. Celles-ci incluent les ouvrages de thème amérindien : les traductions *Les Prophéties de Chilam Balam* (1976) et la *Relation de Michoacan* (1984) ainsi que les essais *Hai* (1971), *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* (1988) et *La Fête chantée* (1997). Tombent également hors du corpus les autres essais *L'Extase matérielle* (1967), *Voyages de l'autre côté* (1975)¹³⁵, *L'Inconnu sur la terre* (1978) et *Ballaciner* (2007) ; les biographies *Diego et Frida* (1993) et *L'Africain* (2004) ainsi que les trois récits de voyage *Voyage à Rodrigues* (1986), *Gens des nuages* (1997), écrit en collaboration avec l'épouse de l'auteur, Jémia Le Clézio et *Raga, approche du continent invisible* (2006) où se côtoient le récit de voyage et l'invention littéraire. Finalement, nous avons écarté le petit livre poétique *Vers les icebergs* (1978), inspiré de deux poèmes d'Henri Michaux.

Nous avons également laissé de côté l'ouvrage collectif *Sirandanes suivies d'un petit lexique de la langue créole et des oiseaux* (1990) présentant un nombre de devinettes créoles avec leurs traductions et leurs explications ainsi que le petit livre *Enfances* (1997) avec des photographies de Christophe Kuhn. Dans les nombreux cas où une partie d'un livre a été publiée séparément, ce qui vaut pour un bon nombre des nouvelles ainsi que pour l'histoire de Balaabilou, raconté dans *Désert* (1980), nous n'étudions que la version de la publication principale, voire le recueil de nouvelles, et dans ce dernier cas, le roman, laissant de côté les ouvrages reproduisant en partie des textes publiés ailleurs, ainsi que les nouvelles publiées dans des revues littéraires avant leur parution dans des recueils de nouvelles.¹³⁶

¹³⁵ Le thème aquatique quoique distinct de celui du fleuve, est certes important dans cet essai, notamment dans la partie inaugurale appelée « Watasenia », mais puisque plutôt essai qu'ouvrage de fiction, nous l'avons laissé hors du corpus.

¹³⁶ Nous avons exclu de notre corpus les ouvrages suivants : *Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur*. Mercure de France, Paris. 1964, inclus dans *La Fièvre* 1965 ; *Celui qui n'avait jamais vu la mer* suivi de *La montagne du dieu vivant*. Folio Junior, Gallimard, Paris. 1982 inclus dans *Mondo et autres histoires* 1978 ; *Balaabilou*. Albums Jeunesse, Gallimard, Paris. 1985, extrait de *Désert* 1980 ; *Villa Aurore* suivi de *Orlamonde*. Folio Junior, Gallimard, Paris. 1985, inclus dans *La Ronde et autres faits divers* 1982, *La Grande vie* suivi de *Peuple du ciel*. ill Georges Lemoine.

À l'exclusion des ouvrages énumérés plus haut, ainsi que des nouvelles et des extraits de livres publiés séparément, la liste des œuvres de fiction compte 27¹³⁷ titres :

- PV *Le Procès-verbal*. Paris, Gallimard, Folio n° 353, 1963.
Fi *La Fièvre*. Paris, Gallimard. Le Chemin, 1965.
Dél *Le Déluge*. Paris, Gallimard. L'imaginaire n° 309, 1966.
TA *Terra Amata*. Paris, Gallimard, 1967.
LF *Le Livre des fuites*. Paris, Gallimard. Le Chemin, 1969.
Gu *La Guerre*. Paris, Gallimard. L'imaginaire n° 271, 1970.
Gé *Les Géants*. Paris, Gallimard. L'imaginaire n° 362, 1973.
My *Mydriase*. Montpellier, Fata Morgana, 1973.
Mo *Mondo et autres histoires*. Paris, Gallimard. Folio plus 18, 1978.
VoA *Voyage au pays des arbres*. Paris, Gallimard. Folio cadet 1978.
Dés *Désert*. Paris, Gallimard, nrf. Le Chemin, 1980.
TS *Trois villes saintes*. Paris, Gallimard, 1980.
RF *La Ronde et autres faits divers*. Paris, Gallimard. Folio n° 2148, 1982.
CO *Le Chercheur d'or*. Paris, Gallimard, 1985.
PA *Printemps et autres saisons*. Paris, Gallimard. Le Chemin, 1989.
O *Onitsha*. Paris, Gallimard, 1991
EE *Étoile errante*. Paris, Gallimard. Folio n° 2592, 1992.
Paw *Pawana*. Paris, Gallimard Jeunesse, 1992
Q *La Quarantaine*. Paris, Gallimard. nrf, 1995.
PO *Poisson d'or*. Paris, Gallimard, 1996.
Has *Hasard dans Hasard suivi de Angoli Mala*. Paris, Gallimard. nrf. 1999.
AM *Angoli Mala dans Hasard suivi de Angoli Mala*. Paris, Gallimard. nrf. 1999.

Folio Junior, Gallimard, Paris. 1990, *Peuple du ciel*. ill. Georges Lemoine. Albums Jeunesse, Gallimard, Paris. 1991, la première nouvelle incluse dans *La Ronde et autres faits divers* 1982, et la deuxième dans *Mondo et autres histoires* 1978.

¹³⁷ Vu leur importance relative et leur temps de rédaction séparé, nous traitons à part les récits *Hasard* (Albuquerque février 1999) (H 214) et *Angoli Mala* (Jacona septembre 1985) (AM 290) publiés sous les mêmes couvertures dans *Hasard suivi de Angoli Mala* 1999.

- FR *Fantômes dans la rue*. Elle, Aubin Imprimeur, Poitiers, 2000.
- CB *Cœur brûle et autres romances*. Paris, Gallimard, 2000.
- Ré *Révolutions*. Paris, Gallimard, 2003.
- Ou *Ourania*. Paris, Gallimard, 2006.
- RiF *Ritournelle de la faim*. Paris, Gallimard, 2008.

Nous avons tenté, sans avoir toujours réussi, de recourir aux éditions premières et à leurs facsimilés. Les indications concernant les éditions utilisées figurent dans la liste des abréviations.

De ces 27 titres, nous avons choisi une gamme plus restreinte pour notre étude. Le principe primaire de sélection a été la présence relativement importante du motif fluvial dans les textes. Puisque nous voulons nous exprimer sur l'œuvre romanesque de Le Clézio dans sa globalité, nous avons jugé bon de réinsérer deux ouvrages du début de sa production dans le corpus d'étude, car dans le développement de la thématique dans l'œuvre le clézienne, les écrits de la première partie sont situés presque uniquement dans l'espace urbain avec une fréquence basse des mentions des cours d'eau.

Suivant le deuxième principe de sélection, celui de la représentativité chronologique, nous avons inclus les deux ouvrages *Le Procès-verbal* (1963) et *La Guerre* (1970) au corpus.

Le premier titre choisi pour notre corpus est donc *Le Procès-verbal*, l'ouvrage du jeune débutant littéraire qui lui valut le Prix Renaudot. Le protagoniste, Adam Pollo, s'isole en haut d'une colline, déambule en ville, et a des rencontres furtives avec son amie Michèle. Après avoir assisté à la plage au spectacle d'un noyé repêché de la mer, il se met à haranguer les passants. Lors de son discours de plus en plus incohérent, il se déshabille, suite à quoi, il est arrêté par la police et placé en asile psychiatrique.

La plupart des images aquatiques dans *Le Procès-verbal* se restreignent à la pluie et à la mer, aussi bien en tant qu'étendue à contempler qu'en tant que masse liquide, et comme habitat des poissons et des noyés. Par exemple, la scène du noyé se déroule sous la pluie qui prend part au récit comme une force qui tente de liquéfier la matière. Nous avons inclus *Le Procès-verbal* dans notre corpus en tant que représentant de la

première période de l'écriture le clézienne. Il y a une seule occurrence du mot dans le roman, décrivant de manière figurée le paysage intérieur d'Adam Pollo lors de son interrogatoire à l'asile psychiatrique où il se sent « surpassé, emporté sur un fleuve noir, dans des tourbillons de granit moulu » (PV 282). Cet emploi du mot prend appui sur l'image du fleuve comme un flot irrésistible emportant tout ce qui se trouve sur son chemin. L'image de sa puissance est complétée par l'évocation du granit.

Les nouvelles du premier recueil, *La Fièvre* (1965) sont très disparates quant à la présence du motif aquatique en général et de l'eau mouvante en particulier. Dans la nouvelle « Il me semble que le bateau se dirige vers l'île » figure pour la première fois dans le texte le clézien la métaphore établissant la relation entre les voies de circulation et les cours d'eau dans l'expression « deux fleuves parallèles des rues » (Fi 93). La nouvelle qui contient davantage de notions de l'eau est « Le monde est vivant ». Il est possible de la lire comme la contemplation lyrique devant le paysage libre, mêlée à l'aspiration de s'y unir. Cependant, vu la présence peu importante des cours d'eau dans la totalité du recueil, nous l'avons laissé de côté.

Le deuxième roman de Le Clézio, *Le Déluge* (1966) insiste encore plus sur la pluie que ne le faisait *Le Procès-verbal*. Après avoir mis feu à sa chambre, François Besson quitte le domicile de ses parents pour errer dans la ville, sous la pluie. Tout le roman se structure autour de la conscience d'une catastrophe imminente, un déluge que portent seuls Besson et un vendeur de journaux aveugle. Le récit se dénoue après que Besson ait commis un meurtre, et qu'il ait essayé en vain de s'accorder de l'indulgence. Alors, il descend à la plage et s'éblouit face au soleil, après avoir écrasé sa montre, laissant derrière lui ce qui l'attache aux hommes davantage, le temps et la vision.

La ville où se déroule l'action du *Déluge* est parcourue par un cours d'eau appelé tantôt fleuve tantôt rivière. De suite, nous avons inclus cet ouvrage dans notre corpus d'étude. Des 22 occurrences du mot fleuve du roman, 18 se réfèrent à ce cours d'eau. Les évocations du fleuve se concentrent au début du chapitre XI (p. 215-228) dont une partie s'intitule « Le fleuve coule dans sa rainure au milieu de la ville » (Dél 215). S'y trouvent la majorité des quinze occurrences focalisées sur le héros Besson. Dans tous les passages où se trouve le mot « fleuve », la voix narrative reste extradiégétique et

hétérodiégétique. Dans les passages restants, le fleuve est évoqué de manière figurée avec comme base sémantique commune l'idée d'un mouvement lent et irrésistible avec des connotations d'une violence sous-jacente.

Terra Amata (1967) raconte les étapes de la vie à travers des scènes quotidiennes exposant le destin du personnage Chancelade, de sa prime enfance jusqu'à sa vieillesse et sa mort. Le décor est toujours principalement l'univers urbain et le bord de la mer. Ainsi, il y a très peu de cours d'eau dans le livre, et par conséquent, nous l'avons laissé hors de notre corpus.

Le Livre des fuites paru en 1969, décrivant les voyages et les expériences de Jeune Homme Hogan, dans un essai de définition du monde qui se développe en une quête de soi-même. Une des particularités de l'ouvrage réside dans les parties d'autocritique où une voix autodiégétique rompt l'illusion du réel du texte de fiction pour discuter des raisons de l'écriture.

L'ouvrage ne contient guère de cours d'eau, sans doute du fait que le décor du roman est constitué en grande partie par les paysages urbain et désertique. Ainsi, nous ne l'avons pas inclus dans notre corpus.

La Guerre (1970) est le premier des deux romans décrivant l'émiettement du sujet et des impressions sensorielles et les forces déchirant la conscience humaine, voire le moi au sein du milieu urbain. Le second des deux ouvrages, *Les Géants* paraît trois ans plus tard, en 1973. L'action possible des romans a lieu dans l'espace urbain, dans le premier dans une ville non-définie, dans l'autre dans le centre commercial Hyperpolis sur la plage au bord de la mer. Les seuls passages évoquant les cours d'eau véritables sont soit des lamentations sur leur absence, soit des descriptions de leur côté artificiel, ou plutôt le côté artificiel de ce qui les a remplacés.

La Guerre abonde au contraire en exemples d'un emploi figuré du mot « fleuve » avant tout pour désigner les voies de circulation.¹³⁸ Le roman contient 58 occurrences

¹³⁸ Dans *La Guerre*, les emplois figurés portent également sur les fleuves de vinyl (Gu 196), d'excréments (Gu 197), de sperme (Gu 237) et de nourriture (Gu 247). En plus, nous interprétons la phrase « Sous terre, les égouts charrient leurs fleuves puants vers la mer puante. » (Gu 226) comme une métaphore, cependant de base plus concrète que les autres exemples cités ici vu qu'il s'agit d'une masse liquide coulante.

du mot « fleuve » dont la moitié dans le chapitre compris entre les pages 199 et 216. Il constitue le passage le plus riche de toute la production le clézienne quant à l'emploi du mot « fleuve » en tant que désignation des voies de circulation. Nous avons repéré deux gammes de métaphores, l'une appliquée aux voies de circulation vides, l'autre appliquée aux voies où la circulation est chargée. Après cet ouvrage, la métaphore reste vive, même si elle est employée de manière très éparse dans la production postérieure.

Dans le roman, l'image donnée du fleuve est celle de la force et du mouvement. D'un point de vue phénoménologique, les fleuves sont perçus principalement sous leur aspect visuel, mais tout comme c'est le cas dans *Le Déluge*, cette perception visuelle est renforcée par un répertoire d'indications sonores soulignant la puissance de son flot : c'est « un grondement sourd qui faisait trembler les vitres de la fenêtre » (Gu 200) ; « un bruit liquide, semblable au grondement des cailloux se heurtant les uns les autres, ou bien [...] une cataracte invisible » (Gu 202) ; un « drôle de mugissement rauque » (Gu 206) ; le fleuve est « fracassant » (Gu 243).

En même temps que paraît *Les Géants, Mydriase* est publié aux éditions Fata Morgana. Ce petit livre décrit les sensations et les réactions de l'auteur lors d'une expérience avec la drogue, probablement le datura. Il n'y a pas de référence aux cours d'eau, et ainsi, nous ne l'avons pas inclus dans notre corpus d'étude.

Cinq ans plus tard, en 1978 paraissent en même temps le recueil de nouvelles *Mondo et autres histoires* et l'essai *L'Inconnu sur la terre*. Celui-ci « n'est pas tout à fait un essai, pas tout à fait une tentative pour comprendre quelques mystères, ou pour forger quelques mythes. » selon les mots de Le Clézio sur la couverture du livre où il écrit :

Ceci est peut-être aussi, tout simplement, l'histoire d'un petit garçon inconnu qui se promène au hasard sur la terre, pas loin de la mer, un peu perdu dans les nuages – et qui aime la lumière extrême du jour. (IT, couverture)

Rédigées et publiées en même temps, ces œuvres inaugurent une nouvelle ère dans l'œuvre le clézienne, avec un style plus apaisé, ainsi qu'un changement de perspective où le décor de la ville angoissante cède la place à une atmosphère idyllique, paisible, près de la nature. Par conséquent, les éléments de la nature dont les cours d'eau sont

plus présents que dans tous les livres précédents. Nous avons inclus le recueil de nouvelles dans notre corpus, laissant de côté l'essai, selon la délimitation formelle de notre corpus aux seules œuvres de fiction. *Mondo et autres histoires* contient 43 occurrences du mot, dont la vaste majorité se trouve dans les deux nouvelles « La roue d'eau », comptant 21 occurrences et « Hazaran », 15 occurrences où le fleuve est principalement un repère spatial¹³⁹. La nouveauté de « La roue d'eau » tient à l'introduction de l'idée du mouvement circulaire du fleuve qui va revenir de temps en temps dans la production ultérieure de l'écrivain. La nouvelle éponyme contient 3 occurrences, et les nouvelles « La montagne du dieu vivant », « Celui qui n'avait jamais vu la mer », « Peuple du ciel » ainsi que « Les bergers » une occurrence chacune. Dans « Lullaby », il n'y a aucune référence aux fleuves. « Les bergers » contient un passage où le mouvement du fleuve et l'écoulement du temps sont mis en parallèle. Dans « Mondo » est introduit le fleuve comme élément constituant de l'Ailleurs idéal.

Le petit livre paru la même année, *Voyage au pays des arbres* (1978) destiné aux enfants, racontant l'histoire d'un petit garçon qui se rend au pays des arbres, ne contient aucune référence aux espaces aquatiques.

L'écriture le clézienne a été découverte par le grand public avec la parution en 1980 du roman *Désert*. Dans ce premier roman à double récit¹⁴⁰, le lecteur suit d'un côté le parcours de la jeune fille Lalla, grandie dans l'âpreté d'un bidonville marocain au bord

¹³⁹ Il y a des expressions comme « jusqu'au fleuve » (p. 224) ; « près du fleuve » (p. 225 ; p. 226 ; « le long du fleuve » (p. 226). Pourtant, il y a un parallèle entre le personnage de Martin, et le fleuve, évoqué à l'aide de son regard : « ses yeux étaient comme l'eau du fleuve » (p. 226).

¹⁴⁰ « Trois romans – *Désert*, *Onitsha* et *La Quarantaine* – se détachent du reste des romans lecléziens consacrés à l'altérité par un trait distinctif : la présence de deux récits qui alternent et dont l'un se distingue typographiquement de l'autre par une marge gauche plus large. [...] Nous ne pouvons exclure la possibilité que, par l'emploi de ce procédé typographique, le texte signale la présence de quelques aspects de l'altérité auxquels le lecteur doit prêter attention. » p. 12 dans Jeana Jarlsbo : *Écriture et altérité dans trois romans de J. M. G. Le Clézio. Désert, Onitsha et La Quarantaine*. Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Lund, Suède le 11 avril 2003 dans Carolinasalen, Kungshuset. Studentlitteratur, Lund 2003, 227 p. ISBN : 91-973886-5-3. Comme le titre de son travail l'indique, elle lit la particularité typographique comme un signe d'altérité.

de la mer à la lisière du désert. Elle quitte le désert pour une vie austère à Marseille, puis sera découverte comme modèle pour des photos avant de rentrer dans son pays natal pour y donner naissance à sa fille. Dans l'autre récit, *Désert* raconte, majoritairement à travers l'optique du jeune garçon Nour, l'histoire des nomades, des « hommes bleus » et leur lutte ultérieure contre les envahisseurs chrétiens. Les deux récits sont liés par le personnage de Lalla, descendante des hommes bleus.

Le roman contient 55 occurrences du mot « fleuve », dont la vaste majorité sert de repères géographiques ou spatiales dans le récit sur les hommes bleus.¹⁴¹ La nouveauté par rapport aux ouvrages précédents est le rôle du lit du fleuve sec comme voie d'avancement pour les guerriers. Dans le récit sur Lalla, le fleuve est présent comme entité plutôt narrée que vécue.

En même temps que *Désert*, paraît *Trois villes saintes* évoquant les trois villes indiennes Chanchah, Tixcacal et Chun Pom. Le sentiment dominant dans le récit est celui de la sécheresse et de l'attente de l'eau. Celle-ci n'est pas suffisamment présente pour que nous jugions pertinent d'inclure ce petit livre dans notre corpus de recherche.

Le troisième recueil de nouvelles, *La Ronde et autres faits divers* paraît en 1982. Le Clézio y retourne au milieu urbain pour décrire l'angoisse des jeunes gens qui sont forcés d'y vivre. Comme le titre l'indique, il a construit les onze nouvelles du recueil à partir de faits divers.¹⁴² Il fait vivre les événements derrière des titres anodins : le

¹⁴¹ Les évocations de l'espace du fleuve se multiplient vers la fin du roman, dans la partie intitulée « *Agadir, 30 mars 1912* » (Dés 397-411) où les hommes bleus se sont réunis sur le lit du fleuve Souss pour la bataille finale contre les colons étrangers. Le mot « fleuve » y paraît 22 fois, presque uniquement en tant que repère spatial, de sorte que Bruno Doucey a pu établir l'itinéraire géographique des guerriers bleus à partir des données du texte. Voir p. 17 ; 65 dans Bruno Doucey : *Désert. Le Clézio*. Hatier, Paris, Collection Profil littéraire, Série Profil d'une œuvre 164, 79 p. ISBN : 2-218-00513-1.

Les fleuves dans *Désert* peuvent revêtir le rôle de voies de communication sans pourtant impliquer un mouvement d'eau irrésistible, car ils sont desséchés. Il y a un parallèle entre la fonction des fleuves desséchés dans *Désert* et l'une des métaphores fluviales dans *La Guerre*, où les voies de circulation étaient considérées comme le résultat d'un écoulement arrêté.

¹⁴² « Ce sont des instants assez forts de la vie qui apparaissent comme de simples nouvelles dans le journal. J'ai choisi donc – c'est pour cela que cela s'appelle fait divers – c'est que j'ai choisi pour

drame personnel d'un accident de voiture, la vie dure d'un immigré clandestin, la fugue brève d'un jeune garçon incarcéré depuis peu.

Dans la mesure où la majorité des nouvelles se déroulent dans le milieu urbain où il n'y a guère de cours d'eau, ceux-ci ne sont pas très nombreux. Cependant, leur présence se manifeste bien davantage que dans les nouvelles de *La Fièvre*. À cause de la présence plutôt modeste des cours d'eau dans la totalité de l'ouvrage, nous avons choisi de le laisser de côté pour notre corpus d'étude.

En 1985, un des ouvrages majeurs le cléziens voit le jour avec la parution du *Chercheur d'or*. Le roman, le premier ouvrage du « cycle mauricien »,¹⁴³ dessine le parcours d'Alexis L'Étang, fils d'un entrepreneur blanc, depuis son enfance heureuse à Mananava jusqu'à ses vieux jours, de retour dans son île natale mais rejeté par la communauté des Blancs. Entre ces deux pôles se trouve l'aventure de toute une vie de quête d'un immense trésor d'or caché à Rodrigues, ainsi que la participation à la Grande Guerre en France. Le roman *Le Chercheur d'or* a été inclus dans notre corpus à cause de son importance dans l'œuvre le clézienne – les mentions du fleuve y sont très éparses avec un total de 17 occurrences. Pourtant, le roman abonde en cours d'eau – les références aux rivières y sont très nombreuses. Néanmoins, dans le roman paraît la

la plupart de ces nouvelles des événements réels qui n'avaient pas été détaillés qui pouvaient faire travailler l'imagination et j'ai essayé de les mettre en scène. Certains de ces événements se sont passés en France, quelques-uns aux États-Unis, d'autres ailleurs. Je ne les ai pas situés vraiment dans le temps ou dans l'espace parce qu'ils n'étaient pas porteurs d'un particularisme. Je pense que la réalité, celle qui apparaît dans les journaux et non pas celle qu'on pouvait chercher dans la littérature, permet des développements. » Jean-Marie Gustave Le Clézio lors du Rencontre avec Jean-Marie Gustave Le Clézio. Uppsala, Ihresalen, Språkvetenskapligt centrum le 6 mai 2003. Propos recueillis par Richard Sörman.

¹⁴³ Nous empruntons le terme « cycle mauricien » à Diane Barbier en tant qu'appellation d'ensemble des œuvres *Le Chercheur d'or* (1985), *Voyage à Rodrigues* (1986), *La Quarantaine* (1995) ainsi que *Révolutions* (2003). Voir p. 3 dans Diane Barbier : *Le Chercheur d'or*. Connaissance d'une œuvre 97. Bréal éditions, Paris 2005, 125 p. ISBN : 2-7495-0451-1. Selon Diane Barbier, ce cercle est « assez ouvertement autobiographique, dans lequel l'écrivain mène une enquête romanesque sur ses origines. » Barbier 2005, 3.

première naïade le clézienne, Ouma, un personnage féminin initiateur associé à l'eau. Elle se meut aisément dans l'eau de mer et les rivières.

Une bonne partie des occurrences évoquent le fleuve de manière figurée. L'emploi figuré le plus courant est le rapprochement entre les mouvements des flots de boue et les fleuves¹⁴⁴.

Après ce roman paraît un recueil de nouvelles, *Printemps et autres saisons* (1989). Des cinq nouvelles, la première, « Printemps » occupe la moitié du volume. Dans la nouvelle éponyme est mis en récit un cours d'eau tantôt appelé « rivière », tantôt « fleuve » et dans la nouvelle « Zinna », le protagoniste parle du fleuve près du Mellah de son enfance. Les autres nouvelles ne contiennent aucune occurrence du mot. Vu le nombre relativement bas de ces passages, l'absence totale de la notion dans la majorité des nouvelles et vu qu'il n'y a pas de développement de la notion de fleuve par rapport aux ouvrages antérieurs, nous avons laissé le recueil hors du corpus d'étude.

Au contraire, dans le livre suivant, *Onitsha* (1991), les références au fleuve sont très nombreuses. Dans le roman racontant le voyage de Fintan, un garçon de huit ans, part avec sa mère de Nice à Onitsha à la rencontre de son père inconnu. Ce voyage devient une initiation à l'âge adulte ainsi qu'à la terre africaine, le fleuve Niger et ses confluents irriguent le texte entier. *Onitsha* est le deuxième roman le clézien à double récit. La majeure partie du roman *Onitsha* se déroule aux alentours du fleuve Niger, celui-ci étant au centre du paysage aussi bien que de l'action, mais le thème du fleuve est très présent dans *Onitsha* dès le début, avec 22 occurrences lors du voyage en bateau de Fintan et Maou et non pas seulement à partir de l'arrivée de Fintan et de Maou à Onitsha. La plupart des emplois anticipent le but de leur traversée de la mer :

Il y aurait les grandes plaines d'herbes que Geoffroy avait décrites, les arbres si hauts, et le fleuve si large qu'on pourrait croire la mer, l'horizon se perdant dans les mirages de l'eau et du ciel. (O 27-28)

La présence du fleuve est particulièrement marquée dans le roman *Onitsha* avec 248 occurrences du mot. Le fleuve Niger est le principe de vie traversant la ville d'Onitsha.

¹⁴⁴ CO 75, 84, 268, 302.

La maison où vit le couple Geoffroy et Maou avec leur garçon Fintan se situe en amont du fleuve, qui revêt la fonction de repère spatial, ainsi que de voie de communication. Y figure Oya, « la déesse du fleuve » (O 173). Elle est la première naïade à être associée au fleuve. Étant également la descendante de la reine mythique de Meroë dont le peuple a connu un exode de l'Égypte à Onitsha, les rôles de divinité et de reine du fleuve se combinent en sa personne. Elle habite même sur le fleuve – dans une épave échouée. Par l'introduction du thème égyptien, nous rencontrons aussi l'idée du trajet du soleil comme la descente d'un fleuve céleste – la même idée que nous avons vue dans « Peuple du ciel », mais inscrite dans un cadre mythologique différent.

Ibusun, la maison où habite la famille de Geoffroy Allen, domine le fleuve, ce qui fait que de leur domicile, le fleuve domine le paysage, repère spatial par excellence. La lenteur de son cours va se transmettre à l'esprit des personnages. La figure de la descente du fleuve sur le radeau, introduite dans « Mondo » est développée en thème dans ce roman qui le met en œuvre de la manière la plus élaborée de toute la production, à l'exception de *La Quarantaine*, sur lequel nous reviendrons plus bas.

Étoile errante raconte l'histoire de la fille juive Esther qui fuit les soldats de la Wehrmacht de l'arrière-pays niçois au pays promis, l'état naissant d'Israël en miroir avec le récit de Nejma, une jeune fille palestinienne, en fuite de la même terre qui n'est plus la sienne. Le mot « fleuve » est employé 22 fois dans le roman. Les occurrences se concentrent dans l'histoire du jardin paradisiaque Firdous que raconte Aamma Houriya, p. 242-246 : s'y trouvent 6 des 22 occurrences, ainsi que dans le récit de la marche de Saadi et Nejma, p. 289-291, comptant 8 occurrences. Néanmoins, la distribution au sein de l'ouvrage est inégale, la première moitié du livre ne contenant que 3 occurrences, laissant à la deuxième moitié du livre les 19 occurrences restantes. Dans l'ouvrage, le fleuve est plutôt considéré comme un repère spatial.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Avec *Angoli Mala*, c'est l'un des deux romans où les torrents jouent un rôle très important. Dans son esprit, Esther revient toujours à l'eau glacée des torrents du Boréon, à Saint-Martin. *Étoile errante* est le premier ouvrage le clézien où le narrateur insère des chauves-souris auprès des cours d'eau dans des situations particulièrement chargées de sens.

Il n'est cependant pas le premier ouvrage rédigé de la main de Le Clézio où la figure des chauves-souris se trouve : *Angoli Mala*, paru en 1999 porte la datation « Jacona, septembre 1985 » (AM

L'idée du fleuve circulaire, introduit dès « La roue d'eau », connaît un développement dans ce roman.

Le petit récit *Pawana* paraît la même année qu'*Étoile errante*. Il raconte par leurs propres mots l'histoire des chasseurs de baleines, notamment la localisation et la destruction du lagon où les baleines mettaient bas leurs petits. Aucun fleuve ne figure dans l'ouvrage, et de suite, il ne fait pas partie de notre corpus d'étude.

En 1995 paraît *La Quarantaine*, le deuxième roman du cycle mauricien et le troisième à double récit. Le personnage principal, Léon Archambau a été débarqué avec son frère, sa belle-sœur et quelques autres Européens sur l'île Plate aux abords de Maurice, à cause d'une maladie qui a frappé les passagers du bateau sur lequel ils voyageaient. Sur l'île habitent déjà des coolies de provenance indienne dans des conditions très austères. Dans cet état de quarantaine, d'attente prolongée, entre terre et mer, une sorte de limbes, Léon se noue d'amitié avec Suryavati, une femme indienne qui lui sert d'initiatrice au monde. Une fois la quarantaine finie, il va délaissier sa famille pour disparaître avec Suryavati. Dans le récit-cadre du roman, un Léon moderne, petit-neveu de Léon Archambau se lance sur les traces de ce dernier.

Du point de vue aquatique, tout comme dans *Le Chercheur d'or*, l'élément dominant par dessus tout est la mer. Le roman contient cependant 51 occurrences du mot fleuve, dont la plus grande partie, 39 dans l'un des récits parallèles, celui intitulé « La Yamuna » (Q 157), racontant d'une voix intra-hétérodiégétique l'histoire de la descente de Giribala et Ananta sur le fleuve de Yamuna, puis de leur trajet en mer et leur arrivée à l'île Plate. En plus des passages faisant partie du récit parallèle de « La Yamuna », il y a un certain nombre de passages où le récit fait référence à la descente d'Ananta et de Giribala. L'invention dans ce texte par rapport aux romans antérieurs de Le Clézio gît dans la mise en œuvre du fleuve en tant que mémoire collective, une évolution du lien déjà existant entre le fleuve et le temps.

290). De l'autre côté, *Étoile errante*, qui ne contient pas de datation, a été rédigé « longtemps avant de paraître, au milieu des années 1980 » selon Kastberg, qui a été en contact avec l'auteur à ce sujet. Voir Kastberg 2002, 39. Cela signifie que ces deux romans ont été rédigés *grosso modo* parallèlement, ce qui explique, à notre avis, quelques similarités dans le traitement des cours d'eau, notamment la présence des torrents et des chauves-souris.

L'année suivant la parution de *La Quarantaine* paraît le roman *Poisson d'or*, racontant l'histoire de Laïla, le poisson d'or qui se faufile entre les pièges de la société moderne. Volée et vendue encore enfant, maltraitée, devenue voleuse et menteuse, elle est en quête perpétuelle de son identité et de ses origines. De sa ville natale nord-africaine, elle émigre en France, puis aux États-Unis. Devenue célèbre musicienne de jazz, Laïla, s'étant retrouvée enfin, délaisse tout pour retourner dans ce que le texte laisse suggérer être son pays natal. Le roman pose d'une autre manière que *Désert* ou *La Guerre* et *Les Géants* la question de l'origine et de l'appartenance en tant que constituants de l'identité humaine¹⁴⁶. Dans ce roman, les images aquatiques jouent un rôle moindre, et de suite, nous l'avons laissé hors du corpus d'étude.

En 1999 paraît *Hasard* suivi de *Angoli Mala*, deux textes rédigés séparément mais publiés sous une même couverture. Tout comme le fait Margareta Kastberg, nous choisissons de les traiter en tant que deux ouvrages séparés.¹⁴⁷

Le premier texte, *Hasard* daté « Albuquerque, février 1999 » (Has 214) raconte l'histoire de Nassima et Moguer. Elle est une jeune adolescente qui monte clandestinement à bord du voilier Azzar sur lequel Moguer, réalisateur célèbre sur le déclin, arpente les océans. Entre les deux personnages se noue une étrange amitié. Les mentions des cours d'eau autres que la mer omniprésente se restreignent au minimum.¹⁴⁸ Ainsi, nous avons choisi de ne pas inclure ce roman dans notre corpus d'étude.

Au contraire, nous avons inclus l'autre texte, *Angoli Mala*, racontant le destin de Bravito, un jeune homme d'origine indienne qui retourne dans son village natal dans le paysage fluvial panaméen. Le fleuve est le constituant principal de l'espace, voie de

¹⁴⁶ Nous avons traité de cette problématique dans la communication « L'orphelin symbole de la mémoire collective dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio » livrée le 2 juillet 2010 au sein du 24^e congrès mondial du CIEF à Montréal.

¹⁴⁷ Voir Kastberg 2002, 38-39. Sans nous engager dans une discussion sur les genres littéraires, ce qui tombe hors du cadre du présent travail, nous traitons d'*Angoli Mala* comme un roman. D'autres chercheurs, comme p.ex. Bruno Thibault y voient une longue nouvelle. Cf. Thibault 2009, 70.

¹⁴⁸ Il y a un passage, certes intéressant, où Nassima se baigne avec d'autres enfants et le serpent boa Zoé, dans lequel l'auteur fait référence le plus ouvertement que nous avons trouvé au mythe de la femme-serpent.

communication, source de vie et de purification. La vie pivote autour du fleuve, mais vu que la terre est couverte de forêts, elle ne constitue pas le point fixe du regard de la même manière que dans *Onitsha* par exemple. Tout comme *Poisson d'or*, le roman joue sur les questions d'appartenance et d'origine. Certes, Bravito réussit à se réintégrer à la nature dont il est issu, mais plus difficilement à la société qu'il a quittée, et qui maintenant le rejette. Il finit par quitter les autres êtres humains. Déshumanisé aussi bien à l'échelle individuelle – il oublie le langage et commence à communiquer avec les animaux – qu'à l'échelle sociale – le sergent pense à sa prise comme à une « belle partie de chasse » (AM 270), il est abattu comme un animal sauvage.

Dans le texte, nous avons repéré 76 occurrences du mot. Le petit récit entier s'articule autour de la présence du cours d'eau : il est un repère topographique, mais il prend aussi part dans le développement de l'histoire, notamment parce qu'il est fortement lié au personnage de Nina la naïade du récit et l'amante furtive de Bravito, et par le lieu mystérieux de ses sources.

L'année suivante paraît *Fantômes dans la rue*, un récit de quelques dizaines de pages décrivant l'histoire de quelques personnes dans l'anonyme masse humaine du milieu urbain, du point de vue d'une caméra de surveillance. Les références aux cours d'eau y sont inexistantes à deux ou trois exceptions près. Pour cette raison, il ne fera pas partie de notre corpus d'étude.

En 2000 paraît aussi le recueil de nouvelles *Cœur brûle et autres romances*. Il ressemble à *La Ronde et autres faits divers* en ce que ses sept nouvelles racontent des événements qui sont anodins dans le cours de la vie urbaine, mais en même temps d'une importance cruciale pour les individus, représentant des drames de vie et de mort. Hormis dans la dernière nouvelle « Trésor », les cours d'eau ont peu d'importance. Le recueil ne contient que quatre formes du mot « fleuve » dont trois se trouvent dans la nouvelle finale, « Trésor » et une seule dans la nouvelle « Kalima ». La prise en charge de la narration est faite par un narrateur véritablement homodiégétique car dans tous ces passages est présent un « je » qui s'adresse à un « tu ». L'ouvrage a été inclus dans notre corpus en tant que représentant des nouvelles de la production tardive de l'écrivain. Dans la nouvelle « Kalima » est introduite la mort comme un

voyage, une dérive à rebours sur un fleuve glacé, puis dans la nouvelle « Trésor », le confluent des fleuves est associé au commencement du monde (CB 164).

Le roman *Révolutions* paru en 2003 reprend tout en développant des thèmes de plusieurs ouvrages antérieurs tels *Poisson d'or*, *Hasard*, *La Quarantaine*, *Désert*, *La Fièvre*, *Onitsha*. Il contient plusieurs récits parallèles, noués par leur relation à l'île Maurice. Le plus important raconte le développement de Jean Marro, de sa prime adolescence à Nice à ses études de médecine à Londres et un séjour à Mexico City jusqu'à sa vie de famille naissante après une visite à l'île de Maurice de ses ancêtres. L'autre histoire raconte la vie de Jean Eudes, son aïeul, de l'engagement de celui-ci dans l'armée de la Révolution jusqu'à son établissement à Maurice. Entre les deux histoires se trouve une troisième, intitulé « Kilwa », racontant à la première personne la vie d'une jeune femme vendue comme esclave et transportée à l'île Maurice. *Révolutions* ne contient que 9 occurrences du mot « fleuve ». Seuls deux passages mettent en scène des fleuves concrets, l'un la Tamise de Jean Marro à Londres, l'autre le rio Grande à la frontière américano-mexicaine que Pamela et Joáquin traversent clandestinement.

Le roman constitue la synthèse de la notion de fleuve dans l'œuvre le clézienne. Nous y trouvons la métaphore fluviale pour les voies de circulation (*La Guerre*), le parallèle entre la mer et le fleuve (*La Quarantaine*), la mémoire collective (*La Quarantaine*) liée au rapprochement mer – fleuve, puis la traversée d'un fleuve, figurée, mais pourtant le passage qui met en œuvre de la manière la plus explicite cet acte comme une initiation. Enfin, si Jean Marro se sent « pris par ce fleuve noir » (Ré 305) dans Londres, ce n'est pas sans rappeler le sort d'Adam Pollo, « emporté sur un fleuve noir » (PV 282) dans le premier roman du lauréat du Nobel.

Le passage le plus évocateur dans *Révolutions* est pourtant l'appel ouvert sans réponse, applicable à toute la production romanesque de l'écrivain :

Que voulait dire le "soleil" d'Héraclite? Le "fleuve"? Que signifiaient "il est" ou "il n'est pas"? Est-ce que cela avait un rapport avec les éclats de la lumière sur les pare-brise des voitures, avec les reflets des bouts de verre incrustés dans les balcons rectilignes des immeubles de douze étages ? (Ré 199)

Dans les chapitres suivants, nous tenterons de donner des réponses à la question lancée par Jean Marro – sans pourtant prétendre à l'exhaustivité sur ce sujet.

Le roman *Ourania* a paru en 2006. Dans ce livre, le géographe Daniel Sillitoe se rend au Mexique pour étudier la terre noire du Chernozem. Il y entre en contact avec les gens de Campos, une sorte de société idéale construite sur les ruines d'un ancien monastère. Les habitants de cette société sont chassés par les capitalistes qui veulent exploiter les terres riches pour l'expansion de leurs cultures de fraises, et les habitants sont éparpillés. Le livre transmet une vision pessimiste sur les possibilités de vivre ses rêves, de trouver de la paix dans le monde moderne. Il y a quelques mentions de cours d'eau, notamment de ruisseaux, mais pas suffisamment pour que nous incluions ce livre dans notre corpus d'étude.

Le dernier roman jusqu'à ce jour, *Ritournelle de la faim* date de 2008. Il raconte le parcours d'Ethel, jeune fille parisienne qui grandit à l'ombre de la deuxième guerre mondiale, et de sa famille, dont l'oncle Soliman. Puisque l'action du roman se déroule principalement dans la capitale, les cours d'eau y jouent un rôle moindre. Par conséquent, nous ne l'avons pas inclus dans notre corpus de recherche.

Ainsi, notre corpus d'étude est constitué des titres suivants :

- PV *Le Procès-verbal*. Paris, Gallimard, Folio n° 353, 1963¹⁴⁹.
Dél *Le Déluge*. Paris, Gallimard, 1966.
Gu *La Guerre*. Paris, Gallimard. L'imaginaire n° 271, 1970.
Mo *Mondo et autres histoires*. Paris, Gallimard. Folio plus 18, 1978.
Dés *Désert*. Paris, Gallimard, nrf. Le Chemin, 1980.
CO *Le Chercheur d'or*. Paris, Gallimard, 1985.
O *Onitsha*. Paris, Gallimard, 1991
EE *Étoile errante*. Paris, Gallimard. Folio n° 2592, 1992.
Q *La Quarantaine*. Paris, Gallimard. nrf, 1995.
AM *Angoli Mala* dans *Hasard* suivi de *Angoli Mala*. Paris, Gallimard. nrf. 1999.

¹⁴⁹ L'année indiquée est celle de la première parution, qui n'est pas forcément l'année de parution de l'édition utilisée dans le travail.

CB *Cœur brûle et autres romances*. Paris, Gallimard, 2000.

Ré *Révolutions*. Paris, Gallimard, 2003.

Dans ces titres, nous avons relevé à la main chaque passage contenant l'indication d'un cours d'eau. Ces passages constituent le corpus de notre thèse. Nous sommes conscient de la possible existence de passages ayant échappé à notre vigilance. Pour des raisons logiques, il nous est impossible d'évaluer le nombre de passages omis, mais toutefois, nous avons confiance dans le fait qu'à partir des passages triés, nous pourrions tirer des conclusions valables pour l'analyse du thème des cours d'eau dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de Le Clézio.

Chapitre II : le fleuve comme expérience

Comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, l'expérience du fleuve pré-suppose une subjectivité plutôt qu'un sujet cohérent. Dans ce chapitre, nous allons explorer l'espace fluvial en tant qu'expérience. Puisque la topographie d'un espace fictionnel reflète la mise en récit des descriptions fondées sur une perception – par exemple celle des personnages¹⁵⁰, la perception étant l'entrée en relation du sujet percevant avec les phénomènes du monde constituants de l'espace, nous allons appliquer un point de vue merleau-pontyen sur cette partie de notre travail. Prenons d'abord garde à l'imprécision voulue dans la description, chose qu'évoque Michèle Gazier :

Les paysages décrits par Le Clézio sont à la fois précis et imprécis. Géographiquement fixés et assez vastes pour évoquer à ceux qui en lisent la description, d'autres mondes ou d'autres lieux. Toutes les mers sont la mer, tous les rivages lointains sont le rivage, tous les ciels, le ciel...¹⁵¹

Il est possible d'appliquer une approche phénoménologique également sur les passages où la narration met en récit des fleuves figurés. Dans une lignée de pensée merleau-

¹⁵⁰ Parfois, le sujet de la perception est remis en question, avant tout dans les passages où les personnages romanesques décrivent un Ailleurs spatial ou temporel. Ainsi par exemple le récit du jardin Firdous dans *Étoile errante* dont la narratrice intradiégétique dit elle-même : « Est-ce la vérité, est-ce un mensonge, je ne saurais vous le dire. » (EE 242) D'autres passages encore mettent en récit une narration sans trace de narrateur. Cf. Helkkula 2009. La verbalisation des rêves ou de l'imagination peut aussi remettre en question les fondements phénoménologiques des espaces et des événements décrits, ce qui n'empêche pas leur analyse. Voir aussi la discussion sur les points de vue narratifs dans le chapitre précédent.

¹⁵¹ p. 27 dans Michèle Gazier : « Paysages de Maurice », pp. 21-28 dans *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Dir. Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles. Presses universitaires de Rennes, Collection « Interférences » 2010, 291 p. ISBN : 978-2-7535-1107-1.

pontyenne, il est question d'une expression des éléments perceptuels conditionnée par une pré-compréhension. Les phénomènes sont vécus en tant que fleuves, qu'ils soient réels ou figurés. Nous traitons ici d'une part de l'espace du fleuve réel et d'autre part des fleuves figurés, et encore de quelques entités situées dans l'espace fluvial, notamment de différents vaisseaux.

Dans le texte le clézien, la première association à la notion de fleuve est celle d'une puissance irrésistible, présente à partir du *Procès-verbal* (PV 282). Le fleuve revêt toutefois une multitude de fonctions. Il est par exemple un élément topographique important, une force mouvante irrésistible ainsi qu'une voie de communication.

A. Le fleuve réel

Nous allons inaugurer cette partie de notre travail avec des considérations sur la situation topographique du fleuve, voire sur ses attributs plutôt visuels. Après avoir établi l'espace topographique du fleuve, nous procéderons à l'étude du monde sonore du fleuve, à savoir ses caractéristiques auditives¹⁵². Puis, nous arriverons à l'eau du fleuve avec des considérations sur sa qualité, son aspect visuel et son mouvement.

Avant l'analyse de la perception et des caractéristiques des fleuves figurés, nous allons encore consacrer une partie du chapitre à la fonction de voie de communication du fleuve. Nous y explorerons la mise en récit de différents vaisseaux, ainsi que les deux cas particuliers de la piste au bord du fleuve et le lit du fleuve desséché comme voies de communication.

La topographie du fleuve

La topographie du fleuve présuppose la concordance à une loi naturelle : l'eau coulant toujours du haut vers le bas, ses sources se trouvent dans un endroit élevé, comme les collines, les montagnes, souvent éloignées, à l'extérieur du monde phénoménologique des personnages. À l'autre bout, il se jette dans la mer, à son embouchure, à l'estuaire

¹⁵² Dans la perception phénoménologique du fleuve ses bruits sont inséparables de l'expérience synesthésique du fleuve – nous les traitons à part pour des raisons pratiques.

ou au delta.¹⁵³ Le plus souvent, les protagonistes se rendent à un endroit au bord du fleuve, éloigné aussi bien de ses sources que de son embouchure.

Dans le paysage, le lit du fleuve se trouvant en bas, la vallée du fleuve est évoquée, soit de manière directe, soit de manière indirecte, de façon concrète aussi bien que de façon figurée – ce dernier dès *Le Déluge* avec le fleuve parcourant la ville (Dél 222) et notamment dans *La Guerre*¹⁵⁴ où le fleuve de voitures coule dans une « vallée au milieu des blocs des immeubles » (Gu 201)¹⁵⁵.

La vallée du fleuve se combine avec l'étendue à partir de « La roue d'eau »¹⁵⁶. Dans *Étoile errante* où Saadi parle de son enfance avec les pâturages « des troupeaux [...] vers la vallée où coulait le grand fleuve » (EE 289). Deux pages plus tard dans le récit principal, les fugitifs descendent vers le fleuve, dont « [l']eau boueuse coulait dans la vallée » (EE 291). La situation topographique de la vallée heureuse où coule un fleuve revient dans « Trésor » « quand un grand fleuve coulait et que les pâturages étaient infinis » dans la vallée où habitaient les esprits (CB 183) selon le narrateur homodiégétique de la nouvelle. À part les étendues s'ouvrant à perte de vue depuis le lit du fleuve, sa situation topographique au fond d'une vallée est mise en avant dans *Désert*¹⁵⁷. Des vallées sont encore mises en récit dans *Angoli Mala*¹⁵⁸, *Le Chercheur d'or* (CO 302-303) et *Étoile errante*¹⁵⁹.

Onitsha, le roman où la présence du fleuve est la plus manifeste de tous les ouvrages, ne contient qu'un passage de ce genre – encore figuré, où « le peuple [de Me-

¹⁵³ La Yamuna de *La Quarantaine* fait exception à cette loi : ce fleuve s'unit à l'Hughli avant d'atteindre la mer (Q 157).

¹⁵⁴ Gu 200, 201, 204, 206, 207.

¹⁵⁵ L'image revient avec des modulations quelques pages plus loin, où le fleuve creuse son lit dans la « vallée à travers les montagnes des immeubles » (Gu 204) et encore où « le fleuve des voitures » coule « dans la vallée, au milieu de la ville » (Gu 206).

¹⁵⁶ Mo 171, 172.

¹⁵⁷ Voir p.ex. Dés 227, 234, 236, 237, 350, 357, 398, 400, 405.

¹⁵⁸ AM 231, 243.

¹⁵⁹ EE 289, 291.

roë] coule sur la terre rouge, au fond des crevasses, dans les vallées desséchées »
« [p]areil à un fleuve d'os et de chair » (O 139).

Le paysage dans le roman est hétérogène, avec « la forêt », « les plaines d'herbes », « les lointaines collines » (O 211), mais aussi des « falaises rouges qui ressemblaient à un mur » (O 226) et au premier plan des rivages couverts de roseaux où vivent des oiseaux¹⁶⁰. L'île Brokkedon avec l'épave du George Shotton qui joue un rôle important dans le récit est couverte de roseaux et d'arbres (O 197). L'absence d'autres vallées associées au fleuve dans *Onitsha* souligne avec les mentions des étendues et de la savane le caractère plat du paysage¹⁶¹.

L'ouverture et l'immensité du paysage fluvial constituent un élément topographique important dès « La roue d'eau », où les références aux étendues des champs sont nombreuses¹⁶². Parmi les caractéristiques génériques du paysage fluvial, nous trouvons des

¹⁶⁰ O 101, O 132.

¹⁶¹ Le paysage fluvial mis en récit dans *Onitsha* correspond au « pays plat » de Jacqueline Michel : « Étalée comme une feuille blanche dans l'attente de l'écriture, surélevée comme un autel destiné à une célébration, ou comme une scène prête pour un spectacle, une terre plate se met en place d'entrée de jeu, dans la topographie du lieu de base. Le "pays plat" des récits de Le Clézio [...] [est] autant [une] représentation [...], [l']expression [...] d'une terre plate, lieu premier qui tout à la fois engendre et supporte le déroulement du récit. [...] Le "pays plat", ce lieu premier du récit, se concrétisera dans une grande plaine près de la mer, une aire sainte, des terrains vagues, de grands plateaux de pierres ; le lieu premier ce sera aussi d'immenses esplanades construites de mains d'homme, sortes de reproductions, au cœur des villes, du pays plat naturel. [TS 43 ; V 10 ;14 ;135] ». Michel 1986, 6-7.

Cf. Rachel Bouvet : « L'expérience de l'immensité et l'exiguïté du récit : le désert et la mer dans les nouvelles de Le Clézio », pp. 31-45 dans *Contes, Nouvelles & Romances*. Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio n° 2, Éditions Complicités, Paris 2009, 257p. ISBN : 2-35120-027-6.

¹⁶² L'étendue est mise en récit dès l'incipit de la nouvelle : « Par la porte étroite de la maison, Juba regarde les eaux lisses qui miroitent déjà, de l'autre côté des champs gris. » (Mo 157). Les « eaux lisses » sont celles du fleuve dont Juba puise l'eau. Puis le texte mentionne « les champs déserts » (Mo 158, 165), « les champs » (Mo 160), « les champs de terre rouge » (Mo 162), « les champs rouges » (Mo 166), « les étendues des champs déserts » (Mo 166), « l'étendue des champs » (Mo 172). Il y a aussi quelques références à « la terre » (Mo 158, 160).

plages, soit sans définition ultérieure¹⁶³, soit avec des références à leur étendue spatiale avec des adjectifs comme « immense »¹⁶⁴ ou à leur caractère minéral, avec la mention du « sable » (O 41) et des cailloux¹⁶⁵. Dans *Désert* où les guerriers avancent « sur l'étendue de sable craquelé, durci comme la terre cuite au four, sur le lit noir du fleuve où le soleil de zénith brûlait comme une flamme » (Dés 227) se rencontrent les deux lieux primordiaux du désert et du fleuve. Vers la fin du roman, le texte parle également de plaines, ce qui le rapproche du *Chercheur d'or*¹⁶⁶. La minéralité du paysage le clézien ayant été étudié auparavant, ne nous y attardons pas dans ce travail.¹⁶⁷

Une étude du rôle du fleuve en tant que repère spatial met en évidence des nuances dans la perception selon la focalisation sur les différents personnages. Pour Maou, le fleuve sépare l'ici où elle vit de l'Ailleurs. De suite, la localisation spatiale de « l'autre côté du [grand] fleuve », avec la variante « l'autre rive du fleuve » est plutôt associée à Maou, qui regarde le paysage d'une part et qui entend le roulement des tambours d'autre part¹⁶⁸. La perception des phénomènes de l'autre côté du fleuve – avant tout la musique des tambours pendant la nuit – se fera par l'ouïe, car hors de portée de la vue.

Dans quelques passages est indiquée la situation de la maison familiale, Ibusun, « [e]n haut, surplombant le fleuve, entourée d'arbres » (O 28) « , un peu en amont de la ville d'Onitsha » (O 61)¹⁶⁹. De là, les regards de Maou et Fintan surplombent le pay-

¹⁶³ O 126, 128, Q 170, AM 229, AM 246, AM 253, AM 262.

¹⁶⁴ AM 264, Gu 68, O 41, O 116.

¹⁶⁵ Dans « Hazaran », « la grande plaine de cailloux phosphorescents » s'étend à « l'estuaire large du fleuve » (Mo 226).

¹⁶⁶ Cf. Dés 409 et CO 255.

¹⁶⁷ Voir Bruno Tritsmans : *Livres de pierre. Segalen – Caillois – Le Clézio – Gracq*. Collection Études littéraires françaises, Günter Narr Verlag, Tübingen 1992, 121 p. ISBN : 3-8233-4605-9.

¹⁶⁸ O 81, 83, 108, 111, 144. Le dernier passage parle de la scierie : « [...] le grelottement lointain du générateur qui allait mettre en marche les rouages de la scierie, de l'autre côté du fleuve. ».

¹⁶⁹ Elle est « située sur une butte qui dominait le fleuve » (O 61) ; « en amont du fleuve » (O 68).

sage dominé par le fleuve¹⁷⁰. Parmi les phénomènes regardés figurent les orages et les autres phénomènes météorologiques dans l'espace fluvial¹⁷¹.

La majesté du fleuve va de pair avec celle du paysage, que ce soit celle d'une vallée avec un fleuve coulant au fond, ou d'immenses forêts ou des plaines sans fin au milieu desquelles s'écoule le fleuve ou bien encore de hautes falaises bordant l'eau.

L'étendue spatiale du fleuve

L'étendue spatiale du fleuve est décrite en des termes suggérant une très grande surface. Le fleuve est « immense », « gigantesque », et « vaste » avec des comparaisons à la mer dans quelques ouvrages. Le premier passage de ce genre se trouve dans la nouvelle « Mondo », où « le vieil homme » parle d'un Ailleurs où « il y avait un fleuve aussi large que la mer » (Mo 64), ce fleuve étant narré et non pas vécu. Le fleuve suivant est également raconté, dans *Désert* où Lalla veut écouter Naaman parler de l'Europe pays des rêves, qui figure comme un Ailleurs idéal. S'y trouvent entre autres « des fleuves qui sont grands comme la mer » (Dés 182)¹⁷².

L'immensité du fleuve revient encore une fois dans les représentations des personnages, dans *Onitsha*, où Fintan et Maou s'imaginent le paysage africain qu'ils n'ont encore pas vu, avec « le fleuve si large qu'on pourrait croire la mer, l'horizon se perdant dans les mirages de l'eau et du ciel » (O 28), ou seulement « si vaste et si lent » (O 28)¹⁷³. Il s'agit là de représentations du fleuve dans l'imagination de Fintan et de Maou

¹⁷⁰ Maou regarde le paysage dans O 82, 143, 146, 183, et Fintan dans O 61, 62, 180. Le passage raconté par la narration neutre à la page 63 pourrait être attribué à l'un ou à l'autre.

¹⁷¹ Des orages sont mis en récit p.ex. dans O 61, 62, 63, 102, 153, 154, 211, 227. À la page 69 est mise en récit une « brume » qui « descendait lentement la rivière, rejoignait le grand fleuve, touchait aux cimes des arbres, avalait les îles ».

¹⁷² Plus tard dans le roman, Lalla va se rendre en France pour découvrir qu'il était question d'une utopie située hors du monde phénoménologique.

¹⁷³ Avec *Voyages de l'autre côté* comme point de départ, Jacqueline Michel interprète la ligne de l'horizon comme une ligne de silence vers laquelle les personnages aspirent, ainsi que l'ultime limite que les personnages veulent dépasser pour aller de « l'autre côté » des choses, dans un élan vers la transcendance : « Écrire la ligne d'horizon, lui donner le statut de personnage – Horizon Lointain –, revient dans la poétique le cléziennne, à chercher une réalisation de l'infini dans la fixa-

à partir des descriptions données par Geoffroy dans ses lettres. *Onitsha* est en effet le roman où est mise en récit le plus fréquemment l'immensité du fleuve. Contrairement aux fleuves comparés à la mer dans les textes antérieurs, le Niger est perçu immense aussi d'un point de vue phénoménologique¹⁷⁴.

Oya et Okawho quittant Onitsha, « le fleuve est vaste comme la mer » (O 210) là où ils avancent à bord de leur pirogue. Ici, il s'agit plutôt de l'atténuation de la réalité des rives en les renvoyant dans un flou lointain.

Sur place, leurs anticipations se réalisent : dans un certain nombre de passages, le fleuve en soi ou une partie du fleuve est soit associée, soit comparée à la mer par la figure de la vastitude, il est « aussi vaste qu'un bras de mer » (O 61) ; « vaste comme la mer »¹⁷⁵. Puis, à un moment donné, Maou croit entendre : « le bruit du grand fleuve, comme la mer », elle voit « le grand fleuve briller comme la mer. » (O 110) Enfin, Fintan, contemplant le fleuve, celui-ci « paraissait sans limites. C'était comme sur une île déserte, au milieu des océans. » (O 103). L'emploi du verbe « paraître » superpose un filtre phénoménologique à la perception du fleuve.

En plus des passages cités ci-dessus, il y en a plusieurs autres où soit le fleuve, soit son eau sont qualifiés avec les adjectifs « grand » ou « immense ».

tion par l'image d'un éternel ICI. » Michel 1986, 76. De la perspective européenne de Maou et Fintan, Onitsha se trouve véritablement de l'autre côté de l'horizon. Ruth Amar a également analysé le même Horizon Lointain : p. 12-14 dans Amar 2004. Voir aussi l'article de Bruno Thibault : « L'horizon fabuleux et l'écriture de la fuite dans *Hazaran* et *Ourania* de J.M.G. Le Clézio », pp. 117-125 dans *Horizons Le cléziens* 2009.

¹⁷⁴ Lors d'une promenade sur le fleuve à bord d'une pirogue, celui-ci devient « vaste comme la mer » (O 101) en aval, dans la perception de Fintan. Un orage s'abattant sur le fleuve et la pirogue, il se sent perdu « dans l'immensité liquide » (O 102). Plus tard, Fintan contemple le fleuve dont « [l]'eau était immense, couleur de boue, pailletée d'or » (O 227), juste avant l'arrivée d'un orage qui rend « l'eau du fleuve immense et gonflée » (O 228).

Dans le récit second du même roman, les jeunes gens envoyés par la reine de Meroë reviennent raconter qu'ils ont « découvert un fleuve immense qui reflétait la lumière du ciel » (O 162), à savoir le Niger.

¹⁷⁵ O 101, 210.

Les passages restants insistant sur l'immensité du fleuve se situent dans *La Quarantaine* où les fugitifs à bord du radeau sur la Yamuna avancent sur le fleuve « si vaste qu'on aurait dit la mer, ses rives perdues dans la brume de l'aube » (Q 232)¹⁷⁶ dans la même tendance à l'atténuation de la réalité de la terre ferme que nous avons vue dans *Onitsha*. Dans le dernier passage mettant en récit l'immensité du fleuve, il n'y a pas d'autre rive : la foule des naufragés sur l'île Plate est « debout comme sur la rive d'un fleuve immense » (O 392) dans les yeux de Suzanne.

Les rivages

La description des rivages fluviaux va de pair avec le contexte topographique du fleuve. Dans un milieu urbain, il y a des quais, des immeubles. Dans un paysage minéral, le fleuve est bordé de cailloux ou de plages de sable. Le fleuve traversant les forêts, il est bordé d'arbres. L'espace linéaire entre terre et eau est parfois couvert de roseaux au milieu des quels se cachent des oiseaux.

Les références aux arbres et à la forêt sont en tête de liste, la première fois dans le récit de Martin dans la nouvelle « Hazaran » où les enfants « descendaient un fleuve, sur un radeau de roseaux, et qui traversaient comme cela des royaumes extraordinaires, des forêts, des montagnes, des villes mystérieuses, jusqu'à la mer » (Mo 214). Sinon, les nombreuses mentions des arbres et de la forêt sont principalement réservées à *Onitsha* et *Angoli Mala*. L'action de ce dernier texte se déroule principalement dans un paysage, où le fleuve coule entre « les murailles infranchissables de la forêt » (AM 220), « semblable à une grande avenue au milieu de la forêt » (AM 273). La forêt s'inscrit dans les éléments de la virginité de la nature avant l'arrivée de l'homme¹⁷⁷. Dans *Onitsha*, la forêt est présente dans les deux récits parallèles : celui sur l'Onitsha moderne aussi bien que celui de l'exode du peuple de Meroë. Dans ce récit, le rôle de la forêt et des arbres se rapproche de leur rôle dans *Angoli Mala* : à bord de leurs ra-

¹⁷⁶ Dans une variante de ce motif, le fleuve est « si vaste que l'autre rive disparaissait dans la brume » (Q 282).

¹⁷⁷ « En haut du fleuve, près des sources, la forêt semblait plus pure, comme si les affaires des hommes n'avaient pas encore touché le monde. » (AM 232).

deaux, ils traversent des paysages où les rives sont « chargées d'arbres » (O 165) ou « obscurcies par les arbres » (O 166-167). Le fleuve semble bordé d'épaisses forêts.

Dans la même catégorie que la forêt et les arbres, nous avons repéré la présence des arbustes, dès *Le Déluge* (Dél 222) et *La Guerre* (G 213). Emblèmes de l'âpreté du lieu où ils poussent, il y en a également dans *Désert* où « [q]uelques arbustes maigres avaient poussé au milieu de la rivière, sur les îlots de galets » (Dés 235) dans le lit du fleuve. Un passage dans *Onitsha* regroupe les entités limniques : « [...] chaque arbre au bord du fleuve, le grand manguier au feuillage en boule, les arbustes épineux, les panaches gris des palmiers inclinés par le vent du nord » (O 227).

Un arbre ou un groupe d'arbres au bord du fleuve procure au personnage un sentiment de sécurité et de stabilité¹⁷⁸. Bravito dans *Angoli Mala* trouve « un endroit abrité du serein par un arbre » (AM 231) au bord du fleuve où il passe la nuit¹⁷⁹. Lors de sa recherche affolée de Nina, il s'assoit de nouveau « à l'abri d'un arbre, devant la plage où Nina avait disparu » (AM 265) avant de s'y endormir.

Le cas de *La Quarantaine* demeure particulièrement intéressant. Même si une bonne partie du récit second raconte la descente à bord d'un radeau sur la Yamuna, les informations sur les rivages de ce fleuve restent rares et lapidaires. Le manque d'informations phénoménologiques sur les rivages et la qualité de l'eau du fleuve est propre à renvoyer le lecteur chercher le sens du texte au niveau symbolique plutôt qu'à un niveau d'interprétation au pied de la lettre. Dans le passage clé du roman, le « baptême » d'Ananta dans l'eau du fleuve, Giribala choisit « une plage, à l'ombre de grands arbres » (Q 169), mais généralement le récit ne parle que de la « rive » ou des « rives » du fleuve¹⁸⁰. C'est cependant le caractère de sacralité urbaine qui imprègne le récit, non seulement parce que les fugitifs voyagent dans un canal¹⁸¹, mais parce que leur trajet

¹⁷⁸ Le motif de l'arbre au bord de l'eau étant important dans le texte, nous avons matière d'y revenir dans la partie concluante. Voir p. 235.

¹⁷⁹ Et encore : « Assis sur la plage, à l'abri du grand arbre, Bravito guettait le ciel. » (AM 232).

¹⁸⁰ La « rive » : Q 173, 188, 205, 233, 282; des « rives » : Q 232, 303. Elles sont parfois boueuses : Q 173, 189.

¹⁸¹ Q 158, 159.

est bordé par des temples (Q 204), des villes avec des minarets (Q 190) et avant tout les « murs d'Allahabad et [les] marches des temples à Bénarès » (Q 255)¹⁸².

L'élément de roseaux est introduit dans « La roue d'eau » où « les roseaux mouillés sont penchés » « [s]ur les rives de sable » du fleuve que longe Juba (Mo 158). Dès la nouvelle, les oiseaux sont associés aux roseaux¹⁸³. Dans « Hazaran », la nouvelle suivante, Alia passe au fleuve « à travers les roseaux » (Mo 224). Tout comme les oiseaux, elle s'y cache au besoin¹⁸⁴. À la fin de la nouvelle, Martin guide les habitants de la digue des Français sur « le chemin qui s'ouvrait entre les roseaux » (Mo 227). Les roseaux du fleuve sont dans *Onitsha* mis en récit très fréquemment¹⁸⁵

Dans *La Quarantaine*, la descente de Giribala à bord du radeau sur la Yamuna aboutit dans une baie du fleuve « envahie par l'eau immobile où poussaient des roseaux » (Q 197) et dans les souvenirs ataviques de Léon, Giribala se cache « dans les roseaux » du fleuve (Q 275) lors de sa fuite.

Les sources

La narration s'intéresse peu aux sources du fleuve à l'exception d'*Angoli Mala* où « l'endroit qu'on appelait Tres Bocas (les trois bouches, à cause des trois torrents qui formaient la source du fleuve) » (AM 220) revient à plusieurs reprises comme l'espace liminaire entre le monde des hommes et un au-delà mythique et inexploré. Les sources se situent dans les roches, comme dans le passage suivant de la nouvelle « La roue d'eau » où la source est celle de Sebgag, tandis que le fleuve en question est l'Azan.

Le regard de Juba traverse les remparts de Yol, va au-delà; il suit les méandres du fleuve Azan, passe l'étendue des champs déserts, va jusqu'aux monts Amour, jusqu'à la source

¹⁸² Les bâtiments au bord du fleuve sont assez fréquemment mis en récit, ainsi dans *Onitsha* avec « Ibusun », la maison familiale des Allen et les temples au bord du fleuve. (O 128, 248).

¹⁸³ « Un vol d'oiseaux jaillit brutalement des rives, entre les roseaux, éclate dans le ciel clair en poussant sa clameur. » (Mo 160). De même, dans *Onitsha*, les aigrettes « allaient se reposer [...] dans les roseaux » (O 101) du fleuve, et les hérons s'y cachent (O 132).

¹⁸⁴ Mo 225, 226.

¹⁸⁵ P.ex. O 61, 68, 101, 128, 132, 133, 135, 167, 168, 197, 248.

de Sebgag. Il voit l'eau claire qui jaillit entre les roches, l'eau précieuse et froide qui coule en faisant son bruit régulier. (Mo 166-167)

Au moyen de sa vision qui suit le lit du fleuve, Juba accède à la source.¹⁸⁶

Les sources du fleuve figurent également dans le récit du jardin Firdous qu'évoque Aamma Houriya dans *Étoile errante*. Il s'agit là pourtant d'un endroit narré, un Ailleurs uchronique, et non pas d'un espace vécu.¹⁸⁷ Contrairement à ce qui est le cas dans les exemples précédents où les sources se situent dans un espace élevé et minéral, les sources du fleuve magique de Firdous ne sont pas associées à une topographie quelconque, mais indiquent premièrement l'origine de l'eau du fleuve.¹⁸⁸

Dans tous les cas, les sources du fleuve sont associées à un Ailleurs soit spatial comme dans « La roue d'eau », soit temporel comme dans l'exemple de Firdous. Dans

¹⁸⁶ Dans la ville mythique, le fleuve devient une voie de communication par le biais d'une comparaison à une « route de lumière » (Mo 165). Le regard de Juba suit le fleuve (Mo 166). L'ombre avance dans la vallée du fleuve dans un passage où le temple est comparé à un « vaisseau de pierre » (Mo 171), comme s'il pouvait partir à la dérive sur le fleuve. Les verbes employés dans le contexte du fleuve : « coule », « emplit », « traverse », « suit », « va », « s'étend », « avance » et « monte » décrivent un mouvement, une progression. Dans le passage cité dans le texte, la perception de l'eau est particulièrement intéressante : selon le texte, Juba « voit l'eau claire qui jaillit entre les roches » de la source, à grande distance, car au-delà de « l'étendue des champs déserts », mais en même temps, la perception sonore est notée par la narration omnisciente.

¹⁸⁷ L'endroit du Firdous n'est pas utopique, car Aamma Houriya dit connaître l'endroit où le jardin se situait : « Vous savez, ce n'était pas très loin d'ici, à ce qu'on m'a dit. C'était sur le rivage de la mer, tout près de la ville d'Akka. Il y a encore aujourd'hui un petit village qui porte ce nom, le paradis, et on dit que les habitants de ce village sont tous descendants des Djenoune. » (EE 242).

¹⁸⁸ Dans *Désert*, les deux idées de la source comme origine quasi mythique du cours d'eau et sa situation dans les roches se combinent dans un passage où l'eau de la rivière jaillit dans l'Ailleurs inaccessible. « C'est le moment aussi où Aamma parle des temps anciens, de la vie dans les terres du Sud, de l'autre côté des montagnes, là où commence le sable du désert et où les sources d'eau sont bleues comme le ciel. » (Dés 163). Cf. l'analyse de Di Scanno de l'eau que l'enfant mystique propose à Jon sur Mont Reydarbarmur dans « La montagne du dieu vivant. ». Elle écrit à propos de cette eau : « Elle est donc un don du ciel, parfaitement vierge, créatrice et régénératrice ; par ses vertus elle rétablit l'être dans un état nouveau. » Di Scanno 1983, 87.

Angoli Mala, les sources du fleuve constituent la barrière même entre le monde quotidien et l'Ailleurs mythique.

Bea B. dans *La Guerre* s'interroge sur l'origine du flot des voitures du fleuve du boulevard. Partiellement à cause du caractère bidirectionnel du fleuve de la circulation, le personnage lance l'hypothèse de sa circularité. De cette manière, les sources sont rendues obsolètes dans le récit en même temps que le mouvement reçoit une teinte d'éternité. Le fleuve des voitures deviendra véritablement un cercle vicieux.

L'estuaire

L'espace liminaire de l'estuaire est défini par la rencontre des eaux¹⁸⁹. Sa « valeur de site intermédiaire » a été commentée par Claude Cavallero, en tant qu'espace riche de significations¹⁹⁰. L'estuaire est l'ouverture vers un Ailleurs inconnu. Dans la nouvelle « Hazaran », Martin, le leader spirituel des habitants de la « Digue des Français », située « près des marécages qui bordent l'estuaire du fleuve » (Mo 201), bâtit sa hutte ronde¹⁹¹ au bord du fleuve à l'extrémité de la digue avant de commencer son enseignement auprès des autres habitants. Il est pourvu d'une clairvoyance quasi concrète dont il se sert et qu'enregistre Alia, la jeune fille protagoniste de cette nouvelle¹⁹² qui se clôt sur une scène où Martin, suivi des autres habitants du bidonville, part en prenant le

¹⁸⁹ Dans le texte, la rencontre est articulée par la mise en récit d'une « vague énorme » : « Puis tout d'un coup, droit devant la proue, il y a eu une vague énorme, immobile, qui déferlait en rugissant, là où l'eau de l'Hughli rencontrait la marée. » (Q 303). Dans *Onitsha*, le récit parle de l'endroit « où la vague de la marée remonte le fleuve » (O 209).

¹⁹⁰ Voir p. 46-47 dans Claude Cavallero : *J.M.G. Le Clézio ou les marges du roman*. Thèse de Doctorat présentée par Claude CAVALLERO Sous la direction de Francine DUGAST. Université Rennes 2 Haute Bretagne. UFR Lettres Communication Département Lettres Modernes Janvier 1992, 530 p. Cavallero traite des estuaires dans le contexte de la civilisation en tant qu'espaces liminaires périurbains, les rapprochant ainsi des isthmes, des deltas, mais aussi des zones portuaires.

¹⁹¹ Bruno Thibault voit dans l'architecture de sa hutte le rapprochement aux *koubba*, « les tombeaux des saints que l'Islam entoure de vénération », chose qui inévitablement renforce le sentiment de sacré autour de Martin. Voir p. 48 dans « La Revendication de la marginalité et la représentation de l'immigration clandestine dans l'œuvre récente de Jean-Marie Gustave Le Clézio » p. 43-55 dans *Nouvelles Etudes Francophones/NEF* Vol. 20.2 Automne 2005. Revue officielle du Conseil International d'Études Francophones. Lafayette, LA, USA, 319 p. ISSN : 1552-3152.

gué vers « la bande sombre de l'autre rive où pas une lumière ne brillait » (Mo 227). La destination, « l'autre rive » s'inscrit dans l'inconnu au-delà de l'estuaire¹⁹³.

Cette ouverture de l'estuaire vers l'Ailleurs trouve un parallèle dans *Angoli Mala* où Bravito imagine le départ de Nina :

Il pensait au bateau qui emmènerait Nina, comme à un rêve : à l'aube, le bateau descendrait le fleuve vers l'estuaire, les rivages s'écarteraient, s'ouvriraient sur la mer, et le bateau avancerait au milieu des vols de pélicans. (AM 253)

Dans ce passage, la fonction de l'estuaire comme ouverture à l'inconnu est encore plus marquée. Après l'estuaire, après les rivages, il n'y a que la mer et les oiseaux, ces derniers symboles de l'envol, du départ, de la liberté. Notons qu'il s'agit d'un espace imaginé et non pas perçu par Bravito.

¹⁹² « Martin regardait dans la direction du marais, vers l'estuaire large du fleuve, là où s'étendait la grande plaine de cailloux phosphorescents. » (Mo 226).

¹⁹³ Bruno Thibault souligne le caractère utopique du but de la traversée de Martin : « Il est important de noter que le lieu vers lequel Martin se dirige demeure incertain et indéfini. La dernière phrase du récit présente l'autre côté du fleuve comme un paysage vague et obscur, un espace sans trace de civilisation, un lieu mystérieux que les habitants du bidonville ne peuvent encore discerner avec précision. Et pour cause : ce lieu n'existe pas. Ce lieu correspond non à une réalité mais à une *vision*. Il s'agit du lieu de l'initiation, de cet espace sacré et immémorial, situé hors du monde moderne, que Le Clézio décrit en ces termes dans *Hai* : “Au bout du paysage de l'avenir, au bout de ces routes de ciment [...] il y a peut-être encore ce même pays, inconnu, ce pays vieux de millions d'années, sombre, pénétré de solitude et de mystère, ce pays muet et hautain où le langage humain n'est encore qu'un tressaillement presque imperceptible [...]. Là, un jour, sans qu'on sache bien comment, on se trouve en présence des raisons premières, et l'on voit ce qui pourrait venir” (12). ». Thibault 2005, 49. Une nouvelle version de l'article de Thibault constitue le chapitre 5, « Immigration clandestine et marginalités », pp. 101-119 dans Thibault 2009. Distinguons ici entre deux sens du mot « vision » : d'une part la représentation imaginaire qu'évoque Thibault, et de l'autre part la perception du monde extérieur, base de l'information topographique du paysage fluvial.

Isabelle Roussel-Gillet inscrit le départ des habitants vers l'horizon invisible dans la notion d'entre-deux de l'errance. Roussel-Gillet 2011, 7-8.

D'un point de vue phénoménologique, l'au-delà de l'estuaire est rendu flou, imprécis. Dans le cas de « Hazaran », l'autre rive est « sombre », tandis que dans *Angoli Mala*, tout ce qui est dit sur l'espace au-delà de l'estuaire est son caractère d'ouverture à la mer et la présence des pélicans.

L'ouverture vers l'inconnu va dans les deux sens. Dans *Onitsha*, Maou et Fintan, en voyage en mer, contemplant les estuaires comme des ouvertures au continent qui leur cache encore ses secrets :

Maou et Fintan restaient de longues heures sur le pont, à regarder la côte sans fin, cette terre sombre à l'horizon, s'ouvrant sur des estuaires inconnus, si vastes, portant l'eau douce des fleuves jusqu'au centre de la mer, avec des troncs d'arbre et des radeaux d'herbe emmêlés comme des serpents, des naissances d'îles frangées d'écume, quand le ciel s'emplissait d'oiseaux très lourds qui volaient au-dessus de la poupe du navire, inclinant leur tête, leur regard acéré, balayant le navire et ses passagers étrangers qui frôlaient leur domaine. (O 36-37)

[Le *Suryabaya*] glissait le long des quais, il allait vers la passe, vers Cape Coast, Accra, Keta, Lomé, Petit Popo, on allait vers l'estuaire du grand fleuve Volta, vers Cotonou, Lagos, vers l'eau boueuse de fleuve Ogun, vers les bouches qui laissaient couler un océan de boue, à l'estuaire du fleuve Niger. (O 47)

Dans le premier de ces deux passages « fleuve et mer se mêlent intimement et indissociablement »¹⁹⁴. Le mélange se manifeste par la mise en récit des objets charriés par le fleuve : « des troncs d'arbre », « des radeaux d'herbe », « des naissances d'îles ». Dans le deuxième passage, les fleuves ont charrié « un océan de boue ».

¹⁹⁴ Nous empruntons la formule à Madeleine Borgomano à propos d'un autre passage dans *Onitsha*. Elle y souligne l'importance du mélange entre fleuve et mer dans le roman. P. 101 dans Madeleine Borgomano : *Onitsha. J.M.G. Le Clézio*. Parcours de lecture, Bertrand-Lacoste, Paris 1993, 127 p. ISBN : 2-7352-0638-6. Dans son analyse, elle ouvre vers un commentaire de l'homophonie « mer » – « mère ». Selon Haddad-Khalil, il s'agit « de voir se révéler dans le liquide, le destin commun du fleuve et de la mer. ». Haddad-Khalil 1998, 338.

Ailleurs, l'estuaire sert plutôt de point d'arrivée d'un voyage onirique où l'importance du mouvement l'emporte sur l'irréalité de l'au-delà de l'estuaire. Ce rôle est mis en avant dans un autre passage d'*Onitsha*, où Okawho et Oya sont partis sur le fleuve avec leur garçon nouveau-né :

Jour après jour ils naviguent vers l'estuaire. Le fleuve est vaste comme la mer. Il n'y a plus de rive, plus de terre, seulement les radeaux des îles perdues dans les remous de l'eau. (O 210)

Se rencontrent ici le motif de la destination inconnue vers l'estuaire et celui du radeau auquel nous reviendrons plus tard, et encore la mise en parallèle du fleuve et de la mer. Le but du voyage du couple se perd dans les brumes de l'inconnu, concrétisées par l'indication spatiale « vers l'estuaire », le sens de la préposition « vers » restant flou. L'imprécision phénoménologique est atteinte par l'image de l'ouverture : « il n'y a plus de rive, plus de terre » – il n'y a plus de repère fixe à l'aide duquel le personnage pourrait se situer dans l'espace¹⁹⁵.

La descente vers l'estuaire dans *La Quarantaine* est liée au récit du voyage d'Ananta et Giribala sur le Yamuna :

Tout est lent. L'eau du canal descend lentement vers l'estuaire du fleuve, portant des fleurs d'écume jaune, des branchages, parfois un haillon incompréhensible qui tourne dans les remous et s'accroche à la poupe d'un navire. (Q 158)

Les Anglais étaient en face, ils avaient construit leur camp de l'autre côté de la Yamuna, leurs canons dirigés vers la ville.

La plage où les radeaux avaient échoué était face à l'estuaire, loin du courant des deux fleuves, une grande baie envahie par l'eau immobile où poussaient des roseaux. (Q 197)

¹⁹⁵ Une variante sur le même thème se trouve dans *La Quarantaine* où les fugitifs à bord du radeau voyagent depuis longtemps : « Il y avait si longtemps qu'elles n'avaient pas vu la terre que ces îles leur paraissaient irréelles, inaccessibles comme l'embouchure d'un fleuve gigantesque. » (Q 344).

Dans le premier des passages, le radeau se trouve au milieu du fleuve, l'estuaire étant indiqué comme le but lointain et irréel du voyage. Dans le deuxième passage, les femmes sont arrivées à leur première destination, l'estuaire, imprégné par un sentiment d'immobilité après des jours et des jours de lente dérive. La narration met en récit quelques faits phénoménologiques : une plage, une baie, des roseaux, et, en distance, l'estuaire et le camp des Anglais.

Le motif du voyage lent vers l'estuaire est repris plus tard dans le roman par le protagoniste et narrateur premier, Léon, « le disparu » :

Comme chaque fois que j'ai ressenti de l'inquiétude et de la haine, je suis allé à la pointe des oiseaux, celle qui regarde au-delà du rocher du Diamant, vers l'Inde, vers l'estuaire des grands fleuves. C'est comme la proue de l'Ava, qui franchit l'Océan jusqu'au rocher d'Aden, jusqu'aux terres fabuleuses. (Q 240)

Absent dans l'espace phénoménologique du narrateur-protagoniste, « l'estuaire des grands fleuves » est le but ou plutôt l'ouverture vers un Ailleurs dont la réalité est remise en question par l'adjectif « fabuleuses ».

Le monde sonore du fleuve

« [L]e verbe *voir* » étant « une clef [...] de l'univers le clézien »¹⁹⁶, la domination du fleuve dans l'espace où se trouvent les protagonistes s'impose surtout par la vision. Cependant, le monde sonore du fleuve se transforme radicalement au cours des années. Il est constitué d'une gamme restreinte de bruits, souvent très peu précisés. Parfois, le texte n'indique que leur présence avec des formules comme « le bruit du fleuve »¹⁹⁷. Au début de la production le clézienne, il est dominé par les bruits de la puissance et de la continuité, combinés dans *Le Déluge* dans une métaphore recherchée :

[L]e fleuve coulait sans interruption, sans heurt, grognant jour après jour avec sa voix nasillarde et régulière d'avion dans le ciel, déversant dans le bassin de sa propre source l'eau qui ne pouvait pas se terminer, l'eau perpétuelle, l'eau tournait mollement sa roue magique et sans couleur corps de femme lové qui n'en finirait jamais de mettre au monde. (Dél 217)

¹⁹⁶ Roussel-Gillet 2011, 31. Si Sylvie Benard-Courtin a pu choisir comme titre pour sa thèse *Le regard : principe de cohésion dans l'œuvre de Jean-Marie-Gustave Le Clézio*, cela confirme que c'est le « [...] regard, celui de l'auteur-narrateur, en quête de “ l'ailleurs”, qui traverse l'œuvre de LE CLÉZIO, en assure la cohésion au-delà de la diversité des formes et des genres. ». Voir *Le regard : principe de cohésion dans l'œuvre de Jean-Marie-Gustave Le Clézio*. Thèse pour le Doctorat de Lettres Modernes présentée et soutenue par Sylvie Benard-Courtin. Université de Paris IV. Paris Sorbonne U.F.R. Littérature française. 1^{er} Mars 1995. 339p. Nicolas Pien va jusqu'à dire que « [l]e regard est, pour Le Clézio, le premier et le seul lieu de communication avec la réalité ». Pien 2004, 91. À notre avis, c'est simplifier les choses, en niant aux autres impressions sensorielles leur rôle dans la création de l'espace fictif. L'énoncé est encore plus inquiétant en ce qu'il exclut le vaste travail synesthésique dans le texte le clézien. Au lieu, nous voulons souscrire au point de vue modéré de Keith Moser : « However, although Le Clézio valorizes all forms of perception, several critics have noted that vision is perhaps the most important in his sensorial hierarchy. » p. 732 dans « J. M. G. Le Clézio's Urban Phantoms and the Paradox of Invisibility », pp. 724-731 dans *Modern Language Review* volume 106, part 3, July 2011. Thierry Léger tire une autre conclusion, selon laquelle le regard d'Adam Pollo sert principalement de stimulant à l'imagination, ce qui va à l'encontre du regard sartrien comme conscience tournée vers quelque chose. Léger 1995, [32].

¹⁹⁷ Dél 175, AM 247.

La continuité est mise en récit par les circonstanciels « sans interruption », « jour après jour », l'épithète « perpétuelle » associé à l'eau, les expressions verbales « qui ne pouvait pas se terminer » ainsi que « qui n'en finirait jamais ». La puissance est mise en œuvre par le participe « grognant » ainsi que par le parallèle avec la « voix nasillarde et régulière d'avion dans le ciel ».

Le grondement des moteurs et de la circulation fait partie intégrante de l'espace du fleuve dès les commencements de l'écriture le clézienne¹⁹⁸. Bea B. perçoit le bruit du fleuve des voitures dans *La Guerre* comme un « grondement »¹⁹⁹, soit le fleuve est « grondant » (Gu 207). Le grondement est plus tard associé au fleuve, à la circulation et aux orages²⁰⁰.

L'imagerie la plus développée de la puissance du fleuve des voitures est élaborée à travers son bruit tout au long d'un entier paragraphe :

Le fleuve large avançait à la fois vers les deux côtés de la terre, avec un mugissement qui ne fléchissait pas. [...] Les moteurs tournaient vite, et la jeune fille entendait chaque passage distinctement, qui aussitôt s'oubliait dans le vacarme général. Parfois des bruits stridents de freins, ou de klaxons, surgissaient au hasard, ou bien les craquements des changements de vitesse. Tout le bruit coulait avec le fleuve, c'était un bruit liquide, semblable au grondement des cailloux se heurtant les uns les autres, ou bien à une cataracte invisible. Cela ne cessait pas. Cela durait des heures, des jours, des siècles, des années.

¹⁹⁸ Nous avons trouvé la première mention du grondement associé à la métaphore fluviale désignant les rues dans la nouvelle « Il me semble que le bateau se dirige vers l'île » du premier recueil de nouvelles, *La Fièvre* (1965), hors de notre corpus. Le texte y parle du « grondement continu des deux fleuves parallèles des rues » (Fi 93).

¹⁹⁹ Gu 199, 200.

²⁰⁰ Certes, il y a d'autres exemples de grondement, notamment celui des vagues de la mer, ce dont témoignent des passages comme celui-ci, de *La Quarantaine* où Léon traverse la distance entre L'île Plate et l'îlot Gabriel à la nage : « À présent les vagues déferlent sur la barrière de corail avec un grondement de tonnerre. L'eau coule dans les deux sens, comme une rivière en crue, et je dois nager de toutes mes forces, en glissant sous l'eau comme Jacques m'a appris en Bretagne, pour couper à travers les remous. » (Q 144) Le passage cité est caractéristique en ce qu'il lie le bruit du grondement au tonnerre.

Le bruit appuyait de tout son poids sur l'oreille, il comprimait les tympans comme les profondeurs de la mer. (Gu 202-203)

Le fleuve de voitures émet « un mugissement qui ne fléchissait pas », la situation est imprégnée par un « vacarme général », la narration fait le parallèle entre le bruit et le « grondement des cailloux » aussi bien qu'une « cataracte invisible ». En plus, il appuie sur l'oreille, en comprimant les tympans. Il s'agit d'une pression perpétuelle, générale, une surcharge des facultés auditives.

Aussi bien les fleuves naturels que les fleuves de voitures sont associés au fracas. Dans *Le Déluge*, le fleuve traversant la ville « coulait son fracas de tonnerre » (Dél 228), dans *La Guerre*, le fleuve de voitures est « plein de fracas et de lueurs » (Gu 204), soit il est « fracassant » (Gu 243). Dans *Onitsha*, le bruit des moteurs des pirogues emplit l'espace du fleuve²⁰¹.

Le bruit du fleuve est « continu »²⁰², « régulier »²⁰³. La puissance est parfois manifestée telle quelle : « Bravito entendait le fleuve couler avec force tout près d'eux » (AM 228). La mise en récit du fleuve passe par l'évocation de son bruit, mais la force est également mise en valeur par le regard de Bravito : lors d'une nuit d'orage, « [i] regardait la crue du fleuve arracher la terre et les branches des arbres, descendre dans un grondement continu de moteur » (AM 265). Ahuri de terreur, Bravito se trouve seul auprès du fleuve lors de l'arrivée d'une pluie torrentielle, qui lui servira de passerelle vers le monde secret du côté des sources. À deux reprises, le grondement est lié aux sources du fleuve²⁰⁴ comme préambule de la grande catastrophe, du déluge qui est sur le point d'emporter Bravito.

Dans le monde phénoménologique de Geoffroy Allen, la plage « retentit des bruits du fleuve » (O 179). Dans *Le Chercheur d'or*, la rivière Roseaux en crue perçue par

²⁰¹ O 132, 135.

²⁰² Gu 199, AM 221.

²⁰³ Mo 226, AM 255.

²⁰⁴ « Le tonnerre grondait vers les sources, ébranlait la terre. » (AM 263), puis : « Il écoutait [...] les grondements de l'orage aux sources du fleuve. » (AM 264).

Alexis à l'Anse aux Anglais est devenue « un fleuve de boue sombre qui coule à grands bruits » (CO 302-303).

Tandis que la narration garde la notion de continuité, les références à la force du fleuve transmises par son bruit sont très éparées à partir de *Mondo et autres histoires*. À la place sont mises en valeur des indications sur sa douceur, sur son mouvement perpétuel quasi imperceptible, procurant aux personnages « un bien-être silencieux universel »²⁰⁵. Au début de la nouvelle « La roue d'eau », « il n'y a pas beaucoup de bruits sur la terre, ni sur le fleuve » (Mo 157), tandis qu'à la fin de la nouvelle, « [l]e silence, dans la vallée du fleuve, est immense, il a couvert la terre et le ciel comme une eau calme où pas une vague ne bouge. C'est le silence de pierres. » (Mo 172). Le premier passage indique que les bruits sont présents mais faibles ou peu nombreux. Le bruit d'un mouvement ininterrompu est encore mis en récit dans *Étoile errante*, où « le raclement des pieds sur la route de pierres » (EE 90) des fugitifs fait « une rumeur étrange, un bruit de fleuve sur les galets » (EE 90), ainsi la rumeur est qualifiée comme un bruit propre au fleuve.

Dans *Onitsha* et *Angoli Mala*, le bruit que Fintan et Bravito respectivement associent au fleuve est un « froissement »²⁰⁶, voire un bruit « lent, profond et doux » (O 237), comme Fintan se le remémore dans le collège anglais après son retour d'Onitsha.

La douceur du bruit régulier du fleuve peut être accompagnée par ceux de la faune comme « les coassements des crapauds » (Mo 226) dans le monde sonore d'Alia dans « Hazaran ». Les crapauds reviennent dans *Le Chercheur d'or* où ils contribuent à la douceur de la situation au bord du fleuve, opérant une amnésie : « on peut oublier qu'il y a la guerre, grâce à la douceur des chants des crapauds » (CO 256). Dans *Onitsha*, Maou entend le silence de la nuit où s'insèrent « [l]es cris des crapauds, les crissements des insectes » (O 82) et avant tout le « roulement infatigable des tambours, de l'autre côté du fleuve » (O 83), qu'elle inscrit dans la musicalité²⁰⁷.

²⁰⁵ Nous empruntons la formule à Haddad-Khalil qui écrit : « L'homme connaît auprès de l'eau silencieuse un bien-être silencieux universel. ». Haddad-Khalil 1998, 283.

²⁰⁶ O 26, AM 255.

²⁰⁷ Cf. notre article sur le motif musical dans *Révolutions*. « La Musique qui transporte et transforme » pp. 161-168 dans *J.-M.G. LE CLÉZIO. Ailleurs et origines: parcours poétiques*, 2006.

Le silence est pourtant dynamique et ainsi relatif, le bruit du fleuve présupposé dans le texte, même s'il n'est pas indiqué²⁰⁸. Dans *Angoli Mala*, son absence est mise en récit : Bravito trouve angoissant le « silence pesant, menaçant » « loin du fleuve » (AM 250). Notons que « ce silence pesant, menaçant » n'est nullement une absence de bruits, mais bien l'absence du bruit du fleuve, voire l'absence phénoménologique du fleuve, remplacé par les bruits de la forêt, présentés sous un aspect aquatique à l'aide de la figure de la pluie. Plus tard sont mis en opposition « le bruit de l'eau qui coulait » au « silence de la forêt » (AM 263). Cette opposition atteste l'idée du bruit du fleuve comme un bruit par excellence, la forêt n'étant pas silencieuse.

Dans quelques rares passages, le bruit du fleuve est associé à des activités humaines, telles le chant qui est la caractéristique du bruit du fleuve que Fintan a intériorisée. D'abord, il l'entend « couler au fond de la cour du collège » (O 237), dans ses rêves, mais face à l'incompréhension et aux quolibets de ses camarades de dortoir, il intériorise ses perceptions²⁰⁹.

Bony parle de la déesse du fleuve « 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 noyait » (O 222). La respiration nocturne de la déesse ressemble au bruit des tambours de l'autre côté du fleuve dans la perception de Maou. Le danger du fleuve se concrétise en la personne de sa déesse. Elle n'est pourtant pas immédiatement identifiée à Oya qui est autrement présentée comme la déesse du fleuve²¹⁰.

Le roulement des tambours de l'autre côté du fleuve

Dans *Onitsha*, un bruit caractéristique prend une signification particulière. Le roulement des tambours – parfois un grondement – revient de manière presque incantatoire

²⁰⁸ Ce paradoxe en apparence est résolu par l'analyse de Michel se basant sur l'idée de Gaston Bachelard de la parole de l'eau comme silence primordial. Michel 1986, 45. Cf. Chapitre I p. 25. Voir aussi « La parole de l'eau » p. 250-262 dans Bachelard 1966.

²⁰⁹ « Alors 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. » (O 238) Avec le verbe « imaginer », la narration dévoile qu'il est question de bruits existant seulement pour Fintan.

²¹⁰ Sur les rôles d'Oya, voir le chapitre suivant, p. 172.

dans l'expérience phénoménologique de Maou²¹¹. La première fois où le texte en fait mention, il est « à la fois très lointain, étouffé, et en même temps on se rendait compte qu'il avait commencé depuis un bon moment », puis « insistant » (O 81). Encore, il est « infatigable » (O 83). Le bruit paraît comme la substitution des « bruits humains » :

La nuit, quand tous les bruits humains s'éteignaient, il restait le léger roulement des tambours intermittents, et [Maou] croyait entendre le bruit du grand fleuve, comme la mer. Ou bien c'était le souvenir du bruit des vagues à San Remo, dans la chambre aux volets entrouverts. (O 83-84)

Les « bruits humains », les sons d'activités humaines viennent de l'Ici, du présent phénoménologique de Maou, tandis que le « léger roulement des tambours intermittents » provient de l'autre côté du fleuve – d'un Ailleurs d'association fluviale, psychologiquement hors de la portée des activités humaines. Plutôt que d'une déshumanisation de l'Autre, agent du bruit, il est question d'une mystification du roulement lointain, représentant selon Ruth Amar « cette force indéchiffrable du paysage africain, de ce langage incompris de l'homme blanc »²¹².

Le bruit est tellement faible qu'il est à peine perceptible. À l'aide du verbe épistémique « croyait », la narration introduit un doute au niveau perceptionnel, renforcé par l'association du bruit du fleuve à celui de la mer dans les souvenirs de Maou. Il reste peu clair si le bruit existe en dehors de la perception de Maou.²¹³

Dans les autres passages où le bruit des tambours au-delà du fleuve est mis en récit, son caractère organique est souligné. Plus tard, Maou le compare à la respiration et à « un frisson sur sa peau » (O 108). Le bruit déclenche une volonté de s'approcher de sa source, et Maou, courant vers le fleuve entend « le bruit de son cœur, ou bien le roulement des tambours cachés, de l'autre côté du fleuve » (O 111) dans un élan où le bruit fait un avec les procès de son corps. Dans un va-et-vient entre l'entité corporelle qu'est le moi et le monde dont elle fait partie, la terre sous les pieds de Maou est comparée à

²¹¹ O 81, 83, 108, 111, 114.

²¹² Amar 2004, 140.

²¹³ Rappelons que Thierry Léger a interprété ce type de modalisations comme « l'incarnation d'un doute permanent face à l'énoncé ». Léger 1995, [13]. Cf. p. 49.

« une peau vivante » à l'aide du motif du bruit. Le parallèle entre le bruit du cœur et celui du roulement des tambours est repris trois pages plus loin (O 114) lors d'un moment intime entre Maou et Geoffroy, pour finir par ne faire qu'un dans un jeu complexe d'associations et de perceptions :

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)

Au début du passage, les sensations deviennent intersubjectives, la vague en Maou traversant également Geoffroy. C'est le roulement des tambours uni à la vague qui emporte les personnages « sur le fleuve ». Le fonds phénoménologique des perceptions se restreint au bruit des tambours dont les qualificatifs subjectifs « enivrant » et « apaisant » ne disent pas grand chose de la qualité du bruit. Avec la comparaison à « l'orage qui s'efface sur une autre rive », le bruit s'inscrit en même temps dans la liquidité et dans l'Ailleurs. Un Ailleurs évoqué dans le passage est « la mer en Italie », des souvenirs du couple qui se situent dans un autre contexte temporel et spatial.

Ainsi, la présence du bruit des tambours de provenance mystérieuse de l'autre côté du fleuve sera ce qui unira Maou au paysage africain avec l'interaction de son corps lors d'une confusion de ce bruit à celui de son cœur et à l'association maritime, à une immersion heureuse d'autrefois.

Nous trouvons également dans *Angoli Mala* un passage où sont reliés les appels de tambour et le fleuve : « Des chasseurs avaient entendu des appels de tambour, au loin, vers les sources du fleuve. » (AM 270), selon les « histoires de bonne femme » qui tissent toute une mythologie autour de Bravito qui serait à l'origine de ces bruits.

L'eau du fleuve

La substance même du fleuve – son eau – est sous-spécifiée d'une manière remarquable. Dans tout notre corpus, nous n'avons trouvé que quelques rares passages où sa température est indiquée. Ainsi, l'eau du fleuve est vécue comme froide ou fraîche sans

exception, que ce soit par Alia dans « Hazaran » qui entre « dans l'eau froide du fleuve » (Mo 227) ou que ce soit par les voyageurs dans *Désert* qui doivent quitter « [l']eau froide du fleuve » de l'oued Issene, « grossi par la fonte des neiges » (Dés 341). Dans *Angoli Mala*, « la fraîcheur » de l'eau du fleuve fait « du bien » à Bravito et Fulo qui y ont pris un bain²¹⁴.

Lalla dans *Désert* compare le sentiment de la marche dans les sables du désert à « l'eau des fleuves qui glisse entre les jambes » (Dés 202). Bravito ressent le « poids de l'eau » quand le fleuve le « serr[e] » (AM 251).

L'eau du fleuve est claire avant tout dans des textes ayant une valorisation positive. D'un point de vue strictement merleau-pontyen, il ne s'agit pas d'une inscription des sentiments du personnage dans le paysage, mais d'une perception pré-conditionnée par l'instance percevante. Regardée, elle se montre « lisse » (AM 250), « légère, transparente » (RF 273). Les personnages tels les guerriers dans *Désert* trouvent l'eau « pure » ou simplement « belle » (Dés 341). L'eau du fleuve dans le jardin magique Firdous raconté par Aamma Houriya est claire, fraîche et pure (EE 243), trois caractéristiques qui se complètent et se substituent.

Les frontières entre les différentes catégories visuelles sont parfois abolies. Dans *Angoli Mala*, par exemple, sa texture est catégorisée comme une couleur, la narration mettant en récit l'eau du fleuve qui reprend « sa couleur lisse » (AM 270) après les inondations qui l'ont rendue boueuse.

La relation entre la couleur du ciel et celle du fleuve est mise en avant dans plusieurs passages, en particulier le fleuve reflétant la couleur du ciel²¹⁵. Le reflet est suggéré par différentes indications de variantes des couleurs d'une nuance bleue qui peuvent se superposer à celle de la boue, comme dans ce passage d'*Onitsha* :

²¹⁴ Ajoutons à cela un passage dans *Onitsha* où « un souffle venu du fond du fleuve » est éprouvé comme « froid » (O 154) par Maou et Fintan. Notons pourtant que dans ce cas la froideur est attribuée au fleuve et non pas concrètement à son eau.

²¹⁵ Le reflet du ciel dans l'eau est une image bachelardienne liée à la limpidité qui revient à plusieurs reprises dans notre corpus.

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. Le fleuve était d'un bleu d'azur, il y avait des plages immenses pleines d'oiseaux. (O 116)²¹⁶

Les fleuves sont décrits comme « limpides » par la narration neutre dans *Angoli Mala* de sorte que « le ciel bleu se reflétait dans ses eaux » (AM 238). De même, Bravito se rend « en haut du fleuve, près des sources » où

la forêt semblait plus pure, comme si les affaires des hommes n'avaient pas encore touché le monde. Il y avait le ciel lisse, couleur d'ambre, l'eau bleue des torrents, encore pleine d'étincelles, les galets encore chauds, et surtout les arbres : immenses, étendant leur feuillage sombre sur la vallée, fermant les sentiers, comme s'ils gardaient un monde de magie et de mystère. (AM 232)

Dans le passage, la couleur de l'eau des torrents du fleuve est bleue, tandis que le ciel est « couleur d'ambre », contrairement à un passage dans *Onitsha* où Geoffroy glisse sur le fleuve « couleur d'ambre » (O 248), chose qui laisse suggérer que l'importance du symbolisme de la couleur l'emporte sur celle de son attribution à un certain élément du paysage.

Nous en trouvons une variante dans *Désert* où le photographe amène Hawa « dans le delta du grand fleuve, sur les plages des marécages, là où le ciel et l'eau sont de la même couleur » (Dés 326), sans que l'une ou l'autre ne soit définie.

Les reflets dans l'eau du fleuve impliquent souvent la lumière solaire, ainsi que les étincelles. Ce motif est introduit assez tardivement dans la production le clézienne. Nous en trouvons le premier exemple dans « La roue d'eau » où Juba contemple la ville magique de Yol « et où coule l'eau du fleuve Azan comme une route de lumière » (Mo 165). Ici encore, ce n'est que de manière indirecte que l'on comprend qu'il s'agit du reflet de la lumière solaire. Dans le même recueil, Alia, la protagoniste de la nouvelle « Hazaran » compare les yeux de Martin au fleuve : « ses yeux étaient comme

²¹⁶ Dans d'autres passages, la boue du fleuve est indiquée comme rouge, mais cela n'affecte pas ce passage où la présence de la boue en est réduite à marquer la substance de l'eau.

l'eau du fleuve, sombres et brillants » (Mo 226). Un peu plus tard dans la nouvelle, l'eau du fleuve étincelle (Mo 227).

Ces caractéristiques sont particulièrement courantes dans *Onitsha* et *Angoli Mala*. Dans le premier texte, le fleuve brille dans les yeux de Fintan, en promenade en bateau sur le fleuve : « [o]n glissait seulement entre l'eau et le reflet éblouissant du ciel » (O 101). On retrouve dans la perception de Fintan la combinaison avec la couleur de la boue : « Le fleuve était encore éclairé par le soleil. L'eau était immense, couleur de boue, pailletée d'or. » (O 227). Dans celle de Geoffroy, « [l]e soleil étincelle à la surface du fleuve » (O 122), même si son eau est « lourde chargée du sang des hommes » (O 121). Y revient donc le même alliage de la souillure de l'eau et de l'étincellement de sa surface²¹⁷. Maou voit « le grand fleuve briller comme la mer » à la lumière de la lune (O 110). Encore, Arsinoë contemple « le fleuve qui brille à la lumière du soleil couchant. Un instant encore, le disque est suspendu au-dessus de l'horizon, énorme et couleur de sang. » (O 163). Le passage est intéressant en ce que la couleur du sang revient, mais attribuée au soleil et non pas à l'eau du fleuve. Dans la cosmogonie du peuple de Meroë, le fleuve qu'il vient de découvrir est un « dieu nouveau de boue et de lumière » (O 163-164), le « fleuve immense qui refl[è]t[e] la lumière du ciel » (O 162) selon les jeunes gens qui l'ont cherché. L'aspect du fleuve est la réalisation de l'espoir de leurs errances, « à la recherche du corps étincelant du fleuve » (O 137), voire, ils imaginent le fleuve comme « étincelant » avant même de l'avoir jamais vu.

Dans le passage le plus remarquable du roman, l'identification au fleuve d'Oya est suggérée par le biais d'une confusion visuelle dans le regard de Fintan :

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. [...] « Oya. » Bony avait pro-

²¹⁷ Oya, et Okawho partis d'Onitsha vers l'estuaire du fleuve, « [l]e soleil étincelle sur le fleuve sombre » (O 209). Ici, les étincelles sur la surface du fleuve sont mises en valeur par le contraste à l'eau définie comme « sombre ».

noncé son nom à voix basse. Comme si elle était née du fleuve, couleur de l'eau profonde, son corps lisse, ses seins, son visage aux yeux d'Égyptienne. (O 184-185)

Avec le passage « l'eau comme un corps, le corps d'Oya brillant et gonflé par la grossesse » est établie l'identification du fleuve à la femme par le motif de la brillance, caractère originaire du corps d'Oya. Plus bas est déterminé le lien inverse, le corps d'Oya ayant pris la « couleur de l'eau profonde », d'une texture « lisse », caractéristique de l'eau du fleuve.

La gamme de qualificatifs la plus courante appliquée soit à l'eau du fleuve soit au fleuve lui-même est liée à son caractère boueux présent dans la plupart des ouvrages de notre corpus à partir du *Déluge* (Dél 184). D'une part, la caractéristique s'inscrit dans le caractère négatif attribué à l'espace urbain et dans le contexte de la guerre, d'autre part, elle a un emploi plus neutre.

En ville et dans la guerre, la narration insiste sur la saleté du fleuve : dans le *Déluge*, il est « boueux » (Dél 183), « couleur de lait » (Dél 175), « bourbeux » (Dél 184), le fleuve charrie « les blocs de tourbe » (Dél 175), dégage « une odeur de fermentation » (Dél 183), il coule dans un « sillon [...] d'ordures » (Dél 184). Et non loin du fleuve « traînaient les tomates pourries, les boules de pommes de terre » (Dél 20). *La Guerre* met en récit des « égouts [souterrains] charri[a]nt leurs fleuves puants vers la mer puante » (Gu 226) dans la même combinaison d'idées d'une force irrésistible et d'un flot important, notée plus haut au sujet du bruit du fleuve. Dans le roman, la jeune fille « longe des fleuves boueux où flottent des péniches » (Gu 144) et dans *Désert* où le photographe amène Hawa à Paris, et « prend des photos sur les quais du fleuve boueux » (Dés 328), à savoir la Seine. Les eaux du fleuve canalisées près de Calcutta dans *La Quarantaine* sont également « boueuses » (Q 157).

Dans *Le Chercheur d'or*, la morosité de la vie à la frontière se reflète dans la perception visuelle d'Alexis des fleuves. Le régiment d'Alexis marche au bord d'un « grand fleuve boueux » (CO 255) ; derrière les noms « L'Yser, la Marne, la Meuse, l'Aisne, l'Ailette, la Scarpe » (CO 268) se cachent des « fleuves de boue sous le ciel bas, des

eaux lourdes qui charrient les débris des forêts, les poutres brûlées, les chevaux morts » (CO 268). Le film de journal d'actualités de la guerre d'Algérie que regardent Jean et Mariam dans *Révolutions* représente « une image, burlesque, tragique, insoutenable : sur l'étendue de sable, les chaussures des soldats égyptiens abandonnées, comme si un fleuve de boue s'était retiré » (Ré 397).

L'eau du fleuve entourant le jardin Firdous est encore souillée par les esprits qui la rendent salée en y jetant « une grande montagne de sel qui se brisa et se répandit dans le fleuve » (EE 246).

Le fleuve, notamment le fleuve en crue, charrie également de la terre, rendant l'eau du fleuve boueuse. Dans *Onitsha*,

Geoffroy remonte lentement la rivière Cross, dans la pirogue surchargée qui lutte contre la puissance du courant accru par les pluies, charriant la boue et les branches brisées. La pluie est tombée ce matin sur les collines, et les affluents de la Cross ont débordé, tachant de sang l'eau du fleuve. (O 176)

Une lecture attentive montre que la boue et les branches brisées sont emportées par le courant de la rivière et non pas du fleuve. Pourtant, suite aux inondations, l'eau de pluie a charrié de la matière qui procure au fleuve une couleur de sang. Quatre pages plus loin, Fintan regarde le fleuve qui « continuait à charrier une eau limoneuse, sombre, violette, encombrée de troncs arrachés aux rives de la Bénoué » (O 180). La couleur associée au sang dans la perception de Geoffroy reprend les caractéristiques plus neutres « limoneuse, sombre, violette » de la perception de Fintan.

En voyage en mer vers Onitsha, Maou et Fintan notent les eaux « limoneuses » (O 41) des fleuves et sur place, Fintan contemple l'eau du fleuve « limoneuse, sombre, violette, encombrée de troncs arrachés aux rives de la Bénoué » (O 180).

Dans « La roue d'eau », l'eau que Juba puise du fleuve est dans ses yeux « couleur de terre » (Mo 162). Notons que cette qualification s'ouvre davantage aux interprétations symboliques que celle de « boueux », même s'il s'agit de la même chose – de l'eau souillée par le sol.

Arrivant sur le fleuve, Bravito dans *Angoli Mala* le trouve « couleur de boue » (AM 220). Les pirogues y circulent sur « le grand fleuve boueux » (AM 260). Lors de l'orage où il va se rendre au-delà des Tres Bocas, les bassins des trois torrents débordent « envahis par la boue et par les branches cassées » (AM 264). La plage où il cherche abri pendant la nuit aura « disparu sous l'eau couleur de sang. Puis le soleil apparut, étincela sur la surface du fleuve. » (AM 264). Ainsi, dans plusieurs textes, nous notons que la couleur boueuse évoque le rouge, couleur du sang, comme si les crues faisaient saigner la terre. L'association au sang de l'eau du fleuve boueuse, résultat du charriage de la terre lors d'un orage, se superpose à l'étincellement de sa surface.

Le fleuve dans le roman fluvial par excellence, *Onitsha*, le Niger prend un aspect boueux face à tous les personnages principaux, aussi bien pour Fintan et Maou qui depuis le bateau voient les « eaux limoneuses » (O 41) des fleuves ou bien « l'eau boueuse de fleuve Ogun » (O 47) ou encore « un océan de boue, à l'estuaire du fleuve Niger » (O 47). Installée à Onitsha, dans sa pensée, Maou fait référence au Niger comme le « fleuve boueux » (O 147), tandis que Fintan contemple « l'eau sombre et rouge porteuse de troncs d'arbres » (O 184) du fleuve et regarde son « eau [...] immense, couleur de boue, pailletée d'or » (O 227).

Geoffroy, de son côté, associe l'eau boueuse du fleuve au sang. Dans un passage poétique, il contemple « l'eau lourde chargée du sang des hommes, le fleuve éventreur de terre, dévoreur de forêt » (O 121-122). Les pluies ayant fait déborder la rivière Cross, « tâch[ent] de sang l'eau du fleuve » (O 176). Plus tard, il trouve les stèles pré-historiques du peuple de Meroë « fichées dans la boue rouge du fleuve » (O 191).

Le fleuve boueux revient dans *Étoile errante* où Saadi et Nejma en fuite arrivent « au grand fleuve » dont « [l']eau boueuse coulait dans la vallée, au milieu des grands arbres » (EE 291).

Les fleuves dans *La Quarantaine* sont également boueux. Y revient la couleur rouge de la boue, aussi bien dans le récit cadre du Léon moderne que dans le récit sur la descente d'Ananta et Giribala sur la Yamuna. Celui-là porte dans ses vêtements la « poudre rouge » de « [l]a boue des fleuves du Panama » séchée (Q 25). Les pluies donnent à la Yamuna « une couleur rouge » (Q 189), les radeaux glissant « le long de

la rive boueuse » (Q 189). La Yamuna est reprise dans l'esprit de Léon « le disparu » quand il s'identifie à Giribala « qui avait plongé [...] [Ananta] dans l'eau boueuse de la Yamuna » (Q 275). Son pouvoir purificateur est mis en récit de manière indirecte, les personnages se lavant dedans et également lavant leurs morts dans l'eau du fleuve²¹⁸.

C'est notamment dans *Angoli Mala* qu'est déployée le plus explicitement la corrélation entre la pureté de l'eau du fleuve près des sources et la souillure du bas du fleuve. Cette association est liée à la puissance du fleuve qui charrie des objets hétéroclites, emportés jusqu'à la mer s'ils n'échouent pas sur les rives. En bas du fleuve dans *Angoli Mala*, dans la perception de Bravito, aussi bien l'air que l'eau du fleuve sont lourds, cette dernière « mêlée de terre et d'immondices » (AM 243), de sorte que le protagoniste quitte les lieux pour remonter le fleuve.

Parmi les objets charriés, les troncs d'arbre sont les éléments les plus fréquemment mis en récit. Ils sont introduits déjà dans *La Guerre* avec un parallèle entre « de grands camions-citernes » qui dérivent dans le torrent de la circulation et « la jeune fille » qui « les regard[e] surgir de loin, pareils à des troncs d'arbre géants emportés par la crue » (Gu 203)²¹⁹. Puis dans « La roue d'eau », « [u]n grand tronc noir échoué oscille dans le courant » (Mo 158) du fleuve que regarde Juba, tandis que Nour dans *Désert* observe « les grands troncs blancs que les crues avaient apportés de la montagne » (Dés 235) dans le lit desséché du fleuve où avancent les guerriers. Dans *Onitsha*, Fintan et Maou perçoivent des troncs d'arbres à plusieurs reprises²²⁰. La formule de « troncs arrachés

²¹⁸ Q 171, 202, 203. Puisque le pouvoir purificateur de l'eau du fleuve est avant tout symbolique, nous traiterons de l'immersion dans l'eau du fleuve et de la purification dans celle-ci dans le chapitre suivant. Voir p. 200.

²¹⁹ Le fleuve charrie tout sur son chemin, d'abord dans un passage métaphorique de *La Guerre* où « la jeune fille » regarde le fleuve de la circulation : « Pendant un moment, il y avait un nœud dans le fleuve, avec quelques remous et quelques bulles ; puis le courant emportait tout, jusqu'aux traces de sang et aux éclats de verre, et le fleuve recommençait à couler avec son drôle de mugissement rauque, en jetant ses vagues de métal les unes après les autres. » (Gu 206) Le passage décrit un accident de voiture sur la route. Il ralentit le passage des voitures pendant un instant, mais le courant puissant du fleuve, souligné par son bruit, « son drôle de mugissement rauque », emporte tout.

²²⁰ O 37, 41, 52, 100, 122, 180, 184.

aux rives » du fleuve introduite dans *Onitsha* (O 180) est reprise dans *La Quarantaine* (Q 200). Les éléments forestiers sont complétés par des « branches brisées » (O 176) charriées dans *Onitsha* et observées par Geoffroy, des « débris des forêts » (CO 268) qu'observe Alexis dans *Le Chercheur d'or* et des « branchages » (Q 158) qui flottent près du radeau des fugitifs dans *La Quarantaine*²²¹. Il y a encore des « radeaux d'herbe emmêlés comme des serpents » et des « naissances d'îles frangées d'écume » (O 36) que perçoivent Maou et Fintan en voyage vers l'Afrique.

La mort réside dans les éléments emportés par le fleuve. Nous avons cité le passage du *Chercheur d'or* où Alexis est allé faire la guerre. Dans « les eaux lourdes » des fleuves de boue flottent des « chevaux morts », victimes de la guerre, et dans le « fleuve de boue » sont emportées les victimes de l'ouragan (CO 84). De retour à son île de son enfance, il se trouve face à un autre fleuve de boue : « La rivière Roseaux est un fleuve de boue sombre qui coule à grands bruits dans la vallée. » (CO 302-303). Dans *Onitsha*, Heylings raconte à Fintan « des animaux noyés qui vont échouer sur les plages » (O 52)²²². La force dévastatrice du fleuve se montre dans d'autres passages avec le participe du verbe « arracher » indirectement lié à l'activité fluviale.

Le fleuve noir et le fleuve sombre

La couleur du fleuve est perçue comme noire dans certains contextes où le fleuve se montre destructeur et menaçant. Dans *Le Procès-verbal*, Adam se sent « emporté sur un fleuve noir, dans des tourbillons de granit moulu » (PV 282) dans l'asile psychiatrique où il est incarcéré. Dans *La Guerre*, la couleur décrit les voies de circulation vides considérées comme des fleuves gelés dans la perception de Bea B²²³.

Le premier fleuve concret dont l'eau est noire est celui qui figure dans la nouvelle « Hazaran » où Alia perçoit « l'eau noire » (Mo 227) du fleuve qui étincelle « autour du corps de Martin » avançant sur le gué, puis regarde « de l'autre côté du fleuve noir

²²¹ Dans ce passage, il y a encore des « fleurs d'écume jaune » (Q 158).

²²² Il est possible d'attribuer le « haillon incompréhensible » (Q 158) de *La Quarantaine* à des victimes aussi. Ajoutons à nos exemples encore « le cadavre disloqué d'une grande sauterelle » emporté sur le fleuve des fourmis noirs dans *Le Déluge* (Dél 271).

²²³ Gu 65, 69, 166, 213.

aux bancs de cailloux phosphorescents » (Mo 227). Il constitue en même temps le seul fleuve noir ayant une valorisation neutre ou positive dans notre corpus.

Puis, dans *La Quarantaine*, les Doms fugitifs sur la Yamuna rencontrent la violence du fleuve lors de la saison des pluies :

L'eau du fleuve était noire et roulait en tourbillons, charriant des troncs arrachés aux rives. La navigation était impossible. Alors le fleuve n'était plus doux, il portait le nom d'Harasakara, la Crête de Shiva le Destructeur. (Q 200)

Le côté néfaste du fleuve noir est encore souligné dans *Révolutions* où Jean Marro à Londres se trouve face à la Tamise polluée :

C'était si fort, si ténébreux qu'on ne pouvait penser à rien d'autre, on ne pouvait se souvenir de rien d'autre, comme si on n'avait pas eu de vie auparavant, qu'on était né, arrivé, tombé tout à coup dans cette voie sans issue, pris par ce fleuve noir et luisant entre les docks, emporté entre les fleurs d'écume couleur du huit de miss Emma. (Ré 305)

Ajoutons à ces fleuves noirs « le lit noir du fleuve où le soleil de zénith brûlait comme une flamme » (Dés 227) sur lequel les guerriers bleus avancent dans *Désert*. Dans un passage parallèle dans *Angoli Mala*, la pirogue glisse « sur le fleuve obscur, semblable à une grande avenue au milieu de la forêt » (AM 273) regardé par le sergent Torre.

Le Niger est sombre dans la perception de Fintan dans *Onitsha*²²⁴. Dans le premier des passages d'*Onitsha*, le fleuve en crue charrie « une eau limoneuse, sombre, violette, encombrée de troncs arrachés aux rives de la Bénoué » (O 180). Quelques pages plus loin, dans le parallèle entre l'eau du fleuve et le corps d'Oya, celle-là est qualifiée de « sombre et rouge porteuse de troncs d'arbres » (O 184), puis, Oya et Okawho partis d'Onitsha, leur pirogue, « [l]e soleil étincelle sur le fleuve sombre » (O 209), dans un passage à focalisation zéro²²⁵.

²²⁴ Cet adjectif appliqué au fleuve est réservé à la perception de Fintan à une seule exception près : Dans la nouvelle « Hazaran », Alia trouve que les yeux de Martin sont comme l'eau du fleuve, « sombres et brillants » (Mo 226).

Hormis ces caractéristiques concernant la couleur de l'eau du fleuve ou du fleuve lui-même, l'aspect extérieur du fleuve est mis en récit à l'aide de comparaisons. Parmi elles, nous retrouvons des références aux métaux. Pour Juba dans « La roue d'eau », le fleuve est « métallique » (Mo 162). Dans *Onitsha*, Maou attribue au fleuve une « couleur de plomb sous les nuages » (O 146) sous l'avancée de la pluie. Dans un autre passage du même roman, le fleuve semble « du métal en fusion » (O 200) aux yeux de Fintan, tandis que le fleuve apparaît « pareil à un dragon de métal » (O 162) pour le peuple de Meroë. Ajoutons à ceci les références à l'or traitées plus haut au sujet des étincelles et de la brillance du fleuve.

Le fleuve se montre également « pâle » dans quelques contextes particuliers, notamment dans un emploi figuré. D'abord, dans « La montagne du dieu vivant », le protagoniste Jon arrivé en haut du volcan est sujet à une expérience mystique :

Peut-être qu'il n'y avait rien d'autre, réellement. Peut-être que maintenant, tout bougerait sans cesse, en fumant, larges tourbillons nœuds coulants, voiles, ailes, fleuves pâles. La lave noire glissait aussi, elle s'épandait et coulait vers le bas, la lave froide très lente qui débordait des lèvres du volcan. (Mo 139-140)

Tous les mouvements décrits dans le passage y compris les « fleuves pâles », à partir du constat « tout bougerait sans cesse » réalisent le πάντα πῆ de Héraclite.

Le fleuve pâle suivant n'est pas plus aquatique, mais est lié lui aussi à la pensée antique grecque. Alexis enfant regardant le ciel nocturne en compagnie de sa famille voit « [à] l'est, allant jusqu'au nord, [...] le grand fleuve pâle de la Galaxie » (CO 47), à savoir la Voie lactée.

D'autres qualificatifs du même genre, mettant en récit un fleuve comprennent le fleuve « couleur de lait » (Dél 175) dans *Le Déluge*, dont Besson cherche à entendre le bruit « au-delà des remparts des maisons ». Autrement dit, la couleur de lait n'est pas présente dans le monde phénoménologique du personnage. Dans un parallèle dans

²²⁵ Encore, Fintan contemplant le fleuve en crue depuis l'embarcadère, son « eau sombre, lourde, descendait en formant des tourbillons, entraînant des branches arrachées aux arbres, des feuilles, de la mousse jaune » (O 222), et un peu plus loin, Fintan pagayant dans une pirogue vers l'épave du George Shotton, « l'eau du fleuve [est] sombre » (O 222) dans ses yeux.

Onitsha, le fleuve est « invisible » (O 157) pour Geoffroy dans la nuit. La présence du fleuve est établie sans que le personnage n'en ait un contact visuel.

Il y a également « la vague de sirop bouillant, qui coule le long des gouttières comme un fleuve blond » (CO 22) dans la sucrerie que le narrateur autodiégétique Alexis regarde dans *Le Chercheur d'or*.

Parmi les indications de couleur les plus intéressantes, notons l'eau du fleuve comme étant « sans couleur » (Dél 217) dans un passage très long et complexe du *Déluge*, avec encore une fois Besson comme siège de la perception.

Dans *Étoile errante*, Saadi voit le fleuve Ghor comme « une ombre verte, à l'horizon » (EE 290), voire la représentation de l'espace du fleuve est réduite à la présence de la végétation à ses bords dans un paysage autrement austère et désertique.

Le mouvement du fleuve

La dernière caractéristique appliquée à l'aspect visuel du fleuve touche à son mouvement²²⁶. Il suit principalement trois différentes lignées de développement. D'abord, le mouvement de l'eau du fleuve est lent et l'eau décrite comme lourde, puis le mouvement est continu. La descente de l'eau est mise en récit dans quelques passages.

Cependant, suite à des orages, le mouvement du fleuve peut être tout autre que lent : à savoir rapide et trouble.

La lenteur du mouvement de l'eau est particulièrement mise en avant dans « La roue d'eau » où « l'eau lente du fleuve » (Mo 158), contemplée par Juba, est mise en récit dès le début de la nouvelle, d'une manière poétique : « L'ombre est encore sur le fleuve, l'eau est lourde et dense, elle coule en faisant ses plis lents. » (Mo 158). La lourdeur du fleuve dans le passage est liée à sa descente. L'eau que Juba retient du fleuve à l'aide de la roue d'eau fait partie de « l'eau lourde du grand fleuve qui descend vers la mer » (Mo 162). Dans le passage clé de la nouvelle, un passage véritablement pivot, « [l]'eau tourne [...] lentement, cercle des fleuves, cercle des murs, cercle des nuages autour de l'axe invisible » de la roue d'eau, l'axe est devenu un *Axis mundi*, le Centre cosmique pour Juba.

²²⁶ Le mouvement du fleuve est mis en récit également à l'aide d'impressions auditives, traitées plus haut (voir p. 91), mais aussi à l'aide des impressions tactiles lors des baignades (voir p. 113).

La lenteur comme caractéristique du fleuve revient dans *Onitsha*, liée à la perspective de Fintan. Le premier passage associant la lenteur au fleuve se trouve dans un passage cité de la narration où Maou avait voulu parler « du fleuve si vaste et lent » (O 28) à Onitsha, sans en avoir l'expérience encore. La combinaison des deux épithètes fait preuve d'un procédé narratif où le mouvement de l'eau est relativisé par rapport à la largeur du cours d'eau de sorte qu'il est perçu comme plus lent, l'autre rive fuyant dans le lointain. Fintan arrivé sur place, peut regarder « le lent mouvement de l'eau [du fleuve] » (O 107) de ses propres yeux, et finalement, ne veut plus le quitter : « Jamais il ne pourrait se séparer du fleuve, si lent, si lourd. » (O 185).

Dans le passage suivant mettant en récit la lenteur du fleuve, elle se combine à sa vastitude, toujours dans la perception de Fintan :

L'eau du fleuve coulait lentement, avec des sortes de nœuds, des tourbillons, de petits bruits de succion. Sabine Rodes disait que c'était le plus grand fleuve du monde, parce qu'il portait dans son eau toute l'histoire des hommes, depuis le commencement. (O 105)

À la lenteur et à la grandeur se superpose dans le passage encore la dimension historique et mythique – ayant existé « depuis le commencement », le fleuve deviendra un mouvement éternel où s'inscrit toute l'histoire des hommes²²⁷.

Pour Maou, la lenteur du mouvement du fleuve va imprégner sa perception de tout le paysage :

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 la lumière emplissait la maison et que les toits de tôle étaient comme la paroi d'un four. (O 146)

Dans le passage, de la lenteur est tirée l'essence du fleuve à l'aide du comparant « un mouvement très long et régulier ».

²²⁷ Nous reviendrons sur le rôle du fleuve comme matrice de l'origine du monde dans le chapitre suivant, voir p. 160.

La lourdeur de l'eau est associée en partie à sa lenteur et en partie à la présence de polluants, notamment des détritiques et des matières minérales qui rapprochent l'eau du fleuve à la substance de la terre²²⁸.

La descente de l'eau du fleuve est mise en récit plutôt dans les mêmes textes où la narration fait des références à sa lenteur, à savoir « La roue d'eau » et *Onitsha*. Dans la nouvelle, Juba intériorise les phénomènes naturels qui l'entourent : « La pluie, le vent, l'eau lourde du grand fleuve qui descend vers la mer, sont dans sa gorge, dans son corps immobile. » (Mo 162). Fintan trouve « le mouvement de l'eau qui descendait » qu'il voit dans le fleuve « terrible et rassurant à la fois » (O 106). Il réagit de manière émotionnelle vis-à-vis du mouvement de l'eau.

Quant à Maou contemplant le fleuve, son champ de perception va se réduire au mouvement de l'eau du fleuve seul : « 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). Encore une fois, la descente du fleuve est étroitement liée à l'écoulement du temps²²⁹. La descente de l'eau est liée au mouvement éternel également dans *La Quarantaine*²³⁰. Le mouvement lent et lourd fait de la descente de l'eau du fleuve un événement majestueux et irrésistible.

Plus loin dans *Onitsha*, le fleuve étant en crue, Fintan regarde le fleuve dont « [l']eau sombre, lourde, descendait en formant des tourbillons, entraînant des branches arrachées aux arbres, des feuilles, de la mousse jaune » (O 222).²³¹ Cette fois-ci, la descente n'est pas liée à l'arrêt du temps, mais au mythe de la déesse du fleuve « qui vivait

²²⁸ Dans un contexte tactile, elle est associée à l'eau qui pèse sur le personnage lors du bain, mais les personnages ne se baignant que très rarement dans le fleuve, cette fonction n'est pas si importante au sujet de ce dernier.

²²⁹ Fintan fera preuve de sentiments presque identiques plus tard dans le roman, dans un passage où il associe « la puissance lente du fleuve, l'eau qui descendait éternellement » (O 184) d'une part à un sentiment d'appartenance à *Onitsha*, et d'autre part à l'appartenance d'Oya au fleuve.

²³⁰ « Et toute cette eau boueuse, qui descendait lentement, lourdement, jour après jour, mois après mois, le fleuve si vaste que l'autre rive disparaissait dans la brume, jusqu'à Calcutta, jusqu'au camp de Bhowanipore. » (Q 282).

à l'intérieur du fleuve, on l'entendait respirer et geindre la nuit, elle arrachait les jeunes gens sur les rives et elle les noyait » (O 222) selon Bony²³².

Deux passages seulement expriment une valorisation négative de la descente de l'eau du fleuve. Dans le premier, l'eau deviendra un obstacle pour les guerriers bleus avançant sur le lit du fleuve desséché : « L'eau froide du fleuve descendait en cascade sur les rochers, et la route devenait plus difficile. » (Dés 341). Dans le deuxième passage, Bravito regarde « la crue du fleuve arracher la terre et les branches des arbres, descendre dans un grondement continu de moteur. » (AM 265).

La valorisation négative du fleuve revient plus tard dans *Onitsha* où Fintan contemple le fleuve en crue (O 222) et dans *La Quarantaine* lors de la saison des pluies : « L'eau du fleuve était noire et roulait en tourbillons, charriant des troncs arrachés aux rives. » (Q 200).²³³ Dans *Le Déluge*, le fleuve violent, menaçant a un « cours enflé » (Dél 183), et il est « rapide » (Dél 215).

Les nœuds et les tourbillons

La progression de l'eau du fleuve réel n'est pas complètement linéaire. La force du courant est exprimée par des modifications, tels les tourbillons et les nœuds. Dans l'unique passage du *Procès-verbal*, le protagoniste se sent « emporté sur un fleuve noir, dans des tourbillons de granit moulu » (PV 282). Les tourbillons présents sont une des expressions du caractère violent du fleuve.

Il y a là une légère différence par rapport à l'emploi métaphorique du fleuve pour désigner les voies de circulation. Nous le voyons en mettant en parallèle deux passages, le premier de *La Guerre* et le second d'*Onitsha* :

Le fleuve large avançait à la fois vers les deux côtés de la terre, avec un mugissement qui ne fléchissait pas. Il avançait absolument droit, sans tourbillons ni rapides, d'un seul

²³¹ Haddad-Khalil voit à travers les troncs à la dérive un « caractère élémentaire de liquidité qui incite au glissement horizontal ». Haddad-Khalil 1998, 296.

²³² Plus tard dans le récit, le lien entre la déesse destructrice du fleuve et Oya est rendu explicite.

²³³ Haddad-Khalil rapproche la couleur noire de l'eau du fleuve à « l'image de la Nuit noire ». Haddad-Khalil 1998, 295.

mouvement grandiose, traversant le paysage de part en part. Son corps d'acier glissait sur le sol noir, usant doucement l'asphalte qui s'éparpillait dans l'air en poussière impalpable. Les moteurs tournaient vite, et la jeune fille entendait chaque passage distinctement, qui aussitôt s'oubliait dans le vacarme général. Parfois des bruits stridents de freins, ou de klaxons, surgissaient au hasard, ou bien les craquements des changements de vitesse. Tout le bruit coulait avec le fleuve, c'était un bruit liquide, semblable au grondement des cailloux se heurtant les uns les autres, ou bien à une cataracte invisible. Cela ne cessait pas. Cela durait des heures, des jours, des siècles, des années. Le bruit appuyait de tout son poids sur l'oreille, il comprimait les tympanes comme les profondeurs de la mer. (Gu 202-203)

L'eau du fleuve coulait lentement, avec des sortes de nœuds, des tourbillons, de petits bruits de succion. Sabine Rodes disait que c'était le plus grand fleuve du monde, parce qu'il portait dans son eau toute l'histoire des hommes, depuis le commencement. (O 105)

Dans *La Guerre*, le fleuve des voitures, éternel, et aussi présent par le bruit que par les impressions visuelles, avance « absolument droit, sans tourbillons ni rapides, d'un seul mouvement grandiose ». Le caractère linéaire du mouvement est l'expression de l'évacuation des traits naturels de la ville. Même le bruit des freins, signe d'une variation dans la vitesse des véhicules, n'y change rien.

Dans *Onitsha*, la lenteur aussi bien que les nœuds et les tourbillons font partie intégrante du mouvement du fleuve, mouvement continu depuis le commencement de l'histoire humaine. Le fleuve est véritablement un espace cosmique, car au cœur de l'organisation des activités humaines.

Dans *Angoli Mala*, les tourbillons qui dansent sur l'eau renforcent son caractère vivant, pétillant. L'eau lisse est décrite sous un angle très robuste à l'aide d'une comparaison à la pierre liquide (AM 250).

Dans un passage particulièrement intéressant des « Bergers » se combinent le temps et le fleuve, dans un emploi figuré :

Le temps paraissait immense, très lent, avec par instants de drôles d'accélération in-compréhensibles, des vertiges, comme si on traversait le courant d'un fleuve. On marchait dans l'espace, comme suspendu dans le vide parmi les amas d'étoiles. (Mo 257)

Les modifications dans le caractère linéaire du temps sont mises en parallèle avec la traversée du courant d'un fleuve. Nous venons de voir que la lenteur est une des caractéristiques du fleuve : ici, l'épithète est attribué au temps, avec une référence indirecte au fleuve. La notion du temps en tant qu'entité phénoménologique sujet à des distorsions revient dans l'incipit lyrique de la nouvelle « Les bergers » dans *Mondo et autres histoires*. Pendant les quatre premières pages, la narration neutre présente le cadre spatial où se déroulera le récit, avec l'accent mis sur le monde sonore. Le sujet percevant étant réduit à un « on » indéfini qui co-occure avec un « vous » général, le manque de précision de ce sujet contribue à l'impression de flou du texte²³⁴.

Les bains dans le fleuve

Les bains dans les cours d'eau sont introduits assez tardivement dans la production clézienne. Ils n'impliquent que rarement le fleuve, mais plutôt la rivière ou le torrent. Le fleuve revêtant plutôt la fonction de repère topographique dont l'étendue d'eau fait partie du paysage, il y a une tendance dans le texte à resserrer la perspective dans les cas où les personnages plongent dans les eaux. La narration y arrive à l'aide de plusieurs procédés différents. Soit les personnages se baignent dans une eau adjacente au fleuve, soit le référent habituellement qualifié de « fleuve » est renommé lors de la baignade, le plus souvent en « rivière », en « courant » ou en « bassin ».

La réalité de l'immersion dans le fleuve prend parfois aussi des modalités au niveau de la narration – le bain est raconté dans un récit au second degré, ou observé par un narrateur qui ne le vit pas – ou au niveau textuel – les immersions dans le fleuve font

²³⁴ Des phrases comme « Où est-ce qu'on était, maintenant ? » (Mo 258) et « La nuit vous enveloppait. Elle vidait votre tête, elle vous faisait tourner en rond. » (Mo 259) combinées avec des exclamations de valeur thymique : « Comme la nuit était longue dans ce pays ! », avec en surcroît des références déictiques donnent le sentiment d'une présence subjective dans le récit. Ce texte pourrait servir d'exemple d'une narration subjective sans sujet identifiable, cf. les points de vue narratifs dans le chapitre précédent, p. 28.

partie d'un tout dont la réalité phénoménologique est remise en question. Dans ces cas, le bain dans le fleuve a lieu dans un Ailleurs métadiégétique ou alors la description du bain est focalisée sur un personnage observant quelqu'un d'autre se baignant.

Le premier bain dans un fleuve du corpus est un exemple des bains métadiégétiques. Dans la nouvelle éponyme du recueil *Mondo et autres histoires*, le vieil homme que croise Mondo parle d'un pays onirique, paradisiaque :

Il parlait d'un pays étranger, très loin de l'autre côté de la mer, un pays très grand où les gens étaient beaux et doux, où il n'y avait pas de guerres, et où personne n'avait peur de mourir. Dans ce pays il y avait un fleuve aussi large que la mer, et les gens allaient s'y baigner chaque soir, au coucher du soleil. Tandis qu'il parlait de ce pays-là, le vieil homme avait une voix encore plus douce et lente, et ses yeux pâles regardaient encore plus loin, comme s'il était déjà là-bas, au bord de ce fleuve. (Mo 64)

Les caractéristiques idéalisées de ce pays sont nombreuses. La paix et la beauté règnent parmi les habitants, et l'angoisse de la mort est exilée. La situation géographique du pays est utopique par définition : il s'agit d'un Ailleurs au-delà des mers.²³⁵ Nous n'avons qu'une indication quant à la topographie : il y a un fleuve « aussi large que la mer », où les gens vont se baigner. C'est au cœur de l'utopie que le vieil homme rêve de se rendre, et où il se rend dans son esprit, car sa voix prend les attributs du fleuve : « douce et lente ».

Dans *Onitsha*, Fintan descend à la rivière Omerun à l'aube pour guetter les femmes prenant leur bain dans l'eau de la rivière Omerun, confluent du fleuve Niger (O 68-69). La situation se répète plus tard dans le roman. Il est indiqué que Fintan revient souvent à cet endroit en compagnie de son meilleur ami Bony :

Bony guettait Oya. Elle était nue au milieu de la rivière, elle se lavait, elle lavait ses vêtements. Le cœur de Fintan battait fort, pendant qu'il la regardait à travers les roseaux. [...] Elle était la déesse noire qui avait traversé le désert, celle qui régnait sur le fleuve. (O 94)

²³⁵ Cf. Dutton 2003.

Même Oya, déesse et reine du fleuve, se baigne dans la rivière au voisinage du fleuve, et non pas dans le fleuve²³⁶.

Puis, il y a les cas où le référent change de désignation lors de la baignade. Dans ce passage d'*Angoli Mala*, le personnage principal, Bravito est en route avec Fulo :

Avec son cousin Fulo, ils ont marché le long du fleuve, et ils sont arrivés au village indien, à la nuit. [...] Comme ils étaient trempés de sueur d'avoir marché tout l'après-midi, Fulo et Bravito se sont baignés dans la rivière. Ils ont nagé tout nus dans l'eau noire. [...] La fraîcheur de l'eau leur a fait du bien. (AM 225-226)

Ici, « la rivière » se substitue au « fleuve » lors du bain. Le résultat, l'apaisement corporel et spirituel demeure pourtant le même. L'indication de sa fraîcheur, signe de renouveau, est une caractéristique associée à l'effet bénéfique de l'eau.

Plus tard, Bravito rencontre Nina, une naïade d'association fluviale²³⁷. Pendant quelques journées, ils se baignent ensemble dans l'eau du fleuve :

Dans l'eau profonde des bassins, ils plongeaient les yeux ouverts. Les poissons fuyaient devant eux. [...] Ils nageaient longuement dans l'eau froide, et ils sortaient en grelottant, Nina avec sa longue robe de coton collée à son corps. [...] C'étaient ces moments-là que Bravito aimait. Ils étaient si fatigués par la nage dans le fleuve qu'ils demeuraient longtemps, presque sans bouger, à regarder l'eau lisse couler devant eux, pareille à une pierre liquide sur laquelle frissonnaient les libellules et avançaient les tourbillons. (AM 250)

Chaque jour, Bravito plongeait avec Nina dans les bassins sous les rapides, de plus en plus longtemps. Il nageait contre le courant, aveuglé par les parcelles d'or qui flottaient, sentant le poids de l'eau qui descendait autour de son corps. Il était bien, quand le fleuve le serrait ainsi. [...] Le fleuve avait effacé tous ses souvenirs. (AM 251)

Les personnages se baignant dans le fleuve, le référent est concrétisé en des « bassins » contenant de l'eau. Dans le premier passage, « la nage dans le fleuve » désigne

²³⁶ Le passage met de plus en récit un bain observé, le point de vue étant celui des garçons au bord de l'eau.

²³⁷ Pour le motif des naïades, voir le chapitre suivant, p. 172.

un état déjà vécu, car la narration l'évoque seulement après que les personnages sont ressortis de l'eau. Dans le deuxième passage, le fleuve enserre le protagoniste par le poids de son eau, même si c'est notamment dans « les bassins » que les personnages plongent. Le contraste entre les notions – l'eau dont Bravito sent le poids et le fleuve qui l'enserme – donne l'impression du fleuve comme un sujet animé opérant à l'aide de son eau. L'impression est soulignée par la répétition du mot « fleuve », surtout comme sujet de la dernière phrase : « Le fleuve avait effacé tous ses souvenirs. » Amnésie générale comme précondition d'un renouveau total non seulement corporel mais aussi spirituel, effectué par la plongée dans l'eau du fleuve. La force régénératrice de l'eau est indiquée par la référence à sa fraîcheur.

L'eau du fleuve s'avérera salvatrice pour Nina, poursuivie par des assassins :

Elle pensa au cerf que son père avait poursuivi un jour dans la forêt, et qui s'était jeté dans les bassins du fleuve. [...] Pourtant, Nina savait que c'était là sa seule chance. Personne ne pourrait la suivre sous l'eau.

Elle sortit de la forêt, et se mit à courir sur la grande plage, sur les galets mouillés par la pluie. Vite comme le vent Nina allait vers le grand bassin d'eau noire et lisse, elle savait déjà comment elle fendrait la surface et irait jusqu'au fond de l'eau, puis se laisserait glisser le long des rapides. L'eau était immense et belle comme un miroir éteint par la nuit. (AM 258)

Dans cet acte physique, l'eau du fleuve est concrétisée en des bassins, le cerf s'étant jeté dans les « bassins du fleuve ». Nina s'approchant du fleuve et s'y jetant, la dénomination « fleuve » pour désigner le cours d'eau est complètement absente. Elle s'approche du « bassin d'eau », pour aller « au fond de l'eau », et se laisser emporter par les « rapides ». Puisque l'accent est mis sur la substance de l'eau, la notion de fleuve s'efface du texte.

Dans une variante de ce procédé, un passage d'*Étoile errante* met en récit les fugitifs Nejma et Saadi installés « au fond de la vallée, là où la rivière faisait un bassin d'eau profonde » (EE 287) de sorte que « le bassin » et « la rivière » ont le même référent. Le récit qualifie ce cours d'eau de « rivière », au total douze fois entre les pages 285 et

290. Les personnages se baignent dans le cours d'eau à plusieurs reprises, et le récit y fait référence aussi bien comme « rivière » que comme « bassin »²³⁸.

Pourtant, quand le cours d'eau apparaît sous son aspect topographique, le terme « fleuve » est inséré dans la narration :

Une nuit, ils ont été réveillés par les gens qui approchaient : des ombres marchaient au bord du fleuve, s'arrêtaient devant le bassin. Saadi était attentif, prêt à se défendre. Alors ils ont entendu pleurer des enfants. C'étaient des fugitifs, comme eux, qui marchaient la nuit et se cachaient le jour. À l'aube, Nejma est allée à la rivière, portant Loula dans son voile. (EE 289)

Le poids étant mis sur sa situation spatiale et non pas sur sa substance, le bassin de la rivière devient le bassin d'un fleuve. Au lever du jour, Nejma allant se baigner, le cours d'eau est de nouveau qualifié de rivière.

Nous avons trouvé de véritables baignades dans le fleuve, restant fleuve de manière univoque, uniquement à deux reprises, d'abord dans *La Quarantaine* et puis dans *Angoli Mala*²³⁹. Et dans *La Quarantaine* encore, l'acte d'immersion se situe dans la diégèse du récit second, onirique et mythique. Nous citons le passage de manière extensive :

²³⁸ « il est entré dans la rivière » ; « elle est entrée dans la rivière » (EE 286) ; « Nejma marchait jusqu'au bassin [...]. Elle lavait son corps, son visage, ses cheveux [...]. » (EE 287).

²³⁹ Deux immersions partielles sont mises en récit dans « Hazaran ». D'abord, Martin ayant rompu son jeûne se lave le visage dans l'eau du fleuve : « Appuyé sur Alia, il faisait quelques pas au-dehors, en titubant. Elle le conduisait jusqu'au fleuve, à travers les roseaux. Martin se mettait à genoux et il lavait son visage lentement. » (Mo 224). Plus tard, Martin guide les gens de la Digue des Français vers « la bande sombre de l'autre rive » du fleuve au bord duquel ils ont vécu : « L'eau noire étincelait autour du corps de Martin, tandis qu'il avançait sur le gué. Les enfants ont pris la main des femmes et des hommes, et très lentement, la foule s'est avancée elle aussi dans l'eau froide du fleuve. Devant elle, de l'autre côté du fleuve noir aux bancs de cailloux phosphorescents, tandis qu'elle marchait sur le fond glissant, sa robe collée à son ventre et à ses cuisses, Alia regardait la bande sombre de l'autre rive, où pas une lumière ne brillait. » (Mo 227). Comme souvent dans ce genre de passages, la fraîcheur de l'eau est notée, ici par le narrateur omniscient.

C'est sur le bord de la Yamuna que Giribala a trouvé un nom pour l'enfant. Malgré la guerre, malgré l'odeur de mort et le goût de cendres, c'est dans l'eau du grand fleuve que Giribala ressentait la paix et le bonheur. Avant la nuit, elle a choisi une plage, à l'ombre de grands arbres, et elle est entrée lentement dans l'eau en serrant l'enfant contre sa poitrine.

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 du fleuve 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.

« Maintenant, tu as un nom, tu as une famille... »

Pour cela, 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 169-170)

Le passage est extrêmement riche de sens, sur plusieurs plans, quoique non d'un point de vue phénoménologique. Rien n'indique la qualité de l'eau, ni sa température – en d'autres mots, ces caractéristiques ne sont pas pertinentes dans l'économie du récit. La narration reste lapidaire au sujet de l'espace : le fleuve est grand, il y a une plage à l'ombre d'un nombre indéfini des arbres. Sur l'événement plane une « odeur de mort »²⁴⁰, accompagnée d'un « goût de cendres ».

Dans le même roman, des lavages dans l'eau du fleuve reviennent à trois reprises. Deux de ces passages mettent en œuvre la besogne du lavage des morts avant de les mettre sur les bûchers, travail effectué par les Doms avec qui Giribala et Ananta voyagent. Les passages restent très sommaires – il est seulement constaté que « laver [le cadavre] dans l'eau du fleuve » (Q 202) fait partie des préparations des morts avant le bûcher, et que « Seules leurs dents brillaient quand on les lavait dans l'eau du fleuve. » (Q 203).

Ce nettoyage rituel est mis en opposition avec un autre passage où Giribala lave sa fille, sur le bateau en route vers l'île de *La Quarantaine* :

²⁴⁰ Notons en plus que le qualificatif de l'odeur est plus symbolique que phénoménologique, car faisant référence à un état dont l'odeur n'est pas définie univoquement.

Même lorsqu'elle voyageait avec les Doms, chacune allait de son côté et s'accroupissait dans le fleuve, avec l'eau qui montait jusqu'au cou. Puis elle s'est habituée. Elle lavait Ananta avec soin, mais l'eau salée de la pompe laissait une pellicule collante et poissait les cheveux. Il fallait attendre l'heure de monter sur le pont pour espérer se rincer sous la pluie. (Q 319-320)

Dans ce passage, la pureté de l'eau est remise en question du fait qu'elle vient d'une pompe. Elle a perdu sa force de purification, car apprivoisée par les êtres humains, contrairement à l'eau de pluie accumulée dans le fleuve.

Le dernier passage mettant en œuvre la purification corporelle dans l'eau du fleuve relate l'intervention de la femme Lil qui aide Giribala, agressée par un groupe d'étrangers. Lil « a lavé ses plaies avec l'eau du fleuve, et elle lui a rendu Ananta terrorisée » (Q 171), acte de charité où l'eau du fleuve est considérée comme pure et bienfaisante.

Dans le même roman, les passages où les personnages entrent dans la Yamuna qualifiée de « rivière » ne manquent pas. Suryavati parle « de la grande rivière où sa grand-mère a baigné Ananta, après qu'elle l'a trouvée » (Q 155), ou bien de « la naissance de sa mère, quand sa grand-mère l'a plongée dans l'eau de la rivière Yamuna pour la laver du sang des victimes de Cawnpore » (Q 218), de « la rivière où ma mère est née » (Q 278). Dans ces passages, l'immersion dans l'eau de la Yamuna est univoque, en même temps que la Yamuna est qualifiée de « rivière » et non pas de « fleuve ». Ils sont encore unis par la fonction diégétique de la figure de la rivière – racontée par Suryavati dans le récit premier.

Le fleuve voie de communication

Tout comme c'est le cas pour beaucoup d'activités associées au fleuve, les références aux voyages en bateau sont particulièrement fréquentes dans *Onitsha* et *Angoli Mala*, le fleuve constituant le centre du paysage dans les deux textes. Ils sont cependant loin d'être les seuls textes où des trajets en bateau sont mentionnés.

La fonction du fleuve en tant que voie de communication est tripartite. Soit le personnage effectue un trajet à bord d'un vaisseau, ce qui est le cas dans *Onitsha*, *Angoli Mala* et *La Quarantaine*, soit il emprunte une piste côtoyant le fleuve comme dans *Le*

Déluge et *Angoli Mala*, ou bien le lit desséché du fleuve sert de piste, ce qui est le cas dans *Désert*.

Dans quelques cas particuliers, le fleuve décrit un parcours circulaire en tant que voie et en tant que mouvement dans l'esprit des personnages. Nous allons explorer ici cette gamme de fonctions du fleuve. Nous traitons la métaphore des voies de communication en tant que fleuves dans la deuxième partie de ce chapitre²⁴¹.

Le navire remontant le fleuve – emblème du colonialisme

Dans plusieurs romans de Le Clézio, le système colonial est suggéré et dénoncé à travers le motif du navire remontant le fleuve. Nous rencontrons le motif colonial pour la première fois dans un contexte fluvial dans un passage du *Chercheur d'or* où le père d'Alexis, narrateur au second degré, lui parle des grands voyages de découverte :

Il parle de Tasman, de Biscoe, de Wilkes qui est allé jusqu'aux glaces éternelles du pôle Sud, et aussi des voyageurs extraordinaires, Marco Polo en Chine, de Soto en Amérique, Orellana qui a remonté le fleuve des Amazones, Gmelin qui est allé au bout de la Sibérie, Mungo Park, Stanley, Livingstone, Prjevalski. (CO 48)

Pourtant, pour Alexis enfant, l'énumération de noms inconnus prend une teinte incantatoire de noms gratuits, avatars de l'Ailleurs : « ce sont des noms magiques, ils sont pour moi comme les noms des étoiles, comme les dessins des constellations. » (Co 48) Le jeune Alexis ne s'intéresse pas au lien entre voyage de découverte et civilisation, ce qui équivaut à la mainmise des terres pour le compte des patries des voyageurs.

Dans *La Quarantaine*, les bateaux à canons anglais ont la mission de protéger et de maintenir l'empire colonial en Inde. Ils constituent une menace supplémentaire pour le groupe de réfugiés descendant la Yamuna²⁴².

Au contraire, dans *Angoli Mala*, le bateau assure la communication avec le monde extérieur, Bravito étant arrivé jusqu'à la forêt par bateau, Nina rêvant de s'en aller²⁴³.

²⁴¹ Voir p. 137.

²⁴² « On disait que les soldats étrangers remontaient les fleuves dans leurs bateaux à vapeur, à la recherche des rebelles. » (Q 169).

L'emploi du motif du navire culmine dans *Onitsha* avec le *George Shotton* dont l'épave devient l'emblème du développement de l'emprise coloniale sur le Nigeria, avec son essor avant la guerre jusqu'à son naufrage au seuil des années 1950²⁴⁴. Le récit premier s'inscrit dans le cadre colonial des années 40.

Dès le début du roman, le lecteur rencontre le *Surabaya*, un navire de la Holland Africa Line (O 13) à bord duquel Maou et Fintan embarquent pour Onitsha. Même si son nom est indien, il est associé au transport des colons et des marchandises vers l'Afrique et des matières premières coloniales vers l'Europe. Fintan et Maou se heurtent à la pensée coloniale à bord du bateau où les colonisés sont séparés des « vrais » passagers dans un esprit de ségrégation qui va à l'encontre de l'intuition enfantine de Fintan. Fasciné par les Noirs qui payent leur trajet en débarrassant la rouille du pont, le garçon descend chez eux un soir malgré l'interdiction d'aller sur le pont de charge où les familles des Noirs voyagent (O 38-39). Il est aussitôt attrapé et corrigé.

À bord du bateau, Maou et Fintan font la connaissance de Gerald Simpson, officier anglais, et nouveau « District Officer » résidant à Onitsha (O 41). La narration le présente comme l'incarnation d'une pensée coloniale, paternaliste et dédaigneux envers

²⁴³ « Il pensait au bateau qui emmènerait Nina, comme à un rêve : à l'aube, le bateau descendrait le fleuve vers l'estuaire, les rivages s'écarteraient, s'ouvriraient sur la mer, et le bateau avancerait au milieu des vols de pélicans. » (AM 253) Dans ce récit, le bateau représente l'ouverture onirique vers l'Ailleurs inconnu. La figure du vol de l'oiseau souligne son rôle de symbole de liberté. Rien n'est dit sur la possible destination du voyage de Nina.

²⁴⁴ Raymond Mbassi Atéba inscrit le *George Shotton* dans le colonialisme en appuyant sur l'inégalité des pouvoirs entre les colons et les habitants d'Onitsha : « L'espace-temps mobile, *George Shotton*, est un vestige du colonialisme. Une relique abandonnée dans les eaux du fleuve et qui rappelle les relations inégales qui ont compromis l'émergence d'une utopie de communion des peuples, non pas dans l'asservissement ou l'exploitation de l'un par l'autre mais dans le respect des variantes identitaires de chacun pour développer la richesse de la diversité humaine. Cette situation renvoie en écho à celle des Indiens évoqués, dans *Angoli Mala*. » Ceci lui donne matière à considérer le fleuve en soi comme « l'espace-temps qui a favorisé les impérialismes » « dans les annales de la colonisation ». P. 174 et 175 dans Raymond Mbassi Atéba : *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité*. L'Harmattan, Paris, 2008, 385 p. ISBN : 978-2-296-05520-9.

les cultures étrangères, c'est-à-dire non-anglaises. « Fintan l'avait tout de suite détecté » (O 41) dit le texte à son sujet.

Fintan a également des connaissances sur le marché des produits coloniaux, cela faisant partie de l'héritage culturel familial que sa mère lui a transmis « depuis qu'il était tout petit » (O 28)²⁴⁵. De cette manière, le monde colonial est présent dès le début du roman en tant que représentation mentale et en tant que microcosme flottant, bien avant que les voyageurs atterrissent à Onitsha, chez Fintan, mais surtout chez Maou qui nourrit une image idéalisée de la ville.

Le *Surabaya* faisant partie du système colonial, il inspire aussi bien Maou que Fintan dans l'imagerie d'un bateau remontant les fleuves. Maou veut écrire « en écoutant le froissement de l'eau sur la coque, comme si on remontait un fleuve sans fin » (O 26). Fintan de son côté commence à rédiger une histoire appelée « Un long voyage », éponyme du premier chapitre du roman. Cette histoire raconte les aventures d'Esther, arrivée en Afrique en 1948, dans une sorte de mise en abyme du personnage romanesque de Fintan.²⁴⁶ Là aussi est employé le même motif du temps très long que dans les écrits de Maou : « LE BATEAU S'APPELLE NIGER. IL REMONTE LE FLEUVE PENDANT DES JOURS. » (O 49)²⁴⁷.

²⁴⁵ « 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 29).

²⁴⁶ La mise en abyme est double, car Le Clézio garçon passait son temps à rédiger le récit « Un long voyage » pendant son voyage en Afrique en compagnie de sa mère et de son frère aîné. Voir p. 26-27 dans Jean-Louis Ézine : *Ailleurs*. Arléa, Paris 1995, 125p. ISBN : 2-86959-314-7. Le récit est reproduit dans *Le Déluge* p. 128-134, sa rédaction attribuée au protagoniste François Besson. Voir aussi Pien 2004, 18-20.

²⁴⁷ Par son nom, l'espace-temps du bateau dans le récit de Fintan va coïncider avec le fleuve destination du voyage du protagoniste. Après l'arrivée à Onitsha, Fintan abandonne la rédaction pour un certain temps mais y revient plus tard, y intégrant une partie des rêves de son père : « Le soir, quand il ne pouvait pas dormir, Fintan reprenait le vieux cahier d'écolier, et il continuait d'écrire l'histoire, UN LONG VOYAGE, le bateau d'Esther remontait le fleuve, il était grand comme une ville flottante, il contenait tout le peuple de Meroë à bord. Esther était reine, avec elle ils allaient vers ce pays au nom si beau, que Fintan avait lu sur la carte épinglée au mur : GAO. » (O 106).

Fintan et Maou se sentent mal à l'aise vis-à-vis du mode de vie colonial à Onitsha, et ils s'en échappent chacun de leur côté, en partie à l'aide de Sabine Rodes, « l'homme le plus étrange que Fintan ait jamais rencontré » (O 99) qui vit en marge de la communauté des Blancs. Il sert d'initiateur à Geoffroy aussi bien qu'à Fintan sur la préhistoire du lieu et des peuples, ainsi que sur le fleuve dont il a une expérience solide²⁴⁸. Son attitude se heurte à celle de la communauté européenne dont les membres préfèrent s'isoler dans leurs villas au lieu de faire connaissance avec les habitants ou l'espace du fleuve. L'intérêt de Sabine Rodes pour la culture populaire et la nature, manifesté par ses collections de toutes sortes d'objets suscite l'animosité des colons²⁴⁹.

Le père de Fintan, Geoffroy, est engagé pour « faire des affaires, acheter et vendre » (O 85) dans une compagnie coloniale, son vrai intérêt étant quand même de « remonter le temps jusqu'à l'endroit où la reine de Meroë avait fondé sa nouvelle cité. » (O 85). Intégré dans le système colonial, il répond au coup de sirène au « jour où le courrier lent arrivait par le fleuve, ainsi que les marchandises de consommation courante. (O 221) ». Dans cette phrase est suggérée une infrastructure coloniale plus ou moins appropriée dans le contexte culturel et géographique où elle est établie.

²⁴⁸ « 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 100)

Le lien de Sabine Rodes avec le fleuve concerne également sa maison, située « au-dessus du vieil embarcadère », « craqua[nt] comme la coque d'un navire » (O 98). Elle est du temps des « consulats du fleuve », voire de l'avant-guerre quand les navires des Anglais remontaient les fleuves, et parmi eux le George Shotton désormais échoué. La maison vécue comme un navire de l'intérieur constitue un parallèle à l'épave véritable où Oya choisit d'élire son domicile.

²⁴⁹ Sabine Rodes est « sans aucun doute l'homme le plus détesté de la petite communauté européenne d'Onitsha. » (O 99).

Le George Shotton et la fin de l'empire

Parmi les navires coloniaux, le George Shotton joue un rôle à part.²⁵⁰ L'épave du George Shotton, vautrée dans la vase à la pointe de l'île de Brokkedon (O 131) sur le fleuve près d'Onitsha fait office du déclin de l'empire colonial. Lors de leur première promenade ensemble à l'épave, Sabine Rodes insiste à plusieurs reprises auprès de Fintan sur la grandeur révolue du navire dans une répétition allant en crescendo :

« C'était la plus grande coque du fleuve, avant la guerre. C'était l'orgueil de l'Empire. Il était blindé comme un cuirassé de guerre, avec des roues à aubes, il remontait le fleuve jusqu'au nord, jusqu'à Yola, jusqu'à Borgawa, jusqu'à Bussa, Gungawa. » (O 131)

« Regarde, pikni, 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 leur jujus pour que cet énorme animal retourne d'où il était sorti, dans les profondeurs de la mer ! » (O 132)

« Regarde, pikni, c'était le plus beau bateau du fleuve, il transportait les vivres, les armes, les canons Nordenfelt sur leurs trépieds, et aussi les officiers, les médecins, les résidents. Il mouillait ici, au milieu du fleuve, et les canots faisaient le va-et-vient avec la rive, débarquaient les marchandises... On l'appelait le Consulat du Fleuve. Maintenant, regarde, les arbres ont poussé dedans... » (O 133)

Dans un premier temps sont établis l'aspect militaire du navire et ses capacités de navigation : il a remonté les fleuves très loin, il est cuirassé, armé de canons et très puissant. Sa fonction impérialiste est soulignée dans les deux premiers passages avec la mention de « l'Empire ». Les superlatifs se multiplient dans les passages : il était « la plus grande coque du fleuve », « le bateau le plus puissant », « le plus beau bateau ».

Le monde de l'Empire se heurte à celui des croyances populaires, les « sauvages » et les « sorciers » essayant en vain d'exorciser ce qu'ils perçoivent comme un animal. Le

²⁵⁰ Le Clézio met en récit d'autres navires aussi, tels le *Surabaya* que nous venons de mentionner, ainsi que l'*Ishkander Shaw* qui emmène Ananta et Giribala de l'Inde à l'île Plate, ou bien le *Sette Fratelli* transportant les réfugiés juifs vers la terre promise dans *Étoile errante*. Le George Shotton est pourtant le seul navire à circuler sur un fleuve.

terme même de « sauvage » inscrit le récit dans une culture coloniale de déshumanisation de l'Autre.

Mais lors du temps de la diégèse, le navire est échoué depuis longtemps, ne transportant plus les fonctionnaires de l'Empire à l'intérieur du pays. Symbole de reconquête de la nature, la flore a envahi le navire et les arbres poussent dedans.

L'état de l'épave se détériore au cours du récit. Lors d'une promenade en pirogue, Oya et Okawho s'approprient l'épave en un acte d'amour qui assurera la descendance du peuple de Meroë (O 134-135). Dans l'étape suivante de la dépossession physique de l'épave par l'empire, et de la reconquête de la nature et du peuple du fleuve, Oya va y retourner pour donner naissance au fils conçu lors de cette expédition, suivie par Fintan sur qui la narration extradiégétique de la délivrance est focalisée. (O 199-201)

Après la naissance de leur fils, Oya et Okawho quittent Onitsha, allant vers l'estuaire, laissant derrière eux « la carcasse du *George Shotton*, pareille à un animal antédiluvien. » (O 210) En apprenant leur départ et l'arrivée des étrangers prospecteurs de pétrole, Sabine Rodes annonce « [l]a fin de l'empire. » (O 210).

L'empire associé à l'épave, l'annonce de Sabine Rodes est aussi un présage de l'enlèvement du navire, une fin qui coïncide avec le départ d'Onitsha de la famille de Fintan. Le récit, toujours focalisé sur Fintan, décrit l'événement :

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)

La détérioration de l'état du navire s'exprime en fonction de comparants animaux. Les sauvages perçoivent le navire comme « un énorme animal » (O 32), puis il ressemble à un « animal antédiluvien » (O 210) et finalement à « une sorte de grand ossement noir [...] pareil à la mâchoire d'un cachalot ». Finalement, « Oya et Okawho [...] partis, tout allait changer, disparaître comme l'épave, s'en aller dans les alluvions dorés du fleuve » (O 227). De cette manière, Oya n'est pas seulement la garante de la survie d'Onitsha, mais elle s'avère aussi liée à la destruction de l'empire colonial.

Les pirogues

Les grands navires font exception dans la gamme de vaisseaux circulant sur les fleuves. Les pirogues, introduites dans *Onitsha*, sont les plus fréquentes, leur emploi toutefois presque uniquement limité à ce roman. Fintan ne voyage en bateau que lors de son arrivée à Onitsha et de son départ. Pour le reste, il fait ses trajets en pirogue, surtout avec Sabine Rodes :

Ce qui était bien, c'était d'être à l'avant de la pirogue, quand Sabine Rodes allait sur le fleuve. Lui s'asseyait sur une petite chaise en bois au milieu de la pirogue, et Okawho conduisait le moteur hors-bord, un Evinrude de quarante chevaux qui faisait un bruit d'avion. À l'avant de la pirogue, on allait plus vite que le bruit, et Fintan n'entendait que le vent dans ses oreilles et le froissement de l'eau contre la proue. (O 100)

La valorisation du passage est explicitement positive : « ce qui était bien ». ²⁵¹ Si Fintan associe la vie dans la cabine à bord du Surabaya à celle de l'intérieur d'un ventre, de la matrice protectrice où le personnage est bercé, la promenade en pirogue représente la liberté à proximité de l'eau presque à la portée du personnage. Dans la gamme des bateaux le cléziens, la pirogue se situe ainsi assez près du voilier, quant aux deux caractéristiques évoquées : la proximité de l'eau – et des quatre éléments en général, et le sentiment de liberté. ²⁵² Leur différence principale est la possibilité de descendre à l'intérieur de la coque du voilier, plus grand que la pirogue. Les voiliers étant plutôt des navires de mer, ils ne se trouvent pas dans le contexte du fleuve dans notre corpus. ²⁵³

Les pirogues reviennent dans *Angoli Mala* sur un plan général, les pirogues glissant sur le grand fleuve boueux (AM 260). À la fin du récit, les gardes remontent le fleuve en pirogue à la recherche de Bravito (AM 269) avant de redescendre (AM 273).

²⁵¹ Notons dans la description du bateau le parallèle apparent entre le vaisseau de Sabine Rodes et le *Zéta* du capitaine Bradmer dans *Le Chercheur d'or*. Le capitaine a vissé un fauteuil sur le pont, où il reste assis pendant que le timonier s'occupe de la navigation.

²⁵² Parmi les voiliers, nous pensons au *Zéta* du capitaine Bradmer dans *Le Chercheur d'or*, à l'Azzar de Moguer dans *Hasard* et au voilier de Frankie Schwartz en *Révolutions* p. 346-350.

²⁵³ Hors du corpus, Moguer ancre l'Azzar au large de Nargana, près d'un fleuve. (Has 98).

Le radeau²⁵⁴

Deux textes mettent en récit plus que les autres la figure de la dérive à bord d'un radeau. Dans *Onitsha*, l'exode du peuple de Meroë se réalise à bord de radeaux et dans *La Quarantaine* Giribala et Ananta fuient sur la Yamuna vers la mer à bord d'un radeau. Dans les deux ouvrages, les radeaux figurent principalement dans le récit second, indiqué par une marge plus large.²⁵⁵ Aucun personnage du récit premier ne fait un trajet en radeau. Toutes les autres descentes à bord d'un radeau dans le corpus sont soit figurées, soit elles prennent place dans un Ailleurs.

Le motif de la dérive du radeau implique une descente avec le courant vers la mer. Il est introduit assez tardivement dans l'écriture le clézienne. Nous le rencontrons pour la première fois dans les nouvelles de *Mondo et autres histoires*, en premier dans « La montagne du dieu vivant »²⁵⁶. Associé au fleuve, le motif figure dans la nouvelle suivante, « La roue d'eau » dans une comparaison où Juba est en route pour la roue d'eau :

Lentement, tandis que Juba s'éloigne de la maison, le ciel s'éclaircit en aval du fleuve. La brume descend entre les rives, à la vitesse d'un radeau, en étirant ses membranes blanches. (Mo 158)

L'idée de la lente descente est inscrite dans la comparaison où la brume décrit le mouvement du radeau.

Dans la nouvelle « Hazaran » du même recueil est développé le motif du radeau véritable qui va être repris dans les romans ultérieurs. Parmi les histoires que raconte le gourou Martin aux enfants de la Digue des Français,

Il y avait l'histoire des enfants qui descendaient un fleuve, sur un radeau de roseaux, et qui traversaient comme cela des royaumes extraordinaires, des forêts, des montagnes, des villes mystérieuses, jusqu'à la mer. (Mo 214)

²⁵⁴ Nous reviendrons à la fonction symbolique de la descente du fleuve à bord d'un radeau et à leur rôle dans le motif du nouveau commencement dans le chapitre suivant, voir p. 183.

²⁵⁵ Quant à la relation entre les récits dans *Désert*, *Onitsha* et *La Quarantaine*, voir Jarlsbo 2003.

²⁵⁶ Le protagoniste Jon traverse un ruisseau où descendent des « radeaux de mousse » (Mo 152).

Le récit de Martin contient tous les éléments essentiels de la descente en radeau dans l'écriture le clézienne. Il correspond à la vision finale de Geoffroy dans *Onitsha* :

Comme dans un rêve, Geoffroy glisse sur l'eau, porté par le radeau de roseaux. Il voit les rivages couverts de forêts sombres, et tout à coup, au bord de la plage, les maisons de pisé, les temples. C'est ici, sur la rive du grand fleuve, que s'est arrêtée Arsinoë. Le peuple a défriché la forêt, a ouvert les chemins. Les pirogues vont lentement entre les îles, les pêcheurs jettent les filets dans les roseaux. Il y a des oiseaux qui s'envolent dans le ciel pâle de l'aube, des grues, des aigrettes, des canards. (O 248)

Dans les trois cas, le radeau constitue un microcosme. L'espace du radeau est séparé de celui des rives par l'atténuation de la réalité du monde environnant, décrit comme soit fantastique, soit onirique par rapport auquel le radeau sert de refuge à ses passagers. Vers la fin d'*Onitsha*, dans la partie intitulée « Loin d'Onitsha », l'aspect onirique associé à la notion de radeau est rendue explicite dans la narration focalisée sur Fintan :

Peut-être qu'il ne restera rien d'Onitsha. Ce sera comme si tout cela n'avait existé que dans les rêves, semblable au radeau qui emportait le peuple d'Arsinoë vers la nouvelle Meroë, sur le fleuve éternel. (O 239)

Ce résumé du destin des personnages du roman combine la remise en question de l'existence d'Onitsha dévastée par la guerre et l'exode mythique du peuple de Meroë, les deux notions unies par le comparant du « radeau » dérivant sur « le fleuve éternel », voire dans un espace uchronique. Le passage reprend la vision de la reine avant leur départ : « cette ville de paix, étendue sur le fleuve comme un immense radeau. » (O 139) Dans sa vision finale, Geoffroy identifie Onitsha à la nouvelle Meroë, les deux situées dans un méandre du fleuve²⁵⁷.

Finalement, le but du voyage à bord d'un radeau est indiqué. Puisque le fleuve se jette dans la mer, s'y dissout, cette dernière constitue naturellement la destination finale du voyage, explicite dans *La Quarantaine* :

²⁵⁷ Voir. p.ex. p. 61 : « le fleuve formait une courbe lente vers le sud » (dans le récit premier) et p. 167, dans le récit second : « C'est ici, le lieu qu'ils ont tant attendu, dans la courbe du fleuve. ».

- Moi je vais le plus loin que ce fleuve peut aller », a dit Giribala.

Lil s'est mise à rire.

« Alors tu vas jusqu'à la mer. C'est ça le plus loin que va le fleuve. » (Q 172)

Ainsi, dans toute son immobilité, le voyage en radeau est un voyage avec un commencement, un déroulement, et une fin. Le déplacement est aussi bien géographique que temporel. Cette caractéristique importante est renversée dans la nouvelle « Kalima » où, à la morgue, le narrateur s'adresse à Kalima morte : « tu t'éloignes à l'envers, comme si tu étais emportée sur un radeau, sur un fleuve de glace, tu t'éloignes, tu t'effaces. » (CB 122). Dans l'expression « fleuve de glace » s'unissent les deux images de l'écoulement de l'eau et de l'immobilité de la glace, associée au froid de la mort. L'éloignement, l'effacement sont donc le résultat final de la dérive sur le radeau, que ce soit un nouveau commencement dans des contrées inconnues ou un effacement définitif dans la mort ou dans la dissolution dans la mer.

Dans la partie du roman *Onitsha* consacrée au récit de l'exode du peuple de Meroë, les radeaux revêtent clairement la fonction de moyen de transport concret. Tout le trajet est accompagné par des gestes de vénération, imprégnant le texte d'une teinte de sacré. Avant le départ des plages « où les radeaux sont prêts, pour la dernière fois à Meroë résonne la prière » (On 127). Les prières reviennent plus tard lors du voyage :

À l'aube, sur la place de Kasu, ils ont prié et reçu la bénédiction d'Aton qui commence sa navigation le long du fleuve du ciel. Les radeaux de roseaux quittent la rive, les uns après les autres, en silence. Ils sont si nombreux que cela fait une route mouvante à travers le fleuve. (O 129)

Chaque jour de voyage commence par une prière commune aux divinités égyptiennes. Le culte reste vivant jusqu'à l'arrivée à la destination finale, et de suite les croyances à Onitsha trouvent leur préhistoire en Égypte.

La descente du peuple de Meroë ressemble à celle d'Ananta et de Giribala, abstraction faite de la grande différence que le peuple de Meroë est en marche en Afrique

dans un temps ancien, tandis qu'Ananta et Giribala sont en fuite en Inde au XIX^e siècle²⁵⁸. Voici deux passages tirés des deux romans :

Sur le fleuve étincelant, à l'aube, des dizaines de radeaux glissent lentement, retenus par les longues perches enfoncées dans la vase. (O 165)

Le radeau a commencé à glisser sur l'eau du fleuve, lentement, au gré des tourbillons, guidé par le vieux Singh qui appuyait sur une longue perche. (Q 171)

La lenteur, le glissement sur l'eau du fleuve, la manœuvre des longues perches sont communs aux deux passages. Les perches jouent un rôle plus marqué dans *La Quarantaine* que dans *Onitsha*. La poussée de la perche est la seule activité humaine ayant une influence sur l'avancement du radeau dont le mouvement est rendu explicite par la mention des rives. C'est par la perche que l'on quitte la rive et que l'on maintient le radeau dans le courant²⁵⁹. Sinon, le radeau glisse par lui-même, à la merci des courants.

Quand le radeau des réfugiés échoue au confluent des deux fleuves sacrés, l'immobilité y est rendu explicite²⁶⁰. Le texte insiste à cet endroit sur l'irréalité des impressions visuelles à travers le motif de la brume, et de l'immobilité, dans le constat que le radeau se trouve éloigné du courant du fleuve²⁶¹.

²⁵⁸ Notons pourtant l'importance de situer la descente de Giribala et Ananta notamment sur la Yamuna, et au confluent des deux fleuves, d'un point de vue mythologique hindoue, notée par Mauguière dans l'article cité. Cf. p. 166 dans Mauguière 2009.

²⁵⁹ (Q 173, 188, 205). Dans le premier passage, nous retrouvons la comparaison des objets charriés par le fleuve aux serpents, connue depuis *Onitsha*.

²⁶⁰ « Un matin, à l'aube, les radeaux sont arrivés devant une baie immense où se dressait une ville. Dans la brume, à la rencontre des deux fleuves, la Yamuna et le Gange, Giribala a vu les tours, les minarets, la grande muraille rouge sombre. Dans la baie, devant la ville, il y avait une armée de bateaux de pêche, leur longue voile oblique immobile. » (Q 190) ; « La plage où les radeaux avaient échoué était face à l'estuaire, loin du courant des deux fleuves, une grande baie envahie par l'eau immobile où poussaient des roseaux. » (Q 197)

²⁶¹ « Le fleuve était si vaste qu'on aurait dit la mer, ses rives perdues dans la brume de l'aube. Parfois, la fumée des incendies recouvrait la terre et l'eau [...] . » (Q 232)

Dans sa totalité, la figure de la descente du radeau dans l'œuvre de Le Clézio, même si elle s'inscrit dans la réalité diégétique de deux récits secondaires, celui sur le peuple de Meroë dans *Onitsha* et celui sur la fuite de Giribala et Ananta dans *La Quarantaine*, constitue une figure détachée de la réalité quotidienne des récits premiers. Son sens dans l'économie du roman se joue avant tout au niveau symbolique, manifestant le mouvement dans l'immobilité, constituant un lieu à part situé dans une uchronie et une utopie, où les repères spatio-temporels ne sont pas applicables. Ainsi, la descente sur le radeau fait partie de la fonction mythique du fleuve plutôt que de sa fonction déic-tique, renvoyant son rôle de constituant du cadre phénoménologique du récit à l'arrière-plan. Dans le chapitre suivant, nous reviendrons au motif du radeau comme siège d'un nouveau commencement, lié aux îles au milieu du fleuve²⁶².

L'avancement sans vaisseau ?

Dans *Angoli Mala*, le fleuve constitue la voie de communication principale pour les humains. Le manque de voies dans le monde sauvage au-dessus de Tres Bocas est relatif aussi bien aux routes qu'aux cours d'eau :

Tres Bocas était à la limite du monde sauvage. Au-delà on entrait dans l'inconnu, dans l'épaisseur la plus sombre, la plus silencieuse. Il n'y avait plus de fleuves ni de chemins. Seulement quelques torrents qui coulaient avec violence entre les rochers, parfois entièrement recouverts par la voûte des feuilles d'arbres, et les hautes collines abruptes, faites de pierre glissante, où les nuages semblaient naître. (AM 228)

Le parallèle entre « fleuves » et « chemins » souligne leur rôle commun de voies de communication. Leur différence majeure est que ceux-ci sont des produits de l'activité humaine, tandis que ceux-là coulent naturellement. Leur absence marque la présence de « l'inconnu », voire des contrées où ne vont jamais les hommes. Cet inconnu est lié à une pureté originale soulignée quelques pages plus loin : « En haut du fleuve, près des sources, la forêt semblait plus pure, comme si les affaires des hommes n'avaient pas encore touché le monde. » (AM 232) Toutefois, le monde sauvage n'est pas complètement exempt de cours d'eau – la violence de l'eau empêche le progrès des êtres

²⁶² Voir p. 179.

humains. Plus tard est introduite presque imperceptiblement une imagerie urbaine comme pour souligner la fonction du fleuve en tant que voie humaine²⁶³.

Le moyen de transport est précisé moins souvent dans *Angoli Mala* que dans les autres textes où les personnages voyagent sur les fleuves. La narration reste sur un niveau général : Bravito « était parti le long du fleuve » (AM 220), « descendait [...] en bas des fleuves » (AM 279), « ils allaient descendre [...] le long du fleuve » (AM 279).

Vu que les voies terrestres côtoient le fleuve, Bravito peut avancer « le long du fleuve, en suivant la piste des contrebandiers. » (AM 263) Dans les deux cas, c'est le fleuve qui ouvre le passage aux hommes dans le paysage, et là où il n'est pas navigable, le pays reste inaccessible à ceux-ci.

Angoli Mala est le texte où le niveau de l'eau joue le rôle le plus important par rapport à la circulation des navires. Un niveau trop bas empêche leur circulation :

En ce temps-là, les fleuves étaient devenus limpides, le ciel bleu se reflétait dans leurs eaux, et le niveau était si bas qu'à la marée basse les bancs de sable apparaissaient, même à l'estuaire. Les caboteurs ne pouvaient plus remonter et devaient mouiller dans la région des palétuviers. (AM 238)

À la sécheresse de l'eau basse, et au vent violent, répond la situation après « les pluies diluviennes » une trentaine de pages plus bas :

Les gardes étaient enfin arrivés à Tres Bocas. Les pluies diluviennes qui étaient tombées depuis quelques jours avaient gonflé le fleuve et avaient permis à la pirogue de remonter les rapides, dans le hurlement du moteur de 95 chevaux. (AM 269)

Notons que c'est une pluie diluvienne qui permet à Bravito d'entrer dans la vallée sacrée du monde sauvage. Il y a un parallèle avec les pluies diluviennes dans *Onitsha*, qui vers la fin du roman vont provoquer le naufrage final du *George Shotton* (O 222-

²⁶³ « La pirogue [...] glissa sur le fleuve obscur, semblable à une grande avenue au milieu de la forêt. » (AM 273). Plus tard, le récit passe de la comparaison au remplacement : « Ils descendirent les rapides et s'engagèrent sur la longue avenue du fleuve. » (AM 289).

223). Dans les deux cas, l'altération du niveau de l'eau contribue à la fin d'une époque – celle de la vie sauvage de Bravito, la montée de l'eau permettant aux autorités de rejoindre la vallée secrète, et celle du *George Shotton*, emblème du pouvoir colonial.

Dans les rares cas où le moyen de transport est indiqué dans *Angoli Mala*, il s'agit presque uniquement de pirogues.

La piste au bord du fleuve

Il arrive que les personnages – principaux et autres – empruntent des pistes au bord du fleuve pour avancer sans bateau vers un but précis²⁶⁴. Que l'on avance sur le fleuve ou que l'on avance sur ses bords, il forme une voie naturelle à travers le paysage. Les personnages le cléziens préférant autant que possible le milieu naturel aux artefacts, le fleuve représente autant une voie accessible qu'une entité naturelle. En ville, il constitue une intrusion de la nature dans un espace où l'activité humaine domine. L'eau du fleuve y est qualifiée de boueuse, polluée, en opposition à l'eau virginale, pure et limpide des cours d'eau moins importants dans la montagne. Dans les cas où les cours d'eau sont modifiés par les êtres humains, ils sont présentés comme des « canaux »²⁶⁵.

²⁶⁴ Le seul passage où le personnage se déplace sans but au bord du fleuve se trouve dans *Angoli Mala* où Bravito affolé emprunte le bord du fleuve sous une pluie véritablement diluvienne sans autre objectif que celui de la recherche de Nina : « En vain Bravito longea le bord du fleuve, scrutant les rivages. Parfois il s'arrêtait, le cœur battant, croyant apercevoir le corps de Nina sur la plage. Ou bien c'était son ombre fugitive que les éclairs faisaient apparaître dans les arbres de la forêt, et Bravito courait en hurlant, les bras tendus. Pendant des heures, tandis que la pluie tombait et l'aveuglait, il parcourut les rivages du fleuve, jusqu'aux rapides qui étaient en dessous de la maison de Morgan. La nuit était noire, illuminée d'éclairs. C'était comme si tous les hommes et toutes les femmes avaient disparu de la terre, et que le monde devait finir. » (AM 264-265). En tant que naïade, Nina est véritablement un être fluvial qui serait introuvable ailleurs.

²⁶⁵ Aux arbres des forêts correspondent les poteaux verticaux, aux rivières les canaux couverts, aux prairies les esplanades, aux grottes les caves et aux vallées les rues dans une dénaturalisation de l'espace humain. Les occurrences du mot canal sont cependant très éparées si l'on les compare à la présence des autres cours d'eau dans notre corpus : « Comme on a hâte que la terre disparaisse sous les villes, et qu'on ne puisse jamais plus parler d'arbres, d'herbes et de buissons ! Qu'elle vienne vite, la couche de goudron ou de ciment, qui recouvrira tout ! Plus jamais de montagnes et de lacs, plus de plages, plus d'eau, plus de fleuves, plus rien ! Seulement du ciment et du goudron, partout,

Du fait que le canal fait partie de l'espace urbain maîtrisé par l'homme, le fleuve, toujours libre en constitue une échappatoire, un espace libre au milieu de la ville. Ainsi, Besson dans *Le Déluge* profite de la proximité du fleuve pour avancer inaperçu²⁶⁶.

Dans la lignée de l'impression d'intrusion dans un endroit potentiellement dangereux, Besson abat la personne inconnue qu'il croise et qu'il perçoit comme une bête sauvage. Après l'assaut, Besson continue sa fuite hors de l'espace urbain marchant « le long du fleuve » (Dél 228), pour s'en échapper finalement :

Puis il fit un détour, et continua sa route le long du grand égout où le fleuve coulait son fracas de tonnerre. Dix minutes plus tard, il déboucha de l'autre côté de la ville, face à la mer. (Dél 228)

La canalisation souterraine ne fait pas perdre au fleuve son caractère d'échappatoire car il aboutit à la mer, figure de liberté par contraste avec le monde urbain carcéral.

Deux autres ouvrages de notre corpus, *La Guerre* et *Désert* mettent en récit des fleuves dans l'espace urbain. Dans celui-là est décrit le parcours de « la jeune fille » à travers la ville de manière très sommaire :

Elle traverse de grands magasins pareils à des fourmilières, des places où sont abandonnées des voitures. Elle longe des fleuves boueux où flottent des péniches, elle passe sur des ponts arc-boutés. (Gu 144)

Dans celui-ci, le motif du fleuve boueux figure dans le récit sur Lalla devenue Hawa emmenée à Paris pour des sessions de photo par le photographe qui l'a découverte :

et aussi du béton précontraint. [...] Forêts, rivières, prairies, grottes, vallées : villes, maintenant, villes ! Poteaux verticaux, canaux couverts, esplanades, caves, rues. Chaque jour, quelque chose est arraché. Sur la terre et au fond des entrailles. » (Gu 62) Le deuxième partie de ce passage de *La Guerre* présente un parallélisme parfait entre les éléments dans la première énumération et ceux de la deuxième.

²⁶⁶ « Personne ne fit attention à lui, et il s'enfonça au milieu des broussailles, longeant le cours enflé du fleuve ; il disparut derrière une palissade, peut-être entré à l'intérieur d'un égout. » (Dél 183).

Il prend des photos sur les quais du fleuve boueux, sur les grandes places, sur les avenues sans fin. (Dés 328)

Les passages où les personnages marchent au bord des fleuves sont beaucoup plus nombreux dans les récits évoquant des espaces naturels par rapport aux récits dont l'action se déroule en ville.

Particulièrement dans *Angoli Mala* les personnages se déplacent autant au bord du fleuve que sur le fleuve. La narration suit de près le protagoniste Bravito qui avance « le long du fleuve »²⁶⁷ en compagnie de son cousin (AM 225) ou des contrebandiers (AM 253), dont les allers et retours réguliers ont marqué une piste (AM 263), près de la maison où Nina habite avec ses parents à deux pas de la voie aquatique. Puis, Bravito remonte (AM 231) et redescend (AM 245) le fleuve sur ses rives.

Dans « Hazaran », Alia « s'est mise à marcher à travers les roseaux, le long du fleuve, jusqu'à ce qu'elle arrive au marais. » (Mo 226), et dans *Onitsha*, Geoffroy s'adresse aux Umundri qui disparaissent « vite à la file indienne le long du fleuve, se perdant dans les hautes herbes jaunies par la sécheresse » (O 88). Les deux passages mettent en récit l'espace marginal entre l'eau du fleuve et la terre comme cachette pour les personnages. Aux roseaux dans la nouvelle, protégeant Alia des regards extérieurs correspondent les hautes herbes dans le roman où disparaissent les Umundri.

Dans *Étoile errante*, les personnages ne se cachent pas au bord du fleuve, mais s'en servent en tant que repère spatial dans le paysage désertique :

[D]es ombres marchaient au bord du fleuve, s'arrêtaient devant le bassin. [...] C'étaient des fugitifs, comme eux, qui marchaient la nuit et se cachaient le jour. (EE 289)

L'avancement sur une piste au bord de l'eau reste marginal dans le corpus étudié. Dans la plupart des cas, les personnages font leur trajet à bord d'un vaisseau quelconque.

Le lit du fleuve à sec

Désert fait exception dans la discussion sur le fleuve en tant que voie de communication dans la mesure où les personnages y avancent à pied dans le lit du fleuve, la sé-

²⁶⁷ AM 225, 253, 263.

cheresse ayant évacué l'eau intermittente en fonction au fil des saisons. L'essentiel du récit sur les hommes bleus décrit le trajet des guerriers, remontant des lits de fleuve desséchés vers leur destination finale, la ville d'Agadir, où ils vont être battus et décimés, et d'où les survivants devront revenir en arrière. L'aridité de cet espace ressemble par endroits davantage aux voies goudronnées urbaines qu'aux fleuves où coule l'eau. Le sol de « sable craquelé » est « durci comme la terre cuite au four, sur le lit noir du fleuve où le soleil de zénith brûl[e] comme une flamme. » (Dés 227). D'autres fois, le fleuve est seulement indiqué comme « desséché » (Dés 230). À partir de la bataille finale, aussi bien les soldats ennemis que les survivants marchent « sur le lit du fleuve »²⁶⁸, sans que cet espace ne soit guère défini davantage.

L'eau se concrétisant, le cours d'eau sera qualifié par une autre dénomination que celle de « fleuve ». Dans le cas de *Désert*, une fois que les guerriers arrivent « dans la vallée du grand fleuve » (Dés 234), ils vont remonter

le cours de la rivière, marchant dans les minces filets d'eau qui coulaient sur les galets rouges. Malgré l'eau du fleuve, les rives étaient sèches et nues, et la terre était dure, cuite par le soleil et par le vent.

Nour marchait sur les galets de la rivière, entraînant le guerrier aveugle. Quelques arbustes maigres avaient poussé au milieu de la rivière, sur les îlots de galets. Il y avait aussi les grands troncs blancs que les crues avaient apportés de la montagne. (Dés 234-235)

Sur le lit du fleuve coule une rivière dont l'eau est celle du fleuve. Dans ce contexte, cette humidité n'est pas suffisante pour avoir une influence sur le paysage et même les rivages restent arides. Contrairement à ce qui est le cas habituellement, la présence de l'eau du fleuve prend une valorisation négative, car opposée à la progression des personnages : « L'eau froide du fleuve descendait en cascasant sur les rochers, et la route devenait plus difficile. » (Dés 341) Elle constitue une force vivace issue du paysage.

²⁶⁸ Dés 408, 409.

Après avoir traité principalement de la phénoménologie des fleuves naturels, ainsi que de leur rôle en tant que voies de communication, nous allons dans la suite de ce travail nous lancer dans l'exploration des fleuves figurés.

B. Le fleuve figuré – une force irrésistible

Les métaphores du fleuve dans un contexte urbain

Les métaphores abondent dans le texte de Clément Clézio²⁶⁹. Cette partie du chapitre est consacrée aux parties du texte où la narration met en récit des fleuves dans un emploi figuré. Nous avons vu dans le chapitre précédent que selon la phénoménologie de la perception merleau-pontyenne, la constitution d'un objet est un acte perceptuel et non pas intellectuel. Si l'objet de la perception est ensuite nommé « fleuve », c'est parce qu'il est perçu comme un fleuve à l'aide de connotations ou de traits spécifiques fluviaux. Par exemple Bea B. dans *La Guerre* perçoit véritablement la circulation comme un fleuve.

Dans la majorité des cas, l'emploi métaphorique de la notion de fleuve se base sur l'idée d'un mouvement irrésistible sur une échelle relativement grande. Cette idée inclut l'imagerie de la circulation comme fleuve aussi bien que les voies de circulation vides en tant que résultats de l'écoulement d'un fleuve désormais figé, tous deux présents principalement dans *La Guerre*.

Parmi les autres emplois figurés du mot fleuve, nous trouvons la migration du peuple de Meroë comme fleuve dans *Onitsha*, ainsi que les phénomènes célestes – le trajet du soleil ou les constellations du ciel nocturne comme des fleuves essentiellement dans *Onitsha*.

Les voies de circulation en tant que fleuves

La matérialisation des voies de circulation en fleuves se base notamment sur une ressemblance visuelle où les chaussées vides sont ressenties comme des fleuves gelés. Ces voies portent des significations qui nous mènent au cœur de la vision dystopique

²⁶⁹ Quant à la métaphore chez Le Clézio, voir Mohammed Benjelloun : « De quelques procédés stylistiques d'insertion de la métaphore dans les premiers textes de Le Clézio ». En ligne à <<http://mohammed.benjelloun.over-blog.com/article-15618782.html>>, consulté le 10 septembre 2011.

de la ville dans l'œuvre le cléziennne.²⁷⁰ Le premier emploi figuré du fleuve pour désigner les voies de circulation dans notre corpus se trouve au début de *Déluge* : « Dans une portion de cette ville concassée, le silence, le froid étaient établis. Un boulevard linéaire, fleuve confus pris par les glaces, attendait sans couler. » (Dél 13) Ici, la métaphore est celle des glaces, les métaphores les plus courantes étant pourtant celles du fleuve de goudron ou de lave figée. Le passage contient quelques éléments fondamentaux liés à la notion de fleuve comme figure des voies de circulation. Le premier est son caractère urbain, les routes et les rues se situant principalement en ville. Lié à l'urbanité, le caractère artificiel de l'espace est mis en avant. Ici, les mots « concassée », « silence », « froid », « linéaire » indiquent qu'il s'agit d'un espace artificiel et clos.

Dans *La Guerre*, trois images se combinent : « L'autoroute s'était enfoncée dans un grand caniveau de ciment. Elle paraissait un fleuve gelé, un glacier immobile, un oued desséché, quelque chose comme cela. » (Gu 38). Ces trois représentations de l'autoroute sont unies par la référence à un cours d'eau important qui, normalement en mouvement, ne l'est plus. Le mouvement d'un fleuve gelé ne s'aperçoit guère à travers la glace, celui d'un glacier est tellement lent qu'il est pratiquement imperceptible, et finalement, l'oued, formé par l'eau, n'en porte pas²⁷¹.

Les fleuves étant présentés comme figés, quelques passages font référence à un temps antérieur où ils auraient coulé :

²⁷⁰ Hai-Souk Jung développe ces idées : « Il s'agit bien d'une nature défigurée par ces nouvelles matières : le béton, le goudron, le verre ; ce monde minéral froid, dur, forme le paysage urbain, qui ne révèle désespérément que l'absence d'intimité entre l'homme et son environnement. ». p. 118 dans *Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*. Thèse de Troisième cycle présentée par JUNG Hai Souk. Université de Nice. Faculté des lettres et sciences humaines. 1983, (2002) 320. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq. ISBN : 2-284-00095-9.

²⁷¹ Ajoutons à cette gamme l'image de la « coulée de lave, mais tranquille, sans bouillonnements ni crevasses, un fleuve gelé aux ramifications innombrables, qui arc-boute sa croûte sur la surface de la terre. » (Gu 63) ou le carrefour « étendu, très grand et paisible, tout à fait pareil à un fleuve qui ne coulerait pas » (Gu 66). Par un renversement de fonctions, dans *Désert*, les oueds servent de voies de communication pour les guerriers.

Est-ce que le courant du fleuve de goudron a usé la pointe de l'angle, ou bien est-ce qu'il y a quelque chose de mystérieux, dans le mur de la maison, dans l'ordre du monde ou ailleurs, qui a demandé l'équilibre de l'asymétrie ? (Gu 64)

Dans le passage, la métaphore évoque une période antérieure où le goudron aurait coulé, usant « la pointe de l'angle », impliquant que la forme architecturale d'une maison serait le résultat d'un flot de goudron, un flot décrit dans la négation du passage suivant décrivant l'état actuel :

Le carrefour est étendu, très grand et paisible, tout à fait pareil à un fleuve qui ne coulerait pas. Rien ne déferle. On ne voit pas de murs se fissurer et s'écraser sous la poussée de la boue. On ne voit pas le ciel s'éloigner à toute vitesse, creusant son terrible sillage de vide. (Gu 66)

Revient ici l'idée du carrefour comme un fleuve violent désormais immobilisé. L'immobilité ne touche plus seulement le fleuve et ses alentours, mais également le ciel, dans une attitude d'attente de l'apocalypse.

La description des fleuves-voies est encore plus développée dans le passage suivant, Bea B. contemplant un carrefour :

Elle essaie de comprendre comment les quatre fleuves de macadam se rencontrent, dans quelle direction ils roulent. Mais ils ne vont ni vers ici, ni vers là-bas. Ils vont dans tous les sens en même temps, ils touchent en une seconde le bout de l'univers. La masse noire, solide, sans vitesse, sans passion, qui est le premier élément de la ville; le sol bruissant, au-delà duquel il n'y a rien. (Gu 64)

Les « quatre fleuves de macadam » répercutent l'écho des quatre fleuves arrosant le paradis biblique. Hai-Souk Jung inscrit la quête de l'homme urbain dans la construction humaine d'un nouveau monde artificiel où le centre commercial sera l'*axis mundi* et le nouvel Éden, situé au carrefour où les quatre fleuves se rencontrent.²⁷²

²⁷² Voir Jung 1983, 24-25. Il y a une variante aux fleuves de macadam à la page 68 : « Les quatre fleuves de goudron ont coulé d'un bout à l'autre du monde, puis se sont pétrifiés. » (Gu 68).

La narration confère au bitume, « le premier élément de la ville » un caractère dont la présence constitue une *conditio sine qua non* de l'existence urbaine. Contrairement aux flots des fleuves naturels, cette masse est « solide, sans vitesse, sans passion ». Cet immobilisme ahurit et inquiète les personnages qui ont du mal à les interpréter d'un point de vue émotionnel. La seule exception à l'immobilité des voies de communication en tant que fleuves, une autoroute dans *La Guerre*, est d'autant plus ambiguë :

Elle s'ouvrait devant la voiture, large comme une piste d'avion, absolument droite, s'enfonçait dans la nuit. C'était un fleuve ici aussi, mais glacé et nu, un fleuve noir qui coulait entre les rangées d'arbustes rabougris. (Gu 212-213)

L'autoroute, faisant partie de l'espace périurbain²⁷³ semble plus une distorsion de l'espace naturel du fleuve que sa dénégation, ou sa substitution artificielle que sont les boulevards dans l'espace urbain. Elle coule dans un mouvement phénoménologique relatif où les personnages roulent en voiture, ce qui explique l'emploi du verbe dynamique « coulait », combiné avec l'épithète statique « glacé ». La végétation aux bords des fleuves naturels est remplacée par des « arbustes rabougris ».

Pire encore que l'immobilité de la chaussée, c'est son appropriation par les êtres humains, manifestée dans les signes qui y sont dessinés :

Des carrés pour qu'on sache qu'ici est le territoire humain, aux tatouages apparents. À cause des carrés dessinés sur le trottoir, le fleuve noir de la chaussée est un lieu maudit, où rôde la mort, l'inconnu, l'inhumain. (Gu 65)

Si un jour elle arrivait à comprendre pourquoi il y a ces panneaux d'interdiction de stationner, ces carrés tracés dans le sol de ciment, ces angles, ces bandes jaunes peintes sur le fleuve noir du macadam, alors peut-être comprendrait-elle enfin qui elle est, jusqu'à la dernière de ses cellules. (Gu 69)

²⁷³ Nous empruntons la notion de périurbain à Claude Cavallero. Dans la logique de son travail, on peut dire que l'autoroute est l'espace marginal des étendues goudronnées. Voir Cavallero 1992, 44.

Selon ces passages, il faut chercher la source de l'aliénation du personnage vis-à-vis des voies de circulation dans les symboles qu'elles portent. Avec l'organisation des voies par des panneaux et par des dessins, les personnages ne peuvent plus s'imaginer ces espaces comme le résultat de forces naturelles, mais comme un environnement pensé, déterminé. Paradoxalement, par les traces d'une activité humaine, les voies de circulation deviennent « un lieu maudit, où rôde la mort, l'inconnu, l'inhumain ».

Les deux dernières caractéristiques des signes attribués à la chaussée dévoilent un manque de compréhension de la part du personnage, une lacune ancrée dans son identité. L'angoisse naît de son incapacité à se situer par rapport à ces signes toutefois conçus comme très pertinents, même pour la connaissance de soi. La jeune fille essaye de se définir à partir de la totalité du paysage urbain, dont les chaussées de goudron constituent le premier élément, et dont les signes et les panneaux sont présentés comme la clé d'interprétation de l'identité de l'être.

Après *La Guerre*, la notion de fleuve désignant les voies de circulation vides ne revient qu'une fois dans notre corpus, dans le roman *Désert*, où « le grand carrefour des avenues » est comparé « à l'estuaire d'un fleuve » (Dés 289) aux yeux de Lalla, immigrée dans le quartier défavorisé du Panier à Marseille. Ici est transmis le même sentiment d'aliénation que dans les maints passages de *La Guerre*, focalisés sur Bea B. Est reprise dans ce passage l'idée de l'estuaire comme le point de rencontre des eaux, les redistribuant dans des sens différents, mais celle-ci est distordue et appliquée au contexte angoissant du milieu urbain oppressant et claustrophobique, principalement par le clignotement des lumières empêchant toute interprétation naturelle de ce milieu.

Dans *Angoli Mala* encore, il y a un emploi figuré allant dans le sens inverse : « La pirogue descendit les marches des rapides et glissa sur le fleuve obscur, semblable à une grande avenue au milieu de la forêt. » (AM 273) Le signe d'urbanité inséré en plein milieu de la jungle panaméenne évoque la volonté des personnages de contrôler les habitants et les ressources naturelles du paysage fluvial.

En somme, l'emploi figuré du fleuve pour les voies de circulation est le signe de la dénonciation d'un urbanisme déchaîné.

La circulation comme fleuve

Si les rues et les routes vides sont le siège d'une attente ankylosée où le temps et parfois l'espace sont figés, une attente sur laquelle plane une menace indéfinie, associée à l'activité déshumanisante des êtres humains, la métaphore du fleuve associée à la circulation sur les mêmes voies porte un tout autre sens. Deux ouvrages de notre corpus contiennent un rapprochement métaphorique entre la circulation et le fleuve : *La Guerre* et *Révolutions*.²⁷⁴ Le texte clé de toute l'interprétation de la circulation en tant que fleuve se trouve dans *La Guerre* (Gu 199-207) où le personnage principal, Bea B., regarde le flot des voitures. Au cours d'une petite dizaine de pages, le mot « fleuve » figure presque trente fois.

Si l'espace du boulevard vide est présenté comme le résultat d'un flot de goudron néanmoins figé, les voies de circulation ont été créées par des catastrophes sismiques :

Le soleil était si haut qu'on ne le voyait presque plus, étoile blanche illuminant vaguement le ciel brumeux. Au-dessous de cette étoile, sur la terre, le boulevard était le centre de l'univers. Un cataclysme très ancien avait ouvert cette vallée au milieu des blocs des immeubles, et maintenant, le fleuve coulait, coulait sans répit. (Gu 201)

D'abord est ouverte la « vallée au milieu des blocs des immeubles », et ce n'est qu'après-coup qu'y ont commencé à rouler les flots de voitures. Ce paysage est une « vallée lunaire » (Gu 201) « au milieu de la ville » (Gu 206) où coule « le fleuve des voitures » (Gu 206). Le fleuve des voitures est situé dans le même espace que la chaussée vide : « au centre de la ville » (Gu 199). Ainsi, le boulevard devient le « centre du monde » (Gu 202), un monde qui est un univers urbain infini sans issue. Le centre du monde étant la voie de circulation au cœur de l'espace urbain, ses extrémités se perdent dans le lointain. Contrairement aux fleuves naturels, il n'est question ni de sources ni d'estuaires, le fleuve des voitures étant bidirectionnel. La narration crée un flou phénoménologique aux yeux du spectateur. Le boulevard va « d'un bout à

²⁷⁴ Dans deux passages, la métaphore est celle de la rivière. Le premier se trouve dans *La Guerre* : « La rivière noire de la chaussée est un grondement permanent sur lequel glissent les grondements des autos et des camions. » (Gu 116). Nous avons trouvé l'autre dans *Révolutions* : « le bruit des autos ressemblait au froissement d'une rivière » (Ré 160).

l'autre de la terre, tout droit, sans interruption, écartant, puis resserrant les falaises crayeuses des immeubles. » (Gu 200)

À cette image de voie de circulation comme résultat d'un cataclysme ancien se superpose celle du flot de voitures comme un « fleuve [...] avanç[ant] à la fois vers les deux côtés de la terre, avec un mugissement qui ne fléchissait pas. » (Gu 202) Il charrie tout ce qui se trouve dans son chemin, creusant son propre lit :

Donc, rien ne pouvait arrêter la marche du fleuve. Il bougeait sur place, il creusait son lit dans la ville, il s'engouffrait sous de grands ponts en ciment aux arches vibrantes. (Gu 205)

À la longue, l'usure de la circulation en tant que flot va donner des résultats plus dramatiques. Nous citons un passage extensivement :

À gauche et à droite, la jeune fille voyait les murailles blanches dressées jusqu'à l'horizon, et en dessous, le torrent des voitures qui arrivait, s'en allait. Parfois, sur la masse mobile, de grands camions-citernes dérivait, et elle les regardait surgir de loin, pareils à des troncs d'arbre géants emportés par la crue. Le fleuve d'acier marchait dans la rainure de ciment, avec ses vagues dures luisant au soleil, mais ce n'était pas un fleuve vraiment : c'était une coulée de lave brûlante qui miroitait à travers la ville, tandis que la terre résonnait sous le séisme. C'était aussi un glacier en marche, qui charriait ses blocs de neige et ses tonnes de terre et de cailloux, rabotant sans arrêt le sol de goudron, creusant sa vallée à travers les montagnes des immeubles. Rien ne pouvait l'arrêter. Les vannes avaient été ouvertes, un jour, de chaque côté de la terre, et le flot piétinait le sol avec rage, dévastant tout sur son passage. Lentement, année après année, la ville allait s'ouvrir, et la route deviendrait esplanade, et l'esplanade deviendrait désert. Les ailes rondes, les pare-chocs, les vitres incassables se frayaient un passage, arrachant les bribes de trottoir et les piliers des réverbères. Parfois, quelque part, un pan de maison s'effondrait dans un nuage de poussière, et ses débris étaient aussitôt dévorés par le fleuve. Ou bien tout à coup surgissait un hélicoptère qui volait en bourdonnant au-dessus du boulevard, puis disparaissait ailleurs. (Gu 203-204)

Dans le passage se superpose l'image des voies de circulation en tant que fleuves à celle de la circulation en tant que fleuve. S'y ajoutent les images de « coulée de lave brûlante » et de « glacier en marche » insistant sur la force épouvantable et hostile de la circulation, « dévastant tout sur son passage ». Le flot des voitures va tout emmener tel un fleuve en crue dans un procès irréversible et destructeur, charriant les maisons, les trottoirs, les réverbères, aboutissant finalement au désert. Derrière ce mouvement, il y a une volonté indéfinie qui a opéré l'ouverture des « vannes », déchaînant les flots de voitures.

Les mêmes images appliquées aux chaussées vides sont reprises sous des aspects dynamiques : la lave coule, le glacier est en marche. De plus, la matière coulant dans la rainure est définie comme de l'acier, précisée dans un autre contexte dans le même livre comme « le fleuve de voitures » (Gu 199).

L'apparition de l'hélicoptère ajoute une dimension verticale au mouvement général. Elle est développée davantage quelques pages plus loin, là où le texte accorde une origine céleste à la débandade des forces urbaines :

Elle vit encore le dôme blanc du ciel qui était suspendu au-dessus de tout ça, pareil à un fleuve lui aussi, mais dans sa vallée immense roulaient des banquises. Peut-être que l'étoile lointaine qui brillait au fond de l'espace était le moteur qui entraînait tout, et qu'un jour, après beaucoup de siècles de chaleur et de vie, ces vallées seraient à nouveau immobiles, grandes routes de sable où traîneraient des carcasses calcinées. Très haut par-dessus le fleuve grondant volaient des vautours, en larges cercles, et leurs yeux cherchaient les corps. Bea B. sentit une sorte de vertige s'emparer d'elle, et elle dut s'agripper de toutes ses forces au pylône clignotant pour ne pas tomber sous les roues des voitures. (Gu 207)

La notion de l'infini associée au boulevard revient de temps en temps. Le fleuve des voitures traverse le paysage « de part en part » (Gu 202), avance « d'un bord à l'autre du monde, aller-retour » (Gu 204). Le fleuve des voitures deviendra « un miroitement lointain [...] près de l'horizon » (Gu 206) Cela a comme résultat un clivage de l'espace en deux moitiés :

La marche des deux courants contraires glissant l'un contre l'autre avait séparé la terre en deux parties, et on ne pouvait plus guère parler de temps, ou d'espace. C'était une vision d'au-delà de la vie, totale, brutale, une vision de l'intérieur de la vie. (Gu 202)

Dans ce dernier exemple, l'infinité spatiale du boulevard est associée à une distorsion temporelle. Vu que le fleuve des voitures semble n'avoir ni début ni fin, et attendu qu'il coule dans les deux sens, la notion du temps comme écoulement lent d'un fleuve n'est pas applicable, d'où le constat qu' « on ne pouvait plus guère parler de temps, ou d'espace », les voies de circulation abolissant le temps et remplissant l'espace²⁷⁵.

Le mouvement à double sens de la circulation est une des choses qui la sépare le plus nettement de celui du fleuve naturel. Nous avons vu qu'il est étroitement lié à la notion de l'infinité spatiale de la voie de circulation :

Les deux flots venaient des deux extrémités de la terre, chacun sur sa moitié de route, bougeant symétriquement comme s'il y avait eu quelque part un gigantesque miroir. Ils arrivaient ainsi, sans raison, coulant l'un contre l'autre, et c'était tout à fait dans le genre d'un cercle devenu plat. De chaque côté du fleuve, la bande mince du trottoir fuyait elle aussi jusqu'à l'horizon, avec tous ses pylônes et tous ses hommes et femmes. Mais eux n'avaient pas d'importance. (Gu 206)

Le narrateur, essayant de donner sens à ce mouvement, n'en trouve aucun, il est « sans raison », dans un système où la futilité des êtres humains est soulignée : « eux n'avaient pas d'importance ». Même le mouvement circulaire, symbole de plénitude, est dévié. Dans un passage, le personnage principal fait des spéculations sur la source du flot de véhicules :

Le fleuve de métal venait en même temps des deux horizons, avec deux courants rectilignes qui se croisaient sans cesse, l'un à droite, l'autre à gauche. Bea B. essaya de voir l'endroit où ils prenaient naissance, à chaque extrémité du boulevard. Mais l'air tremblait, et on ne voyait qu'une sorte de nuage gris, pareil à de la poussière, ou à de la cendre, confondu avec le ciel. Alors elle pensa qu'on ne pouvait pas savoir, que le double

²⁷⁵ Il s'agit là d'un figement maléfique du temps parallèle à l'uchronie décrite dans le chapitre suivant. Voir p. 191.

fleuve n'avait ni commencement ni fin, et qu'il coulait comme cela, éternellement, d'un bout à l'autre de l'espace. Peut-être qu'à chaque extrémité le boulevard s'engouffrait dans une faille, jusqu'au centre de la terre, et qu'il rejaillissait par une autre faille. Ou bien peut-être qu'il y avait là-bas une immense esplanade ronde, un terminus, et que le fleuve y traçait son tourbillon géant avant de renvoyer ses eaux en sens inverse.

C'était ainsi : le long de la vallée lunaire, le flot des automobiles coulait, et le bruit des moteurs recouvrait tout. (Gu 201)

Le personnage écartant la possibilité d'une connaissance de l'origine du flot des voitures, puisque les percevant comme étant « toujours les mêmes » (Gu 204), tire la conclusion que « le double fleuve n'avait ni commencement ni fin, et qu'il coulait comme cela, éternellement, d'un bout à l'autre de l'espace. » (Gu 201). Bea B. lance l'hypothèse d'une circularité, soit à travers des failles souterraines, soit par le biais d'un terminus. Dans les deux cas, le flot des voitures est perçu comme une fatalité, une force qui fait des passagers « à la fois prisonniers de leur véhicule et de la route »²⁷⁶.

Même si le mouvement des voitures ne s'arrête jamais, il subit des modulations importantes :

Elle voyait les gens qui montaient de l'autre côté du boulevard, sur le trottoir, et immédiatement le fleuve recommençait à couler, avec son grondement de tonnerre. (Gu 200-201)

Pendant un moment, il y avait un nœud dans le fleuve, avec quelques remous et quelques bulles ; puis le courant emportait tout, jusqu'aux traces de sang et aux éclats de verre, et le fleuve recommençait à couler avec son drôle de mugissement rauque, en jetant ses vagues de métal les unes après les autres. (Gu 206)

Le lecteur reconnaît tout de suite un arrêt aux feux dans le premier passage, et un accident dans le deuxième, tandis que la narration reste à distance, dans une incompréhension des événements survenant sous les yeux du protagoniste. Cette incompréhension

²⁷⁶ Léger 1995, [68]. Thierry Léger remarque encore que « [c]ette attitude négative envers la voiture et l'autoroute peut paraître assez surprenante car elles symbolisent la mobilité et donc la liberté de mouvement ». Ibid.

est transmise par une description spatiale à l'aide de la métaphore du fleuve, la clé d'interprétation des impressions perceptuelles de Bea B.

Le côté sonore joue un rôle important dans la transmission du sentiment d'ubiquité du flot de voitures. Le fleuve figuré de la circulation coule avec un « grondement de tonnerre » (Gu 201), de lui émane « un grondement sourd qui faisait trembler les vitres de la fenêtre » (Gu 199), « un mugissement qui ne fléchissait pas » (Gu 202), un « vacarme général » (Gu 202). Il est « plein de fracas » (Gu 204), grondant (Gu 207), fracassant (Gu 243) et « le bruit des moteurs recouvr[e] tout » (Gu 201).

La combinaison de la présence inévitable du bruit de la circulation et de sa force assourdissante résulte en une déshumanisation radicale :

À côté de Bea B., les gens étaient arrêtés aussi, et ils regardaient passer le fleuve avec des yeux vides. Personne n'avait plus rien à dire, ici. La pensée avait été chassée du monde, comme cela, facilement, par le mouvement des voitures qui roulaient d'un bout à l'autre du boulevard. Le bruit avait anéanti la vérité, les mots. La puissance ininterrompue avait anéanti la volonté. (Gu 202)

La puissance du fleuve de la circulation, manifestée dans le mouvement continu et dans le bruit fort fait s'évacuer la pensée qui a besoin de silence pour pouvoir subsister et s'épanouir, et conséquemment, du langage dont le moyen de transmission, les ondes sonores, sont encombrées par le bruit de la circulation²⁷⁷.

La dernière caractéristique du fleuve des voitures est visuelle : il jette des étincelles (Gu 207), des éclairs qui éblouissent et ahurissent le spectateur, contribuant à sa situation insoutenable. La nuit, il donne naissance à « une sorte de halo de lumière rose suspendu dans le ciel » (Gu 200). Les impressions sensorielles surabondent :

Il y avait trop de choses à voir, trop de vitesse. Elle regardait le fleuve comme une caméra de télévision, laissant osciller sur l'écran plein de lignes les taches lumineuses. Le flot

²⁷⁷ Il serait possible d'appliquer une analyse behavioriste à ce passage : du fait que les gens ne parlent pas, empêchés par le bruit, ils ne portent aucun signe extérieur qui dévoile une pensée. Les yeux vides des gens entourant Bea B. ne reflètent ni pensée ni volonté.

de métal coulait continuellement, minute après minute, emplissant l'espace de son mouvement régulier, poussant devant lui son troupeau de chromes et de capots, faisant défiler ses milliers de pare-brise et de vitres étincelantes. (Gu 202)

La comparaison avec la caméra de télévision souligne l'attitude non-interprétative de la part de Bea B.²⁷⁸ Elle ne fait que subir les impressions sensorielles débordantes « emplissant l'espace ». Les voitures sont désindividualisées en un « flot de métal », dont les pare-brise et les vitres étincellent. La répétition joue un rôle important :

Mais ici, rien n'arrêtait le fleuve. Les pare-brise filaient dans le vent, larges plaques de verre courbe avec les essuie-glaces couchés qui répercutaient les rayons du soleil. Bea B. apercevait en un éclair l'arrivée des phares et de la calandre chromée, puis les vitres, les tôles, les roues. C'était la même image projetée sans fin, fuyant à toute vitesse, se formant et disparaissant presque au même instant. (Gu 203)

Les pare-brise sont réduits à des plaques de verre, répercutant les rayons du soleil. Les voitures sont décomposées en une masse indistincte :

Il avait des milliers de roues, de vitres et de phares, des milliers de carrosseries, de portières, de calandres et d'essuie-glaces, mais c'étaient toujours les mêmes. Le flot de voitures venait du bout de l'horizon, naissant sans répit au milieu du nuage de poussière, et on n'y prenait pas garde. Les voitures avançaient, serrées les unes contre les autres, tel un troupeau de buffles, écrasant le sol sous leurs pneus identiques. (Gu 204)

Au lieu des voitures, le protagoniste n'en perçoit que des parties indistinctes et pourtant identiques. Le constat « c'était toujours les mêmes » souligne la disparition de l'individualité des véhicules, néanmoins considérés comme une masse homogène. Plus tard, même les parties des voitures seront décomposées en « deux courants de métal se croisant sans cesse » (Gu 206) ou bien en « deux trombes de fer frottant leurs lames en jetant une pluie d'étincelles » (Gu 207). Dans cette réduction phénoménologique des voitures en une masse de métal, le caractère violent de la circulation est souligné.

²⁷⁸ L'auteur a créé un texte entier à partir de ces prémisses, voir *Fantômes dans la rue*.

Dans *Révolutions*, Le Clézio revient au fleuve comme métaphore de la circulation. L'imagerie y a subi quelques modifications par rapport à celle de *La Guerre* dont la plus importante est le fait que le fleuve « de camions-citernes et de voitures » a pris une direction :

Les ruelles encombrées de faux poivriers descendaient vers la ville bruissante, toutes ces ramures qui se rejoignaient dans le courant des grands axes, fleuves de camions-citernes et de voitures, leurs phares encore jaunes dans la brume matinale, comme les mèches du grand serpent gris qui courait sur la mer. (Ré 402)

Dans le passage, le bruissement est associé à la ville dans sa totalité, et non pas spécifiquement à la circulation. Les métaphores des cours d'eau sont plus développées : les ruelles sont des ramures se rejoignant dans le courant des grands axes. Pour couronner ce passage, une toute autre métaphore, celle du serpent, est introduite à la fin. Même la mer est présente dans la dernière comparaison, complétant l'image du fleuve comme ayant une source, un écoulement et une fin.

Le deuxième passage évoque le « fleuve des voitures » très brièvement, sans développement spécifique : « Ils voyaient au loin le grand bâtiment blanc du poste des États-Unis d'Amérique, pareil à un navire échoué au milieu du fleuve des voitures. » (Ré 495). Le transfert de sens est immédiat, sans passage par un « comme » comparant. Ici est transmise l'idée du mouvement bruissant et incessant des véhicules comme le flot d'un fleuve, l'une des deux idées principales mises en avant dans *La Guerre*²⁷⁹.

On peut voir dans l'image appliquée dans le passage une volonté ou un présage de l'échec des contrôles douaniers des États-Unis en tant que manifestation sinon d'un néo-colonialisme au moins d'une domination dont les conséquences se répercutent sous forme de souffrances, chez les individus défavorisés voulant s'installer aux États-Unis pour s'y faire une vie nouvelle.

Le motif du fleuve représentant les voies de circulation dans *La Guerre* et *Révolutions* a un double fond. Leur différence majeure réside dans la présence de circulation. Les

²⁷⁹ La comparaison du bâtiment à un navire échoué est vivante chez Le Clézio au moins depuis *Onitsha*, avec le *George Shotton*, que Sabine Rodès appelle « Le Consulat du Fleuve » (O 133).

rues et les avenues vides sont traitées comme des flots de goudron figés, des fleuves gelés ne coulant plus, recouvrant ce qui les a précédés dans l'espace, et là notamment les éléments naturels. Sur ces espaces planent l'attente, le silence, la menace.

Au contraire, les voies où il y a de la circulation sont décrites comme des fleuves en crue arrachant tout ce qui est sur leur passage, creusant eux-mêmes leur lit entre les falaises des immeubles. La narration évoque la masse de métal, les étincelles que jettent les vitres et les pare-brise ainsi que le bruit assourdissant. Les éblouissements et le grondement continu provoquent chez le personnage une saturation d'impressions sensorielles, évacuant toute pensée et tout moyen de communication avec les autres êtres humains. Le fleuve de la circulation a perdu sa fonction de repère temporel, car il coule dans les deux sens, sans source ni fin perceptibles. Ceci fait perdre les repères spatio-temporels aux protagonistes qui se trouvent alors dans un non-temps et un non-lieu angoissants, le double négatif de l'état utopique d'uchronie qu'ils recherchent et qu'ils trouvent auprès des cours d'eau véritables.

Dans l'ouvrage le plus récent du corpus, *Révolutions*, la métaphore du fleuve pour indiquer les voies de circulation a subi d'importantes modifications, devenant plus organique, voire calquée sur des fleuves, ayant une source, un écoulement et une fin.

Le fleuve du peuple

Si dans les métaphores du paysage urbain, le fleuve désigne les voies de circulation – avec ou sans voitures – d'où l'humanité est exilée, il y a des métaphores qui vont tout à fait dans le sens inverse : dans *Onitsha*, le peuple mythique de Meroë est comparé à un fleuve, d'abord dans une répétition incantatoire :

Pareil à un fleuve d'os et de chair, le peuple coule sur la terre rouge, au fond des crevasses, dans les vallées desséchées. (O 139)

Pareil à un fleuve, le peuple de Meroë s'écoule devant l'abri des branches et de toile où gît Amanirenas, dans l'ombre, à l'entrée du royaume de la mort. (O 139-140)

Le fleuve humain s'est écoulé lentement vers l'ouest, et le silence est revenu, tandis que le soleil dépasse le zénith et commence à redescendre vers l'horizon. (O 140)

La comparaison au fleuve est reprise et développée dans l'emploi des verbes : le peuple « coule », « s'écoule », le « fleuve humain s'est écoulé ».²⁸⁰ Le peuple choisit de plus un trajet qui ressemble à celui de l'eau d'un fleuve : « au fond des crevasses, dans les vallées desséchées ». La scène ressemble à celle de *Désert* où les hommes bleus cheminent sur les lits asséchés des fleuves au fond des vallées. Dans le dernier passage, le fleuve humain suit le trajet du soleil, d'est en ouest en marche entre l'aube et le crépuscule. Le caractère sacré de l'événement est souligné par les prières que les migrants font aux dieux égyptiens, qui suivent un fleuve céleste parallèle. Ainsi, trois fleuves sont mis en récit : le Niger, celui du peuple de Meroë et celui du ciel.

Les trois fleuves se combinent dans une vision de Geoffroy :

C'est le fleuve qui descend lentement, dans le corps de Geoffroy, pendant son sommeil. Le peuple de Meroë passe en lui, il sent les regards tournés vers les rives obscurcies par les arbres. Devant eux s'envolent les ibis. Chaque soir un peu plus loin. Chaque soir, l'incantation du devin, son visage figé par l'extase, et la fumée de l'encens monte dans la nuit. Cherchant un signe parmi les astres, un signe dans l'épaisseur de la forêt. Écoutant les cris des oiseaux, regardant les traces des serpents dans la boue des rivages. (O 166-167)

Le fleuve qui descend en Geoffroy est en même temps le peuple de Meroë dont il sent les regards et le fleuve concret, indiqué par la mention des rives et des arbres. La figure ascensionnelle est assurée par la montée de l'encens et l'indication des astres faisant allusion au fleuve céleste.

Ainsi, dans *Onitsha*, la figure métaphorique du fleuve désignant le peuple de Meroë ne constitue qu'une petite partie du jeu complexe des différents sens de la notion de fleuve, comme peuple, comme moyen de transport pour le dieu solaire, et enfin comme fleuve concret, divin, lui aussi. Tous ces aspects se relient et s'unissent dans la quête de Geoffroy Allen de la nouvelle Meroë, qui finalement va se trouver à son point de départ, Onitsha. Ainsi, tout comme les fleuves présentent plusieurs réalités, la réalité diégétique du récit se superpose à la réalité mythique, dans le même espace.

²⁸⁰ Ruth Amar voit dans les comparaisons du peuple au fleuve une manifestation de leur appartenance « indissoluble [à] la terre d'Afrique ». Amar 2004, 118.

Les fleuves célestes

Dès *La Guerre*, le texte le clézien a recours au vocabulaire fluvial pour faire des références aux phénomènes célestes. Les fleuves célestes empruntent très aisément à des interprétations symboliques. Les références à ces fleuves se divisent principalement en trois catégories.

Dans la première, les étoiles et les galaxies sont comparées à ou traitées de fleuves. Le narrateur dans *Le Chercheur d'or* décrit le ciel nocturne avec les constellations dont « le grand fleuve pâle de la Galaxie, qui forme des îles près de la Croix du Cygne, et coule vers Orion » (CO 47). Dans *Désert*, la galaxie, « la trace du sang de l'agneau de l'ange Gabriel, selon ce qu'on dit » (Dés 404) est suspendue au-dessus de « la grande étendue du fleuve Souss » que contemple le garçon Nour dans la nuit, dans une mise en scène où le fleuve céleste et le fleuve terrestre se reflètent.

Dans la deuxième catégorie de l'emploi figuré du mot appliqué aux phénomènes célestes est mis en récit un *axis mundi*. Cette idée est premièrement lancée dans *La Guerre* où Bea B regarde « le dôme blanc du ciel » au-dessus du fleuve de la circulation « pareil à un fleuve lui aussi, mais dans sa vallée immense roulaient des banquises » Devant cette vue, Bea B se demande si « l'étoile lointaine qui brillait au fond de l'espace était le moteur qui entraînait tout » (Gu 207).

Dans « La roue d'eau », l'étoile comme siège du mouvement circulaire est remplacée par la roue d'eau autour de laquelle pivote lentement le monde : « cercle des fleuves, cercle des murs, cercle des nuages autour de l'axe invisible » (Mo 162). Selon la narration, c'est « le même mouvement qui entraîne l'astre au centre du ciel, tandis que les bœufs avancent lourdement le long du chemin circulaire » (Mo 162). Dans les deux cas, une étoile est au centre, mais dans la transition de l'espace urbain à l'espace fluvial, elle perd son rôle actif dans le mouvement circulaire néanmoins accordé à l'eau.

Le troisième emploi métaphorique du motif fluvial appliqué aux phénomènes célestes est la description du trajet du soleil comme l'avancement sur un fleuve. Il est en même temps le plus usagé de ces trois emplois. Le motif est introduit dans la nouvelle « Peuple du ciel » où la fille aveugle Petite Croix ressent l'astre du ciel qui « avance

lentement à travers le ciel, en planant, en volant, comme le long d'un fleuve puissant » (Mo 252). Le texte le plus riche sur ce point est *Onitsha* avec de nombreuses références aux divinités égyptiennes et africaines.

Dans la cosmogonie du peuple de Meroë héritée de l'ancienne Égypte, Aton, le dieu soleil, navigue sur le fleuve céleste de l'orient « vers l'endroit où le soleil disparaît chaque soir, Ateb, l'entrée du tunnel sur la rive ouest du fleuve céleste » (O 126). Pendant la nuit, le soleil passe en sens inverse pour réapparaître à l'est à l'aube. Le voyage fluvial du soleil sert de miroir à celui du peuple de Meroë : tandis que le peuple voyage sur le fleuve concret sous le soleil, celui-ci, le soleil concret, divinité du peuple de Meroë, parcourt son trajet sur le fleuve céleste mythique. Les deux trajets se font écho dans le récit :

À l'aube, sur la place de Kasu, ils ont prié et reçu la bénédiction d'Aton qui commence sa navigation le long du fleuve du ciel. Les radeaux de roseaux quittent la rive, les uns après les autres, en silence. Ils sont si nombreux que cela fait une route mouvante à travers le fleuve. (O 129)

Tandis que le trajet du soleil est perçu comme un fleuve, dans la mythologie du peuple de Meroë, le fleuve est transformé en une « route mouvante ». Ainsi se renversent les notions, l'en-haut et l'en-bas se confondent pour s'unir finalement :

Bientôt le bruit des voix grandit, s'enfle comme un chant : le fleuve ! répètent les voix des gens de Meroë, le fleuve ! Regardez, c'est le fleuve ! Ils sont arrivés au terme du voyage, après tant de temps, tant de morts, ils sont arrivés à Ateb, là où s'enracine le fleuve du ciel. (O 163)

Dans cet endroit qui sera le futur Onitsha, le peuple de Meroë pose les fondations de sa nouvelle ville. L'endroit « où s'enracine le fleuve du ciel » étant naturellement un lieu sacré, la sacralisation des lieux va imprégner tout le paysage d'Onitsha. L'endroit où s'installe le peuple de Meroë est défini comme un Centre, le point de rencontre du sud et du nord :

La route qui relie les deux versants du monde est infiniment brève, comme si ce n'était que l'envers et l'endroit d'un miroir. Les fleuves se touchent dans le ciel, le grand dieu Hapy couleur d'émeraude, coulant éternellement vers le nord, et ce dieu nouveau de boue et de lumière tranchant les herbes jaunes de la savane et glissant lentement vers le sud. (O 163-164)

Dans ce dernier passage, les références au Nil sont manifestes : de la même manière que le dieu Hapy associé aux inondations annuelles et vivificatrices du delta du Nil coule vers le nord, « ce dieu nouveau de boue et de lumière » – à savoir le Niger – en constitue le miroir coulant dans le sens opposé, vers le sud²⁸¹.

Jusqu'ici, nous avons traité du fleuve en tant que phénomène, à savoir en tant qu'entité dont l'existence et la présence sont fondées dans l'expérience des personnages des fleuves concrets ou des données de perception que les personnages perçoivent comme fleuves, ou bien dans une narration mettant en récit des fleuves réels.

Dans le chapitre suivant, nous allons explorer les strates d'interprétation dépassant le niveau concret de l'observation pour arriver à une interprétation symbolique du fleuve.

²⁸¹ « Jamais il ne pourrait se séparer du fleuve, si lent, si lourd. Fintan restait immobile sur l'embarcadère, jusqu'à ce que le soleil descende vers l'autre rive, l'œil d'Anyanu divisant le monde ». (O 185).

Chapitre III : Le fleuve comme centre du monde

Après avoir traité de l'expérience du fleuve dans le chapitre précédent, ici nous allons discuter des symbolismes attachés au thème fluvial. Dans la mesure où le symbolisme est fortement lié aux autres aspects de la narration, il est impossible de le traiter isolément. Ainsi, nous avons déjà commenté le symbolisme de certains phénomènes et de certaines situations fluviales.

Selon le dictionnaire, un symbole est un « [o]bjet ou fait naturel de caractère imagé qui évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées spontanée (dans un groupe social donné) avec qqch. d'abstrait ou d'absent. »²⁸² Cette définition appliquée au contexte littéraire, un phénomène ou une action est symbolique s'il dépasse ou va à l'encontre d'une interprétation concrète du passage où il est mis en récit. Par exemple, dans un passage de *La Quarantaine*, Giribala plongeant dans l'eau du fleuve avec Ananta (Q 170), elle se sent purifiée même si l'eau est par ailleurs qualifiée de « boueuse »²⁸³. De fait, il s'agit moins d'un nettoyage corporel que d'une purification spirituelle.²⁸⁴ La clé d'interprétation des actions symboliques se trouvent parfois dans les croyances mythologiques.

Nous prenons pour point de départ de cette partie les idées de Mircea Éliade dans *Le sacré et le profane*.²⁸⁵ Ses apports les plus essentiels concernent le symbolisme du

²⁸² *Le Petit Robert* 2004, p s.v. « symbole ».

²⁸³ (Q 275, 282).

²⁸⁴ Autre exemple : Dans *Révolutions*, Jean Marro se sent lavé « jusqu'au plus profond » lors du bain au large de Nice, la mer métaphoriquement décrite comme un fleuve, voire le sentiment de purification dépasse la base concrète, corporelle indiquée par le texte.

²⁸⁵ Voir Mircea Éliade : *Le sacré et le profane*. Collection idées, Gallimard, Paris 1971 (1965), 186 p.

Centre et de l'*Axis mundi*, du *Temps sacré* ainsi que la relation entre l'espace en tant que demeure sacralisée et l'espace en tant que lieu d'habitat profane.

Dans le texte, le fleuve constitue le Centre symbolique, l'entité autour de laquelle le cosmos humain est organisé. De là se déduisent plusieurs de ses rôles : il est la matrice du monde avec des mythologies qui y sont reliées. Il est divin, une divinité prenant des formes anthropomorphiques dans l'incarnation des naïades, et il est le lieu d'une révélation et d'un nouveau commencement.

Le Centre étant sacré par définition, le sentiment de sacré touchera également le temps dont l'écoulement s'annule. Les personnages laissent derrière eux le sentiment de pertinence de la dimension temporelle pour entrer dans un « éternel présent »²⁸⁶. En tant que Centre, l'espace du fleuve est uchronique²⁸⁷. Selon Ruth Amar, l'abolissement du temps prime sur la situation spatiale : « Le “ici” et le “nulle part” de l'espace sont atteints par l'absence ou tout du moins le ralentissement du temps que l'on retrouve en effet dans le récit le clézien. »²⁸⁸ Ses propos sont judicieux puisqu'ils mettent le poids sur le contexte psychologique plutôt que sur la situation spatiale des protagonistes. Ceci dit, le fleuve ne constitue nullement le seul Centre dans le texte le clézien.

²⁸⁶ Voir à ce sujet Mircea Éliade 1971, 60-61; 77. Il écrit au sujet des fêtes religieuses que : « D'un certain point de vue, on pourrait dire [du Temps sacré] qu'il ne “coule” pas, qu'il ne constitue pas une “durée” irréversible. C'est un Temps ontologique par excellence, “parménéidien” : toujours égal à lui-même, il ne change ni ne s'épuise. ». Jacqueline Michel emploie le terme « ICI » pour désigner le Centre : « ICI, temps et espace sont fixés en un lieu où l'on ne cesse de guetter, en un “maintenant” qui ne finit pas d'être maintenant. », puis « ICI, point d'application d'une extase matérielle » Michel 1978, 60 ; 180.

²⁸⁷ Nous empruntons le terme à Madeleine Borgomano qui parle d'une *uchronie*, « ce qui n'existe en aucun temps », en parallèle à l'*utopie*, « la contrée qui n'est nulle part ». Borgomano 1993, 83. Claude Cavallero reprend les notions de Borgomano dans *Le Clézio témoin du monde* à propos de la narration intradiégétique sur Campos dans *Ourania*, p. 313 : « Observons qu'il ne s'agit pas là d'une simple question de régie textuelle : la motivation fictionnelle de l'utopie justifie une telle procédure de distanciation, qui ouvre en brèche la ligne temporelle du récit, et l'on peut dire qu'en cela – c'est d'ailleurs une loi du genre – l'u-topie appelle l'u-chronie. » Claude Cavallero : *Le Clézio témoin du monde*. Éditions Calliopées, Paris 2009, 359 p. ISBN : 978-2-916608-09-9.

²⁸⁸ Amar 2004, 26.

Toujours comme Centre, le fleuve est un lieu de purification dans les actes d'ablution et d'immersion, mais dans une moindre mesure que les autres cours d'eau tels les rivières, les ruisseaux et les torrents auxquels nous reviendrons dans le dernier chapitre.

Si ces rôles symboliques sont liés au fleuve en tant que Centre, d'Ici, il constitue une ouverture vers l'Ailleurs en tant que voie liquide. Dans la dernière réflexion sur le fleuve comme Centre et comme espace sacré, nous tournons nos regards vers l'Ailleurs où le fleuve constitue le centre mythique, à l'extérieur du monde phénoménologique des personnages. Cet Ailleurs coïncide avec l'utopie, la contrée de nulle part. Dans le texte le clézien, elle est souvent située au-delà de la mer²⁸⁹.

Finalement, nous discutons les fleuves désacralisés pour voir comment l'absence d'un Centre symbolique fait basculer les êtres humains dans un malaise existentiel²⁹⁰.

Par ailleurs, une fonction symbolique très commune, celle du cours d'eau en tant que barrière à franchir dans une quête initiatique n'est guère mise en récit : le fleuve empêche très rarement les déplacements transversaux des personnages.²⁹¹

²⁸⁹ Pinto Guarumo voit « le désir de se transformer pour pouvoir aller de l'autre côté » qu'elle trouve chez tous les héros de *Le Clézio* comme la présence du mythe du monde édenique dans le texte. Pinto Guarumo 2007, 43.

²⁹⁰ L'écoulement unidirectionnel du temps se heurte à des obstacles dans les premiers romans du corpus et surtout dans *La Guerre* où l'avancement par saccades, non-linéaire et bi-directionnel du fleuve des voitures constitue une source de confusion et d'ahurissement chez les personnages.

²⁹¹ Dans *La Guerre*, le fleuve bidirectionnel des voitures empêche certes les personnages de traverser, mais l'aspect initiatique en est absent – ils n'atteignent pas un niveau supérieur de connaissance ou d'expérience en passant de l'autre côté de la voie de circulation.

Le passage qui se prête le plus aisément à l'interprétation du fleuve comme barrière initiatique se trouve dans *Révolutions* où Jean Marro, monté sur le toit d'un immeuble en compagnie de Jeanne Odile qui lui servira d'initiatrice, passe au-dessus d'une cour sur un tuyau suspendu en l'air entre deux bâtiments : « L'autre bord se rapprochait doucement, pareil au flanc d'un très grand radeau. Le tuyau vibrait, ondulait un peu, c'était comme s'ils marchaient sur un tronc d'arbre au travers d'un fleuve. Jean sentait le vent froid qui le giflait, le poussait de côté. Et d'un seul coup il a cessé d'avoir peur. C'était une ivresse, un bonheur, ça lui donnait envie de rire. » (Ré 285) Quelques pages plus loin dans le roman, passée l'épreuve initiatique, Jean Marro quitte le foyer paternel pour s'installer à l'étranger.

Dans *Onitsha*, l'autre côté du fleuve joue un rôle important en tant que figure d'un Ailleurs mystique et mythique, surtout qu'il est associé au son du roulement des tambours – instrument par excellence des chamanes et des rites chamaniques. Dans le roman, la traversée du fleuve ne consiste nullement en une épreuve initiatique²⁹².

Le lieu d'origine

Tout comme le fleuve constitue le Centre dans le présent, il joue aussi le rôle de lieu originel – ses sources sont associées au commencement du monde. Nous allons maintenant explorer les symbolismes attachés au rôle du fleuve comme espace primordial dans le texte le clézien, un lieu à l'origine du monde et des êtres humains. L'eau étant *materia prima*, le fleuve n'est pas le seul espace primaire dans le texte le clézien, mais un espace primordial peu exploré.²⁹³ Dans le premier chapitre, nous avons évoqué les propos de Miriam Stendal Boulos selon laquelle « un retour constant au mouvement

Dans *Désert*, les fleuves servent de limites à franchir, mais le récit reste sommaire, et aucun effort de la part de Lalla n'est marqué. Ils sont évoqués aussi bien lors du voyage de Lalla vers la France qu'à propos de son retour : « Pendant des jours ils ont roulé sur les routes, ils ont traversé des villes, franchi des montagnes, des fleuves. » (Dés 249) ; « Tout le jour, l'autocar roule sur les routes de goudron et sur les pistes de poussière, traverse les fleuves desséchés, s'arrête devant des villages de boue où les enfants nus attendent. » (Dés 386).

²⁹² Contrairement à la visite de l'autre côté du fleuve, où Maou et Fintan assistent à une cérémonie de caractère magique dans une narration externe focalisée sur le garçon : Fintan ignorant le sens des gestes des participants, le récit se limite à leur description extérieure.

²⁹³ Parmi les autres espaces primordiaux, il y a par exemple le « plateau de pierre » (Amar 2004, 16) ou l'espace élevé, le désert ou bien la mer qui « renvoie à l'eau en tant qu'élément premier et fondateur » (Pinto Guarumo 2007, 138, voir aussi p. 178). En parlant de « la dimension créatrice et purificatrice » de l'eau dans les récits de Le Clézio, Tanju Ìnal ne fait mention que de la mer. (p. 431 dans Tanju Ìnal : « Les caprices de l'eau », pp. 431-436 dans *In aqua scribis. Le thème de l'eau dans la littérature*. Études réunies et préfacées par Michał Piotr Mrozowicki, Gdańsk 2005, 487p. ISBN : 83-7326-280-6.

Quant au rôle primordial de l'eau en général dans le texte le clézien, voir p.ex. la partie « Watasenia » dans *Voyages de l'autre côté*. (VA 7-18).

du fleuve » permet « d'ancrer l'expérience humaine dans une expérience cosmique, grâce à un symbole qui évoque un état originel »²⁹⁴.

Le lien entre le caractère spatial du fleuve et son caractère temporel, d'origine, est explicité par Sabine Rodes dans *Onitsha* où ce personnage dit que le Niger est « le plus grand fleuve du monde, parce qu'il port[e] dans son eau toute l'histoire des hommes, depuis le commencement » (O 105) situant implicitement le commencement de la race humaine en Afrique. Ses propos sont liés à l'idée de l'espace fluvial comme siège de la naissance des cultures égyptienne et méroéenne.

Aussi bien la narration de la nouvelle « Trésor » que Geoffroy dans *Onitsha*, situent le commencement du monde au confluent des fleuves. Dans *Onitsha*, le confluent se situe « à la frontière du désert et de la forêt » (O 118). Un autre point de départ est évoqué dans le récit second où les précurseurs du peuple de Meroë seraient remontés « jusqu'à l'endroit où le fleuve se divise, un bras vers le sud, vers les Monts de la Lune, un bras vers l'est » (O 127). Cet endroit serait le confluent du Nil et du Niger, où s'amalgament alors géographiquement la préhistoire de l'Afrique noire avec celle de l'Égypte. De cette manière, le texte crée un lien structurel, un point commun entre le passé et le présent, entre les textes sacrés égyptiens et africains.

Dans « Trésor », le commencement est situé au confluent de l'Euphrate et du Tigre (CB 164). Le premier passage trouve un écho dans *La Quarantaine* où est mis en récit le confluent de deux autres fleuves, la Yamuna et le Gange (Q 190)²⁹⁵.

Dans les pages suivantes, nous allons traiter du côté mythologique du commencement du monde à partir de deux perspectives : Dans l'une, le commencement est présenté comme un état idéal originel, un jardin statique où coule un fleuve. Dans l'autre, l'origine des êtres humains est liée à leur arrivée par la voie aquatique.

²⁹⁴ Stendal Boulos 1999, 168. Cf. aussi les propos de Michel sur la convergence entre hauteur, source, courant et primordialité. Michel 1986, 45. Cf Chapitre I, p. 25. Pien nomme le Gange l'espace de la naissance dans le récit sur Giribala et Ananta. Pien 2004, 259.

²⁹⁵ Pien parle du confluent comme un point « de paix et de liberté, une arrivée et un point indépassable ». Pien 2004, 259.

Les mythes du commencement du monde

Dans la pensée religieuse, les modalités du procès du commencement du monde sont décrites et expliquées par la mythologie qui sert de base aux croyances du groupe. L'occident connaît par exemple le récit du jardin d'Éden, ceinturé de quatre fleuves qui l'arrosent. Ce mythe précis a été réécrit dans *La Guerre* où les fleuves pétrifiés de goudron se sont substitués aux fleuves vivificateurs du Paradis tandis que le jardin paradisiaque a cédé la place au temple de la consommation qu'est l'hypermarché²⁹⁶.

La narration évoque pourtant des mythes fondateurs du monde. Ici, nous traitons exclusivement des mythes liés à l'élément fluvial.

Nous avons vu dans le chapitre précédent traitant des emplois métaphoriques du fleuve qu'il appartient aux histoires de genèse de l'espace urbain, qu'il s'agisse des voies de circulation vides créées par le fleuve de goudron désormais figé ou des voies circulées où les cataclysmes anciens ont créé des failles où ont commencé à rouler les flots de voitures.

L'idée d'un état initial idéal dans un contexte fluvial est mise en récit dans *Étoile errante*, *Angoli Mala* et « Trésor ». Dans *Étoile errante*, Aamma Houriya raconte la légende du jardin paradisiaque Firdous pour remonter le moral aux enfants dans le camp de réfugiés où ils vivent dans des conditions précaires. D'abord, elle fait référence au temps préhistorique des mythes où les esprits et les êtres humains vivaient côte à côte dans une harmonie parfaite :

La terre était pareille à un grand jardin, entouré par un fleuve magique qui pouvait couler dans les deux sens. D'un côté, il allait vers le couchant, de l'autre, il allait vers le levant. Et cet endroit était si beau qu'on l'appelait Firdous, le paradis. (EE 242)

Puis, elle décrit l'espace du jardin véritablement paradisiaque. Il est le lieu d'un état initial idéal. Le fleuve magique étant circulaire et bidirectionnel, il est l'emblème d'un

²⁹⁶ Cette révision s'inscrit dans le projet de l'écrivain des années 1970 de création de mythes modernes à la place des anciens qui n'auraient plus de pertinence dans la société contemporaine. Cf. « La légende de la première cigarette », « Le mythe de la conduite intérieure noire » et « Le mythe de monopole », p 192- 194 dans *La Guerre*.

écoulement sur place, aussi bien de l'eau que du temps.²⁹⁷ Il est un cercle vivificateur, arrosant le jardin de son eau pure. Cependant, cet état ne dure pas. À cause des conflits humains, les esprits détruisent le jardin avant de l'abandonner :

Et 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. (EE 246)

Le cercle est rompu et l'état initial est bouleversé. Les sources sont fermées, l'alimentation de l'eau tarie, celle-ci est devenue salée. Le fleuve ne contient désormais plus le principe de vie, mais il est réduit à un espace mort. Par le geste des esprits, le charme est brisé. Son pouvoir auto-revivifiant est annulé. Finalement, d'avoir coulé « dans les deux sens, du couchant au levant, et du levant au couchant », dans un mouvement circulaire, désormais, le fleuve sera « sans fin ». Le charme du non-écoulement du fleuve, et ainsi du temps est rompu, et il quitte l'uchronie pour s'inscrire dans le temps linéaire. Le jardin est ramené vers la temporalité quotidienne où vivent les personnages dans l'histoire cadre : « nous serions nous aussi, aujourd'hui, dans ce jardin, à l'ombre des arbres, à l'heure où je vous parle [...] » (EE 244) dit Aamma Houriya, procurant aux auditeurs une explication des raisons de leur situation précaire.

La localisation de l'état initial est précisée dans « Trésor » par le narrateur :

Puis tu es venue, dans la lumière du crépuscule, après la pluie, tu étais aussi blanche et belle qu'un génie au commencement du monde, quand il n'y avait que les esprits qui habitaient cette vallée et les monts Shara, avant même que ne vienne ici le prophète Haroun, quand un grand fleuve coulait et que les pâturages étaient infinis, ainsi parlait mon père au bord de la falaise, et avant lui son propre père. (CB 183)

²⁹⁷ Il est possible d'y voir une manifestation du mythe de l'Éternel retour, bien présent dans l'œuvre le clézienne. Cf. Jacqueline Dutton : « Le Mythe de l'Éternel retour dans l'œuvre de Le Clézio », pp. 271-284 dans *J.-M.G. LE CLÉZIO. Ailleurs et origines: parcours poétiques*, 2006. Isabelle Roussel-Gillet lie « la formule opératoire *comme pour la première fois* » à ce principe.

Le narrateur met en scène le paysage de prédilection d'une pastorale, un paradis terrestre, au croisement de deux fleuves au berceau du monde « quand un grand fleuve coulait et que les pâturages étaient infinis ».

Dans *Angoli Mala*, un état idéal est décrit dans les légendes qui courent auprès du fleuve. Au-delà des trois torrents formant la source du fleuve se situe un « endroit où il n'y avait ni bien ni mal, et où les animaux savaient parler le langage des hommes » (AM 232) un endroit que Bravito associe à l'enseignement chrétien de son père adoptif : « peut-être que là était l'entrée du paradis terrestre dont parlaient les leçons du pasteur Gimson » (AM 232).

Dans le cas d'*Angoli Mala*, il ne s'agit donc pas d'un espace préhistorique utopique mais d'un Ailleurs situé dans l'espace et séparé du monde quotidien par une barrière initiatique efficace : « Ceux qui voulaient s'en approcher se perdaient dans les nuages noirs, et le torrent tout à coup gonflé emportait leur corps. » (AM 232)²⁹⁸ Les gens des fleuves dans *Angoli Mala* vivent toujours dans le monde cosmique des légendes.

Ainsi règne l'état initial idéal côte à côte avec le monde de tous les jours. Quand Bravito s'y réfugie, il va se trouver de l'autre côté de l'existence, dans une sorte de limbes où il subit une régression de l'état humain à un état plutôt animal, perdant le langage et la connaissance du feu, en même temps qu'il a le sentiment de pouvoir communiquer avec les animaux²⁹⁹.

L'origine mythologique de l'arrivée des êtres humains

Si les mythes recensés jusqu'ici touchent au commencement du monde, il existe également des traces de mythes liés à l'origine des êtres humains peuplant le monde, et avant tout le Centre, l'Ici symbolique. Dans trois textes, la préhistoire des hommes est décrite comme une descente sur un fleuve où les catégories spatiale et temporelle se confondent et se substituent. Le motif de la migration en tant que dérive sur l'eau du fleuve à bord d'un radeau est introduit par Martin dans « Hazaran » :

²⁹⁸ De plus, l'entrée est « gardée par l'effigie de l'oiseau hocco » (AM 232).

²⁹⁹ Cf. Thibault 2009, p. 72 sur la « folie initiatique » de Bravito.

Il y avait l'histoire des enfants qui descendaient un fleuve, sur un radeau de roseaux, et qui traversaient comme cela des royaumes extraordinaires, des forêts, des montagnes, des villes mystérieuses, jusqu'à la mer. (Mo 214)

Dans un premier temps, nous étudions le motif de l'arrivée d'un Ailleurs des migrants qui s'installeront auprès du (ou au milieu du) fleuve pour en faire leur nouveau Centre.

Ce motif revient dans *Onitsha*, où est décrit l'exode du peuple de Meroë et dans *La Quarantaine* avec la descente sur la Yamuna de Giribala et d'Ananta à bord du radeau des Doms à la fuite lors du soulèvement des Cipayes.

Si rien n'est dit sur l'origine des enfants dans « Hazaran », le texte d'*Onitsha* parle longuement de la préhistoire de la ville d'Onitsha et de ses habitants. Dans le roman est cité le livre des morts égyptien dans le contexte de l'exode du peuple de Meroë qui arrive par la voie du fleuve Niger, afin de rétablir le nouveau règne meroéen sur ses rives, au point où se trouve l'Onitsha moderne.³⁰⁰ De cette manière, le récit fournit à la ville une préhistoire mythique remontant jusqu'à l'ancienne Égypte par le relais du peuple de Meroë. À un moment, la narration focalisée sur Geoffroy Allen parle du Livre des Morts de l'Égypte ancienne dont « [l]a parole [...] résonne avec force [...] encore vivante, ici, à Onitsha, sur le bord du fleuve » (O 121). Le livre est censé avoir une actualité qui perce les couches temporelles jusqu'à l'Onitsha moderne.

Cette histoire a un parallèle dans la mythologie de la légende de Ginuwa transmise par « Moïse qui parle toutes les langues de la baie du Biafra » (O 120) dans *Onitsha* :

Dans ce coffre, [l'Oba] enferma soixante-douze enfants des familles des chefs de tribus, et il fit monter son propre fils dans le coffre, muni de nourriture et d'un bâton magique. Puis il fit mettre le coffre à l'eau, à l'embouchure du fleuve, afin qu'il parte vers la mer. Le coffre flotta dans l'eau pendant des jours, jusqu'à une ville appelée Ugharegi, près de la ville de Sapélé. Là, le coffre s'ouvrit, et Ginuwa descendit sur la rive, accompagné des soixante-douze enfants. » (O 122)

La narration focalisée sur Geoffroy met tout de suite les mythes égyptien et subsaharien en parallèle pour évoquer le mythe d'Osiris :

³⁰⁰ Pour davantage de détails sur le peuple de Meroë, voir Borgomano 1993, 49-57.

Il n'y a qu'une seule légende, qu'un seul fleuve. Set l'ennemi enferme Osiris dans un coffre à son image, aidé par soixante-douze complices, et scelle le coffre avec du plomb fondu. Puis il fait jeter le coffre dans le Nil, pour qu'il soit emporté jusqu'à l'embouchure, jusqu'à la mer. Alors Osiris se lève au-dessus de la mort, il devient Dieu. (O 122)

Ces scènes mythologiques préfigurent l'exode du peuple de Meroë en même temps qu'ils serviront de preuve du contact historique et mythologique entre l'ancienne Égypte et l'Onitsha moderne.³⁰¹

Le parallélisme entre les deux légendes est frappant à première vue. Elles mettent en récit des événements liés à la préhistoire du peuple se déroulant dans l'espace fluvial : c'est bien par le fleuve que Ginuwa et Osiris arrivent à leur destination respective³⁰².

Nous reviendrons à l'exode du peuple de Meroë et au fondement de leur nouveau règne plus tard en traitant de l'espace du fleuve en tant que siège d'un nouveau commencement. La préhistoire mythologique contribue à l'amalgame des couches temporelles dans le récit et à une meilleure compréhension des conflits entre les habitants d'Onitsha et les colons.³⁰³

³⁰¹ Ruth Amar voit la première phrase du passage comme « une provocation de la part de Le Clézio, qui désire à tout prix insérer les mythes de ce peuple que les blancs ont essayé d'anéantir. » Amar 2004, 55. Madeleine Borgomano constate que « [l]e débat est ouvert ». Borgomano 1993, 50.

³⁰² Dans le débat historique sur l'Afrique noire, l'ancrage de la préhistoire subsaharienne à celle de l'Égypte a servi d'argument pour prouver l'historicité des peuples, de fait l'origine ancienne, mythologique n'est pas importante seulement au niveau symbolique mais également au niveau politique et identitaire. Pour cette discussion, nous renvoyons à Diop, cité par Borgomano, 1993, 49-51.

³⁰³ Une bonne partie du conflit entre les colons européens et les Africains pourra s'inscrire dans la tension entre la vision du monde désacralisée des premiers et la vision cosmique des habitants de la ville. En tant que colon, Geoffroy Allen essaie de réaliser les conséquences de la cosmologie matérialiste tout en poursuivant sa quête des traces du peuple de Meroë faisant partie d'un cosmos imprégné d'une attitude religieuse. Son échec à relier les deux visions du monde va résulter dans le licenciement de son poste et ultérieurement en son retour en Europe. La quintessence de cette tension est contenue dans ce passage : « Il essayait d'imaginer cette ville, au centre du fleuve, cette ville mystérieuse où le temps s'était arrêté. Mais ce qu'il voyait, c'était Onitsha, immobile au bord du fleuve, avec ses rues poussiéreuses et ses maisons aux toits de tôle rouillée, ses embarcadères,

Dans *La Quarantaine*, l'origine fluviale des personnages joue un autre rôle. Tout le récit est imprégné par la préhistoire de Suryavati, l'un des deux personnages du récit principal. Elle est d'origine indienne, et sa mère est arrivée à l'Île Plate en bateau après avoir descendu le fleuve de la Yamuna à bord d'un radeau, ainsi l'histoire de Suryavati contient une descente fluviale dont le récit est transmis dans le roman à travers un halo onirique, mythique. Les deux romans, *Onitsha* et *La Quarantaine* ont en commun l'aménagement typographique où le récit du passé historique ou mythique est interfolié dans le récit principal s'en démarquant par une marge très large.³⁰⁴

Dans ces cas, l'arrivée d'un Ailleurs par la voie fluviale constitue le point de départ de la civilisation d'Ici, de ce qui constitue le Centre pour les personnages.

La remontée du temps

Le fait que le fleuve coule de ses sources à la mer lui attribue une direction parallèle au temps phénoménologique conçu comme linéaire. La descente d'un fleuve, le mouvement de haut en bas va correspondre à l'écoulement du temps. L'inverse est aussi vrai : la remontée du fleuve symbolise l'interversion de l'écoulement du temps – elle deviendra un voyage à rebours dans le temps. Le passage le plus explicité à ce sujet raconte la recherche de Geoffroy Allen dans *Onitsha* :

Geoffroy Allen était parti tout de suite pour l'Afrique de l'Ouest, pour le fleuve Niger. Il avait posé sa candidature pour un poste dans la United Africa Company, et il avait été engagé. Là-bas, il allait faire des affaires, acheter et vendre, et surtout il pourrait suivre le cours de son rêve, remonter le temps jusqu'à l'endroit où la reine de Meroë avait fondé sa nouvelle cité. (O 85)

les bâtiments de la United Africa, le palais de Sabine Rodes et le trou béant devant la maison de Gerald Simpson. » (O 118-119) L'arrêt du temps, voire l'éternel présent dans le mythe de Meroë, inscrit dans un cosmos pré-scientifique correspond à une immobilité spatiale prosaïque selon la cosmologie de l'homme moderne d'où les aspects transcendants sont évacués.

Notons qu'aussi bien Léon et les autres Européens que Suryavati puisent leur préhistoire au-delà des mers, car tous sont arrivés à l'île Plate par la voie maritime.

³⁰⁴ Voir Jarlsbo 2003.

Dans un subtil mélange des deux axes du cadre spatio-temporel dans le passage, à l'expression temporelle « remonter le temps » est accordée un circonstanciel spatial, « jusqu'à l'endroit où [...] ». La remontée du fleuve équivaut à une marche à rebours du temps³⁰⁵. Dans une analyse qui est très appropriée dans ce contexte, Jacqueline Michel avance que l'eau constitue le but d'une marche à contre-courant :

La marche à contre-courant mène « ici », le centre du désert où l'on ne cesse d'attendre et d'appeler le retour de l'eau ancienne et de son langage. Aussi cette marche s'identifie-t-elle à la quête de l'eau qui doit parler de nouveau. Elle fait retour à la source, à la vraie vie. Elle écrit une relation primordiale existant au sein du silence de l'origine : eau/pa-
role/vie.

De cette manière, les recherches de Geoffroy s'inscrivent dans le contexte plus large de la quête de l'origine.

Le fleuve circulaire

En traitant de la topographie de l'espace du fleuve dans le chapitre précédent, nous avons parlé de ses étapes – les sources où il prend naissance, le fleuve en soi qui est l'étendue de la masse d'eau en déplacement et finalement l'estuaire où le fleuve se dissout dans la mer.

Le mouvement du fleuve d'abord considéré comme lent et incessant, puis sans fin, voire éternel, ce « sans fin » prend facilement un sens topographique. Le fleuve devient circulaire, la boucle elle-même étant le signe de la perfection du fleuve. L'idée trouve une amorce dans un passage du *Déluge*, que nous avons commenté auparavant d'un point de vue phénoménologique³⁰⁶ :

La boue transpirait, les égouts se déversaient, les ruisseaux s'attachaient les uns aux autres, les montagnes glissaient sur elles-mêmes, s'épuisaient, et ici, au milieu de sa grande crevasse en forme de triangle, le fleuve coulait sans interruption, sans heurt, gro-

³⁰⁵ Il y a encore dans *Onitsha* un propos de Maou disant « Peut-être qu'on remontera le fleuve jusqu'au désert. Le plus loin possible. » (On 187-188). Le fleuve garde sa désignation concrète, même s'il s'agit de la recherche des astuces des peuples anciens.

³⁰⁶ Voir p. 91.

gnant jour après jour avec sa voix nasillarde et régulière d'avion dans le ciel, déversant dans le bassin de sa propre source l'eau qui ne pouvait pas se terminer, l'eau perpétuelle, l'eau tournait mollement sa roue magique et sans couleur corps de femme lové qui n'en finirait jamais de mettre au monde. (Dél 217)

Le fleuve coule « sans interruption », « jour après jour », une eau « qui ne pouvait pas se terminer », « perpétuelle ». Son mouvement est présenté comme un enfantement éternel, voire comme une acte de régénération sans fin. Ici gît le germe de la notion de l'abolition du temps par les cours d'eau dans la production de *Le Clézio*, effleurée par Henrielle le Guellaut dans sa thèse de doctorat³⁰⁷ et particulièrement forte dans *La Quarantaine*³⁰⁸, motifs unis dans « La roue d'eau ». Le lien très étroit entre éternité et circularité du mouvement est ici manifesté par la métaphore « tournait mollement sa roue magique » et l'épithète « lové ». La continuité du mouvement du fleuve est assurée par son bruit, ici par le participe « grognant », combiné à l'idée du serpent qui se mord sa propre queue dans une régénération toujours répétée³⁰⁹.

Le premier fleuve naturel circulaire figure dans la nouvelle « La roue d'eau » dans le recueil *Mondo et autres histoires*. La circularité du mouvement est d'abord préfigurée

³⁰⁷ Cf. Le Guellaut 1997.

³⁰⁸ M.^a Luisa Bernabé Gil a consacré toute une monographie au traitement de la temporalité dans *La Quarantaine*. Bernabé Gil 2007. Voir aussi Maugière 2009.

³⁰⁹ La formule « sans interruption » revient dans *Angoli Mala*. Bravito et Nina sont assis au bord du fleuve dans une scène qui sera leurs adieux : « Ensemble, ils fumèrent une cigarette. Sans rien dire, ils se passaient le mégot, le regard perdu dans la nuit, écoutant le bruit du fleuve. Le cœur de Bravito battait très vite et très fort, et ses mains tremblaient un peu, parce qu'il venait de comprendre qu'ils se voyaient peut-être pour la dernière fois. Pourquoi tout cela ne devait-il pas durer toujours ? Le mouvement du fleuve qui coulait dans la nuit, sans interruption, la lumière des étoiles sur les galets, le froissement du vent dans la forêt, la vie dans les arbres, les moustiques qui frôlaient leurs visages. » (AM 247-248). Il est principalement en tant que perception auditive que le mouvement du fleuve est enregistré. La durée est en même temps éternelle et éphémère : « Pourquoi cela ne devait-il pas durer toujours ? » Le *hic et nunc* jouant certes le rôle principal dans la pensée de Bravito, sur qui le récit est focalisé, n'empêche pas que les soucis quant à l'avenir le hantent. Puisque Bravito vient de situer le centre, il est conscient du fait que c'est un état qui ne durera pas.

par le trajet des bœufs faisant tourner la roue d'eau avançant « le long du chemin circulaire » (Mo 162). Ce mouvement se propage dans le monde entier dans la phénoménologie de l'enfant protagoniste :

Juba entend le chant qui monte en lui, qui traverse son ventre et sa poitrine, le chant qui vient de la profondeur du puits. L'eau coule par vagues, couleur de terre, elle descend vers les champs dénudés. L'eau tourne aussi, lentement, cercle des fleuves, cercle des murs, cercle des nuages autour de l'axe invisible. L'eau glisse en craquant, en grinçant, elle coule sans cesse vers le gouffre sombre du puits où les seaux vides la reprennent. (Mo 162-163)

Dans cette imagerie, le pivot de la roue d'eau va constituer un *axis mundi*, aussi bien d'un point de vue phénoménologique que d'un point de vue symbolique. La roue d'eau reprend et renforce le mouvement circulaire décrit par les bœufs qui effectuent symboliquement le tour du monde à chaque passage. Le circonstanciel « sans cesse » de l'écoulement de l'eau laisse en outre suggérer l'entrée dans l'état d'un éternel présent. Le passage devient un véritable rite de l'irrigation où le chant et le mouvement circulaire vont ouvrir le chemin à Juba jusqu'à la ville sainte et mythique de Yol.

Le thème du fleuve circulaire en tant que garant d'un éternel présent revient dans *Étoile errante* dans la légende du jardin paradisiaque Firdous lieu d'origine des êtres humains, discuté plus haut en tant que récit de l'origine mythique du monde. Le fleuve y est décrit avec quelques attributs : il entoure la terre, il est magique et il « coule [...] dans les deux sens » (EE 242) vers le couchant et vers le levant³¹⁰. Les indications des directions soulignent le caractère uchronique du fleuve : il coule du matin vers le soir mais également du soir vers le matin. Son 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 » (EE 243-244) provient des sources à l'intérieur du jardin, alimentant les ruisseaux qui aboutissent dans le fleuve circulaire.

Dans le texte, le caractère circulaire du fleuve est phénoménologique, mais avant tout symbolique, substituant la notion de temps linéaire à celle d'une circularité du

³¹⁰ EE 242, 244.

temps qui cesse d'avancer pour s'abolir, ceci cédant la place à l'éternel présent du Temps sacré au Centre, le pivot autour duquel coule le fleuve circulaire.

L'incarnation du fleuve en femme – les naïades

Aux fleuves et à leurs eaux a souvent été attribuée une personnification divine. Les dieux-fleuves coulent sur tous les continents.

Dans le texte le clézien, la divinité du fleuve est exprimée dans des allusions directes, comme dans *Onitsha* où Arsinoë perçoit le Niger comme « ce dieu nouveau de boue et de lumière tranchant les herbes jaunes de la savane et glissant lentement vers le sud » (O 163-164) selon la mythologie d'inspiration égyptienne du peuple de Meroë.

Une autre manière consiste en l'incarnation anthropomorphe de la force divine du fleuve en naïade, une femme souvent autochtone, ayant une relation étroite à la nature en général et aux cours d'eau en particulier, servant d'initiatrice au protagoniste masculin qui tombe amoureux d'elle. La jeune fille bergère dans la nouvelle « Trésor » associée à une source revête le plus pleinement le rôle de naïade dans le corpus :

La source est à elle, la pauvre muette qui erre dans les ruines des génies et distribue ses cailloux. La source, c'est elle. L'eau a la couleur de ses pensées, elle parle avec sa bouche. Je suis à plat ventre dans la boue au milieu des moustiques, et je sens son regard. (CB 174)

La fille étant muette, trait qu'elle partage avec Oya, c'est par la voix de la source qu'elle communique avec le monde. Autrement dit, elle a recours à un langage sans paroles pour s'exprimer, et celui qui veut connaître ses pensées doit être à l'écoute de l'eau³¹¹. De même, le mutisme est un signe de divinité³¹².

Les naïades enrichissent l'espace du fleuve par les symbolismes associés à leurs personnages, par des couches symboliques et mythologiques. La divinité des naïades se manifeste par leurs facultés surnaturelles, et par des caractéristiques corporelles char-

³¹¹ Cf. le chapitre « La parole de l'eau », pp. 250-262 dans Bachelard 1966.

³¹² Cf. Pinto Guarumo 2007, 91 : « En privant les héros lecléziens du langage des hommes, l'auteur leur accorde un statut divin. »

gées de symbolisme. À ce propos, Bruno Thibault fait une lecture psychanalytique où il considère ces femmes comme l'anima³¹³.

Parmi les naïades de notre corpus, Ouma dans *Le Chercheur d'or* est liée à la mer, à une rivière et à la pluie, tandis que la bergère du passage cité ci-dessus est associée à une source³¹⁴. Suryavati dans *La Quarantaine* est une « déesse de la mer »³¹⁵. Son lien le plus fort au fleuve se crée par la mémoire de la descente de la Yamuna à bord d'un radeau par sa mère et sa grand-mère. Vers la fin du roman, Léon constate qu'elle porte la Yamuna en elle (Q 406). La jeune fille Esther introduit le garçon Tristan aux délices

³¹³ Bruno Thibault 2009, 141-142 ; 148.

³¹⁴ Dans *Le Chercheur d'or*, les apparitions d'Ouma coïncident souvent avec l'arrivée de la pluie. Voici l'un de ces passages où Alexis ayant entrepris d'examiner l'Anse aux Anglais, est remonté vers la source d'une rivière devenue ruisseau :

« Le silence est dense ici, et je marche en faisant le moins de bruit possible. Au pied des montagnes, le ruisseau se divise en plusieurs sources, dans des ravins de schistes et de lave. Tout à coup, le ciel se couvre, la pluie arrive. Les gouttes sont larges et froides. Au loin, tout en bas de la vallée, j'aperçois la mer voilée par l'orage. À l'abri d'un tamarinier, je regarde la pluie avancer sur la vallée étroite.

Puis je la vois : c'est la jeune fille qui m'a secouru l'autre jour, quand je délirais de soif et de fatigue. » (CO 187)

Le « tout à coup » indique un changement soudain dans le temps, qui sert d'amorce à l'introduction d'Ouma dans la scène.

Alain Buisine inscrit le personnage d'Ouma dans le thème d'effacement, car elle est toujours soigneuse à effacer ses traces. Voir p. 97 dans Alain Buisine : « Effacements », pp. 95-109 dans Althen, (éd.), 1990.

Hors du corpus, Araceli dans *Pawana* a une forte association à la rivière.

³¹⁵ Elle pêche dans la mer, et dans sa première apparition à Léon, il lui semble qu'elle marche sur l'eau. C'est également elle qui conduit Léon à la source. Nous empruntons la formule à Isa Van Acker qui lui a consacré quelques pages intitulées « Suryavati, force du soleil et déesse de la mer ». Voir Van Acker 2008, 199-203.

Amina de Girolamo Sinna a analysé le personnage de Suryavati dans son article « Suryavati ou "La force du soleil" », pp. 239-248 dans *J.-M.G. LE CLÉZIO. Ailleurs et origines: parcours poétiques*, 2006. Selon de Girolamo Sinna, le nom indien du personnage se traduit en « force du soleil ». de Girolamo Sinna 2006, 242.

du bain dans *Étoile errante*, mais l'insistance est mise plutôt sur leur relation que sur l'initiation au paysage, et Esther reste une fille ordinaire.

Deux naïades sont liées au fleuve : Nina dans *Angoli Mala* et avant tout Oya dans *Onitsha*³¹⁶. Elles ont plusieurs caractéristiques en commun. Leurs corps sont noirs, vêtus de robes de coton³¹⁷. Elles sont de bonnes nageuses, et toutes deux disparaissent dans le fleuve vers la fin des récits respectifs.

L'aspect corporel des naïades soutient l'interprétation d'elles comme la matérialisation de la féminité de l'eau. La peau d'Ouma est « luisante » (CO 205), Suryavati lisse ses cheveux (Q 414), le regard de la bergère dans « Trésor » est « liquide » et « lisse » (CB 174), aussi bien le visage (O 133) que le corps (O 185) d'Oya sont lisses³¹⁸. Les mêmes épithètes qui sont données à l'eau. L'aspect brillant du corps ainsi que le caractère lisse sont aussi rendus par des références aux métaux, le plus souvent au cuivre³¹⁹. À part ces individus, le texte met également en récit des groupes de femmes au bain, mais jamais dans le fleuve. Nous y reviendrons dans la partie suivante de notre travail.

Dans la suite, nous allons analyser les rôles et les fonctions d'Oya et de Nina.

³¹⁶ Hors du corpus notons Naja Naja dans *Voyages de l'autre côté*. Cette dernière ne constitue pourtant pas le contrepois féminin d'un personnage masculin, mais elle voyage dans l'espace et dans le temps avec une suprême indépendance.

³¹⁷ La robe de coton mouillée et collant au corps féminin est une figure fréquente dans le texte. Aussi bien Alia (Mo 227), Lalla (Dés 152), Oya (O 133) que Nina (AM 229, 250) sont vêtues de robes mouillées collantes.

³¹⁸ L'adjectif sert de pont entre le personnage et l'eau, également qualifiée de lisse (O 82).

³¹⁹ « Sa peau couleur de cuivre brille au soleil, et les ruisseaux d'eau coulent de ses cheveux alourdis, le long de ses joues, sur sa nuque. » (CO 197) La référence au cuivre qui revient dans différents récits pour désigner la couleur du corps relève d'une certaine valorisation de la féminité et de la naturalité des personnages. Voir p.ex. le corps d'Oya dans *Onitsha* : « Sa peau couleur de cuivre était sombre, brillante et lisse. » (O 171) ou celle de Nina dans *Angoli Mala* : « Sa peau était couleur de cuivre sombre, et ses cheveux épais et noirs comme ceux des Indiennes. ». La première partie de la phrase est identique à la description du visage d'Aamma Houriya dans *Étoile errante* : « Sa peau était couleur de cuivre sombre, et ses yeux pers brillaient étrangement, comme s'il y avait une lumière particulière, quand elle me regardait, quelque chose de paisible et de troublant à la fois. » (EE 238)

Oya – la déesse du fleuve

Oya dans *Onitsha* est introduite assez tardivement, à la page 93 lors du bain commun des femmes dans la rivière Omerun, un affluent du Niger³²⁰. Elle se tient à l'écart des autres femmes qui l'invectivent de peur et de dépit, la traitant de prostituée retardée. La description d'elle reste sommaire avec quelques détails étonnants :

Elle avait un visage d'enfant, très lisse, mais son corps et ses seins étaient ceux d'une femme. Ses cheveux étaient serrés dans un foulard rouge, elle portait un collier de cauris autour du cou. [...] Elle n'était de nulle part, elle était arrivée un jour, à bord d'une pirogue qui venait du sud, et elle était restée. [...] Elle portait la robe bleue des missions, et un crucifix autour du cou. (O 93)

Ses origines sont inconnues. La formule « de nulle part », indique qu'elle n'est attachée à aucun terroir spécifique, elle « erre le long des rives du fleuve à la recherche de sa demeure » (O 168)³²¹. Oya est « arrivée à bord d'une pirogue venant du sud » (O 93), « on ne sait pas d'où » (O 173) et « [e]lle s'est installée sur la coque du *George Shotton* » (O 173), l'épave échoué auprès de l'île Brokkedon au milieu du fleuve. Ainsi, elle habite concrètement le fleuve. Elle répète ainsi l'exode du peuple de Meroë, arrivé à Onitsha à bord de radeaux.

³²⁰ La situation du bain est introduite à la page 68-69 « Avant d'arriver à la rivière Omerun, il y avait une sorte de clairière, puis [Fintan] descendait vers une plage de sable. C'était là que les femmes des environs allaient se baigner et laver le linge. [...] C'était un endroit secret, plein de rires et de chansons [...]. Les femmes entraient dans l'eau en dénouant leurs robes, elles s'asseyaient et elles se parlaient, avec l'eau de la rivière qui coulait autour d'elles. Puis elles renouaient leurs robes autour des reins, et elles lavaient le linge en le frappant sur les roches plates. Leurs épaules brillaient, leurs seins allongés se balançaient au rythme des coups. Le matin, il faisait presque froid. La brume descendait lentement la rivière, rejoignait le grand fleuve, touchait aux cimes des arbres, avalait les îles. C'était un moment magique. » Même Oya qui règne sur le fleuve se baigne non pas dans le fleuve mais dans un affluent, une rivière.

³²¹ Le motif de l'origine inconnue revient tout au long de la production le clézienne. C'est le cas, entre autres, de Mondo dans la nouvelle éponyme, de Laïla dans *Poisson d'or* et d'Ananta dans *La Quarantaine*. Dans le cas d'Oya, l'ignorance de son origine souligne son caractère divin. Ruth Amar rapproche Oya à Le Hartani, l'initiateur mystique du désert dans *Désert*. Amar 2004, 152.

Tout au long du roman, Oya est présentée comme un être aquatique en général et fluvial en particulier. Dans l'eau, elle quitte son rôle de rejeton du monde désacralisé pour revêtir la double fonction de déesse et de reine du monde mythologique. Fintan le remarque très tôt avec son regard encore candide :

Ici, au milieu de l'eau, Oya n'avait pas l'air de la folle à qui les enfants jetaient des noyaux. Elle était belle, son corps brillait dans la lumière, ses seins étaient gonflés comme ceux d'une vraie femme. Elle tournait vers eux son visage lisse, aux yeux allongés. [...] Elle était la déesse noire qui avait traversé le désert, celle qui régnait sur le fleuve. (O 94)

Les mises en parallèle entre le corps de la femme et l'eau du fleuve sont nombreuses, articulées par les mentions du caractère lisse de son corps (O 185) et de son visage (O 133) et de l'étincellement d'une part de son corps (O 136) et d'autre part du crucifix qu'elle porte. Son appartenance au fleuve est encore manifestée par son « attitude tournée vers le fond de l'eau »³²². Le visage d'enfant « aux yeux allongés »³²³ est combiné avec « ses seins [...] gonflés comme ceux d'une vraie femme » la modalité « comme ceux de » laissant suggérer que ce ne serait pas le cas³²⁴. Ses traits physiques contradictoires contribuant au statut divin du personnage en unissant l'innocence enfantine première à l'épanouissement de la pleine féminité, symbole de la fécondité, de sa maternité. Celle-ci se concrétisera plus tard avec la conception et la naissance de son fils, Okeke. À un moment, Fintan la perçoit comme « pareille à une statue de pierre noire » (O 133), voire comme l'expression artistique de la divinité. Le caractère divin d'Oya va principalement de pair avec son rôle de reine ou de princesse.

Le corps de la femme brille comme l'eau du fleuve, et aussi bien Geoffroy Allen que Fintan le confondent avec celui du fleuve³²⁵. L'identification est soulignée encore à l'aide de sa couleur « de l'eau profonde » (O 185). Rappelons que la couleur fait partie

³²² p. 50 dans Jeanne-Marie Clerc : « Les masques ou Le Clézio passeur d'Afrique », pp. 45-64 dans *Le Clézio, passeur des arts et des cultures* 2010.

³²³ La forme des yeux « est propre au peuple de Meroë et permet d'en distinguer les descendants ». Clerc 2010, 53. Elle sert donc de lien identificateur entre Oya et le peuple de Meroë.

³²⁴ La mention de ses seins se répète plus tard dans le récit (O 185).

intégrante de l'identité d'un objet dans la philosophie merleau-pontyenne. Dans cette situation, Fintan la perçoit véritablement comme étant de cette couleur.

Sentant « que le moment était venu, Oya quitta le dispensaire et marcha jusqu'au fleuve » (O 197) où elle prend une pirogue pour se rendre à l'épave. Pour Fintan, Oya incarne la force du fleuve – lors de la naissance de son fils au bord du *George Shotton*, la vibration de l'eau du fleuve entre dans le corps d'Oya³²⁶, qui commence à chanter « une chanson qu'elle ne pouvait pas entendre, une longue vibration pareille au mouvement du fleuve qui descendait le long de la coque » (O 198). Fintan perçoit cette vibration par l'ouïe³²⁷. Pour Okeke, le fils d'Oya, le fleuve est son lieu matrice, et elle est « une partie indissociable de son paysage naturel »³²⁸.

Les sentiments auxquels Fintan est confronté vont marquer sa perception, chose que le récit, focalisé sur le garçon, indique avec l'emploi du verbe « sembler » :

Dehors, le fleuve semblait du métal en fusion. Les rives étaient brouillées par un voile blanc. Fintan vit que le soleil était maintenant au zénith, et il ressentit un vertige. Tant de temps s'était écoulé, il s'était passé quelque chose de si important, de si extraordinaire, et cela ne lui avait paru qu'une brève minute, un frisson, un cri. (O 200-201)

D'un point de vue symbolique, la naissance d'Okeke constitue un moment sacré uchronique. Ce n'est qu'en sortant de l'épave que Fintan s'aperçoit de l'écoulement du temps. Le vertige dont il est pris s'inscrit dans les aléas des « moments de syncope » dont une

³²⁵ O 168, 169 ; « 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. » (O 184).

³²⁶ O 198, 201.

³²⁷ « Il entendait encore la voix d'Oya, cette chanson qu'elle était la seule à entendre, une plainte, la vibration légère de l'eau du fleuve qui glissait autour de la coque. » (O 201). Fintan est conduit dans une impasse phénoménologique. Dans le passage, il est indiqué que Fintan entend « cette chanson qu'elle était la seule à entendre », ce qui est impossible. Autrement dit, le fondement de cette formule est à chercher ailleurs que dans la perception, voire dans la notion du secret et de l'unicité : Fintan est introduit au secret d'Oya en entendant ce qu'il n'entend pas.

³²⁸ Amar 2004, 132. Ruth Amar fait le parallèle entre Lalla accouchant au pied d'un arbre dans le désert dans *Désert* et Oya, celle-là étant profondément ancrée dans les sables du désert.

des caractéristiques est l'annulation du temps³²⁹. Oya joue un triple rôle initiatique par rapport à Fintan : c'est par elle qu'il découvre la féminité d'abord, et puis la sexualité par ce qu'Isabelle Roussel-Gillet appelle une « initiation par procuration »³³⁰, en tant que spectateur d'Oya et Okawho. C'est enfin par elle qu'il découvre le processus de la naissance, les deux derniers rôles se tenant dans l'épave au milieu du fleuve. Oya incarne une bonne partie du symbolisme du fleuve : celui de l'origine et de la destinée inconnues, celui de la régénération éternelle, celui de l'eau en même temps virgine et matricielle. Elle est « la déesse du fleuve, la dernière reine de Meroë » (O 173).

Fintan associe intuitivement Oya au fleuve avec la formule « comme si elle était née du fleuve » (O 184-185) et avec les références à l'aspect extérieur de son corps, « couleur de l'eau profonde » (O 185) et « lisse » (O 185). Le lien à l'ancienne Égypte est rendu explicite par le complément « d'Égyptienne » associé à ses yeux. En d'autres mots, elle a la même vision du monde que les reines du peuple de Meroë, de culte et de culture égyptiennes.

À côté de son rôle de divinité du fleuve, elle est l'héritière de la reine de Meroë. Ainsi, Oya relie en sa personne l'Onitsha moderne et son passé. Lors d'une promenade en pirogue, la narration parle de son « visage de déesse » (O 136). Sabine Rodes la dit « la déesse du fleuve, la dernière reine de Meroë » (O 169), et, à la fin, lors de sa vision, Geoffroy identifiant l'espace d'Onitsha à celui de la nouvelle Meroë fait un parallèle saisissant :

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. (O 248)

³²⁹ « [...] le vertige relève d'une émotion forte qu'il nous faut interpréter : il peut être provoqué par l'émotion, la rigueur de la nature mais il exprime aussi une annulation du temps. » Roussel-Gillet 2005, 47.

³³⁰ Roussel-Gillet 2011, 46.

Le passage laisse suggérer que « la reine noire » est Oya revenue, voire le texte identifie la reine du peuple de Meroë à Oya, reliant ainsi le passé mythologique de l'espace à cette personne³³¹.

Dans une révélation lors de son rêve, Geoffroy Allen reconnaît en Oya la déesse du fleuve dans une double identification mythologique :

Son nom est dans la langue du fleuve, elle s'appelle Oya, elle est le corps même du fleuve, l'épouse de Shango. Elle est Yemoja, la force de l'eau, la fille d'Obatala Sibou et d'Odudua Osiris. (O 168)

Dans la mythologie yoruba, Shango est la divinité du tonnerre et de la justice, marié à Oya, la déesse du Niger.³³² Geoffroy combine ce rôle à celui de Yemoja, la déesse mère, dont les parents sont Obatala et Odudua, les ancêtres de la dynastie divine des Yoruba. Ici, la narration fait le pont entre Odudua et Osiris qui revête une fonction parallèle dans la mythologie égyptienne, donnant à Oya une double origine : yoruba et égyptienne, faisant d'elle la déesse des deux fleuves, le Nil et le Niger.

À Oya sont également attachées des caractéristiques plus néfastes. On dit qu'elle « emporte les âmes au fond du fleuve » (O 169). Fintan garde ces médisances, et plus tard, après son retour en Europe, en lisant une histoire dans son école sur « une âme qui rôdait dans les marais », il pense « à Oya, à sa cachette sur le fleuve, dans l'épave » (O 235). Dans cette phrase, la narration fait abstraction de l'île de Brokkedon, en ne faisant mention que de l'épave et de sa situation « sur le fleuve ».

L'appropriation par Oya du navire porte un double symbolisme : le naufrage du bateau honneur de l'Empire symbolise également l'enlèvement du colonialisme, sur l'épave, « les arbres [...] avaient pris racine, sur le pont, dans les écoutilles. » (O 132). Cette

³³¹ Le verbe « revenir » figure également dans l'imagination de Fintan où Oya est « la princesse de l'ancien royaume » revenue « pour jeter un regard sur la ruine de ceux qui avaient vaincu son peuple » (O 133).

³³² Lors de l'acte d'amour entre Oya et Okawho dans l'épave au milieu du fleuve, celui-ci brise un miroir dans « un bruit violent, un coup de tonnerre » (O 135). De cette manière, il est associé de manière explicite à Shango.

domination ne cesse que pour être remplacée par celle de la nouvelle reine de Meroë, toujours avec le *George Shotton* comme siège. Vers la fin du récit, le bateau sombre.³³³

Avant la fin d'*Onitsha*, Oya et Okawho quittent Onitsha, à la dérive en pirogue vers la mer. Le départ d'Oya, la déesse du fleuve sera également le commencement de « la fin de l'empire » colonial (O 210). Lors du voyage, Oya disparaît de la narration dans un rideau de pluie qui « 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. » (O 211). L'effacement de la terre préfigure la disparition des personnages dans l'utopie, la contrée de nulle part. Si Oya est « revenue sur le fleuve, pour jeter un regard sur la ruine de ceux qui avaient vaincu son peuple » (O 133), Oya étant partie d'Onitsha « tout allait changer, disparaître comme l'épave, s'en aller dans les alluvions dorées du fleuve » (O 227).

Oya n'étant pas seulement une déesse mais également une femme, elle n'est pas exempte du vieillissement. Vers la fin du récit, elle est complètement démystifiée et inscrite dans le monde désacralisé :

Maintenant, Oya est une vieille femme, sans doute. Et l'enfant né sur le fleuve est peut-être parmi ces adolescents au crâne rasé, armés seulement de bâtons en guise de fusils, que John Birch a vus à Okigwi lors de sa mission pour le *Save the Children Fund*. (O 235)

Au lieu d'être reconnu comme le nouveau roi de Meroë, Okeke, le fils d'Oya, dont aussi bien la conception que la naissance ont eu lieu dans l'épave au milieu du fleuve, va se perdre dans l'anonymat de la tragédie du Biafra.

³³³ L'épave du *George Shotton* au milieu du fleuve comme siège d'un nouveau commencement n'est pas le seul dans la production clézienne. L'image revient à la fin de *Révolutions* où les migrants allant du Mexique vers les États-Unis s'approchent de la frontière où ils voient « au loin le grand bâtiment blanc du poste des États-Unis d'Amérique, pareil à un navire échoué au milieu du fleuve des voitures » (Ré 495). Ici, aussi, le navire échoué marque la fin du (néo-)colonialisme.

Nina

L'autre naïade fluviale dans le corpus est Nina dans *Angoli Mala*. Il lui manque entièrement l'appareil mythologique entourant Oya. Son origine et son lieu d'habitation sont tout à fait prosaïques : elle est « la fille d'un ancien policier noir de la Garde nationale et d'une Indienne », vivant « dans la dernière maison, en haut du fleuve, juste avant d'arriver à Tres Bocas » (AM 222). Le récit insiste sur l'emplacement de la maison de Nina « en haut du fleuve »³³⁴.

De son apparence extérieure, on sait qu'elle est « belle, mince et sombre dans sa robe de coton usée par l'eau et le soleil » (AM 229). Elle porte une robe qui colle à son corps lors des bains qu'elle prend avec Bravito (AM 256). Métisse, elle est « noire » dans les médisances qui courent sur le fleuve³³⁵. Bravito enregistre son odeur sans la reconnaître³³⁶. La dernière caractéristique physique de Nina souligne son rôle d'habile pêcheuse, sa silhouette étant « longue et noire comme une ombre, debout près de l'eau du fleuve, pareille à un oiseau pêcheur » (AM 262). Elle fait la preuve de ses talents dans ce domaine à plusieurs reprises³³⁷. De plus, elle est une grande nageuse. Poursuivie par des contrebandiers qui veulent la tuer, elle plonge dans les flots du fleuve car « [p]ersonne ne pourrait la suivre sous l'eau » (AM 258).

Contrairement à Oya qui est « folle et muette » selon Sabine Rodes et qui ne sait rien ni de sa divinité ni de son règne (O 173), Nina a appris les mythologies de Tres Bocas et de la vallée perdue de sa mère, une connaissance qu'elle transmet à Bravito à son tour (AM 251).

Quant à ses traits surnaturels, la présence de Nina opère chez Bravito la sensation de l'abolissement du temps, voire d'un sentiment de sacré. Il l'identifie au cours d'eau, elle semble « présente dans l'eau du fleuve, mystérieuse et familière » même si elle n'est pas là (AM 251). Lié à cette identification, le fleuve opère chez lui une amnésie.

³³⁴ AM 222, 229, 237, 256.

³³⁵ « On disait qu'il vivait avec cette femme noire, en haut du fleuve, la femme d'un contrebandier, et qu'elle se jouait de lui, qu'elle était une sorcière, qu'elle l'avait envoûté. » (AM 256).

³³⁶ « Il sentait près de lui l'odeur de la jeune femme, une odeur poivrée, enivrante, qu'il ne connaissait pas encore » (AM 248).

³³⁷ AM 229, 250, 252.

Une fois Bravito entré dans la vallée secrète, il commence à voir le personnage de Nina dans un jaguar « descendu de la montagne comme un dieu pour boire l'eau du torrent » (AM 277). Les deux se confondent dans l'esprit de Bravito : « La jeune fille et le jaguar avaient la même silhouette, la même couleur, quand Nina sortait de l'eau profonde, la peau étincelante de lumière. Ils avaient le même regard surtout. » (AM 277) L'homme lui expose des offrandes (AM 278) que l'animal accepte. Dans cet espace magique, l'écoulement du temps s'est estompé : « Pour lui, le temps avait cessé vraiment de s'écouler. » (AM 274).

Le personnage de Nina a moins de dimensions que celui d'Oya. Sa présence s'approche davantage de la matérialisation de l'anima que de celle d'une déesse.

Le milieu du fleuve – le lieu du nouveau commencement

L'espace du fleuve est un lieu de transition, de départ et d'un nouveau commencement. La mise en récit des personnages au milieu du fleuve se heurte à un problème pratique. Il leur faut un appui physique pour pouvoir y vivre sans se noyer. Une île ou un radeau permet à la narration de faire vivre les personnages véritablement au milieu du fleuve.

Trois fonctions symboliques de l'espace du milieu du fleuve se cristallisent dans le récit. Dans la première, présente avant tout dans *Le Déluge* et *La Guerre*, le milieu du fleuve est un lieu de révélation où les personnages passent un temps relativement bref.

Dans la deuxième fonction, les personnages quittent leur lieu d'origine à la recherche d'une nouvelle demeure, dans le cas typique à bord d'un radeau qui deviendra leur lieu d'habitation temporaire. À bord du radeau, les personnages voyageant à la vitesse du courant atteignent un état d'immobilité par rapport à l'eau du fleuve tandis que les rives fuient en arrière. Nous pensons avant tout au voyage de Giribala et Ananta dans *La Quarantaine* et à celui du peuple de Meroë dans *Onitsha*. Dans cette catégorie, on touche aux mythes décrivant l'origine d'un peuple via l'arrivée par la voie aquatique de leurs ancêtres.³³⁸ Il existe dans le texte des liens forts entre l'espace du radeau et celui de l'île, élément souligné par des emplois figurés allant dans les deux sens.

³³⁸ Notons en passant qu'en principe, le jardin magique Firdous dans *Étoile errante* constitue une île car il est entouré d'un fleuve circulaire.

La troisième fonction consiste en l'arrivée à l'île au milieu du fleuve. Le peuple de Meroë arrive à l'endroit qui deviendra la ville d'Onitsha, et Oya s'installe sur l'île de Brokkedon avec l'épave du *George Shotton* où est conçu et naît son fils. L'île et l'épave se confondent aux yeux d'Oya : « Devant elle, l'épave était indistincte dans la brume, mêlée à l'île par les roseaux et les arbres. » (O 197).

Le milieu du fleuve comme lieu de révélation

Au début de la production littéraire le clézienne, le fleuve ne figure pas si souvent, et les symbolismes attachés aux fleuves sont peu nombreux. Pourtant, dans deux passages, l'un dans *Le Déluge* et l'autre dans *La Guerre*, le milieu du fleuve est évoqué. D'abord, dans *Le Déluge*, c'est dans le chantier au milieu du fleuve que Besson atteint la révélation du temps extériorisé :

C'était le point d'agitation minuscule au milieu du fleuve, tel un nœud de fourmis sur un morceau de viande; ici, la volonté était anéantie, et l'espoir, et aussi le désespoir. Tout était bien net, translucide, tout avait sa mesure et sa fin. Le temps était un cadran de chronomètre, et l'espace un appareil d'arpenteur. (Dél 218-219)³³⁹

Le chantier va constituer une bulle protectrice contre le mouvement et le brouhaha extérieurs. En procurant de l'ordre dans un monde que Besson ressent comme chaotique, les définitions des ingénieurs vont protéger le protagoniste contre les assauts de la réalité extérieure³⁴⁰. En d'autres mots, elles créent un cosmos organisé au sein de l'espace

³³⁹ Voici le premier exemple dans notre corpus où le protagoniste se trouve au-dedans de l'espace du fleuve sans pourtant être immergé par l'eau. Dans la suite, il y aura d'autres exemples, dont le plus développé est l'espace de l'épave du *George Shotton*, échouée dans le Niger, dans *Onitsha*.

³⁴⁰ Isa Van Acker, s'appuyant sur Bruno Tritsmans, parle d'« une préoccupation géométrique qui hante l'écriture et les personnages le cléziens. Il s'agit pour eux d'ordonner et de réorganiser un espace vécu comme chaotique en y imposant une sorte de grille de lecture géométrique qui le rende intelligible. » pp. 71-72 dans Isa Van Acker : « Errance et marginalité chez Le Clézio : *Le Procès-verbal* et *La Quarantaine* », pp. 69-78 dans *Nouvelles Etudes Francophones* Vol. 20.2 Automne 2005. Revue officielle du Conseil International d'Études Francophones. Lafayette, LA, USA, 319 p. ISSN : 1552-3152.

urbain. Le chantier se situe dans le lit du fleuve qui sert de matrice à cette constitution du monde. Le circonstanciel relatif « ici » indique qu'il s'agit bien du centre³⁴¹.

Ce passage remet en question la base de notre connaissance du monde extérieur en dénonçant la perception en tant qu' « appareil d'arpenteur », c'est-à-dire comme une illusion potentielle.³⁴² Plus complexe est la question du temps qui semble aboli en tant que « cadran de chronomètre », voire réduit à la manifestation mécanique d'une mesure du temps plutôt qu'à l'écoulement du temps en soi. Ces deux éléments – l'espace et le temps constituant la réalité – une fois abolis, la voie de la vérité est ouverte : « Sur un point du fleuve, il a suffi d'un ouvrier armé d'une vieille pelle cabossée pour faire jaillir le flot libéré du feu d'artifices de la vérité. » (Dél 220)

Ainsi, c'est en participant physiquement à la construction du monde que le personnage a le sentiment d'y prendre part, et non pas par l'action dominatrice de définition du contexte spatio-temporel. Besson ne mesure pas le monde, il le vit. Après la révélation, Besson quitte l'endroit³⁴³.

Dans *La Guerre*, Bea B. se laisse fasciner par « cet espace vide, là exactement au milieu de la chaussée, qui séparait les deux torrents puissants » (Gu 206) du fleuve des voitures. Elle fait le même pont que Besson entre le milieu du fleuve et une compréhension approfondie : « c'était peut-être là qu'il fallait s'installer, pour essayer de comprendre : debout au milieu de la chaussée » (Gu 206-207). Si Besson ne passe qu'une journée au milieu du fleuve en tant que journalier, Bea B formule la volonté de s'y installer de manière plus permanente.

³⁴¹ Nous nous tenons ici à la terminologie de Mircea Éliade, développée dans *Le sacré et le profane* 1971, p. 49, 57. Il serait possible d'interpréter l'angoisse de Besson comme la réponse d'un homme religieux face à un monde désacralisé.

³⁴² Cette remise en question touche à la question ontologique classique de la philosophie sur l'existence du monde extérieur. La phénoménologie essaie de l'éviter en la considérant comme un leurre – tout le monde sait que le monde extérieur existe, la tâche de la philosophie étant d'établir comment cette connaissance est possible.

³⁴³ Cf. Thibault 2009, 151 : « L'initiation est un voyage qui conduit vers la révélation : c'est-à-dire vers la définition d'un centre. Mais la fondation du centre, si elle est authentique, doit conduire ensuite à l'exil. ».

Ainsi, l'un des personnages se rend au milieu du fleuve où il a une révélation, et l'autre ressent la volonté de s'y installer pour atteindre une compréhension approfondie quoique indéfinie. Dans les deux cas, l'attitude des personnages préfigure le rôle que l'espace du milieu du fleuve va prendre plus tard dans la production le clézienne.

De plus, les personnages ressentent une initiation où la contribution du fleuve est importante : chez Maou dans *Onitsha* « tout devenait imprécis » (O 146), Fintan sent en lui « une part de la force magique, une part du bonheur. Jamais plus il ne serait étranger. » (O 184)³⁴⁴. Chez le garçon, il s'agit d'une sorte d'initiation aux secrets de la vie, transmise par le fleuve.³⁴⁵

Dans la quête de Geoffroy, le fleuve devient le siège du savoir où il voit l'histoire humaine, l'élément unissant le monde, le passé et l'avenir dans un écoulement infini :

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.(O 121-122)

L'infinité du savoir est liée à l'écoulement incessant du fleuve. Dire que « son eau est la même » met l'accent sur l'écoulement, l'état du fleuve comme une masse coulante, plutôt que sur le cheminement de l'eau des sources à la mer. Notons encore le contexte de destruction : « chargée du sang des hommes », « éventreur », « dévoreur ».

Puis, il rencontre les Umundri, la tribu portant le signe *itsi* du peuple de Meroë sur le front, et il ressent un fort besoin d'identification :

Il veut recevoir le chi, il veut être semblable à eux, uni au savoir éternel, uni au plus ancien chemin du monde. Uni au fleuve et au ciel, uni à Anyanu, à Inu, à Igwe, uni au père d'Ale, à la terre, au père d'Amodi Oha, l'éclair, être un seul visage, portant gravé dans la peau, à la poussière de cuivre, le signe de l'éternité : Ongwa, la lune, Anyanu, le soleil, et

³⁴⁴ Il est possible d'interpréter la réaction de Maou comme le résultat d'une focalisation du fleuve, laissant le reste, ce qui est hors du champ de fixation dans le flou, tout cela selon la phénoménologie merleau-pontyenne, mais à notre avis, une telle interprétation risquerait d'être simpliste.

³⁴⁵ Rappelons que c'est littéralement dans le fleuve, à bord du George Shotton qu'il est le témoin aussi bien de la conception que de la naissance d'Okeke.

s'écartant sur les joues Odudu egbé, les plumes des ailes et de la queue du faucon. (O 123)

Dans ce passage où Geoffroy veut s'inscrire dans le schème culturel du peuple de Meröë, il y a équivalence entre le savoir éternel et le « plus ancien chemin du monde ». Mais l'identification présuppose une initiation dont le signe est l'*itsi*, le signe du fleuve.

De là s'ensuit que le fleuve recevra les caractéristiques d'une bête féroce, « éventreur de terre, dévoreur de forêt » (O 122), en même temps qu'il est le siège de la mémoire collective, idée transmise dans le passage par l'évocation du sang des hommes. La relation entre le temps et le fleuve dans l'esprit de Geoffroy est résumée dans un constat qu'il fait : « Le temps n'a pas de fin, comme le cours du fleuve. » (O 216) Cette phrase se joue notamment sur l'écoulement de l'eau, et non pas sur sa localisation spatiale.

Par l'incarnation féminine de la divinité du fleuve, « Oya », la mort de Geoffroy n'en sera pas une, mais deviendra une ouverture vers l'infini où « tout devient évident, lisible jusqu'à la fin des temps » (O 248). Par la figure de la lumière, la narration passe de la vérité à l'expression de Geoffroy. Ce passage en rappelle un autre se déroulant lors de l'expédition de Geoffroy à la source de l'eau *mbiam*, cachée dans la forêt :

Quand la nuit arrive, Geoffroy s'enveloppe dans un drap, pour éviter les piqûres des moustiques. La plage retentit des bruits du fleuve. Il sait qu'il est tout près du cœur, tout près de la raison de tous les voyages. Il ne peut pas dormir. (O 179)

Ce voyage constitue une étape dans la quête initiatique de Geoffroy. La présence insistante du fleuve, transmise par les impressions auditives, ainsi que la situation spatiale du campement de Geoffroy lui indiquent la piste à suivre sans pourtant en ouvrir la voie : « Il sait qu'il est tout près du cœur, tout près de la raison de tous les voyages. »

Le milieu du fleuve comme un nouveau commencement

La deuxième fonction symbolique du milieu du fleuve, celle du nouveau commencement est préfigurée par un départ suivi d'un voyage vers l'inconnu. Dans le cas typique, ce voyage s'effectue à bord d'un radeau, motif introduit dans « Mondo ». Il est

développé de manière particulièrement recherchée et explicite dans le récit second de *La Quarantaine* ainsi que dans le récit second d'*Onitsha*, portant sur l'exode du peuple de Meroë. Ce motif sert de suite les images liées au flottement spatio-temporel au sein du milieu du fleuve. Ainsi s'applique-t-il aux îlots au milieu du fleuve : « 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 61)

Le fait que les « taches incertaines des îlots » semblent à Fintan « des radeaux à la dérive » anticipe l'histoire de l'exode du peuple de Meroë et de son installation historique et mythique à Onitsha. Le brouillage de la perception de Fintan est accru par l'adjectif « incertaines », lié au nom « taches », qui recouvre une notion très large de quelque chose attirant le regard, et au verbe « sembler ». Le parallèle entre « îlots » et « radeaux à la dérive » souligne leur statut de lieux à part.

Les couches temporelles et thématiques se combinent dans le départ d'Okawho et Oya à bord d'une pirogue vers l'estuaire (O 210), personnages modernes en même temps que celle-ci est « la déesse du fleuve, la dernière reine de Meroë » (O 173). Après la ville d'Onitsha, la terre entière va disparaître dans leur perspective :

Le fleuve est vaste comme la mer. Il n'y a plus de rive, plus de terre, seulement les radeaux des îles perdues dans les remous de l'eau. Là-bas, sur l'île de Bonny, les grandes compagnies pétrolières, Gulf, British Petroleum, ont envoyé leurs prospecteurs sonder la boue du fleuve. (O 210)

Reste le mouvement de l'eau qui domine la scène à un tel degré que sont renversés les repères : les îles semblent des radeaux perdus, voire des microcosmes flottants détachés de la terre, puis l'île de Bonny est nommée, dans le contexte d'un nouveau commencement, cette fois-ci de l'époque de l'exploitation pétrolière de la région³⁴⁶.

Oya et Okawho partis, « tout allait changer, disparaître comme l'épave, s'en aller dans les alluvions dorées du fleuve. » (O 227). Tout comme la ville d'Onitsha a été établie par un peuple arrivé par la voie aquatique, la fin de l'empire est préfigurée par le

³⁴⁶ Jeanne-Marie Clerc suggère que l'île de Bonny « pourrait peut-être coïncider avec celle que cherchait la reine des Meroë ». Clerc 2010, 59.

départ de la dernière héritière du peuple, qui n'était revenue que temporairement pour « jeter un regard sur la ruine de ceux qui avaient vaincu son peuple » (O 133).

Dans un passage parallèle dans *La Quarantaine*, Giribala perd la notion de la temporalité à bord du radeau qui constitue un espace uchronique, et utopique car la situation spatiale du radeau est rendue floue par les effets visuels de la brume et de la fumée. Le fleuve étant « si vaste qu'on aurait dit la mer », les rives se perdent dans le lointain, et nous retrouvons les personnages situés hors du temps et hors de l'espace. Ainsi, la descente du fleuve aboutit à un espace de non-réalité où tous les repères spatio-temporels sont remis en question. D'un point de vue phénoménologique, le mouvement est attribué aux rives, tandis que l'espace du radeau représente l'immobilité.

Dans les deux passages suivants de *La Quarantaine*, la guerre s'inscrit dans l'action :

Les radeaux glissaient le long de la rive boueuse, soir après soir. La pluie avait donné au fleuve une couleur rouge. (Q 189)

Avant Dalmau, dans la grande courbe du fleuve, une troupe de sepoys était embusquée. Ils avaient commencé à tirer sur les Doms, et Giribala avait lancé le radeau le plus loin possible dans le courant, sans prendre garde aux balles qui sifflaient. (Q 189)

Les femmes fuient une mort certaine qui teinte leur voie liquide avec la couleur du sang répandu. Elles échappent de peu à une embuscade comme si l'espace du radeau constituait une bulle protectrice contre les maux du monde réel. Giribala ne prend pas garde aux balles sifflantes, car à bord du radeau, les fugitifs appartiennent à un autre monde que les agresseurs.

Le radeau n'est pas le seul moyen de transport qui figure dans le contexte de la dérive à la vitesse de l'eau. Dans *Le Chercheur d'or*, Mam raconte l'histoire de Moïse enfant exposé « sur les bords du Nil » (CO 30). Alexis et Laure s'arrêtent au nouveau commencement rendu possible par l'exposition de Moïse dans le fleuve : « [...] [N]ous nous arrêtons toujours là où la fille de Pharaon adopte l'enfant et lui donne le nom de Moïse, parce qu'elle l'avait sauvé des eaux. » (CO 30).³⁴⁷

³⁴⁷ Pinto Guarumo lit ce passage comme un exemple de la grande influence de « l'éducation religieuse [de Le Clézio] [...] dans sa vie et même dans son écriture ». Pinto Guarumo 2007, 328.

Le récit biblique sur Moïse enfant ayant eu des répercussions dans le texte du *Chercheur d'or*, le récit sur Moïse adulte en tête de l'exode du peuple juif lors de la traversée de la Mer des roseaux a inspiré la nouvelle « Hazaran », où le sage Martin guide les habitants de la Digue des Français vers l'autre côté du fleuve (Mo 227), le départ ayant lieu dans l'eau du fleuve vers un nouveau commencement.³⁴⁸

Dans *Onitsha*, Fintan se laissant aller à la rêverie, rédige l'histoire « UN LONG VOYAGE », une sorte de mise en abyme de ses propres expériences. Le personnage principal de son récit, Esther, remonte le fleuve en bateau qui « était grand comme une ville flottante, il contenait tout le peuple de Meroë à bord. Esther était reine, avec elle ils allaient vers ce pays au nom si beau, que Fintan avait lu sur la carte épinglée au mur : GAO. » (O 106) Se combinent le passé, le présent et l'imagination enfantine dans l'histoire d'un exode ayant lieu à bord d'un bateau sur le fleuve.

Juste avant la fin du roman, la narration parle de l'avancement des troupes fédérales : « Depuis Asaba, les soldats ont traversé le fleuve sur des barges, ils sont passés devant les ruines du pont français, devant les îles noyées par la crue. » (O 240). La disparition des îles, tellement importantes dans l'établissement de la nouvelle ville, donne sujet à une interprétation dystopique, où un nouveau commencement est rendu impossible par l'intervention des troupes.

Le motif du radeau revient de temps en temps dans *Onitsha*, traçant un fil conducteur entre l'exode du peuple de Meroë, le fleuve et l'*Onitsha* moderne, évoquée à travers une grande diversité de personnages :

Sur un rouleau de papier desséché, ils ont écrit pour la dernière fois sa vision, cette ville de paix, étendue sur le fleuve comme un immense radeau. (O 139)

Peut-être qu'il ne restera rien d'*Onitsha*. Ce sera comme si tout cela n'avait existé que dans les rêves, semblable au radeau qui emportait le peuple d'Arsinoë vers la nouvelle Meroë, sur le fleuve éternel. (O 239)

³⁴⁸ D'autres chercheurs ont également vu le parallèle, voir p.ex. Thibault 2009, 114 : « [...] le départ des habitants du bidonville sous la conduite de Martin évoque irrésistiblement l'exode du peuple hébreu en route vers la Terre Promise et son ascèse sous la férule de Moïse ».

Dans le premier passage, il s'agit de la vision de la reine de Meroë dans le récit second. Cette vision est reprise par Geoffroy mourant, dans la révélation où il perçoit le lieu où est situé Onitsha comme le siège de la paix.

Le dernier exemple est focalisé sur Fintan rentré en Europe loin d'Onitsha tandis que la guerre ravage le pays. Le fleuve et la ville sont teints d'un halo onirique où sont mis ensemble le motif du radeau – important dans *La Quarantaine* et le thème de l'éternité. Le savoir et les représentations de son père lui sont transmis. Le passage souligne aussi le caractère éternel du fleuve. Entre ces deux passages, Oya et Okawho s'en vont sur le fleuve qui a emprunté à la mer son immensité, de manière résolument explicite.

L'exode du peuple de Meroë

Les passages évoquant des radeaux concrets sont concentrés dans deux parties du récit second dans *Onitsha* racontant l'exode du peuple de Meroë descendant le fleuve, la première aux pages 125-130. D'abord sont évoqués « l'étendue du fleuve, les plages où les radeaux sont prêts » (O 127) avant le départ, puis les « hommes qui poussent les radeaux de roseaux vers le milieu du fleuve. » (O 127). Ensuite est introduit le parallèle entre la dérive sur le fleuve et la course du soleil dans le ciel :

À l'aube, sur la place de Kasu, ils ont prié et reçu la bénédiction d'Aton qui commence sa navigation le long du fleuve du ciel. Les radeaux de roseaux quittent la rive, les uns après les autres, en silence. Ils sont si nombreux que cela fait une route mouvante à travers le fleuve. (O 129)

Finalement, le peuple part en voyage : « Pendant neuf jours, les radeaux glissent le long des rives, vers le couchant, jusqu'à la grande courbe, où le fleuve amorce sa descente vers le nord. (O 129) »³⁴⁹

C'est un véritable recommencement au cours duquel ils délaissent leur passé pour reconstruire leur ville en aval du fleuve. Le cours d'eau se transforme en voie de communication : « une route mouvante à travers le fleuve » (O 129).

³⁴⁹ Cette scène est reprise en partie plus tard « Sur des radeaux de roseaux, les gens de Meroë ont commencé à descendre le cours du fleuve, à la recherche d'une île où ils pourraient établir la ville nouvelle. (O 164-165) ».

L'arrivée du peuple de Meroë à leur nouvelle demeure est décrite dans la partie du récit second se trouvant aux pages 162-169. L'exode du peuple de Meroë s'inscrit dans la recherche d'une île sur le fleuve dans un récit où l'espace du radeau et celui de l'île se confondent. Le peuple part en voyage à bord de radeaux de roseaux « à la recherche d'une île où ils pourraient établir la ville nouvelle. » (O 165). Au cours du voyage, les radeaux du peuple croisent les radeaux d'îles : « Parfois de grandes îles plates apparaissent, à fleur d'eau, semblables à des radeaux elles aussi. » (O 165).

D'une manière parallèle, le peuple de Meroë chemine vers un nouveau commencement, voire une répétition de l'histoire dans un autre lieu qui leur est connu seulement à travers les visions de leur reine. Le radeau devient le moyen de transport par excellence pour une union avec le fleuve, cours d'eau, berceau de la culture, lieu de culte. Une fois en route, « [s]ur le fleuve étincelant, à l'aube, des dizaines de radeaux glissent lentement » (O 165). Le voyage se prolonge sur place – le peuple sera éternellement à la dérive, car il s'installe sur une île pareille à un radeau.

L'île au milieu du fleuve siège du nouveau commencement

Dans le motif du nouveau commencement, l'île constitue le Centre du fleuve, même au sens littéral, car situé « au milieu du fleuve »³⁵⁰ ou « au centre du fleuve »³⁵¹.

Dès le début d'*Onitsha*, la narration établit la relation entre Fintan et l'Afrique mythique : « Depuis qu'il était tout petit, presque chaque jour [Maou] lui répétait tous ces noms, ceux du fleuve et de ses îles, la forêt, les plaines d'herbes, les arbres. » (O 28)

Les îles du fleuve font partie intégrale du paysage encore imaginé de Fintan. Dès qu'apparaît le continent africain aux yeux des passagers du Suryabaya, l'association entre îles et fleuve reste forte : « Puis, un jour, au bout de cette bande grise sans fin, il y avait eu une terre, une vraie terre rouge et ocre, avec l'écume sur les récifs, des îles, et l'immense tache pâle d'un fleuve souillant la mer. » (O 32). Maou et Fintan regardent le spectacle de « la côte sans fin, cette terre sombre à l'horizon, s'ouvrant sur des estuaires inconnus, si vastes, portant l'eau douce des fleuves jusqu'au centre de la

³⁵⁰ O 94, 128, 156, 167, 222.

³⁵¹ O 118, 129.

mer, avec des troncs d'arbre et des radeaux d'herbe emmêlés comme des serpents, des naissances d'îles frangées d'écume » (O 36-37). Ce passage évoque le « centre de la mer », phrase dont l'interprétation serait plus poétique que factuelle. Dans le deuxième passage, les « naissances d'îles » sont combinées avec les « radeaux d'herbe », ce qui souligne le lien étroit entre îles et radeaux.

Le voyage se poursuivant, la présence des îles reste peu stable : « les îles apparaissant, disparaissant, les fleuves roulant leurs eaux limoneuses » (O 41). Dans l'imagination du jeune garçon, l'Afrique se situe au-delà des îles même quand le bateau a atteint l'eau du fleuve : « L'Afrique, c'était si loin. C'était perdu dans la nuit, au bout de la jetée, dans tous les chenaux et les îles, noyés par la marée montante. » (O 51).

Dans *Onitsha*, le texte insiste sur le placement de la nouvelle ville du peuple de Meroë, d'Onitsha. Dans une vision, la reine de Meroë « a vu son nouveau royaume, la ville nouvelle où s'établira son peuple » « [s]ur une île au milieu du fleuve » (O 128). « Elle a vu cela, cette ville avec tous ses temples, ses maisons animées, dans l'île sans nom au centre du fleuve. » (O 128-129). Les scribes de la reine notent sa vision, « cette ville de paix, étendue sur le fleuve comme un immense radeau » (O 139). La situation topographique de la ville est véritablement au milieu du fleuve. En plus, la ville est comparée à un radeau qui est le moyen de transport qui se laisse emprunter le plus aisément à l'idée d'une présence au milieu de l'eau du fleuve.

Fintan essaie de s'imaginer « cette ville mystérieuse où le temps s'était arrêté » « au centre du fleuve » (O 118). Geoffroy pense « à la fondation du nouvel empire sur l'île, au milieu du fleuve » (O 156). La virgule dans ce dernier exemple est révélatrice, en mettant en parallèle les deux circonstanciels, « sur l'île » et « au milieu du fleuve ».

Dans la vision finale de Geoffroy, « [l]a ville nouvelle » est située « sur les îles, au milieu du fleuve d'ambre » (O 248). La mise en parallèle entre les deux circonstanciels persiste. Les villes sont plusieurs car l'emplacement au milieu du fleuve l'emporte sur la situation topographique concrète des îles. La situation géographique de cette île est révélée vers la fin, lorsque, dans sa vision, Geoffroy mourant découvre que ce qu'il cherchait avait été sous ses yeux tout le 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 [...] » (O 248-249). Cette fois-ci, la ville se place devant l'île, sur les rives, le fleuve se situant au milieu de la ville.

L'idée du nouveau commencement est soulignée par l'emploi répété de l'adjectif « nouvelle ». Puis surgit un élément relativisant le voyage, faisant des radeaux du peuple de Meroë le point fixe, d'un point de vue phénoménologique : « Parfois de grandes îles plates apparaissent, à fleur d'eau, semblables à des radeaux elles aussi. » (O 165). Ces îles à la dérive sont aussi les annonciatrices du but du voyage, car la destination finale est aussi une île-radeau : « Un jour, à midi, apparaît l'île au milieu du fleuve, couverte de roseaux, pareille à un grand radeau » (O 167). Le parallèle de l'île au radeau est souligné par la mention des roseaux.

L'idée du Centre revient avec insistance. Quatre phrases, dont trois consécutives commencent par « C'est ici » :

C'est ici, sur la rive du grand fleuve, que s'est arrêtée Arsinoë. (O 248)

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. (O 249)

La scène réunit les deux récits parallèles et les différentes couches temporelles de la narration. S'y concrétise le lien entre le peuple mythique et l'Onitsha moderne, que Geoffroy a essayé de transmettre à Fintan auparavant avant d'en avoir la révélation :

Il parlait comme si c'était sa propre histoire, comme s'il était venu là, au terme du voyage, sur le bord du fleuve Geir, dans cette ville mystérieuse qui était devenue la nouvelle Meroë, comme si le fleuve qui coulait devant Onitsha était la voie vers l'autre versant du monde, vers Hesperiou Keras, la Corne de l'Occident, vers Théon Ochema, le Char des Dieux, vers les peuples gardiens de la forêt. (O 118)³⁵²

³⁵² La formule « comme si c'était sa propre histoire » fait preuve d'une intériorisation de la migration du peuple de Meroë dans l'esprit de Geoffroy dans une poussée de répétition des gestes faisant partie d'un rituel initiatique de celui-ci. Cf. Thibault 2009, 158.

Finalement, l'établissement de la nouvelle ville sur l'île s'inscrit dans le contexte du nouveau commencement : « Elle, Amanirenas, la première reine du fleuve, héritière de l'Empire d'Egypte, née pour que l'île devienne la métropole d'un nouveau monde, pour que tous les peuples de la forêt et du désert s'unissent sous la loi du ciel. » (O 168) De cette manière, Amanirenas deviendra un instrument dans la téléologie du nouveau commencement au niveau cosmique³⁵³.

Un espace uchronique : le présent éternel

La narration emprunte deux procédés pour exprimer le caractère d'uchronie dans le récit. L'un joue sur l'immobilité du personnage au bord de l'eau ou dans l'eau, là où le mouvement de l'eau vue dans chaque instant est transformé en une force statique. La lente dérive de l'eau du fleuve va équivaloir à une lente dérive du temps. Tout se ralentit, jusqu'au point où le temps semble s'arrêter dans un présent dilaté à l'infini.

Dans l'autre état d'uchronie atteint auprès du fleuve, les personnages se laissent emporter à la vitesse du courant, voire dans une immobilité relative par rapport au fleuve, un glissement horizontal. Cet aspect est particulièrement saillant lors de la descente à bord d'un radeau. Dans un contexte élargi, le voyage sans fin peut avoir lieu également dans les cales d'un navire.

Aussi bien lors de la lente dérive à la vitesse de l'eau que dans la contemplation de l'eau coulante, le cours d'eau se transforme en un espace *atemporel* dans un figement du temps où le moment actuel est dilaté à l'infini. Le temps s'arrête dans un « éternel présent » sacré³⁵⁴. La dimension temporelle n'étant pas pertinente dans ce contexte,

³⁵³ Sur un niveau plus prosaïque, « [Geoffroy] pensait à ses recherches, à la route de Meroë, à la fondation du nouvel empire sur l'île, au milieu du fleuve. » (O 156).

Jeanne-Marie Clerc identifie même Amanirenas à Oya : « Arrivée sur l'île au milieu du fleuve, elle [Amanirenas] s'appelle désormais Oya. » Clerc 2010, 55.

³⁵⁴ Cf. Éliade 1971, 60-61; 77. Pour trouver des symboles d'une éternité immuable dans l'écriture le clézienne, il vaut mieux tourner le regard vers les rives des cours d'eau, où poussent les arbres. Au sujet des arbres au bord du cours d'eau, cf. Chapitre IV, p. 235.

l'état dans l'espace du cours d'eau n'est pas *intemporel*, ce qui impliquerait que la dimension temporelle reste pertinente quoique non appliquée.

La contemplation de l'eau

Gaston Bachelard voit dans la contemplation de l'eau la dissolution de l'être :

Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir. Or, en *poésie dynamique*, les choses ne sont pas ce qu'elles sont, elles sont ce qu'elles deviennent. Elles deviennent dans les images ce qu'elles deviennent dans notre rêverie, dans nos interminables songeries. Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir.³⁵⁵

Cette dissolution prend souvent la forme d'une amnésie chez le personnage. La dissolution du personnage, voire l'abolition d'un avenir, combinée à l'amnésie, voire l'effacement du passé, le lance dans un éternel présent.

Il est possible de voir dans l'attitude envers la contemplation des cours d'eau dans le corpus des influences de la philosophie parménidienne.³⁵⁶ La clé de la compréhension parménidienne du rôle des cours d'eau se trouve dans *Révolutions* avec une citation du philosophe : « *Ce qui peut être dit et pensé doit être / car l'être est et le néant n'est pas.* » (Ré 215)

Dans cette phrase de Parménide d'Elée, le philosophe nie la possibilité du changement, car cela équivaldrait à la création de l'inexistant du néant, ce qui est impossible, le néant étant non-existence, voire absence absolue de quoi que ce soit. Dans le contexte des idées de Parménide, il est possible de considérer le cours d'eau non pas premièrement comme le repositionnement d'une masse physique – à savoir l'eau – d'en haut vers le bas mais comme l'état d'un mouvement : l'écoulement de l'eau représente un figement du temps qui n'est cependant un figement ni du mouvement ni de

³⁵⁵ Bachelard 1966, 66.

³⁵⁶ La lecture du philosophe a laissé des traces dans la production le clézienne dès *Le Procès-verbal*, de manière tout à fait explicite dans *Révolutions* où Jean Marro connaît et cite des passages de Parménide. Le protagoniste y constate à propos de ces lectures : « La philo, c'est être accordé au temps céleste, comprendre le cours des astres. » (Ré 99). Éliade emploie le terme « parménidien », particulièrement propice à l'étude de Le Clézio. Voir p.ex. Éliade 1971, 60-61, 77.

la vie. Le cours d'eau reste constant en tant que masse liquide en mouvement, tandis que chaque goutte d'eau dépasse le spectateur sur son chemin des sources en hauteur jusqu'à sa dissolution irréversible et finale dans la mer. Regarder l'eau reviendrait à contempler la relation entre l'être et le devenir, l'être et le néant.

Le Niger dans *Onitsha* efface aussi bien le passé que l'avenir des personnages. En entendant les bruits nocturnes, Fintan est porté par une « expérience totalisante et comblante du *hic et nunc* »³⁵⁷ du Centre tellement forte que *l'illuc et tunc* s'effacent³⁵⁸. Le fleuve fait partie des quatre éléments constituant l'espace de Fintan avec les cases, la maison familiale et l'étendue d'herbes.³⁵⁹

La narration revient de temps en temps à l'écoulement de l'eau du fleuve, d'abord évoqué comme un mystère qui échappe au protagoniste Fintan : « 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. » (On 106)

Ce moment de contemplation se transforme en un lieu de questionnement existentiel de la part du personnage, inscrit dans la lente descente du fleuve. Tout en évoquant le

³⁵⁷ Nous empruntons la formule à Gabrielle Althen. P. 135 dans Gabrielle Althen : « Narration et contemplation dans le roman de J.M. G. Le Clézio », pp. 129-145 dans Althen (éd), 1990.

³⁵⁸ « Parfois, dans les herbes, il y avait les cris rauques des chats sauvages qui poursuivaient la chatte Mollie, le sifflement indiscret d'une chouette dans les arbres, la voix pleurnicharde des engoulevants. Il lui semblait alors qu'il n'y avait rien ailleurs, rien nulle part, qu'il n'y avait jamais eu rien d'autre que le fleuve, les cases aux toits de tôle, cette grande maison vide peuplée de scorpions et de margouillats, et l'immense étendue d'herbes où rôdaient les esprits de la nuit. » (O 80).

³⁵⁹ Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante a noté le nombre très modeste de repères temporels : « La plus grande partie du texte, notamment le séjour de Maou et de Fintan en Afrique, ne comporte pas de dates et le temps devient sans mesure, immobile, lent et perd son importance dans l'organisation de la narration. C'est exactement cette particularité qui permet de parler du caractère atemporel de cette partie du texte et du manque de chronologie temporelle. » P. 290 dans Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante : « Les idées perceptives et leur rôle dans l'organisation de la chronologie temporelle : *Onitsha* de J.-M.G. Le Clézio », pp. 289-300 dans *Horizons Le cléziens* 2009. Nedeltcheva-Bellafante explique le flou temporel par « le manque de hiérarchie modale évidente » du roman.

nom de Héraclite, Madeleine Borgomano écrit de ce fleuve que « plutôt que de [...] symboliser le cours [du temps], il en représente, d'une certaine façon l'immobilité »³⁶⁰.

Plus tard dans le roman, Fintan revient à son endroit préféré :

À son poste d'observation, sur le vieil embarcadère de bois, Fintan regardait le mouvement des bateaux sur le fleuve. Les barges chargées de tonneaux d'huile descendaient lentement, dérivant sur les remous, freinées par les hommes armés de leurs longues perches souples. De temps en temps une pirogue fendait les eaux, dans le rugissement du moteur hors-bord dont l'axe long plongeait loin en arrière comme un bras frénétique. En amont, les îles paraissaient nager à contre-courant. Brokkedon, l'épave du George Shotton, et à l'embouchure de l'Omerun, la grande île de Jersey, avec sa forêt sombre. Fintan pensait à Oya, son corps étendu dans l'épave, son regard renversé tandis qu'Okawho la pénétrait, [...] le bruit de tonnerre tandis qu'il brisait le miroir. (O 184)

La narration focalisée sur Fintan inscrit dans cette vue panoramique toute une gamme de phénomènes essentiels à l'espace du fleuve. Les différents mouvements sont répétés et variés par le choix des verbes : « descendaient », « dérivant », « fendait », « nager ». Le lieu de la force de mouvement se meut des bateaux au fleuve avec l'introduction des barges dérivantes. Puis, la source du mouvement est située dans les moteurs des pirogues. Finalement, dans une illusion optique, les îles semblent se mouvoir, le mouvement du fleuve devenu une immobilité relative. Ainsi, chaque élément dans la description du paysage est présenté comme soit source soit siège de mouvement, réel ou illusoire. Se superpose aux impressions sensorielles le côté symbolique dans la pensée de Fintan par la présence de la déesse du fleuve, Oya, dans une scène qui a eu lieu dans l'épave au milieu du fleuve. Pour le garçon contemplant le fleuve, tout bouge dans un état de mouvement dynamique stationnaire. La contemplation de l'eau mouvante donne envie de partir :

Fintan est allé [...] jusqu'à l'embarcadère, pour regarder le lent mouvement de l'eau. Il ne voulait pas rentrer à Ibusun. Il voulait partir, embarquer dans une pirogue, et glisser n'importe où, comme si la terre n'existait plus. (O 107)

³⁶⁰ Borgomano 1993, 107.

Cette fois-ci, Fintan veut voir le mouvement de l'eau et non pas le passage des pirogues. La volonté d'un départ vers l'Ailleurs se manifeste dans le motif de la dérive de la pirogue qui revêt une fonction parallèle à celle du radeau dans *La Quarantaine*. La formule « comme si la terre n'existait plus » témoigne en même temps du côté uchronique et utopique de la rêverie de Fintan, où le fleuve prend la place d'agent dans la dissolution de l'être.

Puis l'écoulement de l'eau va dominer la vie et les pensées de Maou et de Fintan, de manière parallèle :

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 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)³⁶¹

Auprès du fleuve, Maou trouve la « lenteur » à l'aide d'une comparaison au mouvement de l'eau du fleuve. Dans la perception de la femme, la vie s'arrête et le temps s'alourdit à l'arrière-plan de ce mouvement qui va recouvrir toute autre impression sensorielle. Dans le paysage fluvial Centre du monde dont fait partie Ibusun, on vit dans le présent³⁶².

³⁶¹ Dans ce passage, les cours d'eau sont mis en récit avec une terminologie limnique. Le fleuve est un « tronc liquide » dont les confluent constituent les ramifications. Les allusions jouent sur le statut symbolique de l'arbre comme une entité éternelle, durable.

³⁶² « 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 America. » (O 28) La taille de l'herbe est un présage de la dissolution de l'existence des personnages sur la terre africaine. Tous les membres de la famille Allen y disparaissent tout entiers, Fintan par ses randonnées de découvertes avec ses copains ; Maou en rêvant et en discutant avec ses amis, et Geoffroy dans son projet de recherche du site mythique de la nouvelle Meroë. Cette absorption spatiale est accompagnée par une nouvelle notion temporelle à l'aide des parallèles à l'eau du fleuve. À cet espace-temps se superpose le pouvoir colonial dont les avatars sont les bateaux à vapeur.

Fintan est également absorbé par le Centre :

À cause de tout ce qui était arrivé, 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 grosseur. 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. (O 184)

Le *hic et nunc* au bord du fleuve lui a conféré l'impression d'être issu de ce milieu. L'écoulement du fleuve figure un ralentissement du temps, qui coule sur place, comme l'illusion visuelle de l'eau du fleuve. Il vit cet éternel moment présent comme un passé infini : « il avait toujours connu cela », combiné à l'estompement d'un possible avenir : « Fintan ne croyait plus au départ d'Onitsha ». En plus de cette conception du fleuve comme source de ralentissement du temps, le garçon y intègre sa vision d'Oya qu'il identifie au fleuve.

Dans le passage de focalisation interne de Geoffroy Allen, après la disparition des traces historiques laissées dans le paysage par le peuple de Meroë, il ne reste au personnage qu'un état dans le présent :

La route de Meroë s'est perdue dans le sable du désert. Tout s'est effacé, sauf les signes *itsi* sur les pierres et sur le visage des derniers descendants du peuple d'Amanirenas. Mais il n'est plus impatient. Le temps n'a pas de fin, comme le cours du fleuve. (O 216)

La dilatation du moment actuel est suggérée par le constat que le personnage « n'est plus impatient », il s'accorde au rythme du temps qui est celui du fleuve – une éternité lente, voire un éternel présent. Quelques pages plus loin, le récit second raconte la destruction de l'oracle Aro Chuku par les militaires Anglais (O 222).

Haddad-Khalil a tiré des conclusions apparentées aux nôtres en constatant que « l'eau du fleuve perçue par le narrateur dans *Onitsha*, est éternelle. » Haddad-Khalil 1998, 289. À notre avis, il s'agit d'un ralentissement du moment présent plutôt que d'un sentiment d'éternité.

Le glissement horizontal

Au début d'*Onitsha*, au cours de son voyage dans les cales du Surabaya, Fintan fait une comparaison : « Écrire, en écoutant le froissement de l'eau sur la coque, comme si on remontait un fleuve sans fin. » (O 26).

Le bruit de l'eau sur la coque évoque une impression d'infini chez Fintan qui préfère rester enfermé dans la cabine à rédiger l'histoire d'un voyage, en extériorisant et en projetant ses propres expériences sur un personnage fictif. Le voyage se perpétue, devenant un déplacement transformé en état. Le fleuve étant « sans fin » dans la comparaison, seul reste le bruit continu de l'eau. De cette manière, le voyage à contre-courant devient en même temps un présent éternel et une remontée du temps.

Plus tard dans le roman, Fintan concrétise ses sentiments dans l'histoire qu'il rédige comme une mise en abyme. L'héroïne de son roman voyage elle aussi en bateau :

LE BATEAU S'APPELLE NIGER. IL REMONTE LE FLEUVE PENDANT DES JOURS. (O 49)

Le « sans fin » dans l'esprit de Fintan est devenu « des jours » dans son histoire³⁶³.

Vécu du dedans aussi bien que vu du dehors, le séjour de Fintan auprès du fleuve Niger sera une période de sa vie où l'écoulement du temps, voire la temporalité subira une perte de pertinence de par la présence du fleuve comme Centre cosmique.

Le voyage à bord d'un radeau constitue l'autre cas typique d'un état d'uchronie. Lors de la descente de la Yamuna par Giribala et Ananta, le récit insiste sur l'immobilité du radeau, ce qui est relatif au mouvement de l'eau du fleuve.

Dans quelques contextes le sentiment d'immobilité deviendra sujet à des images où la descente sur les eaux du fleuve est considérée comme éternelle.

³⁶³ Dans une autre transposition du vécu du jeune garçon protagoniste dans l'histoire qu'il rédige, le bateau à bord duquel se trouve Esther reçoit le nom du fleuve où voyage Fintan.

Mémoire

Ici, nous allons explorer la fonction de mémoire collective du fleuve, avant tout de la Yamuna dans *La Quarantaine*. Le narrateur homodiégétique Léon associe Suryavati, fille d'Ananta, au radeau à travers une mémoire collective, héritée :

Je pense à Surya. Elle aussi a connu une existence par sa mère, elle aussi porte une mémoire qui vibre et se mélange à sa vie, la mémoire du radeau sur lequel Ananta et Giribala dérivèrent le long des fleuves, la mémoire des murs d'Allahabad et des marches des temples à Bénarès. La vibration du navire qui les emportait sur l'Océan, vers l'inconnu, vers l'autre côté du monde. (Q 255)

En disant de Suryavati qu'elle « a connu une existence par sa mère » (Q 255), Léon inscrit en Suryavati, la fille d'Ananta, une mémoire de la descente effectuée par Ananta et Giribala dans un processus d'identification. La fille porte la mémoire de ce qu'ont vécu sa mère et sa grand-mère, dans une sorte de *postmemory*³⁶⁴. L'appartenance de la jeune femme est intériorisée, telle une mémoire dont elle porte le signe extérieur :

La Yamuna qu'elle porte en elle, le fleuve où est née Ananta, et son frère Yama, fils du soleil, marqué au front d'une goutte de santal comme l'œil de la mémoire. (Q 406)

Comme un prolongement de l'identification de Suryavati à ses ancêtres, Léon commence à s'identifier à elle, d'abord de manière extérieure en répétant les gestes qu'il attribue aux fugitifs :

Comme chaque fois que j'ai ressenti de l'inquiétude et de la haine, je suis allé à la pointe des oiseaux, celle qui regarde au-delà du rocher du Diamant, vers l'Inde, vers l'estuaire

³⁶⁴ Pettersson 2009, 112 d'après Marianne Hirsch. La *postmemory* est l'influence des traumatismes subis par une génération sur la génération suivante.

Abdelhaq Anoun, en discutant la mémoire dans *Révolutions* et avant tout le rôle de la tante Catherine, constate : « Plusieurs personnages de Le Clézio ont le passé dans le sang, c'est comme s'ils portaient les germes de cette période dans leur organisme et ne pourraient se défaire de leur racine. » Il y voit « une sorte de déterminisme pur », « l'origine [étant] un hypocentre autour s'organise toute la pensée du monde. » Anoun 2005, 34-35. Tout comme les propos de Pettersson, l'analyse d'Anoun s'applique très bien à la question de mémoire dans *La Quarantaine*.

des grands fleuves. C'est comme la proue de l'Ava, qui franchit l'Océan jusqu'au rocher d'Aden, jusqu'aux terres fabuleuses. (Q 240)

Plus tard dans le roman, l'identification devient complète. À la manière des populations marginalisées, Léon se crée une nouvelle identité à travers une mémoire collective.³⁶⁵ Le narrateur intradiégétique Léon, surnommé « le disparu » éprouve un moment de fusion identitaire grâce à son amour, Suryavati, fille d'Ananta :

Je n'étais plus le même. J'étais un autre, j'étais elle, et avant elle, j'étais Giribala qui fuyait le long du fleuve, emportant l'enfant Ananta à travers la campagne incendiée, se cachant le jour dans les roseaux, et qui l'avait plongée dans l'eau boueuse de la Yamuna, lui avait soufflé son nom au visage. (Q 275)

À travers l'amour pour la fille d'Ananta, le protagoniste s'identifie à celle-ci, remontant les générations jusqu'à Giribala, grand-mère adoptive de Suryavati, son amante. En répétant les gestes des ancêtres de Suryavati, « il est invité à revivre l'histoire de son clan » dans un rituel initiatique³⁶⁶. De cette manière, il échappe au temps historique ordinaire. « Le rituel initiatique définit un temps autre, mythique et cyclique, qui renvoie au temps de l'origine et qui possède ainsi un certain pouvoir de renouvellement. »³⁶⁷ De sorte, il y a identification entre plusieurs personnages, liés ensemble par l'amour et par l'eau du fleuve, une eau qui dissout l'individualité de l'être, caractéristique en

³⁶⁵ Selon Cecilia Pettersson, la mémoire sert souvent de reconstruction d'une histoire commune et d'une identité collective dans des groupes marginalisés. P. 61 dans Cecilia Pettersson : *Märkt av det förflutna? Minnesproblematik och minnesestetik i den svenska 1990-talsromanen*. Avhandling för filosofie doktorsexamen vid institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, med disputation den 27 november 2009. Makadam förlag, Göteborg/Stockholm 2009, 246 p. ISBN 978-91-7061-071-4.

³⁶⁶ Nous empruntons les propos du rituel initiatique de Bruno Thibault qui écrit à propos de l'arrivée de Jean Marro au Bout du monde dans *Révolutions* : « L'un des aspects les plus frappants du rituel initiatique est que l'individu est invité à revivre l'histoire de son clan en mimant les gestes de ses Ancêtres. » p. 138 dans Bruno Thibault : « L'écriture de l'initiation dans *Révolutions* de J.-M.G. Le Clézio », pp. 133-140 dans *J.-M.G. Le Clézio. Lectures d'une œuvre* 2004.

³⁶⁷ Thibault 2004, 139.

concordance parfaite avec les croyances hindoues qui imprègnent le récit. Le fleuve et la mémoire du fleuve constituent le centre autour duquel pivote le processus de mémoire et d'identification.³⁶⁸

Un lieu de purification

La purification prend une place centrale parmi les fonctions des cours d'eau dans le texte le clézien. Les personnages se rendent au bord des cours d'eau, s'y plongent et en ressortent purifiés, lavés « jusqu'au plus profond » (EE 60). Appliquée avant tout aux autres cours d'eau, aux rivières, aux ruisseaux, aux torrents, cette fonction a aussi une pertinence dans le contexte fluvial, ce que nous allons explorer dans la suite.

Dans un article consacré à *La Quarantaine*, Bénédicte N. Mauguière attribue à la descente du Gange la fonction de catharsis³⁶⁹. Même si elle inscrit la traversée dans *La Quarantaine* dans les mythologies bouddhiste et hindouiste, il est possible d'élargir la perspective au-delà du seul roman, et de considérer les descentes sur les radeaux dans toute la production le clézienne comme purificatrices.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que les personnages ne plongent que très rarement dans l'eau du fleuve. Dans les deux cas où la narration met en récit de véritables immersions dans l'eau du fleuve, ces dernières opèrent un renouveau corporel et spirituel, souvent accompagné d'une amnésie.

L'un des rôles majeurs du fleuve dans *Angoli Mala* est celui de principe de vie. Après que Bravito se baigne dans le fleuve, la narration note son amnésie : « Le fleuve avait effacé tous ses souvenirs. » (AM 251).

³⁶⁸ Cf Évelyne Thoizet qui attribue la « force du rêve d'origine » aux isotopies « du fleuve et de la mer, de l'orage et de l'ouragan ». P. 199 dans Évelyne Thoizet : « Remémorations d'enfance », pp. 185-199 dans *Le Clézio aux lisières de l'enfance* 2007.

³⁶⁹ Mauguière 2009, 163. Elle fait du fleuve du Gange le principe de cohésion de tout le roman : « [Le fleuve] baigne et irrigue véritablement le roman du début à la fin. [...] [C]'est lui qui alimente le flux de la narration et qui donne son sens au texte. » Mauguière 2009, 162. C'est trop pousser les choses, le récit second portant sur la Yamuna ne commençant qu'à la page 157, et le premier tiers du roman passe sans référence à ce fleuve.

Le bain marque un nouveau commencement, voire une renaissance du personnage par l'immersion dans l'eau.

Une variante du thème de la revitalisation par l'eau, l'eau du fleuve en tant que refuge contre la mort, se trouve dans un passage où les bandits poursuivent Nina :

Elle pensa au cerf que son père avait poursuivi un jour dans la forêt, et qui s'était jeté dans les bassins du fleuve. [...] Nina savait que c'était là sa seule chance. Personne ne pourrait la suivre sous l'eau. (AM 258)

Ici, les masses d'eau du fleuve sauvent Nina des balles de ses persécuteurs. Le fleuve constitue un espace à part, une bulle protectrice séparée du monde extérieur. La fonction est parallèle à celle de la Yamuna lors du « baptême » d'Ananta :

Malgré la guerre, malgré l'odeur de mort et le goût de cendres, c'est dans l'eau du grand fleuve que Giribala ressentait la paix et le bonheur. Avant la nuit, elle a choisi une plage, à l'ombre de grands arbres, et elle est entrée lentement dans l'eau en serrant l'enfant contre sa poitrine.

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 du fleuve 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. (Q 169-170)

Dans la citation, Ananta entre en contact corporel avec l'eau du fleuve par une immersion³⁷⁰. L'eau du fleuve devient une matrice qui berce les personnages, leur restituant une paix intérieure au-delà des événements de la guerre qui les entoure.³⁷¹ Le monde du fleuve est décrit comme un monde à part. Il est une utopie, car situé au-delà du monde phénoménologique. L'entrée y est assurée par un initiateur, la petite fille, qui en

³⁷⁰ Mauguière généralise cette scène en un bain de « l'humanité meurtrie dans une eau apaisante et régénératrice ». Cf Mauguière 2009, 164. Mbassi Atéba voit en l'effet de l'eau lors de cette immersion « une symbolique de régénérescence » en faisant référence au « pouvoir que leur confère *Le Veda*, à savoir redonner force et énergie à l'esprit et au corps ». Mbassi Atéba, 2008, 244.

³⁷¹ Parler de l'eau comme matrice qui berce rappelle les pensées de Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves*, 1966. Voir le chapitre V, « L'eau maternelle et l'eau féminine » pp. 155-180.

plus reçoit le nom surchargé de sens, « Ananta »³⁷². L'eau du fleuve serre les personnages jusqu'à leur donner le sentiment d'être « cachée comme une petite pierre enfermée dans une main immense. »

Finalement, dans l'acte de nomination de la fille, le nom semble être choisi par le fleuve, comme si le nom, Ananta, serait le garant de la postériorité et de la survie de Giribala. Cette remarque n'est pas anodine, car l'acte est repris plus tard dans le roman.

Nous venons d'analyser l'acte de purification de l'eau qui nettoie le corps et l'esprit. Par le symbolisme de l'acte, les personnages éprouvent le sentiment d'un nouveau commencement, où le corps et l'esprit sont débarrassés du passé³⁷³. L'évincement de ce passé prend souvent la forme d'une amnésie. Il est possible d'inscrire le rôle du fleuve comme lieu de purification dans le schéma plus général du milieu du fleuve comme le nouveau commencement traité plus haut.

Si la narration évite de mettre en récit des immersions dans l'eau du fleuve en le substituant par un autre cours d'eau telle la rivière, à plusieurs endroits dans les actes d'immersion dans la mer, le motif du fleuve est introduit dans un emploi figuré. Dans un passage de *Révolutions*, Jean Marro se baigne au large de Nice :

Ce que Jean aimait, c'était entrer dans la mer le matin, à huit heures. La plage était vide, on aurait dit la rive d'un grand fleuve. L'eau froide était douce, lourde, elle enveloppait et serrait votre corps. Jean nageait sous l'eau jusqu'à perdre le souffle, vers le large, puis il se laissait dériver comme un poisson-lune, poussé par les vagues.

Après le bain, il se sentait apaisé. Le soleil creusait un puits jaune dans le ciel brumeux. Le long de la plage, les poubelles noires semblaient des sentinelles. (Ré 260)

³⁷² Ananta est le nom de Devi, la mère universelle, l'énergie féminine de Vishnu, le Seigneur des eaux dans la cosmologie hindoue. Ananta est aussi le nom du serpent, fidèle disciple de Vishnu. P. 116 dans Bénédicte Mauguière : « La philosophie orientale du cycle de vie et de mort dans *La Quarantaine* », pp. 105-118 dans *J.-M.G. Le Clézio. Lectures d'une œuvre*. 2004.

³⁷³ Haddad-Khalil écrit à propos de « la baignade omniprésente chez Le Clézio » que « L'élément liquide purificateur traduit un principe d'immersion et un autre d'émersion, restituant aux multiples scènes de la baignade, sa véritable valeur. » Haddad-Khalil 1998, 332.

La fraîcheur de l'eau dans le passage évoque sa force régénératrice reprise par la caractéristique « apaisé » associé au personnage.³⁷⁴ La douceur et la lourdeur de l'eau fait d'elle une matrice qui berce le personnage avec des associations à la vie intra-utérine. Deux pages plus loin, le protagoniste se rend à l'écoute du gourou Marcel qui donne son enseignement aux passants fortuits sur la plage :

Marcel parlait de l'egregor, de substance empathique, de transvection, du cycle des réincarnations. Il parlait du combat continu de purusha et de prakriti, du règne de Maya. C'était peut-être pourquoi la mer certains jours ressemblait à un fleuve. (Ré 262)

Le thème fluvial dans *Révolutions* s'inscrit dans le contexte plus large de la révolution, du temps circulaire. Le gourou, en évoquant ces notions ontologiques hindoues et occultes fait le pont entre le fleuve et ces croyances, comme si, en ajoutant les éléments de la cosmologie hindoue à l'eau de mer, celle-ci s'approchait en sa substance de l'eau du fleuve, chargée de sens symbolique. Ceci nous rapproche du rôle du fleuve dans le seul roman se déroulant en partie aux Indes, à savoir *La Quarantaine*, mais aussi au Niger d'*Onitsha*. L'attribution de la mémoire à Suryavati, la fille d'Ananta et petite-fille de Giribala, qui sont celles qui ont vécu le trajet à bord d'un radeau rappelle l'enseignement d'egregor³⁷⁵. Le bain ravivant dans la mer reçoit des connotations associées à la dissolution de l'être. Ainsi, le bain de Jean Marro devient sa reconstitution. De cette manière, la mythologie hindoue et occulte est censée avoir une portée directe sur l'interprétation du monde phénoménologique du jeune garçon protagoniste³⁷⁶.

Dans un passage du *Chercheur d'or* d'un autre caractère, le personnage principal, Alexis, s'étant aperçu du naufrage du *Zeta* essaie de s'approcher de l'épave à la nage :

³⁷⁴ Nous empruntons l'idée de la force régénératrice de l'eau fraîche à Gaston Bachelard, pp. 46-47 dans Bachelard, 1966. Pour une analyse du rôle du poisson-lune, voir p. 157, 165 dans Salles 2008.

³⁷⁵ Nous préservons ici l'orthographe employée par Le Clézio.

³⁷⁶ Tout comme dans le cas du passage de la nouvelle « Kalima », le texte lie le cycle de vie et de mort au thème fluvial. Cf. CB 122 : « Maintenant dans le froid de la morgue, ton corps est immobile, nu, en silence [...] et tu ne sais plus rien du monde, de notre monde, tu t'éloignes à l'envers, comme si tu étais emportée sur un radeau, sur un fleuve de glace, tu t'éloignes, tu t'effaces. »

La mer est puissante, [...] l'eau est trouble comme celle d'un fleuve en crue. Je nage contre le flot, si violent que je reste sur place. Le rugissement des vagues qui déferlent est juste devant moi, je vois les trombes d'écume jetées vers le ciel noir. [...] Le froid m'envahit, oppresse ma poitrine. Je dois abandonner, revenir en arrière. (CO 302)

Les mêmes éléments que dans les passages cités de *Révolutions* reviennent : la comparaison de l'eau de mer à celle d'un fleuve, le froid, une sorte de renouvellement. Cette fois-ci, elle est négative : la mer, servant d'obstacle au personnage, lui prend toutes ses forces, le laissant dans un état de fatigue et de désespoir³⁷⁷.

Une destination inconnue et incompréhensible

La relation de Geoffroy au fleuve est marquée par sa recherche de la nouvelle Meroë. Il y a chez lui une insistance sur le passé qui manque chez les autres personnages dans *Onitsha*. Citons d'abord deux passages où il expose ses pensées à son fils :

Il parlait comme si c'était sa propre histoire, comme s'il était venu là, au terme du voyage, sur le bord du fleuve Geir, dans cette ville mystérieuse qui était devenue la nouvelle Meroë, comme si le fleuve qui coulait devant Onitsha était la voie vers l'autre versant du monde, vers Hesperiou Keras, la Corne de l'Occident, vers Théon Ochema, le Char des Dieux, vers les peuples gardiens de la forêt. (O 118)

Peut-être était-ce à cause du son de sa voix, si étouffée, qui ne s'adressait pas à lui mais qui parlait seule, ou bien plutôt à cause de ce qu'il disait, ce rêve qui venait de si loin, ces noms dans une langue inconnue, qu'il lisait à la hâte sur la carte épinglée au mur, comme si dans un instant il allait être trop tard, que tout allait s'échapper : Garamantes, Thoumelitha, Panagra, Tayama, et ce nom écrit en capitales rouges, NIGERIA METROPOLIS, au confluent des fleuves, à la frontière du désert et de la forêt, là où le monde avait recommencé. La ville de la reine noire. (O 118)

Le premier passage expose le fait que Geoffroy a intériorisé la quête du peuple ancien d'une nouvelle demeure : « il parlait comme si c'était sa propre histoire ». Dans le

³⁷⁷ La comparaison de la force de l'eau de mer avec la crue est introduite dans *La Guerre* où le fleuve désigne les voies de circulation.

deuxième passage – tiré du même contexte large, le lecteur a accès aux paroles de Geoffroy par la focalisation sur Fintan, qui – de son côté – ressent les propos que lui adresse Geoffroy plutôt comme un monologue intérieur. Dans le premier passage, les paroles de Geoffroy laissent comprendre que le fleuve serait « la voie vers l'autre versant du monde », voire la route par excellence vers un ailleurs inconnu. Dans le deuxième passage est évoqué le recommencement du monde, ce qui d'un côté pourrait être interprété comme l'expression d'une conception cyclique du temps, et d'un autre côté associe le fleuve à un nouveau commencement.

Dans les passages suivants, le premier du roman *La Quarantaine* et l'autre de la nouvelle « Kalima » du recueil *Cœur brûle et autres romances* est mise en récit de manière particulièrement évidente la relation entre le fleuve, la temporalité et la nécessité d'une destination :

Je regarde cela sans me lasser, et la mer aux vagues violentes, qui courent vers la côte, qui bouillonnent comme un fleuve géant, et les îles noires, qui semblent glisser en arrière avec nous, emportées loin de Maurice vers une destination incompréhensible. (Q 138)

Maintenant dans le froid de la morgue, ton corps est immobile, nu, en silence, sous le drap raidi par la glace, tes yeux sont fermés si serré qu'on dirait les paupières cousues, et tu ne sais plus rien du monde, de notre monde, tu t'éloignes à l'envers, comme si tu étais emportée sur un radeau, sur un fleuve de glace, tu t'éloignes, tu t'effaces. (CB 122)

Dans le passage du récit homodiégétique de *La Quarantaine* sont présentées les impressions de Léon, seul devant le spectacle des éléments face à la mer et face à la côte de Maurice plus loin. Dans le deuxième passage, le narrateur s'adresse à la jeune fille Kalima, assassinée, à la morgue. La mort est décrite comme un voyage en radeau « à l'envers », comme la remontée d'un fleuve sans fin vers l'inconnu. Vu que chaque fleuve concret prend sa source quelque part, la remontée sans fin est incompatible avec la réalité diégétique du fleuve. Par conséquent, dans les deux cas, la destination est incompréhensible. La base de l'emploi métaphorique du motif se trouvant dans un fleuve

réel, l'idée de la destination inconnue sera recyclée et transposée dans les passages où le fleuve est évoqué en tant qu'entité figurée.³⁷⁸

Dans *La Quarantaine* il y a un passage où « l'embouchure d'un fleuve gigantesque » est décrite comme irréaliste et inaccessible (Q 344). Son existence même est remise en question du fait que la descente s'est développée plus en un glissement horizontal. Si la dérive à l'envers est incompréhensible, la dérive vers la mer aboutit finalement dans l'inconnu. Finalement, dans *Onitsha*, nous trouvons le parallèle entre la dérive des arbres et d'autres objets hétéroclites et celle du radeau. Du bateau qui les emmènent en Afrique, Maou et Fintan contemplant

la côte sans fin [...] s'ouvrant sur des estuaires inconnus, si vastes, portant l'eau douce des fleuves jusqu'au centre de la mer, avec des troncs d'arbre et des radeaux d'herbe emmêlés comme des serpents (O 37)

Le passage est très riche en mots aux connotations fortes. Ici sont littéralement emmêlés le motif du radeau avec celui du serpent. L'eau des fleuves étant portée au « centre de la mer » évoque sa dissolution totale dans l'infini³⁷⁹. Le voyage à bord du radeau aboutit dans l'infini inconnu.

Dans tous ces passages, la dérive à la vitesse du fleuve aboutit à une situation irréelle, car en éloignant le personnage du centre, le voyage le déplace aux confins du cosmos où commence le chaos inconnu.

³⁷⁸ Dans le passage de « Kalima », nous trouvons des traces de l'ancien mythe de Charon, passeur des ombres des défunts à travers le Styx au pays des morts. Il y a pourtant des nuances importantes : premièrement, le corps mort de Kalima semble être à la dérive, sans passeur, il suit le flot du fleuve. Deuxièmement, le cadavre est emporté à rebours, dans un mouvement d'éloignement. Le Clézio a fait connaissance de la mythologie ancienne très tôt, et exploite le mythe de Charon déjà dans la nouvelle « Un jour de vieillesse » dans le recueil *La Fièvre*. Le jeune protagoniste qui assiste à la mort de la vieille Maria Vanoni s'appelle Joseph Charon, nom surdéterminé s'il y en a. Le nom revient dans *Onitsha* où c'est un docteur Charon qui est appelé pour soigner Geoffroy Allen tombé malade de la malaria noire (O 202).

³⁷⁹ Cette dissolution ou unification a été évoquée par Borgomano dans son ouvrage sur *Onitsha*, où elle discute de la relation entre mer et mère dans ce roman. Cf. Borgomano 1993, 101.

L'ailleurs : le fleuve comme centre de l'utopie

Le fleuve ne constitue pas seulement le centre du monde d'ici des personnages. Dans plusieurs textes à partir de « Mondo » sont mises en récit des contrées racontées, idéalisées où les fleuves jouent un rôle important. Elles ont en commun leur emplacement dans un flou spatial, le plus souvent évoqué comme au-delà des mers, voire elles sont utopiques.³⁸⁰ Gabrielle Althen parle dans ce contexte d'une « *métaphore géographique* » : « celle de l'ailleurs, l'ailleurs étant comme il se doit, au moins pour un temps meilleur que l'ici »³⁸¹. Plus intéressant encore, elle constate que le temps, ou plutôt le manque de temps, joue un rôle essentiel dans l'ailleurs : « Le meilleur, la réalité profonde des êtres et des choses » est, selon Althen, « à rechercher du côté de l'immémorial, de l'atemporel, du non historique ou de l'an-historique »³⁸², dans ce que nous avons choisi d'appeler l'*uchronie*.

Dans le corpus, le vieux Dadi dans « Mondo » parle du pays des pigeons voyageurs et des colombes au garçon vagabond : « un pays où il y a beaucoup d'arbres, des fleuves tranquilles, des champs très verts et un ciel doux. Auprès des maisons, il y a ces tours pointues, couvertes de tuiles rouges et vertes, où vivent les colombes et les pigeons. » (Mo 52). L'histoire est initiatique au sens où elle est secrète – le vieil homme ne la partage avec personne d'autre que Mondo³⁸³.

Si ce pays est le pays idéal pour les oiseaux, le vieil homme connaît un endroit véritablement utopique :

Il parlait d'un pays étranger, très loin de l'autre côté de la mer, un pays très grand où les gens étaient beaux et doux, où il n'y avait pas de guerres, et où personne n'avait peur de

³⁸⁰ Le jardin Firdous dans *Étoile errante* constitue un cas à part dans la panoplie de ces contrées car uchronique et non pas utopique. Nous avons également traité des caractéristiques de la vallée perdue dans Angoli Mala qui la rapprochent d'une contrée magique, irréelle.

³⁸¹ Althen 1990, 131.

³⁸² Althen 1990, 131-132.

³⁸³ Franck Évrard et Éric Tenet voient que « le récit de ces ailleurs » dont le paysage fluvial cité permettent à Mondo à accéder « à un savoir essentiel grâce à la parole des anciens, comme dans les sociétés à tradition orale ». p. 71 dans Franck Évrard et Éric Tenet : *Mondo. J.-M.G. Le Clézio*. Bertrand-Lacoste, Collection Parcours de lecture, Paris 1994, 123p. ISBN : 2-7352-0867-2.

mourir. Dans ce pays il y avait un fleuve aussi large que la mer, et les gens allaient s'y baigner chaque soir, au coucher du soleil. Tandis qu'il parlait de ce pays-là, le vieil homme avait une voix encore plus douce et lente, et ses yeux pâles regardaient encore plus loin, comme s'il était déjà là-bas, au bord de ce fleuve. (Mo 64)

Tout comme dans le passage précédent, la paix, la tranquillité sont associées au fleuve. Ici est mis en récit tout un éventail d'éléments faisant de l'endroit décrit un véritable paradis : paix éternelle, beauté des êtres humains, éternelle régénération par ablution quotidienne. Cette dernière information est particulièrement intéressante vu que les bains dans les fleuves véritables sont très rares dans le corpus³⁸⁴.

Ce passage a un parallèle dans *Étoile errante* :

Je me souviens quand elle parlait du Canada, en hiver, dans la petite chambre où j'attendais, les yeux ouverts dans le noir, la neige, les forêts, les maisons de bois au bord des fleuves sans fin, les vols des oies sauvages. (EE 173-174)

La réalité du pays est enveloppée dans une double couche narrative. Le passage met en récit les souvenirs d'un narrateur intradiégétique, des propos d'un autre narrateur intradiégétique évoquant le pays nommé « Canada »³⁸⁵.

Tout comme celui dans « Mondo », le paysage fluvial du Canada est constitué d'arbres, de fleuves, d'étendues, ainsi que d'une évocation du ciel : dans l'un des cas il est doux, dans l'autre peuplé d'oiseaux, ou plus exactement d'un mouvement dynamique manifesté par le vol des oies sauvages.

L'utopie de l'ailleurs fluvial revient dans *Désert* et *La Quarantaine* respectivement où les villes européennes sont idéalisées aux yeux des personnages principaux qui

³⁸⁴ Les bains réguliers dans l'eau du fleuve sont encore plus rares, mis en récit exclusivement dans *Angoli Mala*, mais là aussi, le cours d'eau change de dénomination en « bassins » ou « rivière ». (AM 225, 250, 251).

³⁸⁵ Ce passage constitue un des quelques rares endroits du roman où le narrateur se dévoile par un « je » homodiégétique qui est à l'écoute d'une narratrice au second degré, « elle ». Dans quelques cas, un « je » figure dans des passages intradiégétiques. Ces « je » peuvent être attribués à Nejma et à Esther.

veulent en entendre parler. D'abord, Lalla rêvant d'émigrer en Europe demande au vieux pêcheur Naman de parler des pays de l'autre côté de la Méditerranée :

Elle voudrait l'écouter parler pendant des heures de ces montagnes enneigées, de ces tunnels, des fleuves qui sont grands comme la mer, des plaines couvertes de blé, des forêts immenses, et surtout de ces villes parfumées, où sont les palais blancs, les églises, les fontaines, les magasins rutilants de lumière. (Dés 182)

Nous voyons ici un exemple de la fonction du fleuve comme élément d'un espace onirique, paradisiaque, même si, dans ce passage concret, l'idéalisation porte surtout sur les caractéristiques de la ville d'outre-mer. Ces récits de Naman seront fondateurs par rapport au choc ressenti par Lalla à son arrivée à Marseille et lors de sa découverte de la réalité des conditions de vie dans le quartier déshérité où elle loge.

Dans *La Quarantaine*, Suryavati insiste auprès de Léon pour qu'il décrive un Londres mythique. Son imagination est déclenchée par le nom du quartier londonien *Elephant and Castle* qu'elle interprète de manière concrète :

Elle a répété lentement ce nom, comme s'il était familier, *Elephant and Castle*, et je crois que tout à coup, grâce à la magie de ce nom, elle pouvait voir cette ville, pareille aux capitales de l'Inde, où sur le bord des fleuves dans les jardins se promènent les éléphants devant les fenêtres des palais. (Q 242)

Léon a une violente réaction en essayant de parler du Londres véritable, de sorte qu'à la place, il développe ses affabulations :

Je ne sais ce que je lui disais, peut-être que je lui parlais de l'Angleterre, de la ville dont elle rêvait, non pas Londres ni Paris, mais une ville pleine de jardins et de fontaines, où Elephant & Castle était le nom de la demeure de Rao Sahib à Jhangsi, des allées bordées d'arbres où caracolait la reine Lakshmi avec ses deux amies de coeur, Mandra et Kashi, leurs longs châles de couleur flottant derrière elles comme des drapeaux, et la rivière en crue où elles moururent ensemble, invincibles. (Q 270)

Dans les deux cas, l'autorité du narrateur intradiégétique est ancrée dans une expérience approximative. Vu que le frère de Naman a émigré, celui-ci est censé avoir des informations pertinentes sur l'Europe. Léon, pour sa part, a vécu une partie de son enfance en Angleterre.

C'est pourtant les narrataires qui déterminent le contenu des récits, de sorte que ceux-ci vont refléter leur imagination plutôt qu'une réalité phénoménologique. Dans ces villes idéalisées, les fleuves coulent naturellement. On est très loin du fleuve bourbeux du *Déluge*.

Nous avons déjà cité l'histoire que raconte Martin dans « Hazaran » où est évoquée pour la première fois la descente à bord d'un radeau. Dans ce récit, le radeau traverse « des royaumes extraordinaires, des forêts, des montagnes, des villes mystérieuses, jusqu'à la mer » (Mo 214), à savoir tout un éventail de contrées utopiques.

Le fleuve constituant le centre du paysage ne l'est pas seulement ici, mais aussi ailleurs, à savoir de l'autre côté de la mer, au cœur de l'utopie.

Le fleuve dans l'espace urbain désacralisé

Nous venons de voir que le fleuve constitue naturellement le centre d'un monde sacré en tant que l'entité autour de laquelle s'étend le cosmos – le monde connu et organisé. Ce trait concerne tous les fleuves du corpus – les uns plus que les autres. Il est particulièrement notable dans des textes comme *Onitsha* et *Angoli Mala* et en partie dans *La Quarantaine*.

L'organisation autour du centre qu'est le fleuve présuppose cependant une vision du monde religieuse, pré-scientifique. Que se passe-t-il alors si la pensée religieuse est évacuée d'un lieu d'habitation ? Nous tâcherons de trouver une réponse à la question dans cette dernière partie du chapitre.

Par définition, un espace séculaire est peuplé d'êtres humains dont la vision du monde est non-religieuse – il est bien question de la perception conditionnée par une vision du monde. Ces espaces sont les villes occidentales, mises en récit dans *Le Procès-verbal*,

Le Déluge et *La Guerre*, mais aussi en partie dans les sections de *Désert* où Lalla est installée en France. Évoquons aussi la communauté des colons dans *Onitsha*.

Les fleuves étant absents du *Procès-verbal*, nous allons ici nous concentrer plutôt sur les fleuves figurés du *Déluge* et de *La Guerre*.

Par l'imagerie du fleuve dans *La Guerre*, le milieu naturel du fleuve puissant, irrésistible est transposé au milieu urbain. Les différences majeures par rapport aux fleuves naturels sont au nombre de deux : le fleuve des voitures est sec et dur, d'acier et de métal, et il coule dans les deux sens, de manière discontinue. Le flot du fleuve des voitures n'étant ni continu ni unidirectionnel, ce fleuve-ci souligne son ancrage dans le temps plutôt que son abolition. Bea B lance l'hypothèse que ce sont les mêmes véhicules qui circulent dans les rues, dans les deux sens. Ils n'ont « ni commencement ni fin », coulant ainsi « éternellement », décrivant la boucle d'un cercle vicieux dans un monde désacralisé³⁸⁶. De toute manière, il n'est possible de parler ni d'un glissement horizontal ni d'un éternel présent au bord du fleuve de voitures.

Finalement, le fleuve étant l'emblème de l'écoulement irréversible et continu du temps, l'immobilité des fleuves de goudron va avoir un effet sur la perception du temps chez les personnages, ici Bea B dans *La Guerre* :

Elle passait devant les réverbères, les drôles d'arbres de fonte faits pour durer. Parfois elle traversait la chaussée de bitume, le vieux fleuve noir usé, rapiécé, où les semelles des chaussures et les pneus avaient laissé leurs quadrillages. Elle regardait surtout les aciers polis, les vitres teintées, les blocs de béton armé, les réseaux de fils électriques.

³⁸⁶ « Alors elle pensa qu'on ne pouvait pas savoir, que le double fleuve n'avait ni commencement ni fin, et qu'il coulait comme cela, éternellement, d'un bout à l'autre de l'espace. Peut-être qu'à chaque extrémité le boulevard s'engouffrait dans une faille, jusqu'au centre de la terre, et qu'il rejallissait par une autre faille. Ou bien peut-être qu'il y avait là-bas une immense esplanade ronde, un terminus, et que le fleuve y traçait son tourbillon géant avant de renvoyer ses eaux en sens inverse. » (Gu 201).

La forte valorisation négative du passage fait exception parmi les fleuves circulaires dans leur totalité. Nous y reviendrons plus tard dans ce chapitre. Bruno Thibault parle du « cercle vicieux de la routine et de l'aliénation » en parlant de *La Ronde et autres faits divers*. Thibault 2009, 134.

Tout ça qui voulait dire qu'elle ne marchait pas ici, ou ailleurs; mais qu'elle marchait sur le temps. (Gu 166)

Les implications spatio-temporelles du passage, et surtout de la dernière phrase : « elle ne marchait pas ici, ou ailleurs ; mais [...] elle marchait sur le temps » sont intéressantes. D'un point de vue phénoménologique, le personnage marche dessus en traversant « la chaussée de bitume ». Cette chaussée décrite métaphoriquement comme un fleuve, le personnage marche sur le fleuve, à la connotation temporelle.

L'écoulement du temps étant mis en parallèle avec l'écoulement lent du fleuve, la présence d'un fleuve qui ne coule pas met le personnage en suspens dans sa relation au temps. Ce qui est décrit dans le passage est un paysage urbain sans mouvement. Cette immobilité fait se transposer le mouvement du personnage en une déambulation purement temporelle. De fait, l'action est située hors du cadre spatio-temporel. Si Bea B. ne marche ni « ici », ni « ailleurs », les repères spatiaux ne sont pas applicables³⁸⁷.

Dans le passage suivant, ce n'est pas le manque d'écoulement qui crée l'angoisse chez le personnage, mais bien le contraire :

Mais c'était plus terrible que cela, parce que cela se passait en plein jour, à la lumière dure du soleil, au centre du monde. À côté de Bea B., les gens étaient arrêtés aussi, et ils regardaient passer le fleuve avec des yeux vides. Personne n'avait plus rien à dire, ici. La pensée avait été chassée du monde, comme cela, facilement, par le mouvement des voitures qui roulaient d'un bout à l'autre du boulevard. Le bruit avait anéanti la vérité, les mots. La puissance ininterrompue avait anéanti la volonté. La marche des deux courants contraires glissant l'un contre l'autre avait séparé la terre en deux parties, et on ne pouvait plus guère parler de temps, ou d'espace. C'était une vision d'au-delà de la vie, totale, brutale, une vision de l'intérieur de la vie. (Gu 202)

Si, dans le passage précédent, le personnage se considère comme extérieur au temps et à l'espace, ce passage présent met en œuvre une vision apocalyptique du dedans, mais un dedans qui semble autre que le siège de perception phénoménologique de la

³⁸⁷ Dans une interprétation symbolique, l'espace urbain désacralisé manque de Centre, ce qui le rend chaotique par définition et ensuite angoissant.

conscience quotidienne, car ce sont notamment les catégories sensorielles et avant tout le bruit qui « avait anéanti la vérité », puis la volonté.

Dans cette scène, après avoir opéré un clivage du monde, le fleuve bidirectionnel des voitures est l'agent de l'évacuation du cadre spatio-temporel. Il n'est guère plus possible de parler du temps, car le fleuve se meut dans les deux sens. Le point d'identification entre l'écoulement du temps et celui du fleuve disparaît.

L'éternel présent du temps sacré est tout autre que le figement du temps associé à une attente angoissée liée à l'emploi figuré du fleuve de goudron figé désignant les voies de communication dans *Le Déluge* et dans *La Guerre*³⁸⁸. Il n'y reste que l'attente et le sentiment d'abandon résultats de la désacralisation du monde auquel manque un Centre cosmique. Par l'évocation de la « photographie » (Dél 20) dans *Déluge*, le narrateur inscrit la scène sur une image figée bidimensionnelle qui se substitue à la réalité qu'il représente³⁸⁹. L'instant se prolonge dans le vide. Ainsi, l'espace urbain dans sa totalité peut s'inscrire dans la notion de « non-lieux », dans « les espaces avec lesquels l'individu ne s'identifie pas et n'établit même pas de rapports »³⁹⁰.

Par contraste, l'immobilité du paysage fluvial dans « La roue d'eau » est paisible : « Le silence, dans la vallée du fleuve, est immense, il a couvert la terre et le ciel comme une eau calme où pas une vague ne bouge. C'est le silence de pierres. » (Mo 172)

Le « silence de pierres » s'inscrivant dans une vision cosmique du monde comme une « eau calme » est tout autre que l'attente dans le paysage urbain, véritablement chaotique car manquant de Centre autour duquel le cosmos s'organiserait.

³⁸⁸ Voir p.ex. Dél 13, 20 ; Gu 63, 66.

³⁸⁹ « Sur l'esplanade, à moins de cent mètres du fleuve, traînaient les tomates pourries, les boules de pommes de terre. C'était l'abandon, l'abandon tranquille et froid, la photographie. » (Dél 20).

³⁹⁰ Nous empruntons la définition à M^a Cruz Alonso Sutil, qui s'appuyant sur les théories de Marc Augé, a étudié les espaces d'un point de vue anthropologique dans *Étoile errante*. Voir p. 43 dans M^a Cruz Alonso Sutil : « *Étoile errante* : une symbiose avec le milieu. Lieux versus Non-lieux », pp. 43-55 dans *Horizons Le cléziens* 2009.

Chapitre IV : Étude comparative des cours d'eau

Jusqu'ici, nous avons exploré les caractéristiques et les rôles symboliques associés aux fleuves dans l'écriture romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Le corpus contenant une multitude d'eaux, aussi bien des eaux courantes que des eaux stagnantes, sans même compter la mer, quasi omniprésente dans l'œuvre, il serait impossible de les commenter toutes. Il y a des oueds, des cascades, des rapides, des courants. Nous avons trouvé des étangs, des bassins, des mares et des marécages, des lacs et des lagons, des baies et des criques. Le texte met en scène des oasis, des aiuns, des sources, des nappes d'eau, des flaques, des plaques d'eau et des trous d'eau. Les hommes ont construit des canaux, des piscines, des fontaines³⁹¹. En plus, en raison d'un travail recherché dans l'usage de synonymes et de métaphores, les types d'espaces aquatiques se confondent et se remplacent, faisant de leur différenciation une frontière liquide.

Le fleuve étant un cours d'eau parmi d'autres, souvent avec des lignes de démarcation floues, nous allons résumer ici les points de convergence et de divergence majeurs entre le fleuve et trois autres cours d'eau courantes d'une certaine grandeur, à savoir les rivières, les ruisseaux et les torrents, ceci afin de discerner les caractéristiques du fleuve qui définissent sa particularité en tant que cours d'eau.

Tout comme les autres cours d'eau, le fleuve est un espace topographique. Dans quelques textes, notamment *Désert*, les deux – l'espace et l'eau – divergent : d'une part, il y a le lit du fleuve, parfois sec, et d'autre part l'eau coulante. Ainsi, « dans la vallée du grand fleuve » (Dés 234), les hommes bleus remontent « le cours de la rivière, marchant dans les minces filets d'eau qui coul[ent] sur les galets rouges » (Dés 234). L'espace global étant un fleuve, dans cet espace coule une « rivière » constituée de « minces filets d'eau ». Le contraire est également vrai : si la vallée du fleuve peut

³⁹¹ Notons le double emploi du mot « fontaine » au sens de « source » en créole : « Ravin, source, elle ne comprend pas ces mots-là. En créole, je lui demande la fontaine. » (VR 10).

contenir une rivière, ou si les notions de « fleuve » et de « rivière » peuvent se substituer dans le même texte, les rivières en crue peuvent devenir des fleuves.³⁹²

Il y a donc une relation étroite entre les différents cours d'eau, d'une part entre le fleuve et la rivière et d'autre part entre la rivière et le ruisseau. Les torrents sont liés aux autres cours d'eau par l'idée de l'eau qui coule. La relation entre le ruisseau et le fleuve est moins directe, ce en raison de leur différence de taille. Dans les rares passages où ils sont mis en relation, ils figurent soit comme des éléments du paysage de niveau égal³⁹³, soit le fleuve est présenté comme la somme de cours d'eau mineurs. Dans *Onitsha*, Maou considère le fleuve comme « ce tronc liquide avec ses multitudes de ramifications, ses sources, ses ruisseaux enfouis dans la forêt » (O 146). Le torrent et le fleuve montrent peu de points convergents, à l'exception d'*Angoli Mala* où les trois torrents de Tres Bocas constituent la source du fleuve. Ils ont toutefois en commun leur force irrésistible, masse d'eau charriant tout ce qui se trouve sur son chemin.

Tous les cours d'eau subissent des modifications : par exemple, quand les personnages plongent dans les cours d'eau, ceux-ci sont souvent présentés sous leur forme de contenant d'eau. Les personnages se baignent dans les bassins des fleuves, rivières, ruisseaux et des torrents.

Dans la suite, nous allons parcourir le développement de l'emploi des trois autres cours d'eau dans le corpus.

La rivière

Après le fleuve, la rivière est le cours d'eau qui figure le plus fréquemment dans le corpus. Nous y avons compté 471 occurrences du mot. La courbe de distribution du mot suit grosso modo celle du fleuve. Il y en a très peu dans les ouvrages « urbains » du début de la production le clézienne, à l'exception du recueil *La Fièvre*, notamment des nouvelles « Il me semble que le bateau se dirige vers l'île » et « Le monde est vivant », qui ne font pas partie de notre corpus. Le terme s'emploie très souvent pour désigner

³⁹² Ainsi par exemple dans *Le Chercheur d'or* : « La rivière Roseaux est un fleuve de boue sombre qui coule à grands bruits dans la vallée. » (CO 302-303).

³⁹³ « les ruisseaux, fleuves, égouts, les chantiers, les cheminées des usines » (Gu 47).

un cours d'eau spécifique, soit en général soit en tant que patronyme, telle que la rivière Stura de l'enfance d'Esther dans *Étoile errante* ou la rivière Cross d'*Onitsha*, ou encore la rivière Roseaux du *Chercheur d'or*. Vu que les cours d'eau prédominants dans les romans *Onitsha* et *Angoli Mala* sont des fleuves, les rivières y jouent un rôle secondaire, mais pourtant non négligeable.

Tout comme les autres cours d'eau, les rivières se substituent aux fleuves et aux ruisseaux, formant des bassins ou des étangs, ce qui tisse autour de la notion de rivière tout un réseau sémantique.

Il y a dans le texte une tendance à détourner l'attention de la rivière vers des cours d'eau moins importants et des bassins aussitôt que l'espace commence à prendre un sens particulier. Ainsi, la rivière en tant qu'espace est souvent associée à un ruisseau, ou plus souvent à un bassin. Ce dernier est décrit de manière directe.³⁹⁴ La rivière en tant que masse d'eau coulante paraît plus intéressante de par ses concrétisations en torrents, bassins, ou ruisseaux ou dans sa source.

L'espace de la rivière est encore caractérisé par sa situation topographique basse, ce qui est illustré par des formules comme « au fond de la vallée » dans *Étoile errante*³⁹⁵ ou « au fond des gorges où cascaden les rivières » dans *Révolutions* (Ré 233).

Quant à la relation entre le ruisseau et la rivière, elle est organique. Les personnages remontant le cours d'eau qu'est la rivière vers sa source, celle-ci devient un ruisseau.

³⁹⁴ Ainsi dans *Étoile errante* « là où la rivière faisait un bassin d'eau profonde » (EE 287) Dans un passage du *Chercheur d'or*, la rivière fait un « étang profond » (CO 197). Dans le petit ouvrage *Pawana*, nous avons repéré le même va-et-vient entre les différents types de cours d'eau. Araceli se baigne dans « l'eau de la rivière », mais en nageant, elle se trouve « dans les bassins ».

Dans *Hasard*, le narrateur décrit un passage où Nassima va se baigner « à l'estuaire de la rivière, en face de Nargana » (Has 99) avec le garçon Ifigenio et le serpent boa Zoé. À un moment, Moguer s'assied pour les contempler. La narration neutre donne accès aux idées de Moguer : « Nassima n'avait pas besoin de mots. D'instinct elle était entrée dans ce monde, elle avait rejoint la vie de la forêt et du fleuve. » (Has 100). Dans son monde, il y a équivalence entre les notions de « rivière » et de « fleuve » pour le cours d'eau en question.

³⁹⁵ EE 32, 287.

Nous rencontrons la notion de rivière dès *Le Procès-verbal* où trois des quatre occurrences se réfèrent à un paysage raconté dans le discours incohérent que livre Adam Pollo aux passants sur la plage.

Son rôle de cours d'eau dans la réalité phénoménologique des personnages est introduit dans *Le Déluge*. Sur les 26 occurrences du roman, 23 font référence au cours d'eau parcourant la ville introduit comme « rivière » et désormais nommé tantôt « rivière », tantôt « fleuve ». Parfois, les deux termes se chevauchent dans le même passage, voire à l'intérieur de la même phrase.³⁹⁶

Dans *La Guerre*, l'emploi du mot reste modeste. Nous y comptons onze occurrences dont la majorité se réfère à des rivières racontées ou imaginées, faisant partie d'un Ailleurs, sinon idéal pour le moins non-urbain, en dehors du monde phénoménologique des personnages³⁹⁷. Le roman contient le premier emploi du mot au sens figuré dans l'œuvre le clézienne. Cette occurrence est en même temps la seule à désigner une voie de circulation³⁹⁸.

La notion de rivière s'enrichit dans *Mondo et autres histoires* où les 13 occurrences se distribuent sur l'ensemble des huit nouvelles. Dans la nouvelle éponyme est introduit le motif de l'arbre au bord de la rivière – certes comme exemple didactique dans le contexte d'apprentissage de lecture et non pas encore comme élément dans le monde

³⁹⁶ Cf. p.ex. p. 215 : « Plus loin, au bas de la rivière, il y avait un troisième pont qui passait sous la ville entière; le fleuve rapide entraînait dans trois trous noirs, et dans les deux autres il n'y avait rien. » (Dél 215). La rivière parcourant la ville figure essentiellement dans deux contextes, tous deux parties du chapitre XI du roman (Dél 215-228).

³⁹⁷ « Il y a des rivières qui coulent entre les rives vertes, et des troncs d'arbres qui descendent le long des rivières. Il y a des mers boueuses, pleines de feuilles mortes et d'oranges pourries. Il y a des flaques d'eau sur le trottoir, après la pluie, qui mettent plusieurs heures à sécher. Il y a des bassins couleur turquoise, avec des chaises autour, et des jeunes femmes bronzées qui plongent la tête la première et nagent rapidement, en agitant leurs chevelures de noyées. » (Gu 268-269)

Nous y avons aussi repéré le toponyme « Grande Rivière Noire » (Gu 230) qui reviendra dans les romans mauriciens publiés ultérieurement.

³⁹⁸ L'emploi est par ailleurs réservé au fleuve. Il s'agit de « la rivière noire de la chaussée » (Gu 116). La figure la plus proche avec le lien entre la rivière et la circulation se trouve dans *Révolutions*, où « le bruit des autos » est comparé au « froissement d'une rivière » (Ré 160).

phénoménologique des personnages.³⁹⁹ Dans « Hazaran », les occurrences de « rivière » désignent le même cours d'eau généralement appelé « fleuve » et dans « Les Bergers » est introduite la rivière comme figure des phénomènes célestes⁴⁰⁰.

Avec les 42 occurrences dans *Désert*, deux aspects de la rivière sont mis en avant : dans l'histoire parallèle contemporaine, la rivière fonctionne principalement comme un repère spatial dans l'espace vécu des protagonistes, notamment de Lalla⁴⁰¹. Dans l'histoire portant sur les hommes bleus, la rivière asséchée forme une voie de circulation. Le jeu de substitution entre « fleuve » et « rivière » y persiste. Dans ce roman, les personnages s'aventurent pour la première fois à boire l'eau de la rivière, plus par nécessité que par volonté.⁴⁰² Tout comme dans les textes précédents, plusieurs occurrences évoquent la rivière comme élément d'un endroit idéal, de l'ailleurs utopique : « le pays où il y a des nuages noirs chargés de pluie, des rivières profondes et larges où l'eau ne cesse jamais de couler » (Dés 224).

Si *Onitsha* est le roman fluvial par excellence, *Le Chercheur d'or* est son contre-poids riverain. Il contient 157 occurrences du mot dont 89 dans des patronymes⁴⁰³. Le

³⁹⁹ Évrard et Tenet interprètent cet acte comme une tentative de réduire la distance entre le concept linguistique et le réel. Évrard et Tenet 1994, 90.

⁴⁰⁰ « Là-haut il y avait beaucoup de monde, beaucoup de peuples allumés, des oiseaux, des serpents, des chemins qui sinuaient entre les villes de lumière, des rivières, des ponts [...] » (Mo 294)

⁴⁰¹ Il y a des locutions comme « du côté de la rivière » (Dés 80), « de l'autre côté de la rivière » (Dés 87, 151, 155, 176, 387), « le long de la rivière » (Dés 151, 197, 387), « à côté de la rivière » (Dés 152) « au bord de la rivière » (Dés 152). La Cité se trouve « de l'autre côté de la rivière » (Dés 82) à trente minutes de marche « dans la direction de la rivière » (Dés 82).

La rivière dans le récit de Lalla est substance aussi. Les femmes y lavent le linge (Dés 80), et Lalla ressent la froideur de son eau (Dés 387).

⁴⁰² Les puits contiennent « la boue saumâtre des rivières alcalines » (Gu 410).

⁴⁰³ Ainsi, il y a 42 occurrences de « Rivière Noire » désignant aussi bien la rivière concrète, que le village qui porte son nom. La distribution des occurrences au sein du livre est inégale : 29 de ces emplois sont liés au récit de l'enfance du protagoniste Alexis dans le premier quart de l'ouvrage (CO 13, 25, 37 [2 occurrences], 38, 40, 41 [4 occ.], 42 [3 occ.], 44, 46, 49 [2 occ.], 54, 57, 64, 65, 69, 70, 71, 73, 77, 82, 84, 86) et encore huit à partir de la page 314, Alexis étant alors de retour (314, 317, 322 [2 occ.], 324, 328, 329, 332). Les occurrences intermittentes sont d'un côté liées

rôle de repère spatial de la rivière est très important car le protagoniste, le chercheur d'or Alexis, poursuit sa quête auprès d'une rivière. En comparaison avec les ouvrages précédents, le poids est davantage mis sur l'eau de la rivière : le roman est le premier où l'eau d'une rivière est véritablement potable, apaisante, ce qui n'est jamais le cas avec l'eau du fleuve. Des sept passages de notre corpus entier où les personnages boivent l'eau de la rivière, trois se trouvent dans *Le Chercheur d'or*⁴⁰⁴.

Dans l'ouvrage, la perspective est élargie vers la fin de la rivière avec l'introduction de son embouchure. Son estuaire, faisant partie du répertoire le clézien depuis *La Guerre*, est mentionné plus souvent que dans aucun autre livre. Le sable de la plage et celui du lit de la rivière sont introduits comme des éléments dans le monde phénoménologique du narrateur homodiégétique⁴⁰⁵. Les rôles du lit de la rivière comme voie et comme espace introduits dans *Désert* reviennent dans *Le Chercheur d'or*⁴⁰⁶.

aux souvenirs (CO 140, 141, 142) et de l'autre à un bref passage d'Alexis à Maurice avant son retour à Rodrigues (CO 277, 278). La « rivière Roseaux » aux alentours de laquelle se poursuit la quête du trésor, revient à 25 reprises, ce qui se reflète dans la concentration de son usage entre les pages 170 et 240 (CO 170, [2 occ.], 172, 174, 180, 187, 190, 192, 194, 197, 200, 201, 203, 209, 222, 231, 232, 240, 288, 295, 297 [2 occ.], 302, 309). D'autres cours d'eau sont la « rivière Tamarin », avec ses cinq occurrences (CO 16, 18, 61, 111 [« rivière du Tamarin »], 313 [2 occ.], 321), la « rivière Taniers » (CO 61 [sous la forme créole « Tanier »], 296), la « rivière Bambous » (Q170), la « rivière Lascars » (CO 174), la « rivière l'Ancre » (CO 248), la « rivière Lys » (CO 249), la « rivière du Rempart » (CO 84, 277), la « rivière Papayes » (CO 277), la « rivière Boucan » (CO 70 [« rivière du Boucan »], 277, 315), la Grande Rivière Noire (CO 16, 278). Le texte ne fait référence au toponyme « Trois Rivières » (CO 250) qu'en tant que lieu d'habitation.

⁴⁰⁴ CO 178, 183, 205.

⁴⁰⁵ Évoqué dans 18 passages, le sable de la plage de la rivière, et notamment le sable noir des rivières mauriciennes est important aussi. La moitié des occurrences du sable liées aux rivières se trouvent dans le contexte de la rivière Roseaux à Rodrigues. Sa couleur n'est évoquée que deux fois, une fois le sable est qualifié de « gris » (CO 191) et une fois de « noir » (CO 297). La comparaison « de petits tourbillons de sable pareil à de la cendre » (CO 170) laisse également suggérer que le sable serait plutôt gris.

⁴⁰⁶ CO 187, 240.

Onitsha où les 33 occurrences sont liées à des rivières précises, soit nommées⁴⁰⁷, soit identifiables par le contexte, perpétue les tendances déjà notées. Même si le Niger domine le récit d'*Onitsha*, c'est dans l'eau des rivières et non pas dans celle du fleuve que plongent les personnages⁴⁰⁸.

La nouveauté du roman est le lien établi entre le cours de la rivière et le cours du temps où l'acte de remonter celle-là équivaut à remonter celui-ci⁴⁰⁹.

Dans *Étoile errante* où il y a 61 occurrences du mot « rivière », le motif de la rivière se répartit entre deux contextes principaux. Le premier est introduit dès les premières pages avec la rivière Stura et ses torrents où vont souvent se baigner Esther et les autres enfants⁴¹⁰. 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 roman entier, la rivière constitue le Centre du monde de l'enfant⁴¹¹. L'autre contexte où s'insèrent les rivières se trouve dans la partie sur Nejma, où elle chemine avec Saadi et le bébé Loula à travers le désert. Lors de leur trajet, ils s'arrêtent auprès d'une rivière. Avant d'y arriver, les rivières souterraines guident les réfugiés⁴¹².

⁴⁰⁷ « la rivière Omerun » : O 68, 68, 81, 92, 158, 224, 233 ; « la rivière Cross » : O 173, 176, 176, 179, 182, 212 ; « la rivière Mamu » : O 180, 224.

⁴⁰⁸ Même Oya, déesse et reine du fleuve se baigne dans la rivière Cross. (O 94, 184).

⁴⁰⁹ « Geoffroy sait qu'il va vers la vérité, vers le cœur. La pirogue remonte la rivière, vers le chemin d'Aro Chuku, elle remonte le cours du temps. » (O 177).

⁴¹⁰ EE 17. Les baignades sont mises en récit dans EE 32, 44, 59-60, 63, 72, 92, puis évoquées dans EE 313, 339.

⁴¹¹ Elle constitue un espace à part, protégé, procurant un sentiment de sécurité et de bien-être. Dans le lit de la rivière « tout était bien » (EE 124), et le temps passe de manière imperceptible : « Esther pouvait rester des heures » (EE 124), tandis qu'elle pense à son père disparu, ressentant son regard d'une manière qui ne diffère pas trop de celui que pose Es Ser sur Lalla dans *Désert*. Le bruit de l'eau de la rivière est « un froissement doux qui parlait d'avenir » (EE 128), ce qui équivaut à une « musique de liberté » (EE 128).

La narration insère dans cet espace idyllique un autre motif, celui du retranchement des rumeurs du monde extérieur : Esther y rêve de partir sur la rivière portée par un radeau (EE 124). Il est le seul passage que nous ayons repéré où la dérive sur le radeau est associée à la rivière.

⁴¹² EE 255, 257, 262.

Dans *La Quarantaine* avec ses 41 occurrences, la notion de rivière sert d'appellation pour les mêmes cours d'eau que ceux désignés comme fleuves, mais dans un emploi plus concret. Ainsi, bien que le texte évoque à plusieurs reprises le moment où Giribala plonge Ananta dans l'eau, le cours d'eau est appelé « fleuve » dans un seul de ces passages. Pour le reste, le narrateur parle de la « rivière ». Le roman contient aussi davantage qu'ailleurs dans la production de Le Clézio des passages où l'eau de mer est évoquée à l'aide de la figure de la rivière⁴¹³.

Les toponymes mauriciens, Rivière Noire⁴¹⁴, Grande-Rivière⁴¹⁵ ainsi que Rivière-du-Rempart⁴¹⁶ dont les deux premiers sont connus depuis *Le Chercheur d'or* reviennent à six reprises. Il y a huit autres occurrences, où le mot « rivière » est combiné avec un toponyme pour désigner un cours d'eau⁴¹⁷.

Les sept mentions de rivières dans *Angoli Mala* se réfèrent toutes au même cours d'eau appelé « fleuve » dans la même poussée du concret rencontrée au sujet des immersions dans *La Quarantaine*. Pour la première fois, le texte met en récit la rivière en tant que lieu de défécation⁴¹⁸.

L'intérêt dans *Cœur brûlé et autres romances* avec sept occurrences réside dans « Chercher l'aventure », où figure un parallèle explicite entre la chevelure de la jeune fille protagoniste et la rivière.⁴¹⁹ Aucune des autres occurrences du mot ne se réfère à une rivière phénoménologique non plus.

⁴¹³ Q 144, 255, 277-278, 378-379.

⁴¹⁴ Q 352, 409. Le deuxième passage porte l'orthographe « Rivière-Noire ».

⁴¹⁵ Q 409, 423.

⁴¹⁶ Q 423. Le cours d'eau de « la rivière du Rempart » est mis en récit à la page 443.

⁴¹⁷ Ces occurrences sont « la rivière Belle-Isle » (Q 248), « la rivière Hughli » (Q 276, 300), « la rivière Moka » (Q 410), « la rivière Profonde » (Q 411) et « la rivière La Chaux » (Q 427, 431).

⁴¹⁸ Q 410 : « Les femmes s'isolent derrière les buissons pour uriner, les hommes s'accroupissent au bord de la rivière. ». Notons qu'ici encore, il s'agit de l'espace de la rivière et non pas de ses eaux.

⁴¹⁹ Voir p.ex. Bachelard 1966, 117 : « Au bord de l'eau tout est chevelure [...] » Même s'il y a une forte présence des femmes près et dans les cours d'eau, voire une forte féminisation de ces espaces, il n'y a pas d'autre parallèle directe entre la chevelure d'une femme et les cours d'eau, un parallèle que Gaston Bachelard exploite au sujet de l'eau ophélisante. Voir Bachelard 1966, 113-125.

Avec ses 65 occurrences distribuées entre les différents récits au sein du roman, *Révolutions* constitue la somme des différents aspects de la notion. À peu près un tiers des occurrences sont attribuées à Rozilis, le milieu de l'enfance de la tante Catherine raconté par elle dans son récit homodiégétique adressé à son petit-neveu Jean Marro. Un autre tiers se réfère au récit sur Jean Eudes où sont évoquées des rivières différentes.⁴²⁰ Il y a également quelques emplois figurés du mot.⁴²¹ La « *Nauscopie* » contient deux occurrences du mot⁴²², et le récit de « Kilwa » en contient huit⁴²³. À l'exclusion des rivières dont parle la tante Catherine, il ne reste que quatorze occurrences du mot dans le récit principal, concentrées à la fin du roman, où Jean Marro fait un pèlerinage pour retrouver les lieux où ont vécu ses ancêtres, le Runello de Jean Eudes et le Rozilis de la tante Catherine.

Le ruisseau

Dans notre corpus, nous avons repéré 146 occurrences du mot « ruisseau ». Le terme est unique dans la mesure où il fait référence à deux phénomènes distincts : d'une part les cours d'eau naturels et d'autre part les caniveaux de rue. Nous nous intéressons principalement aux premiers. Les ruisseaux figurent de manière extensive dans des

⁴²⁰ L'Ellé de son village natal (Ré 172, 177 [2 occurrences], 178 [2 occurrences] et les rivières auprès desquelles l'armée livre combat aux Prussiens (Ré 85, 121, 130, puis les rivières à l'île Maurice, où Jean Eudes émigre avec son épouse (Ré 233, 236, 237, 239 [2 occurrences], 240), dont Rivière Noire (Ré 233, 236).

⁴²¹ L'attaque de l'armée prussienne « s'est déversée [...] comme une rivière en crue » (Ré 84). L'eau de mer cascade sur les récifs « comme une rivière en crue » (Ré 248). Cet emploi le rapproche de l'image du fleuve comme une force irrésistible. Le pont entre la rivière en crue et le fleuve se trouve dans *Le Chercheur d'or*, voir p.ex. p. 302-303 : « La rivière Roseaux est un fleuve de boue sombre qui coule à grands bruits dans la vallée. ».

⁴²² Il s'agit du toponyme « Rivière Noire » (Ré 272, 273).

⁴²³ Ré 450, 456, 458 (Rivière de Moka), 508 (2 occurrences), 546. Dans le récit de Kilwa est inséré le rapport de William Stone sur la capture de Ratsitane où figurent deux rivières : la rivière des Lataniers (Ré 460) et la rivière Cascades (Ré 461)

emplois métaphoriques. Ils prennent une place plus grande dans les romans les plus récents : les ruisseaux à Maurice, et surtout le ruisseau Affouche dans *Révolutions*.⁴²⁴

Dans les débuts, le mot ruisseau n'est guère employé pour désigner les cours d'eau. Quand le terme est introduit avec ses deux occurrences dans *Le Procès-verbal* il fait référence à un caniveau de rue (PV 160) et l'écoulement des gouttes de pluie dans les cheveux (PV 143). De même, la vaste majorité des quinze emplois dans *Le Déluge* se réfère aux caniveaux de rue⁴²⁵. Ceux-ci jouent principalement deux rôles : d'abord celui de vecteur de saletés dont personne ne veut, que ce soit les déchets, les animaux, tels un chien agonisant (Dél 184), ou même les êtres humains comme Besson (Dél 75). Ce roman contient les premières occurrences du mot pour désigner des cours d'eau véritables, même s'ils sont absents du monde phénoménologique du protagoniste.

Jusqu'au troisième ouvrage du corpus, *La Guerre*, avec cinq occurrences uniquement au pluriel, les formes au pluriel dominent sur les formes au singulier, ce qui va de pair avec la domination de l'emploi figuré⁴²⁶ et le niveau d'abstraction élevé : les ruisseaux ne constituent pas des éléments du champ de perception des personnages.

Ainsi, il faut attendre « La montagne du dieu vivant » dans *Mondo et autres histoires* pour voir apparaître le premier ruisseau véritable dans le corpus. La nouvelle seule contient huit des onze occurrences du recueil⁴²⁷. Le ruisseau que traverse le protagoniste Jon est le premier à constituer une barrière initiatique. La narration insiste sur la pureté et sur la limpidité de la substance aquatique : le garçon y trempe sa main

⁴²⁴ Ajoutons à la liste l'espace du ruisseau où se baignent les filles et les garçons dans *Ourania*.

⁴²⁵ Dél 45, 75, 110 (2 occurrences), 167, 174, 184 (2 occurrences), 190, 213, 217.

⁴²⁶ Nous avons repéré des « ruisseaux de sang » à trois reprises (Gu 145, 197, 222), et des « ruisseaux à or » une fois (Gu 268). La dernière occurrence figure dans une énumération des éléments du paysage : « Un peu partout, au hasard : les poteaux télégraphiques aux fils sans fin, les tours blanches des gratte-ciel, les tunnels où roulent des trains aveugles, les ruisseaux, fleuves, égouts, les chantiers, les cheminées des usines, les tourelles métalliques avec leurs antennes, les terrains vagues, les citernes, les intersections des autoroutes, les jonctions ferroviaires, les feux, les grondements des moteurs, les nappes de gaz, les fenêtres : tout ça, toutes ces douleurs, toutes ces dents, toute cette peau. » (Gu 47).

⁴²⁷ Les trois occurrences restantes se distribuent entre « Celui qui n'avait jamais vu la mer », « Peuple du ciel » (Mo 232) et « Les Bergers » (Mo 279, 310).

(Mo 131), et il boit « plusieurs gorgées de la belle eau glacée » (Mo 132)⁴²⁸. S'y trouve également le motif du radeau à la dérive, la seule dans le contexte d'un ruisseau⁴²⁹.

Dans *Désert* où les ruisseaux sont très rares – seulement huit occurrences – la moitié désigne des cours d'eau, certes contenant de l'eau, mais d'une humidité parcimonieuse : « des vieux ruisseaux de boue » (Dés 13).⁴³⁰ La nouveauté dans le développement de la notion réside dans la nature du ruisseau comme faisant partie des « choses belles et mystérieuses » que voit Lalla dans le désert (Dés 91), voire comme élément d'un Ailleurs idéal.

L'emploi et le développement de la notion de ruisseau prend son essor dans *Le Chercheur d'or* avec les 37 occurrences dont un nombre important dans le récit de l'enfance d'Alexis⁴³¹. Pour la première fois dans la production le clézienne, aussi bien les personnages nommés que les groupes de femmes anonymes se baignent plus que de manière fortuite dans les ruisseaux, notamment dans le ravin de « l'arbre du bien et du mal »⁴³² qui constitue un espace clos, à part, le premier associé à un ruisseau dans

⁴²⁸ Cette eau, par sa limpidité et par sa pureté représente le miroitement bachelardien, surtout qu'elle est explicitement « couleur de ciel » (Mo 152). Voir Bachelard 1966, 45.

⁴²⁹ Au retour de la montagne, le garçon « franchit d'un bond le ruisseau couleur de ciel, sans regarder les radeaux de mousse qui descendaient en tournant dans les remous. » (Mo 152).

⁴³⁰ Les autres ruisseaux sont soit des ruisseaux de rue (Dés 269, 296) dont les deux occurrences au singulier, soit des ruisseaux figurés : « de petits ruisseaux de poudre rouge » (Dés 26), « la sueur salée [...] descend en ruisseaux le long de son cou » (Dés 189), « Les larmes font deux ruisseaux qui tracent des sillons dans la poussière rouge, collée à ses joues. » (Dés 193).

⁴³¹ Nous avons inclus l'hapax du mot composé « saute-ruisseau » (CO 102) dans le corpus.

⁴³² « Nous avons une autre cachette. C'est un ravin au fond duquel coule un ruisseau ténu qui se jette plus loin dans la rivière du Boucan. Les femmes viennent parfois s'y baigner un peu plus bas, ou bien un troupeau de cabris chassés par un petit garçon. Laure et moi, nous allons jusqu'au fond du ravin, là où il y a une plate-forme et un vieux tamarinier penché au-dessus du vide. À califourchon sur le tronc nous rampons vers les branches, et nous restons là, la tête appuyée contre le bois, à rêver en regardant l'eau fuir au fond du ravin, sur les pierres de lave. » (CO 70-71)

Le tamarinier au centre de la cachette des enfants leur sert d'appui et de refuge, suspendu en l'air : « penché au-dessus du vide ». Le ruisseau est fortement lié à la présence féminine, des jeunes filles, des femmes indiennes ou manafs. L'amnésie de la cachette deviendra la raison principale

l'œuvre. Il y a aussi des ruisseaux temporaires provoqués par le cyclone⁴³³. Dans ce roman revient à six reprises la figure du ruisseau de sable séchant sur le corps, devenue un rituel pour Ouma et Alexis, emploi unique à ce roman⁴³⁴. Lié à cet emploi, il y a les « ruisseaux d'eau » qui « coulent [des] cheveux alourdis » d'Ouma (CO 197) lorsqu'elle sort de l'eau après avoir plongé dans la mer. Cet emploi est exclusif à ce roman. Le roman est le premier évoquant la recherche de l'or dans les ruisseaux, motif qui revient dans *Angoli Mala*⁴³⁵. Le ruisseau figure à deux reprises dans un patronyme, « Ruisseau des Créoles »⁴³⁶.

La tendance à présenter le ruisseau comme un espace à part continue dans les neuf occurrences d'*Onitsha* où cette mise à part se réalise par les arbres et les buissons,

pour s'y rendre. Cependant, par un épanorthose paradoxal cher à l'auteur, il emploie un « langage négationnel » (Amar 2004, 65) pour énumérer les maux auxquels les personnes « ne pens[ent] plus », tels « la maladie de Mam », « l'argent qui manque » ainsi que le projet de rachat des terres par l'oncle Ludovic. Les femmes se baignent dans le « ruisseau ténu ». Cet espace revient plus tard dans le roman, mais désenchanté par l'exploitation économique des terrains et la perspective adulte du protagoniste. L'absence de l'arbre joue un rôle important dans ce désenchantement (CO 316).

Denis, l'ami d'enfance d'Alexis, se baigne également dans les ruisseaux (CO 18). Selon le savoir traditionnel, l'eau des ruisseaux détient des pouvoirs magiques, aphrodisiaques (CO 18).

⁴³³ Il crée des ruisseaux temporaires qui « apparaissent comme si des sources venaient de naître de la terre » (CO 74), par milliers (CO 80), même à l'intérieur de la maison, l'eau envahissant « le plancher autour de nous en ruisseaux sombres, couleur de sang » (CO 78). Lors du même cyclone, « les ruisseaux débordent d'une eau rouge et ocre » (CO 76).

Plus tard dans le roman, Alexis parti à la guerre, « une pluie torrentielle » « transforme les tranchées en ruisseaux de boue. » (CO 261). Lors d'une tempête au bord du Zéta, « les ruisseaux balaient le fond des cales [...] entraînant les rebuts et les immondices » (CO 274).

⁴³⁴ CO 205, 216, 217, 242, 314, 330. Sophie Jollin-Bertocchi inscrit dans ce rituel du séchage la continuation de la métaphore liquide de la baignade, en soulignant son côté érotique. Cf. p. 137 dans Sophie Jollin-Bertocchi : *J.M.G. Le Clézio : L'érotisme, les mots*. Éditions Kimé, Paris 2001, 269 p. ISBN : 2-84174-225-3.

⁴³⁵ CO 173, 320, AM 271.

⁴³⁶ CO 309, 314.

jouant parfois le rôle d'obstacle initiatique⁴³⁷. Dans le roman est créé pour la première fois un lien entre la temporalité et le ruisseau⁴³⁸.

Ce roman est lié au roman suivant, *Étoile errante* par l'évocation des ruisseaux à Saint Martin où aussi bien Fintan d'*Onitsha* qu'Esther d'*Étoile errante* passent une partie de leur enfance. Des 23 occurrences dans *Étoile errante*, à peu près la moitié est liée à l'espace de la rue du ruisseau.⁴³⁹ Le texte établit un lien entre le bruit du ruisseau et la musique comme l'expression de la joie de vivre⁴⁴⁰.

Dans les textes suivants, *La Quarantaine*, *Angoli Mala* et *Cœur brûle et autres romances* à six occurrences chacun, les ruisseaux jouent un rôle mineur, et le développement de la notion stagne⁴⁴¹. Dans *Angoli Mala* revient l'acte de la recherche de l'or

⁴³⁷ L'endroit sacré d'Ite Brinyan où se trouve l'eau *mbiam* se situe au bout d'un ruisseau (O 194).

⁴³⁸ « 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 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) Le fleuve étant au cœur du passage, le ruisseau devient l'élément unificateur entre le passé et l'avenir dans un éternel présent, uchronique.

⁴³⁹ Soit avec cette référence spatiale directe : « rue du ruisseau » (EE 17, 40, 49, 59, 136, 338), soit avec d'autres types de référents : « le ruisseau, au milieu de la rue » (EE 17), « le ruisseau glacé qui courait au centre des pavés » (EE 43), le « ruisseau qui galope au centre de la ruelle » (EE 338), et « Elle marchait [...] dans la rue du village [...] et l'eau des gouttières et du ruisseau lui répendait, glissait, cascadaît » (EE 15-16).

⁴⁴⁰ EE 15, 20, 21. Après avoir établi l'ubiquité de la musique, avec une mention de sa force, la narration se prend à son caractère évocateur, avec les adjectifs « douce » et « mystérieuse ». Ceci fait, elle a aussitôt recours aux métaphores aquatiques : sa force de propagation est celle de l'eau des ruisseaux. Parmi les entités spatiales où va l'eau sont mentionnées le ciel, les nuages, les montagnes avec les sources des torrents. Sa diffusion est proportionnelle à sa force du mouvement, attribuée à la rivière.

⁴⁴¹ Cinq occurrences désignent deux espaces dominés par un même cours d'eau sur l'île Plate, dont l'un se trouve : « à la base du volcan » (Q 105) ; « au pied du volcan » (Q 122), « à flanc du volcan, vers le ruisseau des Palissades » (Q 151), et l'autre près du rivage : « en aval, là où le ruisseau

(AM 271) et dans la nouvelle « Trésor », contenant la moitié des occurrences du recueil, la froideur de l'hiver est indiquée par le gel des ruisseaux (CB 178).

Le dernier roman du corpus, *Révolutions*, met en récit avec ses 21 occurrences une grande variété d'emplois du terme sans y ajouter pourtant des strates supplémentaires. Les ruisseaux mauriciens et avant tout le ruisseau Affouche y figurent comme des symboles de la pureté et de l'innocence premières dans les récits de la tante Catherine et de Jean Eudes⁴⁴². Le trait le plus intéressant dans le roman relève d'une absence : aucun ruisseau phénoménologique n'est présent dans le récit premier sur Jean Marro. Parmi les emplois les plus remarquables du mot « ruisseau », il y a une métaphore très développée : « Et il y avait tous ces morts en Algérie, chaque jour, le sang qui coulait en ruisseaux, en rivières dans la mer, qui la faisaient lourde, lente, chargée d'une couleur et d'une odeur âcre. » (Ré 276). Les ruisseaux se développent en rivières qui seraient d'une telle accumulation qu'elles altéreraient véritablement l'eau de la mer de manière observable par la vision et par l'odorat.

Le torrent

Dans notre corpus, nous avons trouvé 199 occurrences du mot « torrent ». La répartition du mot est inégale : un tiers des occurrences, soit 68, se trouve dans *Étoile errante* et un quart, soit 53 dans *Angoli Mala*.

La clé pour comprendre le rôle du torrent dans les écrits de Le Clézio se trouve hors du corpus. Dans son livre *Voyages de l'autre côté*, l'auteur cite un haïku : « Entendez-
forme un bassin près du rivage » (Q 227), « le ruisseau qui se mélange à la mer » (Q 414). La dernière est figurée : « La sueur faisait des ruisseaux sur mon dos [...] » (Q 276).

⁴⁴² Dans le récit sur Jean Eudes : Ré 233, 236, 239 (2 occurrences), 240. Dans le récit de la tante Catherine : des mentions explicites (Ré 31, 107, 110, 118, 165, 166, 255), et des passages où le cours d'eau est identifiable par le contexte (Ré 166, 167, 168). Le travail entier d'Abdelhaq Anoun sur *Révolutions* pivote autour des thèmes d'appartenance et de mémorisation. Il voit dans la cécité de la tante une manière de souligner son rôle de mémoire, détournée du monde actuel. Voir Anoun, 2005. La cécité d'une personne plutôt âgée est un thème récurrent dans la production le clézienne. En tant qu'aveugle, cette personne développe d'autres facultés, ayant accès à une vérité cachée aux gens ordinaires.

vous le murmure du torrent dans la montagne ? Là est l'entrée. » (VA 309)⁴⁴³ Le torrent constitue donc l'ouverture initiatique par excellence.

Absent du premier roman, le torrent est introduit avec six occurrences dans *Le Déluge*. Le roman fait le pont entre un bruit puissant et le torrent (Dél 40), il y a des torrents d'eau boueuse dans la rivière (Dél 99) ainsi que les traces des torrents dans le paysage (Dél 264). Le torrent partage ce caractère irrésistible avec le fleuve.

Ce caractère est mis en récit dans la plupart des neuf occurrences dans *La Guerre* où l'emploi figuré du torrent lié à des phénomènes urbains est particulièrement fréquent⁴⁴⁴. S'y trouve par exemple le seul passage où le torrent sert de métaphore pour l'avancement des voitures (Gu 203).

Dans les huit occurrences de *Mondo et autres histoire* encore, le torrent exprime l'écoulement de l'eau dans la nouvelle « La roue d'eau » (Mo 163). Par contre, « Peuple du ciel » contient deux occurrences où il est question d'éléments topographiques⁴⁴⁵. Dans la dernière nouvelle, « Les bergers », sont introduits les torrents secs servant de voies. La nouvelle sert ainsi de précurseur pour le grand roman *Désert* où la majorité des 22 occurrences mettent en récit des torrents secs où avancent les personnages⁴⁴⁶. Dans les rares cas où l'eau coule dans le torrent, il se situe dans un Ailleurs

⁴⁴³ Le même haïku est repris dans *Ballaciner* : « « Cela me fait penser au haïku à propos du bruit de l'eau du torrent : *là est l'entrée*. » (Bal 43). Pien, dans une lecture où il voit Naja Naja comme « la métaphore de l'écriture qui peut traverser la matière et atteindre l'*autre côté* », attribuant le haïku à Naja Naja, en fait l'emblème de l'écriture comme ouverture. Pien 2004, 207-208.

⁴⁴⁴ Nous y retrouvons la circulation : « le torrent des voitures » (Gu 203) ; « les deux torrents puissants » (Gu 206), des torrents « d'énergie » (Gu 235), « de fumée noire » (Gu 267) des usines, et de la foule (Gu 12, 276).

⁴⁴⁵ Dans la première, les animaux « s'amuse à sauter par-dessus les torrents, les ravins, les crevasses. » (Mo 242), dans l'autre l'aspect dur et sonore des torrents est mis en valeur, dans un genre d'emploi rare dans l'œuvre (Mo 249-250).

⁴⁴⁶ Nous avons repéré « torrents desséchés » (Dés 10, 192, 221, 233), « lit du torrent sec » (Dés 24, 187), « le lit asséché du torrent » (Dés 25), « le lit du torrent desséché » (Dés 30, 88), « le lit des torrents asséchés » (Dés 41), « les lits desséchés des torrents » (Dés 43) ; « le lit du torrent asséché » (Dés 92), « les torrents asséchés » (Dés 93, 119), « le lit d'un torrent à sec » (Dés 127), « les torrents secs » (Dés 199) ; « torrents sans eau » (Dés 231), « les lits des torrents secs » (Dés 341).

hors de l'espace phénoménologique, dans un Nord mystique⁴⁴⁷. Nous y trouvons également une comparaison où le narrateur fait mention des torrents boueux qui naissent de la pluie, thème récurrent dans *Le Chercheur d'or*, où le mot figure 14 fois⁴⁴⁸. Ce roman met en récit les premiers torrents véritables où coule l'eau, ce qui introduit aussi le va-et-vient entre la dénomination « torrent » et d'autres termes pour désigner le cours d'eau en question.

Le seul passage d'*Onitsha*, met en récit un torrent faisant partie de l'espace où se trouve l'oracle Aro Chuku (O 214). La notion de torrent n'est pas développée.

Dans *Étoile errante*, la présence des torrents est très forte, le mot figure 68 fois, ce qui équivaut au tiers des occurrences de notre corpus entier. S'y combinent l'idée du torrent comme un courant d'eau dont la puissance est soulignée par le bruit, et l'idée de la pureté de l'eau, suggérée pour la première fois dans *Désert*. Les torrents d'eau claire du Nord dans l'imagination des gens du désert se réalisent dans la Stura d'Esther. Les deux images font du torrent un lieu de prédilection pour l'ablution corporelle et spirituelle⁴⁴⁹. Le mot désigne d'abord le point de rencontre de deux cours d'eau précis dans

La dernière occurrence fait référence au torrent de la page 127 : « le sable gris du torrent ». Il y a un emploi figuré évoquant le bruit du torrent (Dés 45).

⁴⁴⁷ « C'était comme s'il était déjà en marche vers les hautes falaises du Nord, là où commencent les plateaux, là où naissent les torrents d'eau claire, l'eau que personne n'a jamais regardée. » (Dés 48) Il y a là un parallèle avec la topographie dans *Angoli Mala*, où les torrents servent de barrière entre le monde humain et le monde de l'au-delà. La pureté de l'eau des torrents est double : elle est claire, et elle n'est souillée par aucun regard humain. Cette idée de la pureté de l'eau qui n'est pas regardée paraît pour la première fois dans la nouvelle « La montagne du dieu vivant » du recueil *Mondo et autres histoires*. Voir Mo 149.

⁴⁴⁸ Les masses s'attaquent à la nature en formant des torrents « de boue » (CO 277, 303, 304), ou d'autres torrents « qui débordent » (CO 79), « plein[s] de colère » (CO 84).

⁴⁴⁹ Dans la plupart des passages, le caractère aquatique des torrents est mis en valeur autrement : par le rendu de la substance de l'eau : « mouillée de l'eau du torrent » (EE 94) ou de son mouvement liquide : « l'endroit où le torrent cascade entre les blocs de pierre » (EE 59), ou bien par les bains qu'y prennent les personnages : « ils se baignaient dans l'eau glacée du torrent » (EE 17).

Les torrents dans *Étoile errante* sont souvent présentés dans leur rôle d'espace où les détails qui se trouvent dans leur voisinage sont mis en valeur : « Au fur et à mesure qu'il remontait le torrent,

le paysage de l'enfance d'Esther⁴⁵⁰. Il évoque des cours d'eau plutôt printaniers en général. Il y a également deux emplois liés à la pluie qui sont les seuls dans le roman entier où « torrent » ne désigne pas un cours d'eau⁴⁵¹. Le bruit du torrent étant assourdissant, il monopolise le monde sonore du protagoniste⁴⁵².

La Quarantaine contient seulement trois mentions de torrents⁴⁵³ parmi lesquelles figure le premier emploi désignant un courant dans la mer. (Q 292).

Dans *Angoli Mala*, le deuxième texte où le mot figure abondamment, soit 53 fois, le torrent revêt le rôle de barrière initiatique – Bravito monte au-delà du torrent lors d'une nuit d'orage pour commencer une nouvelle vie sauvage auprès de la source du torrent. Les occurrences se concentrent avant tout à la fin du récit, tandis qu'ils sont presque absents de la partie intermédiaire.⁴⁵⁴

les rochers devenaient de plus en plus grands, de plus en plus noirs, en chaos comme si un géant les avait jetés du haut des montagnes. La forêt aussi était sombre, elle descendait presque jusqu'à l'eau, et dans les creux des pierres vivaient des fougères et des ronces, emmêlées, empêchant le passage, pareilles à des animaux. » (EE 70) Dans ce passage, l'auteur insiste sur les éléments constituant l'espace phénoménologique du personnage : avec les éléments que donne le narrateur, le lecteur est capable de se former une représentation du milieu : les rochers noirs en chaos, la forêt sombre, les creux des pierres ...

⁴⁵⁰ La narration en fait mention à plusieurs reprises : « au fond de la vallée, là où les deux torrents s'unissaient » (EE 32) ; « En dessous, les deux torrents se rencontraient » (EE 40) ; « Le bruit des torrents était assourdissant » (EE 40) ; « elle allait jusqu'aux sources des deux torrents » (EE 21) ; « au-delà du confluent des deux torrents » (EE 54).

⁴⁵¹ « [L]a pluie tombait à torrents » (EE 112) ; « [L]'eau ruisselle sur le pont, coule à torrents » (EE 171).

⁴⁵² « C'était au fond de lui, une douleur, un vertige, il ne comprenait pas bien. Peut-être que ça venait du ciel trop bleu, du fracas du torrent où s'engloutissaient tous les autres bruits, ou bien des arbres noirs suspendus au-dessus de la vallée. » (EE 71) ; « Tout était sauvage. Tout disparaissait, était emporté, lavé par l'eau du torrent. Il ne restait que ces pierres, ce bruit d'eau, ce ciel cruel. » (EE 71) ; « Le torrent faisait son bruit en contrebas, un froissement d'eau qui résonnait sur les flancs de la montagne. » (EE 94) .

⁴⁵³ Q 209, 292, 398.

⁴⁵⁴ Cette partie intermédiaire contient le texte « Le malheur vient dans la nuit » publié séparément dans le numéro spécial de la revue *Sud* consacré à l'écrivain. pp. 13-44 dans Althen, (éd.), 1990.

Tout comme dans *Étoile errante*, les torrents dans *Angoli Mala* sont principalement conçus sous leur aspect de cours d'eau, d'eau en mouvement et d'espace⁴⁵⁵. Dans quelques cas, les torrents servent de voies de communication, un peu comme le ruisseau, car l'on avance sur un « lit du torrent [...] presque à sec » (AM 282). Le torrent est posé comme espace topographique, indépendamment de l'eau. Ainsi, Bravito est poursuivi sur le torrent.⁴⁵⁶

Le torrent qui figure le plus fréquemment est celui auprès duquel se réfugie Bravito lors d'une nuit d'orage dans la partie ultérieure du récit. Le texte en fait mention tantôt comme élément de la réalité phénoménologique de Bravito, tantôt comme raconté dans le discours de ses persécuteurs, et, vers la fin également dans le monde sensoriel du sergent Torre, l'homme qui va le retrouver. Ce torrent seul est désigné par une trentaine d'occurrences du mot.⁴⁵⁷ L'autre espace où figure le terme de torrent – notamment au pluriel – est le lieu nommé « Tres Bocas », « les trois bouches, à cause des trois torrents qui formaient la source du fleuve » (AM 220), auxquels le mot fait référence à douze reprises.⁴⁵⁸ Tres Bocas étant également un toponyme, le texte en fait mention par endroits, sans référence explicite aux torrents.

Dans *Cœur brûle et autres romances*, avec sept occurrences concentrées dans la nouvelle « Trésor », l'idée de l'eau des torrents boueux nés de la pluie de l'orage est présentée avec une métaphore recherchée faisant allusion au sang⁴⁵⁹.

⁴⁵⁵ Nous avons repéré les locutions spatiales « devant les trois torrents » (AM 223); « au-dessus du confluent des trois torrents » (AM 223); « au bord des torrents » (AM 224, 229); « le long de la vallée du torrent » (AM 265); « le long du bassin du torrent » (AM 286); « vers le haut du torrent » (AM 266); « vers la source des torrents » (AM 273); « vers le torrent » (AM 277); « près du torrent » (AM 277); « au bord du torrent » (AM 277, 278, 284); « auprès du torrent » (AM 277) « jusqu'au torrent » (AM 278); « en haut du torrent » (AM 281).

⁴⁵⁶ « Il a commencé à remonter le torrent, mais le mauvais temps l'a empêché d'aller plus loin. » (AM 272), dit Morgan au sergent Torre d'un de ses soldats parti à la recherche du fugitif.

⁴⁵⁷ Voir AM 228, 250 (3 occurrences), 265, 266 (3 occ.), 272 (2 occ.), 274, 275 (2 occ.), 277 (5 occ.), 278 (3 occ.), 281, 282 (2 occ.), 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289.

⁴⁵⁸ La formule « trois torrents » figure cinq fois (AM 220, 223 [2 occurrences], 251, 264). Sept autres mentions font référence à Tres Bocas (AM 224, 229, 231 [2 occ.], 233, 271, 273).

Dans les huit occurrences du dernier ouvrage de notre corpus, *Révolutions*, aucun nouvel aspect de la notion n'est développé, mais il en exploite plusieurs, constituant une sorte de somme des emplois au cours des années⁴⁶⁰. Aucun torrent n'est présent dans le monde phénoménologique de Jean Marro, protagoniste du récit principal.

Dans la suite, nous allons parcourir les trois autres cours d'eau en y appliquant la structure de notre analyse de la notion de fleuve. Ainsi, nous commençons par des remarques sur l'espace des différents cours d'eau : leur étendue spatiale, les rivages et leur végétation, le monde sonore, avant de faire des commentaires sur l'eau qui y coule. Puis, nous identifions quelques activités humaines associées aux cours d'eau.

La topographie des cours d'eau

Tout comme c'est le cas du fleuve, les autres cours d'eau se situent dans des espaces très divers allant des forêts et des paysages plutôt minéraux aux cours d'eau urbains, ces derniers en tant que synonymes du fleuve, avant tout dans *Le Déluge*.

Si le fleuve est un espace principalement ouvert, parfois présenté comme une étendue ou avec des parallèles à la mer, les autres cours d'eau sont plutôt clos, à l'exception de quelques rivières.

Les milieux où coulent les rivières sont extrêmement divers, du paysage urbain dans *Le Déluge* à la savane africaine, parcourue par l'Omerun et les autres cours d'eau dans *Onitsha*, ou encore au confluent des ravins au Bout du Monde mauricien dans *Révolutions*. L'espace de la rivière comporte des éléments récurrents d'un livre à l'autre, comme la forêt et les arbres ainsi qu'une certaine minéralité.

La topographie de l'espace du ruisseau contient deux éléments principaux. D'abord, en suivant le ruisseau, le protagoniste effectue une ascension dont le point de départ ou le but est un bassin d'eau. Puis, son accès est difficile, matérialisé par les murs

⁴⁵⁹ CB 159, 161, 181, 182 (3 occurrences), 184. La pluie grossit « le torrent couleur de sang » (CB 182) sous les yeux du narrateur homodiégétique, puis « le torrent [...] cessé de couler, il ne restait que les flaques couleur de sang caillé » (CB 184).

⁴⁶⁰ Ré 86, 123 (2 occurrences), 124, 294, 454 (2 occurrences), 496.

d'arbres, mais aussi par d'autres obstacles, plutôt de caractère minéral⁴⁶¹. Dans plusieurs récits, le ruisseau coule au fond d'un ravin, entre des murailles rocheuses ; dans *La Quarantaine* à proximité du volcan : « [...] notre seul refuge, le chaos de basaltes à la base du volcan, là où coule le ruisseau d'eau douce. » (Q 105)

Parmi les caractéristiques définissant l'espace de la rivière, nous retrouvons la même minéralité qui figure auprès des autres cours d'eau, même si elle est un peu à l'arrière-plan. Certes, il y a les « trois grands rochers » (Ré 255) au bord de la rivière Affouche, mais ils constituent l'espace d'une grotte plutôt que l'espace de la rivière dans *Révolutions*⁴⁶².

La situation topographique typique du torrent est décrite dans un passage d'*Étoile errante* :

Le soleil brûlait les champs d'herbes, les pierres du torrent, et les montagnes semblaient lointaines, contre le ciel bleu sombre. Esther allait souvent vers la rivière, au fond de la

⁴⁶¹ La descente d'Alexis vers le ruisseau sur l'île Plate en présente toute une gamme : « [...] je cours à travers les blocs hérissés de pointes de la grande coulée de lave, au milieu des buissons d'épines et des lantanas. Pour la première fois je regrette de n'avoir plus de souliers. Malgré la plante de mes pieds endurcie, je suis entaillé par les aiguilles de lave, mes chevilles griffées par les broussailles. [...] Mais je continue à flanc du volcan, vers le ruisseau des Palissades, là où les femmes indiennes vont se baigner et chercher l'eau à la nuit tombante. » (Q 151) Alexis rencontre des blocs de lave pointus, qui écorchent ses pieds, des buissons d'épines et de lantanas qui le griffent. L'obstacle est souligné par le constat du protagoniste d'être griffé et blessé malgré son habitude de marcher pieds nus.

Dans *Onitsha*, les difficultés sont mentionnées de manière explicite : « Le chemin était difficile, les enfants devaient sauter de roche en roche, éviter les buissons d'épines, les crevasses. Bientôt ils arrivèrent dans une étroite vallée où coulait un ruisseau. » (O 160). Fintan et Bony courent le même risque de se faire griffer par les buissons d'épines, mais en plus, le sol lui-même présente des dangers, prêt à les engloutir dans quelque crevasse.

⁴⁶² « Elle m'a montré aussi un endroit, au bord de la rivière, trois grands rochers qui formaient une grotte, et au fond de la grotte il y avait des vases en terre rouge, et des bouts de bois parfumés, elle m'a dit que c'était la maison d'Aranyany, la Dame de la Forêt. C'est elle qui possède la forêt, tous les arbres, même les ébéniers et les bois noirs de Rozilis, tout est à elle. » (Ré 255-256).

vallée, là où les deux torrents s'unissaient. À cet endroit, la vallée devenait très large. Le cercle des montagnes paraissait encore plus lointain. (EE 32)

Ce paysage dramatique serait digne d'un récit de l'époque du romantisme. Les montagnes lointaines figurent en toile de fond à l'endroit concret du torrent où l'élément minéral domine, dans l'exemple manifesté par « les pierres du torrent ». Dans d'autres passages, l'auteur a inséré des blocs de roche, rochers et pierres.⁴⁶³ En contraste avec les montagnes en amont où dominent la chaleur et la sécheresse, le torrent rafraîchissant se trouve en bas, « au fond de la vallée ».

Si les arbres sont mis en récit aux bords du fleuve, leur présence est encore plus marquée auprès de la rivière⁴⁶⁴. Souvent, leur espèce est spécifiée : il y a des chênes (Ré 178), des manguiers (Q 410), des acacias, des vacoas (CO 187), des tamariniers⁴⁶⁵, des veloutiers (Q 151), un multipliant (Q 151).⁴⁶⁶ La fonction la plus importante des arbres

⁴⁶³ Dans *Voyages de l'autre côté*, hors du corpus, il y a également « de grands blocs de roche noire percés de trous » (VA 281).

La narration élargit l'espace de la vallée où s'unissent les torrents : « À cet endroit, la vallée devenait très large. » tout en repoussant les montagnes en arrière-plan dans la perspective d'Esther : d'abord, elles « semblent lointaines », le verbe insistant sur l'aspect subjectif de la perception, puis, « Le cercle des montagnes paraissait encore plus lointain. » Avec cette double aliénation des montagnes environnantes, Esther fait de cet espace une large prairie plutôt que ce qu'il est, à savoir le fond d'une vallée. La fonction d'un endroit tel que la vallée où se rend Esther est expliquée chez Stendal Boulos : « La topographie de Le Clézio reflète surtout une quête des origines, perceptible dans l'opposition d'un espace originel à un espace non-originel et dans une poétisation constante de la matière. Il est en effet intéressant de constater que l'étroite dépendance du personnage vis-à-vis de son espace n'est pas d'ordre social, mais purement matériel. » Stendal Boulos 1999, 92.

⁴⁶⁴ La combinaison du cours d'eau et des arbres se réalise souvent dans l'espace du jardin paradisiaque, thème récurrent dans le texte le clézien, mais hors du sujet de notre étude. Évoquons seulement le jardin Firdous dans *Étoile errante*, entouré par un fleuve magique.

⁴⁶⁵ CO 71, 169, 178, 179.

⁴⁶⁶ Parfois, la narration en énumère tout un éventail : « À l'endroit où les rivières se rejoignent, les cascades sont rapides, l'eau est blanche d'écume. Sur les berges poussent de grands arbres, ceux qui ont survécu à la dévastation moderne, les ébéniers très hauts et lisses, avec leurs fleurs blanches

porte sur la modification de l'échelle temporelle. Vieux, ils représentent la lenteur de la vie, fournissant un lien direct avec le passé⁴⁶⁷. En tant que noumènes vivants depuis très longtemps, enracinés dans le passé, les arbres abolissent l'écoulement du temps, situant l'action en dehors de la vie quotidienne.

Le ruisseau coule presque toujours entre les arbres, se cache sous la voûte de leurs branches ou prend sa source dans la forêt. Une de leurs fonctions principales est la séparation du lieu de prédilection⁴⁶⁸ du ruisseau du monde extérieur.

La description la plus riche des arbres auprès du ruisseau se trouve dans *Révolutions* où la vieille tante Catherine raconte ses souvenirs d'enfance à Jean Marro :

[...] on allait tous ensemble se baigner dans le ruisseau Affouche. [...] On allait loin dans les ravins, jusqu'à l'endroit où commençait la forêt. C'était comme le paradis. Il y avait une clairière, plutôt un cirque, avec une muraille d'arbres, des bois noirs, des ébéniers, avec des troncs très hauts et très droits, et les lianes qui descendaient des branches jusqu'au sol, des arbres avec des racines énormes enfoncées dans les rochers, on aurait dit des serpents immobiles, et à cet endroit la rivière faisait un bassin d'eau profonde qui débordait par-dessus de grandes pierres noires très polies [...] (Ré 165)

ouvertes à l'axis, les térébinthes, les bois colophane, les bois de fer, bois de rose, amarante, maïdou, macassar. » (Ré 543). Le catalogue concrétise l'image des arbres avec une exactitude surprenante, produisant un vigoureux effet de réel. Par l'énumération des dénominations, le narrateur arrive à situer géographiquement l'espace de l'action.

Dans un passage d'*Étoile errante*, trois espèces d'arbres sont énumérées. Nejma et Saadi s'installent « au bord de la rivière, sous les acacias » avec « un bois d'oliviers abandonnés » « [u]n peu en retrait ». Le vent fait du bruit « dans les acacias et les palmiers nains ». (EE 285-286). Deux pages plus loin, le récit revient aux arbres au bord de la rivière : « Sur les rives, il y avait les acacias, les tamaris, des oliviers sauvages. » (EE 287).

⁴⁶⁷ Les arbres qui dans *Révolutions* « ont survécu à la dévastation moderne » sont des symboles de la survie, des signes concrets des souvenirs de la tante Catherine. En repérant les arbres, originaires de l'époque où la tante allait vers le Bout du Monde, le protagoniste a enfin atteint l'unité de temps et d'espace recherchée. Se réunissent dans cet instant le présent et l'« autrefois » de Catherine, Jean Marro sentant « sa présence près de lui » (Ré 543).

⁴⁶⁸ Nous empruntons ici le terme de « lieu de prédilection » à Isabelle Roussel-Gillet dans son analyse du *Chercheur d'or*, voir Roussel-Gillet 2005, 45-48.

La muraille d'arbres marque la limite de la forêt, encore soulignée du point de vue visuel par la présence des lianes « qui descendaient des branches jusqu'au sol », barrant ainsi le champ visuel des enfants en formant un véritable rideau. Les racines enfoncées dans les rochers donnent une image de force et de vigilance dans ce « paradis »⁴⁶⁹.

La frontière des arbres reçoit parfois des caractéristiques apportant un sentiment de clôture encore plus concrète. De sorte, le travail effectué par Geoffroy et Okawho arrivant à l'eau mystique d'*Ite Brinyan* dans *Onitsha* est fastidieux. Parmi les éléments topographiques, les arbres figurent d'abord en tant que fermeture car il faut fracturer « les verrous des arbres » pour arriver au lieu secret et sacré. Puis, la figure de la forêt en tant qu'obstacle est reprise par l'image d'un corridor passant à travers la forêt, la réduisant à des murs qui restreignent la direction de l'avancée des hommes⁴⁷⁰.

⁴⁶⁹ La narration insère néanmoins des serpents dans ce paradis.

⁴⁷⁰ « L'étroit ruisseau qu'ils ont suivi toute la journée, fracturant les verrous des arbres, traversant des chaos de roches, le long de ce qui n'était plus parfois qu'un corridor à travers la forêt, tout d'un coup s'ouvre à la manière d'une grotte qui se change en une immense salle souterraine. Ils sont devant un lac qui reflète la couleur du ciel. » (O 193).

Dans le passage correspondant, toujours dans *Onitsha*, où Fintan, le fils de Geoffroy, se rend à cette même eau, guidé par Bony, les arbres sont présents :

« Le chemin était difficile, les enfants devaient sauter de roche en roche, éviter les buissons d'épines, les crevasses. Bientôt ils arrivèrent dans une étroite vallée où coulait un ruisseau. Les arbres formaient une voûte sombre et humide. L'air était plein de moustiques. Fintan voyait devant lui la silhouette mince de Bony qui se faufilait entre les arbres. À un moment il sentit sa gorge se serrer de peur. Bony avait disparu. Il n'entendait que les coups de son cœur. Alors il s'est mis à courir le long du ruisseau, entre les arbres, en criant : "Bony ! Bony !..." [...] »

Soudain, au détour d'un arbre, l'eau *mbiam* apparut. C'était un bassin d'eau profonde, entouré de hauts arbres et d'un mur de lianes. Tout à fait au fond du bassin, il y avait une source, une petite cascade qui surgissait au milieu des feuillages. [...]

Les arbres étaient immenses et silencieux. L'eau était lisse et sombre. » (O 160-161)

D'abord, les arbres sont présentés en tant que couverture : « une voûte sombre et humide », un toit protecteur vis-à-vis de l'extérieur – l'eau est secrète, cachée. De plus, les arbres formant une voûte, ils recouvrent l'eau faisant d'elle une grotte où eau et terre sont mélangées, c'est-à-dire un symbole maternel par excellence.

L'idée de la forêt comme origine de l'eau du ruisseau et de la source revient de manière plus explicite dans *Angoli Mala* où Bravito passe au-delà des torrents de Tres Bocas : « L'eau cascadaït par des ruisseaux jaillissant de l'épaisseur de la forêt, jusqu'à un grand bassin d'eau sombre. » (AM 266).

Si le torrent dans *Étoile errante* fait partie des espaces ouverts, il y en a d'autres où la présence des arbres domine. Les torrents sont « parfois entièrement recouverts par la voûte des feuilles d'arbres » (AM 228) dans l'endroit de Tres Bocas qui est un lieu de passage entre le monde quotidien et le « monde sauvage » « où régnait une peinture représentant un grand *hocco* tout noir [...] », selon les croyances populaires.

Le monde sonore

Le monde sonore de la rivière et du ruisseau est plutôt doux. Celui de la rivière est dominé par une gamme restreinte de bruits. D'abord, il y a les bruits des insectes et des oiseaux dont le caractère tranquille est souligné. Dans *Angoli Mala*, ce bruit fait partie des quatre paramètres constituant le monde phénoménologique de Bravito caché : « Là, sous l'arbre, il n'y avait plus que la nuit, le torrent, le chant des insectes. » (AM

Les arbres forment un obstacle au regard, mais également un objet d'identification : dans la vision de Fintan, l'image de Bony se confond avec celle des arbres : « la silhouette mince de Bony » et les arbres ne font qu'un, puis le camarade est absorbé par la forêt, disparaissant de la vue de Fintan. À ce moment, les arbres apparaissent sous leur aspect de muraille : le garçon se met à « courir entre les arbres ». Puis, dans la phrase pivot du passage, il arrive à la porte figurée au-delà de laquelle se trouve l'eau : « Soudain, au détour d'un arbre, l'eau *mbiam* apparut. » Les arbres, la forêt laissent entrevoir leur secret à Fintan. En apparaissant, l'eau *mbiam* se présente de manière active aux yeux du jeune protagoniste. Alors, il passe dedans à l'intérieur de la forêt, le bassin d'eau étant entouré « de hauts arbres et d'un mur de lianes ». L'espace de l'eau *mbiam* est un endroit complètement coupé de l'extérieur.

La source naît de la forêt même, « au milieu des feuillages ». C'est comme si cette eau était le sang, le principe de vie de la forêt, son cœur. Finalement, dans les descriptions de ce passage, les arbres sont « immenses et silencieux », ils ont repris leur poste de sentinelles protectrices du monde extérieur. Pour entrer dans leur domaine, il faut avoir un guide appartenant à leur terre, et il faut être suffisamment pur pour se soumettre à leur ordre.

234). Si les oiseaux peuvent pousser des cris stridents ailleurs⁴⁷¹, au bord de la rivière, ils ne font que chanter⁴⁷². Puis, il y a le bruit doux de l'eau, un murmure (CO 266), un froissement⁴⁷³, ou seulement un « bruit tranquille » (Ré 178), « l'eau de la rivière qui coul[e] » (EE 286). Dans *Le Chercheur d'or*, il fait partie des doux bruits d'été (CO 313). Parfois, ces bruits sont caractérisés comme une musique⁴⁷⁴. Il y a encore le bruit du vent, soit dans les arbres, soit dans les plantes⁴⁷⁵.

L'absence ou l'éloignement des bruits humains est souvent évoqué⁴⁷⁶. Leur absence perçue constitue un des facteurs majeurs contribuant au sentiment de paix dans le monde sonore de l'espace de la rivière.

⁴⁷¹ Ainsi p.ex. le serin de Mlle Picot dans l'immeuble de la Kataviva dans *Révolutions*, voir Ré 15.

⁴⁷² Auprès de la rivière p.ex. : CO 262 ; auprès du ruisseau : Ré 255. Dans CO 262 : « Nous sommes tendus, nous écoutons les bruits, les doux bruits de l'été, l'eau de la rivière qui coule, les insectes stridulants, l'alouette qui chante. », les insectes sont « stridulants », formule qui les réduit à leur unique caractère sonore.

⁴⁷³ EE 128 ; O 160 et dans une comparaison Ré 160 : « le bruit des autos ressemblait au froissement d'une rivière. »

⁴⁷⁴ Ainsi, l'eau du ruisseau sur le mont Reydarbarmur coule « en chantonnant » (Mo 131). Son bruit est inscrit dans une production musicale de type organique humaine, contribuant à sa personnification. Le choix du verbe « chanter » au lieu de « chanter » rapproche le son de la sphère humaine en même temps qu'il l'éloigne de celle des oiseaux. Sur la présence du thème musical dans *Révolutions*, voir Westerlund 2006.

⁴⁷⁵ Ainsi « le bruit du vent dans les acacias et les palmiers nains » (EE 286) ou « le bruit triste du vent dans les roseaux » (CO 198). Tous ces bruits s'inscrivent sous les notions de silence et de paix, avec une seule exception – hors de notre corpus : dans *Hasard*, il y a une scène où Nassima se baigne avec Ifigenio et le serpent Zoé, accompagnée par Moguer. La narration décrit la forêt comme étant « sonore, menaçante » (Has 99).

⁴⁷⁶ La tante Catherine, en évoquant le lieu de la source du ruisseau Affouche, parle du bruit absent aussi bien que des bruits présents : « Là, il n'y avait aucun bruit humain, juste les chants des oiseaux, ou le vent dans les arbres. » (Ré 255). Cf. O 160 : « Il y avait ici un très grand silence, avec seulement le froissement léger du vent sur les schistes, et l'écho affaibli des chiens. » (O 160). La réduction du bruit des jappements des chiens à un « écho affaibli » souligne l'écartement de l'espace du ruisseau du cours normal de la vie des protagonistes.

D'autres fois, aussi bien la rivière – avant tout celle en crue – que le torrent peuvent couler à grands bruits, ce qui souligne leur force. Dans *Étoile errante*, le roman où les références aux torrents sont les plus fréquentes, Esther s'étant rendue auprès des torrents avec Rachel le trouve « assourdissant » :

Le bruit des torrents était assourdissant, mais Esther trouvait que c'était bien. À cet endroit, il n'y avait rien d'autre au monde, et on ne pouvait pas se parler. Les nuages s'étaient écartés, le soleil brillait sur les pierres, faisait étinceler l'eau rapide. (EE 40)

La valorisation positive de la part du personnage est mise en valeur de manière contrastive : « mais Esther trouvait que c'était bien ». Le bruit de l'eau aide les personnages à échapper au monde humain de la parole : « on ne pouvait pas se parler ». Le bruit assourdissant et les étincelles de l'eau rapide surchargent les facultés sensorielles des personnages jusqu'à purger leur champ d'intérêt de tout autre stimulus.⁴⁷⁷

Au sein de ce bruit – et en contraste avec lui – deux autres types de bruits se manifestent : l'un est le bruit des appels des enfants, parfois qualifiés de « stridents » : « Peut-être que j'ai entendu les rires des enfants, les cris stridents des filles que les garçons éclaboussent, les voix qui appelaient [...] » (EE 339). Tous ces bruits, « rires », « cris », « voix » sont l'expression d'une communauté qui se forme autour du torrent et de son bassin.

L'eau des cours d'eau

L'eau des différents cours d'eau est souvent la même et dans les passages où la narration met l'accent sur la substance aquatique des cours d'eau, leurs différences s'atténuent. Nous avons discerné une tendance à la substitution pour les cours d'eau les plus

⁴⁷⁷ Dans une image plus développée, Esther se baigne dans le torrent avec son ami Tristan. La narration laisse le bruit déborder du bassin d'eau : « Le bruit de l'eau qui coulait emplissait l'étroite vallée, jusqu'au ciel. Il n'y avait personne d'autre qu'eux, ici, dans cette gorge, ils étaient comme seuls au monde. » (EE 72-73). Dans ce passage, le bruit emplit tout l'espace délimité où se trouvent les personnages, jusqu'au ciel, opérant une ouverture et ainsi une voie de retrait pour les personnages. La solitude des personnages est courante dans les espaces privilégiés.

petits, lorsque les personnages entrent en contact avec l'eau : le fleuve devient rivière⁴⁷⁸, la rivière devient torrent⁴⁷⁹. Souvent, les personnages se baignent dans les bassins des cours d'eau⁴⁸⁰.

Tout comme les rares indications de la température de l'eau du fleuve la décrivent comme basse, celle des autres cours d'eau l'est également. Elle est soit « fraîche »⁴⁸¹, soit « froide »⁴⁸² soit « glacée »⁴⁸³. La température des autres cours d'eau est mise en récit plus souvent que celle du fleuve du fait qu'il y a davantage de passages où les personnages se baignent dans les rivières, les ruisseaux et les torrents qu'il n'y en a relatant des baignades dans l'eau du fleuve.

Tandis que la température de l'eau est la même dans tous les cours d'eau étudiés, une autre caractéristique, à savoir sa pureté, donne au fleuve un statut à part. Elle est en corrélation avec la proximité des sources et la taille du cours d'eau. Le fleuve étant la somme d'une multitude d'eaux mineures, son eau est beaucoup plus sale que celle des autres cours d'eau. De suite, l'eau la plus pure est celle des ruisseaux, qualifiée tout succinctement de « pure »⁴⁸⁴, « propre » (Ré 165) ou « belle »⁴⁸⁵.

⁴⁷⁸ EE 289 ; AM 225, Q 155, 218.

⁴⁷⁹ EE 17, 44.

⁴⁸⁰ Du fleuve : AM 250, 251 ; de la rivière : EE 287 ; Ré 165, 255 ; du ruisseau : Q 226 ; du torrent : EE 72.

⁴⁸¹ L'eau de la rivière : CO 180, 313, Ré 533 ; celle du ruisseau : CO 39, EE 243.

⁴⁸² L'eau de la rivière : CO 49, EE 59, 285, Q 248, Ré 166 ; celle du ruisseau : O 159, 193 ; celle des torrents : CO 37, EE 44, 59, 97, 217. Dans *Onitsha*, nous avons trouvé un passage, où Okawho et Geoffroy entrent dans « l'eau noire, presque froide » (O 192). La modification introduite avec « presque » reflète une volonté de la part de l'auteur d'introduire la notion de froideur dans le texte : il aurait bien pu choisir un autre adjectif, tel « fraîche » ou bien « un peu froide ». L'eau est « un peu froide » dans VA 158.

⁴⁸³ L'eau de la rivière : Dés 152 ; celle du ruisseau : Mo 131, 132, O 65 ; celle des torrents : EE 17, 72, 97, 339. À part dans *Étoile errante* où la température de l'eau du torrent est indiquée plusieurs fois, nous n'avons pas trouvé de commentaire sur sa température ailleurs dans notre corpus que dans un passage au début du *Chercheur d'or*.

La pureté de l'eau la rend potable. Les personnages boivent l'eau des torrents dans *Étoile errante* et *Révolutions*⁴⁸⁶, celle de la rivière Roseaux dans *Le Chercheur d'or*⁴⁸⁷ et celle de l'Affouche à l'endroit du Bout du Monde dans *Révolutions*.⁴⁸⁸ Ce cours d'eau appelé majoritairement « ruisseau »⁴⁸⁹ est parfois nommé « rivière »⁴⁹⁰. Une fois l'eau potable trouvée, elle est d'une pureté surprenante :

C'était une eau, quand tu la prenais dans ta main, elle était claire, légère, nous avions eu si chaud à marcher au fond du ravin à travers les broussailles, c'était bon de boire cette eau, si froide, si pure, on la faisait couler sur nos têtes, on trempait nos habits, on se sentait lavés, mis à neuf, comme un baptême. » (Ré 165-166)

Les mots clés dans ce passage sont « claire » et « légère », ainsi que « pure », car ces épithètes soulignent le caractère céleste de l'eau.

Révolutions contient un autre passage où la jeune esclave Kilwa évadée boit l'eau de la source d'une rivière (Ré 456)⁴⁹¹. Enfin, l'eau du ruisseau est bue dans la nouvelle « La montagne du dieu vivant » (Mo 132). Nulle part dans le corpus est mis en récit un fleuve dont l'eau soit potable.⁴⁹²

⁴⁸⁴ Mo 131, EE 243, Ré 513. L'eau de la rivière à l'endroit du Bout du Monde est également qualifiée de pure (Ré 166).

⁴⁸⁵ Mo 132, EE 243.

⁴⁸⁶ EE 92, 97, 98; Ré 454. Outre cela est mis en œuvre l'acte de boire du jaguar noir que Bravito identifie à Nina dans *Angoli Mala* (AM 277, 278).

⁴⁸⁷ CO 178, 183, 205.

⁴⁸⁸ « On remontait vers le haut, pour avoir de l'eau propre, parce que près de la route il y avait toujours des bonnes femmes en train de faire leur lessive, et les mulets qui allaient boire. » (Ré 165).

⁴⁸⁹ Ré 31, 107, 110, 118, 165, 166, 255.

⁴⁹⁰ Ré 166, 544.

⁴⁹¹ Le dernier passage du corpus où l'on boit l'eau de la rivière se trouve dans *Désert*, p. 410.

⁴⁹² C'est une caractéristique que nous avons rencontrée ailleurs, dans la nouvelle « La montagne du dieu vivant » et dans le roman *Désert* :

« Jon n'avait jamais bu une eau comme celle-là. Elle était douce et fraîche, mais dense et lourde aussi, et elle semblait parcourir tout son corps comme une source. C'était une eau qui rassasiait la soif et la faim, qui bougeait dans les veines comme une lumière. »

L'eau de la rivière se montre « transparente »⁴⁹³, « lisse »⁴⁹⁴ : traits qui sont attribués au fleuve dans certains contextes. Ces caractéristiques inscrivent le rôle de l'eau dans le miroitement bachelardien, parfois explicite⁴⁹⁵. Dans la plupart des cas, elle reflète l'espace dont elle fait partie. Ainsi, peut-elle être « couleur de terre » (Dés 152) ; « couleur de ciel entre les arbres » (Q 411) ; ou bien « couleur de forêt, couleur de

« C'est bon », dit Jon. « Quelle est cette eau? »

« Elle vient des nuages », dit l'enfant. « Jamais personne ne l'a regardée. » (Mo 149)

« C'était comme s'il était déjà en marche vers les hautes falaises du Nord, là où commencent les plateaux, là où naissent les torrents d'eau claire, l'eau que personne n'a jamais regardée. » (Dés 48)

« Et puis, l'eau est si belle, si pure, l'eau tombée directement du ciel dans la grande citerne, l'eau est si neuve qu'elle doit guérir celles qui en ont besoin. [...] C'est cette eau-là que Lalla préfère. Elle est claire comme l'eau des sources de la montagne, elle est légère, elle glisse sur sa peau propre comme sur une pierre usée, elle rebondit dans la lumière, elle rejaillit en milliers de gouttes. Sous la fontaine d'eau, les femmes lavent leurs longs cheveux noirs alourdis. Même les corps les plus laids deviennent beaux à travers le cristal de l'eau pure, et le froid réveille les voix, fait résonner les rires aigus. » (Dés 153-154)

Dans les deux premiers passages, le caractère neuf de l'eau est souligné. Pour le garçon islandais, l'expérience est nouvelle, Jon « n'avait jamais bu une eau comme celle-là ». En réponse à la question du garçon, l'enfant inconnu donne deux informations pertinentes à Jon. Elle naît dans les nuages, et personne ne l'a jamais regardée. Son origine céleste contribue au caractère magique, d'autant qu'elle allie à cela le caractère de la lumière. La pureté de l'eau est soulignée par le fait qu'elle n'est pas souillée par le regard des hommes.

L'idée de la souillure par le regard revient dans le deuxième exemple où la clarté de l'eau est liée au fait que personne ne l'a jamais regardée. Cette eau naît également dans les hauteurs, parmi les « hautes falaises du Nord ».

Dans le troisième exemple, les caractéristiques de l'eau « tombée directement du ciel » reviennent. Elle est « belle », « pure », mais encore « si neuve qu'elle doit guérir celles qui en ont besoin ». Puis, elle est « claire » et « légère », deux caractères qui la lient à son origine, le ciel et les nuages. Cette eau céleste vient de naître, et son caractère neuf fait d'elle une force apaisante. En effet, elle transfère ses qualités à celles qui s'y baignent : « les corps plus laids deviennent beaux à travers le cristal de l'eau pure ». L'eau agit tel un filtre embellissant entre les corps et le spectateur.

⁴⁹³ O 92, Q 255.

nuit » (Ré 544)⁴⁹⁶. Dans aucun de ces cas, la couleur de l'eau ne s'inscrit dans un système spectral ! L'eau « couleur de terre » représente la force vivante et vivificatrice du pays natal de Lalla dans *Désert*. Dans le deuxième passage, l'eau a repris la caractéristique du ciel, dans un miroitement parfait.⁴⁹⁷

L'eau des ruisseaux a les mêmes caractéristiques. Celui que traverse Jon dans « La montagne du dieu vivant » est « limpide, couleur de ciel » dont « [l]'eau bleue coulait en chantonnant, très lisse et pure comme du verre » (Mo 131), celui à Ite Brinyan où se sont rendus Geoffroy et Okawho s'ouvre en « un lac qui reflète la couleur du ciel » (O 193). L'eau qui forme les ruisseaux dans le jardin Firdous est « 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 » (EE 243-244).

Tout comme l'eau de la rivière et du ruisseau, celle des torrents emprunte plusieurs caractéristiques de l'eau miroitante bachelardienne. Elle est « lisse sur les rochers de basalte » (CO 38), « claire » (EE 290)⁴⁹⁸, « pleine d'étincelles »⁴⁹⁹, soit le torrent en soi

⁴⁹⁴ CO 194, O 92.

⁴⁹⁵ « l'eau lisse comme un miroir » (CO 194), « L'eau glissait autour de nous comme une rivière, grise et miroitante [...] » (Q 277). Quant à l'eau miroitante œil de la terre, cf Bachelard, 1966. 45.

⁴⁹⁶ L'eau « couleur de forêt, couleur de nuit » du troisième exemple laisse imaginer une couleur verte. Plutôt que d'une pure perception visuelle, il s'agit de l'introduction de la forêt dans la substance liquide à l'aide de la couleur, du même procédé poétique que le miroitement.

⁴⁹⁷ Quant à une possible référence visuelle à la couleur du ciel, il a pris toute couleur entre le noir et le blanc dans le texte. Dans un des passages que nous avons repérés pour notre étude des rivières, la scène dans *Le Chercheur d'or*, où Alexis retourne aux paysages de son enfance pour répéter les gestes et les actes que lui a enseignés son camarade Denis, et où il ressent la présence d'Ouma juste avant de la rencontrer, le ciel est d'abord « encore très clair », puis, au fur et à mesure que le protagoniste avance, il devient « éblouissant », et au moment où Ouma apparaît, il voit « les deux oiseaux blancs », qui planent « [t]rès haut dans le ciel sans couleur » (CO 323). Quelle serait alors la possible couleur de l'eau « couleur de ciel », dans un contexte où est absente toute indication du temps et de l'heure de la journée, surtout si le ciel peut même être « sans couleur » ?

⁴⁹⁸ Ajoutons à cela les « torrents clairs » d'*Étoile errante* (EE 217), où la clarté s'applique directement aux torrents sans passer par l'eau.

⁴⁹⁹ AM 232, 287.

« scintill[e] au soleil » (EE 95). Quant à sa couleur, elle est « noire » (CO 38), « sombre »⁵⁰⁰. Dans *Révolutions*, nous rencontrons « un simple torrent qui écumait sur les pierres noires » (Ré 123), à mi-chemin entre les eaux claires, limpides et les eaux boueuses. Également, dans *Étoile errante*, un torrent « soufré » fait partie d'un paysage de valorisation positive⁵⁰¹.

L'eau peut être souillée aussi, avant tout celle de la rivière dans le même genre de contextes angoissants que ceux où l'eau du fleuve est caractérisée de boueuse : dans l'espace urbain, à la guerre. Il faut noter que dans plusieurs de ces cas, « rivière » et « fleuve » désignent les mêmes cours d'eau.

De même, par contraste avec les torrents d'eau pure, il y a les torrents boueux, dévastateurs, nés des orages, principalement dans *Le Chercheur d'or* et dans *Angoli Mala*.⁵⁰² Dans la nouvelle « Trésor », un orage nocturne fait naître des torrents emportant « la terre au fond de la vallée » (CB 182) dont il ne reste que « les flaques couleur de sang caillé » (CB 184) le lendemain. L'intérêt dans le texte réside principalement dans la forte association entre le sang et la couleur du torrent.⁵⁰³

Les baignades

Dans les chapitres précédents, nous avons constaté que la narration évite de mettre en récit des bains dans le fleuve⁵⁰⁴. Parmi les procédés pour éviter les baignades dans l'espace fluvial, il y a la substitution du fleuve par d'autres cours d'eau. Ceci dit, le texte

⁵⁰⁰ AM 267, 283. Plus exactement, il s'agit d'un « bassin d'eau sombre où le torrent prenait sa source » (AM 283). Contrairement au cas du fleuve, la couleur noire du torrent semble faire partie d'un procès initiatique.

⁵⁰¹ EE 151, 341. Même si le chant des oiseaux est le bruit le plus commun, les autres animaux peuvent également être à l'origine du chant et de la musique, ainsi c'est le cas des crapauds.

⁵⁰² CO 70, 84, 277, 303, 304, AM 271, 275, 278. Ce dernier passage contient en plus une touche de magie : « On disait que, lorsque les gardes du sergent Torre et l'Américain avaient voulu s'approcher, le ciel était devenu très noir, couleur de nuit, et le torrent avait gonflé en un instant, jetant une grande vague de boue. ».

⁵⁰³ Dans *Désert*, les torrents sont évoqués par le biais d'une comparaison auditive entre le bruit de la foule avançant et l'arrivée de la pluie « roulant avec elle les eaux rouges des torrents » (Dés 45).

n'hésite pas devant les plongées dans les rivières, dans les ruisseaux ou dans les torrents. En effet, les plongées se développent souvent en de véritables rites d'immersion et d'ablution dont les conséquences symboliques dépassent largement le résultat phénoménologique. Nous retrouvons ici aussi bien les groupes de femmes anonymes – parfois épiées par le protagoniste – que le protagoniste seul ou initié par une naïade. Les deux catégories de bains sont mises en récit aussi bien dans la rivière que dans le ruisseau, tandis que nous n'avons pas trouvé de passage de bain collectif anonyme dans les torrents⁵⁰⁵.

Les femmes se baignent, ou baignent quelqu'un d'autre, dans un but de rafraîchissement ou de purification : soit elles se lavent, soit elles lavent le linge. Les deux événements ne s'excluent nullement : « C'était là que les femmes des environs allaient se baigner et laver le linge. » (O 68) dit la narration sur l'espace de la rivière dans *Onitsha*. Dans *Désert*, la jeune fille Lalla doit « aller laver le linge à la rivière », ce qu'elle fait avec plaisir « parce qu'on peut bavarder avec les autres, et les entendre raconter toutes sortes d'histoires incroyables » (Dés 80). Une des raisons principales pour y aller est donc d'ordre social.

Parmi les éléments les plus importants de l'espace du ruisseau, il faut compter le motif du bain féminin. Les filles ou femmes vont se baigner dans un ruisseau, faisant de celui-ci un espace d'innocence première. Elles y sont épiées par les garçons ou les hommes qui se cachent derrière les buissons.⁵⁰⁶ Dans *La Quarantaine*, les femmes coolies se baignent à l'île Plate aux abords de Maurice, dans *Étoile errante*, les filles plongent dans les torrents à Saint-Martin, dans *Désert*, les filles se lavent autour de la

⁵⁰⁴ Voir la partie « Les bains dans le fleuve » dans Chapitre II, p.113 ainsi que la partie sur les baignades dans Chapitre IV, p. 245.

⁵⁰⁵ Dans *Étoile errante*, les groupes d'enfants se baignent dans les torrents de la rivière, mais dans ces passages, Esther est habituellement présente, car la narration de ces baignades est focalisée sur la protagoniste.

⁵⁰⁶ Dans *Ourania*, ce comportement est institutionnalisé : « [...] c'est la vie, les garçons épient les filles quand elles vont au ruisseau, et les filles se laissent regarder, c'est un jeu. » (Ou 145-146).

fontaine ainsi que dans les bains publics⁵⁰⁷. Dans *Le Chercheur d'or*, les femmes se baignent dans un ruisseau au fond d'un ravin caché (CO 70-71), et la tante Catherine dans *Révolutions* ne cesse de revenir aux bains au ruisseau Affouche de son enfance : « [...] le ruisseau Affouche où j'allais me baigner, tout ça faisait partie de nous, c'était notre corps et notre sang » (Ré 118).

Il y a des images douces, telles celle des baigneuses dans *Onitsha* où Bony a amené Fintan épier les femmes au bain dans la rivière Omerun, une image conventionnelle chère à l'auteur :

C'était un endroit secret, plein de rires et de chansons, un endroit où les garçons ne pouvaient pas se montrer sous peine d'être invectivés et battus. Les femmes entraient dans l'eau en dénouant leurs robes, elles s'asseyaient et elles se parlaient, avec l'eau de la rivière qui coulait autour d'elles. Puis elles renouaient leurs robes autour des reins, et elles lavaient le linge en le frappant sur les roches plates. Leurs épaules brillaient, leurs seins allongés se balançaient au rythme des coups. Le matin, il faisait presque froid. La brume descendait lentement la rivière, rejoignait le grand fleuve, touchait aux cimes des arbres, avalait les îles. C'était un moment magique. (O 68-69)

Dans ce tableau, la force de la rivière est douce, l'eau qui coule lave les femmes aussi bien que leurs vêtements. Beaucoup d'éléments du passage soulignent qu'il s'agit d'un endroit à part, hors de la vie quotidienne. Au début, le narrateur constate que l'endroit est « secret », sa situation spatiale est ainsi hors du commun. Les hommes ne doivent pas s'y aventurer, car ici, la rivière se dévoile dans sa pleine féminité, mais ce n'est que pour un instant, bientôt elle sera engloutie par la brume qui avale les îles.

L'endroit où se baignent les femmes africaines est décrit comme un microcosme féminin, un lieu de purification, aussi bien corporelle que vestimentaire, souligné par la mention de la fraîcheur de l'endroit, associée cette fois-ci à l'air, car le passage est focalisé sur Fintan qui n'entre pas en contact avec l'eau. S'y ajoutent également des traits

⁵⁰⁷ Maria Gubińska parle du bain féminin dans *Désert* dans « Le thème du hammam dans quelques textes de Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar et Le Clézio », pp. 437-443 dans *In aqua scribis. Le thème de l'eau dans la littérature* 2005.

d'un lieu sacré : le rythme régulier du bruit du linge est incantatoire, l'endroit est « secret », on y entend des chansons. Les épaules des femmes brillent comme des objets de culte, et la réalité extérieure est atténuée par une brume, resserrant encore le champ visuel du personnage. La situation est qualifiée de « magique » dans sa totalité.

Après avoir établi la particularité spatiale de cet endroit secret, le narrateur développe la notion du temps. L'action verbale est très réduite, remplacée en partie par les expressions nominales : le lieu est « plein de rires et de chansons », un constat qui met l'accent sur le monde sonore plutôt que sur les femmes agents des rires et des chansons. De plus, tout le passage est raconté à l'imparfait où le déroulement ou bien l'itération de la baignade féminine sont soulignés au détriment de sa finalité⁵⁰⁸. Tous ces éléments rendent la scène très statique. La conclusion « c'était un moment magique » la place hors de l'écoulement normal du temps. Dans le passage, l'altération de l'espace phénoménologique se limite à la descente de la brume.

Il y a un passage de *La Quarantaine* où Léon arrive à l'endroit près du volcan, au « ruisseau des Palissades, là où les femmes indiennes vont se baigner et chercher l'eau à la nuit tombante. » (Q 151) Puis suit une description des femmes au bain :

C'est là que les femmes sont installées. Elles puisent l'eau dans des cruches, ou bien elles lavent leurs cheveux dans l'eau courante. Je descends de roche en roche, en m'agrippant aux buissons. Il y a plusieurs femmes, nues jusqu'à la ceinture, accroupies au bord de l'eau. Leurs corps brillent à la lumière dorée du crépuscule, j'entends le glissement de l'eau, leurs rires quand elles s'éclaboussent. Elles n'ont aucune pudeur, comme si elles étaient dans un autre monde, au bord d'une rivière en Inde ou au Cachemire. (Q 151-152)

Hormis l'assimilation des femmes à l'eau à l'aide de la référence aux reflets lumineux : « leurs corps brillent », et à l'union des sons : le glissement de l'eau qui se mêle à leurs

⁵⁰⁸ Borgomano parle d'un « imparfait de nostalgie » dominant les trois premières parties d'*Onitsha* : « Il suggère [...] une position du narrateur vis-à-vis de ce qu'il raconte : une position justement nostalgique, qui refuse de considérer le passé comme achevé, et désire, en le racontant, en l'écrivant, lui rendre vie : le narrateur, alors, n'est pas aussi absent qu'il pourrait paraître d'abord ; en tout cas, il n'est pas neutre. » Borgomano 1993, 22.

rières, le tableau est imprégné d'un état uchronique. Les baigneuses ne sont pas soumises aux règles sociales occidentales : « Elles n'ont aucune pudeur », constate Alexis, sans reproche, en soulignant l'altérité de sa vision, car cette innocence première et ce manque de pudeur opèrent un déplacement spatial : « comme si elles étaient dans un autre monde », non pas ce monde réel de l'isolement et des maladies de l'île Plate, mais « au bord d'une rivière en Inde ou au Cachemire ». Selon le récit second du livre, l'origine des femmes présentes est bien l'Inde. L'acte de prendre un bain – l'immersion dans l'eau – est tellement universel que la localisation géographique perd son importance : le bain pourrait avoir lieu dans n'importe quelle rivière, et de suite, par la perte des repères géographiques, le temps est aboli.⁵⁰⁹

La mise en récit du ruisseau pour les baignades va de pair avec son accès difficile et son statut de cachette, commentés plus haut. L'endroit de la baignade devient un espace de révélation initiatique difficilement mis en récit dans l'espace fluvial, considéré comme ouvert.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Mbassi Atéba est arrivé à des conclusions apparentées aux nôtres : « En somme, les dominations spirituelles dans le texte le clézien, notamment le soleil, l'eau, la montagne et le Rocher, déterritorialisent les croyances. Le Clézio montre comment elles sont proches par les constantes thématiques qu'elles reconduisent, même si les cultes voués à chacun de ces éléments revendiquent des spécificités selon chaque culture. » Mbassi Atéba 2008, 245.

Le seul élément perturbateur dans cet espace est Véran, surnommé « le véreux », qui s'est accordé la charge de maintenir l'ordre sur l'île, y compris la séparation entre les groupes ethniques : les voyageurs naufragés d'un côté et les coolies travailleurs de l'autre. De par sa position sur un promontoire, il surveille les habitants de l'île, mais son intérêt pour les baigneuses dépasse son rôle de surveillant : « Mais je sais qu'il surveille aussi sa frontière, les allées et venues des Indiens dans les plantations et dans la ville – et qu'il épie les femmes, le soir, quand elles vont se baigner dans le ruisseau, au pied du volcan. » (Q 122)

À un moment, le protagoniste a une réaction violente envers le comportement de Véran : « La colère me prend. Je ne puis accepter son regard vicieux posé sur ce lieu secret, sur cette eau vierge. » (Q 265) Par son regard, Véran rompt le charme de l'espace de l'eau en y introduisant un regard égoïste et profiteur, dépourvu de respect pour les baigneuses.

⁵¹⁰ Van Acker classe l'endroit où les femmes prennent leur bain comme « doté [...] d'une puissance surnaturelle » : « Au moins trois endroits de l'île se présentent comme des lieux sacrés : la source,

Si la magie est mise en récit dans les scènes de baignade collective féminine, l'eau joue un rôle initiatique et symbolique plus grand quand les personnages nommés y entrent.

Dans un passage d'*Étoile errante*, la force enveloppante de l'eau de la rivière est mise en valeur à l'aide du verbe « entrer » :

Saadi est allé se laver dans la rivière, avant la prière. Il s'est tourné vers la vallée de son enfance, al-Moujib, et il a touché le sable de la plage avec son front. Quand la nuit a été complète, il a ôté tous ses habits et il est entré dans la rivière. Il a nagé un moment contre le courant.

Nejma est venue le rejoindre. Elle a gardé son sherwal et, en tenant le bébé contre sa poitrine, elle est entrée dans la rivière. 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. (EE 286)

Pour Saadi, la rivière sert à ses besoins pratiques : d'abord il s'y lave, puis, il y entre afin de nager. Quant à Nejma, sa seule action est d'entrer dans la rivière. Puis, l'eau reprend le rôle de l'agent dans le passage : c'est elle qui enveloppe la jeune fille, fait des tourbillons, donne envie de rire.

Rêve, imagination et identité se confondent dans un passage où Suryavati entraîne le protagoniste narrateur homodiégétique dans la mer :

Elle m'entraîne au fond de l'eau, par jeu, et moi aussi je plonge sa tête sous l'eau, jusqu'à ce que nous suffoquions. [...] Le souffle de la marée nous pousse doucement le long du banc de sable, dans le courant d'une grande rivière qui nous enveloppe.

Dans le crépuscule, j'ai imaginé que j'étais dans la Yamuna, là où Giribala a plongé Ananta après l'avoir arraché à la mort. Surya m'entraîne à mon tour dans la rivière, cette eau légère et douce qui coule entre les ruines du monde. (Q 362-363)

La notion de rivière, introduite dans le premier paragraphe dans un emploi figuré mettant en récit le courant de l'eau dans le lagon, revient dans le paragraphe suivant, cette fois-ci désignant la Yamuna où le narrateur est transporté par son imagination. Y est

la grotte et la zone sur la plage réservée aux bûchers. » Van Acker 2008, 197.

répété le thème de l'immersion d'Ananta par Giribala que nous avons rencontré dans d'autres passages déjà.

Dans *La Quarantaine* Léon et Suryavati plongent dans la mer :

Quand nous sommes arrivés sur la plage, elle est entrée dans l'eau sans m'attendre, elle a plongé. La mer était haute, un lac noir. [...]

Je suis entré à mon tour dans l'eau très douce et tiède, je cherchais Surya. [...]

L'eau glissait autour de nous comme une rivière, grise et miroitante, l'eau qui entrainait par la passe du nord du récif et traversait le détroit entre les deux îles, jusqu'à la passe du sud.

Mes lèvres ont cherché la bouche de Surya. Je la tenais par sa taille souple, elle riait. Ensemble nous retombions dans l'eau, je sentais ses jambes s'enrouler autour des miennes, ses bras qui me serraient. Nous suffoquions. Nous nous redressions, le temps de reprendre notre souffle. nous étions redevenus des enfants. Nés à nouveau, dans l'eau courante du lagon, sans passé et sans avenir.

La mort n'était rien. Juste le souffle de la déesse froide qui passe sur l'île. À un moment, Surya a dit : « C'est comme la rivière où ma mère est née. » (Q 277-278)

Dans cette scène, les cours d'eau sont présents de deux manières sous forme de rivière. D'abord, le narrateur Léon voit dans le glissement de l'eau le mouvement d'une rivière. La description de la voie de cette eau nous apprend qu'elle est un passage entre les passes du nord au sud, longeant le détroit où se trouvent les personnages.

L'idée de la rivière est reprise dans la réplique de Suryavati : « C'est comme la rivière où ma mère est née. »

Le passage touche aussi à l'abolition du temps où l'esprit des personnages se concentre sur le vécu actuel : « sans passé et sans avenir ». Cette focalisation transposée au niveau logique suivant amène l'abolition de la mort, par ailleurs très présente sur l'île avec l'épidémie aussi bien parmi les coolies que parmi les passagers abandonnés sur l'île rocheuse : « La mort n'était rien. » Réduisant la force de la mort à un souffle passager, la narration lui ôte sa réalité concrète.

Surya évoquant la rivière de naissance de sa mère lie le présent vécu des personnages à son passé, son appartenance. La vie de sa mère se prolonge en elle. La rivière en question est une rivière indienne, un écoulement incessant, éternel⁵¹¹. De cette manière, l'idée de l'éternel est évoquée encore une fois.

Quelques passages insistent sur l'acte de laver, le plus souvent combiné avec celui du bain. Oya ayant mordu Fintan, celui-ci va se laver la main « dans la rivière. Les dents d'Oya avaient laissé une marque profonde, en demi-cercle. » (O 94) Ici, la purification est principalement physique et non pas psychologique ou spirituelle. Le passage n'est cependant pas dépourvu de tout symbolisme, la marque prenant la forme du croissant, liant Fintan au paysage africain et au mythe d'Aro Chuku.

La Quarantaine contient des passages où le symbolisme de l'acte du lavage est plus prégnant. Suryavati raconte à Léon : « la naissance de sa mère, quand sa grand-mère l'a plongée dans l'eau de la rivière Yamuna pour la laver du sang des victimes de Cawnpore. » (Q 218) La narration lie la naissance de Giribala à l'excès de violence lors du soulèvement des Cipayes en Inde, et de la sorte, le texte devient un témoignage contre la guerre et l'oppression. Selon une interprétation au pied de la lettre, le bébé a assisté aux événements violents jusqu'à être tâché par le sang jaillissant des victimes.

Cependant, le sang est avant tout une souillure symbolique que la mère nettoie en le lavant dans l'eau de la rivière, par ailleurs qualifiée de boueuse. Dans cet acte baptismal, Ananta confère à Giribala la paix de l'espace de la rivière en opposition au paysage incendié. C'est également dans cet acte que l'enfant est véritablement liée à la terre et qu'elle reçoit son identité indienne.

Dans un acte purificateur contraire, les êtres humains vont à la rivière pour « déféquer au crépuscule, en s'asseyant dans la rivière avec l'eau jusqu'au cou » (AM 221). L'eau de la rivière emporte les ordures, faisant abstraction des détritux.

Ainsi, les raisons principales pour mettre en récit les bains dans les autres cours d'eau que le fleuve sont deux. D'un point de vue phénoménologique, l'eau des cours d'eau

⁵¹¹ Inspirée de ce mélange, Mauguière voit « dans cette scène une purification symbolique du passé colonial et de sa violence, à la fois sur le plan individuel et collectif ». Mauguière 2009, 166.

mineurs est moins souillée. Puis, d'un point de vue symbolique, l'espace des autres cours d'eau se plie aisément à un espace fermé, d'initiation et de révélation.

Synthèse

Des quatre cours d'eau étudiés ici, la rivière est celui qui est le plus apparenté au fleuve, de sorte qu'il y a substitution partielle entre les deux notions, notamment dans *Le Déluge*, *La Quarantaine*, *Angoli Mala* et « Hazaran ». La raison en est simple – elle est le cours d'eau le plus important après le fleuve. Hormis les passages où les mots désignent les mêmes cours d'eau, la narration met parfois en parallèle les rivières en crue et les fleuves. De cette manière, la différence de taille entre les cours d'eau est établie : la rivière devient fleuve quand ses eaux enflent.

Il existe pourtant d'importantes différences entre ces cours d'eau. D'abord, la notion de rivière est plus concrète que celle de fleuve : le mot « rivière » réfère souvent à des cours d'eau spécifiques, nommés. Nous l'avons vu avant tout dans *Le Chercheur d'or* et dans *Onitsha* où presque toutes les rivières sont soit nommées, soit identifiables par le contexte. Le mot « fleuve », de son côté, réfère au cadre spatial du récit dans sa totalité, en tant que constituant principal du paysage. Dans le récit, le fleuve est souvent unique : dans *Le Déluge*, par exemple, le fleuve est le cours d'eau traversant la ville, dans *Onitsha*, le fleuve est le Niger, et dans *La Quarantaine* il s'agit de la Yamuna.

D'un point de vue général, le fleuve sert davantage de cadre spatial au récit tandis que la rivière joue un rôle plus matériel de cadre topographique et phénoménologique. Ainsi, tandis que la narration sur le fleuve se concentre sur sa vastitude, celle sur la rivière évoque plus souvent des éléments précis dans l'espace.

Dans la mesure où le fleuve joue un rôle plus important en tant qu'élément spatial et moins important en tant que substance aquatique, les indications de la qualité de l'eau du fleuve sont moins nombreuses que celles concernant l'eau des autres cours d'eau. Plus le cours d'eau est grand, plus il est aisé de faire abstraction de la substance aquatique. Par conséquent, la narration favorise la rivière, le ruisseau et le torrent par rapport au fleuve dans les contacts directs avec l'eau : dans les bains, et surtout dans l'acte de se désaltérer qui n'a jamais lieu dans le contexte fluvial.

Une différence importante entre le ruisseau et la rivière réside dans la référentialité spatiale : tandis que le ruisseau est un cours d'eau important en soi, constituant un espace vécu, l'importance de la rivière est plutôt celle d'un repère topographique, exprimé par des expressions prépositionnelles, telles qu'« elles sont allées jusqu'à la route, au-dessus de la rivière. » (EE 40) ou bien « le boulevard qui mène à la rivière » (Fi 98). Dans ces exemples, la fonction de l'évocation de la rivière semble principalement être de situer respectivement la route et le boulevard dans l'espace.

Plus le cours d'eau diminue en volume, plus l'espace environnant est restreint. Selon un schéma simplifié, le fleuve traverse le paysage, que ce soit des étendues ou des forêts, la rivière coule au fond d'une vallée⁵¹², et le ruisseau au fond d'un ravin⁵¹³. Quant au torrent, il est en général associé à un paysage minéral, la différence d'altitude et l'écoulement de l'eau l'emportant sur une organisation topographique univoque.

Dans les cours d'eau autres que le fleuve, la végétation tient une place importante. Il existe certes des passages où la forêt se dresse sur les rives du fleuve notamment dans *Angoli Mala*⁵¹⁴, mais le rôle des arbres en tant que bornes de l'espace s'accroît lorsque le cours d'eau s'amenuise. La forêt et ses arbres figurent près de la rivière⁵¹⁵ et du ruisseau⁵¹⁶ au point de les couvrir ; dans *Révolutions* la fille de Jean Eudes, Jeanne, se jette « dans l'eau claire de la rivière, sous la voûte des grands arbres » (Ré 240). Le ruisseau est un espace encore plus fermé. Voici à ce propos un exemple très parlant d'*Onitsha* :

L'étroit ruisseau qu'ils ont suivi toute la journée, fracturant les verrous des arbres, traversant des chaos de roches, le long de ce qui n'était plus parfois qu'un corridor à travers la forêt, tout d'un coup s'ouvre à la manière d'une grotte qui se change en une immense salle souterraine. (O 193)

⁵¹² Dél 157, CO 170, 171, 174, 240, 292, 303, 322, O 22, O 224, EE 17, 32, 44, 262, 285, 287, 290, Ré 118.

⁵¹³ Gu 268, CO 70-71, 187, 316, Ré 31, 118.

⁵¹⁴ O 128, 248, AM 220, 226, 232, 247, 273.

⁵¹⁵ Mo 62, 64, CO 16, 174, 212, O 95, 158, EE 128, 285-286, Q 411, AM 260, Ré 26, 165, 240, 542-543.

⁵¹⁶ O 146, O 192-193, 214, Q 151, AM 272, Ré 255.

Nous avons commenté le rôle d'obstacle initiatique des arbres auparavant. Ici, nous nous intéressons à leur fonction de délimitateurs de l'espace, notamment en faisant du ruisseau déjà « étroit » « un corridor à travers la forêt ». Le fait que la salle est « souterraine », du moins en partie ainsi perçue grâce aux arbres, souligne sa fonction chthonique de lieu matriciel.

Conclusion

Notre travail touche à son terme, et il est temps de tirer les conclusions de notre recherche. Sur un plan général, nous pouvons constater que l'application des idées de Maurice Merleau-Ponty et de Mircea Éliade sur l'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio s'est montrée très fructueuse. Comme nous l'avons constaté dans l'introduction à propos de la discussion sur l'hésitation de mettre en récit un sujet cohérent, siège de la subjectivité imprégnant le récit, la narration a tendance à présenter les phénomènes tels quels. De sorte, le texte présente souvent des impressions sensorielles décrites de l'extérieur, sans interprétation du personnage sur lequel la narration est focalisée, puis il évoque la réaction corporelle du sujet, liée à des émotions présupposant l'interprétation laissée en suspens. Cette écriture rend le texte très émotionnel, avec le risque de rendre insipide la description de l'espace en le réduisant à la somme de différentes impressions sensorielles toutes mises sur un pied d'égalité⁵¹⁷.

Le fleuve est souvent décrit en termes d'ouverture, d'étendue⁵¹⁸, notamment dans *Onitsha*, d'immensité⁵¹⁹, sans commencement ni fin. Cette ouverture spatiale est indépendante du possible contenu aquatique : il s'agit aussi bien des fleuves desséchés que des fleuves en eau. De la notion d'étendue illimitée naissent les différents parallèles entre le fleuve et la mer⁵²⁰, parallèles qui ne figurent guère pour les autres cours d'eau.

⁵¹⁷ Nous avons discuté le nivellement phénoménologique du texte le clézien dans un travail antérieur. Voir la partie 5.3 dans « Jean-Marie Gustave Le Clézio », en ligne sur <<http://www.multi.fi/~fredw/>>. Consulté le 10 septembre 2011. Revenons ici à la notion des moments de syncope. Souvent annoncés par des vertiges, ces moments reflètent au fond la position ontologique de la narration où une impression sensorielle d'un certain type crée une rupture chez le personnage qui éprouve alors un moment de bonheur intense.

⁵¹⁸ Dés 404, O 61, 104, 127.

⁵¹⁹ O 162, 227, 228, Q 392.

⁵²⁰ Mo 64, Dés 182, CO 302, O 28, 61, 83, 101, 110, 128, 210, Q 138, 232, Ré 260, 262.

Le sentiment d'ouverture et d'un infini spatial se transforme parfois en un infini temporel dans un arrêt du temps propre à l'espace sacré dans l'analyse d'Éliade. Le caractère sacré du fleuve peut être souligné par la mise en récit de ses eaux qui peuvent prendre toutes les couleurs du fait de leur miroitement.

Si l'étendue du fleuve est transmise par la vision, la force de ses eaux coulantes a avant tout un caractère sonore. L'écoulement du fleuve reste continu dans la production le clézienne, tandis que l'insistance sur sa force s'amenuise au cours des années. Ici aussi, le passage de la perception auditive à la réaction émotionnelle est très bref, le procès ne passant guère par une interprétation intellectuelle.

En tant que force mouvante, irrésistible et constante, le fleuve fonctionne comme voie de transport, mais aussi comme masse d'eau sur laquelle dérivent les radeaux – le motif de la lente dérive du radeau est réservé au fleuve, à deux exceptions près⁵²¹. Dans les débuts de la carrière littéraire de Le Clézio – notamment dans *La Guerre* – l'idée du fleuve comme un mouvement irrésistible a donné naissance à l'emploi figuré où les voies de circulation sont rapprochées des fleuves⁵²². Ces fleuves coulants de la circulation se chevauchent dans les mêmes ouvrages avec l'image des chaussées vides comme des fleuves figés, résultats de cataclysmes anciens, sans que se mêlent les deux gammes d'images.

Si la contemplation du fleuve ou la dérive sur ses eaux peut donner au récit un statut d'uchronie, le caractère constant de l'écoulement du fleuve se prête à d'autres parallèles avec l'écoulement du temps – thème exploré avant tout dans le contexte du fleuve par rapport aux autres cours d'eau. Alors l'écoulement unidirectionnel du fleuve représente

⁵²¹ Il s'agit des « radeaux de mousse qui descendaient en tournant dans les remous » dans le ruisseau dans « La montagne du dieu vivant » (Mo 152) et d'Esther rêvant « qu'elle descendait la rivière sur un radeau de branches et d'herbes, jusqu'à la mer, et plus loin encore, de l'autre côté du monde » dans *Étoile errante* (EE 124).

⁵²² Nous n'avons trouvé que deux cas où l'emploi figuré n'implique pas le fleuve. Il y a un passage dans *La Guerre* où la métaphore est celle de la rivière : « La rivière noire de la chaussée est un grondement permanent sur lequel glissent les grondements des autos et des camions. » (Gu 116). Il y a encore une comparaison dans *Révolutions* où « le bruit des autos ressemblait au froissement d'une rivière » (Ré 160).

l'écoulement du temps de sorte que la remontée du fleuve deviendra une remontée du temps, avec une destination inconnue ou incompréhensible, l'idée d'infini se heurtant à la conscience de l'existence des sources dans le monde réel au-delà desquelles le fleuve réel ne coule pas.

Le fait que les caractéristiques du fleuve restent souvent imprécises ou sous-spécifiées d'un point de vue phénoménologique est largement contrebalancé par la richesse symbolique attribuée à l'espace fluvial. Les deux aspects de la narration sont reliés : le flou perceptuel donne toute liberté aux réactions émotionnelles ancrées dans une vision du monde religieuse.

Ainsi, nous avons découvert que le fleuve constitue presque toujours le Centre cosmique de l'espace. Il est le lieu d'origine – du monde aussi bien que des êtres humains. En tant qu'espace aquatique sacré, le fleuve peut être représenté par un personnage féminin – une naïade⁵²³. Ceci n'est pourtant pas unique pour le fleuve.

Le fleuve constituant le Centre et le lieu d'origine, il n'est pas étonnant de pouvoir constater que le milieu du fleuve constitue le siège d'un nouveau commencement dans le texte, d'abord comme lieu de révélation, puis comme lieu de transition vers le nouveau et enfin concrètement comme lieu d'établissement de ce qui est nouveau. Puisque les êtres humains ne peuvent pas vivre dans l'eau du fleuve, la narration a recours à la figure du radeau à la dérive dans la fonction symbolique du fleuve comme lieu de transition. Quant au nouveau commencement, il est établi sur une île au milieu du fleuve.

Le nouveau commencement au sein de l'eau prend au niveau individuel l'expression d'un bain baptismal où l'immersion symbolise la noyade du passé et l'émersion le nouveau commencement. Le caractère du nouveau commencement est souvent souligné par l'amnésie du personnage qui laisse son passé derrière lui au point d'en perdre la mémoire. Il faut pourtant souligner que les bains dans les fleuves sont beaucoup moins courants que les bains dans les autres cours d'eau.

Dans une transposition géographique, le fleuve peut également constituer le Centre d'un Ailleurs utopique, situé très loin ou au-delà des mers. Le caractère utopique de ce

⁵²³ Dans le corpus, Oya dans *Onitsha* revête le plus clairement le rôle de naïade.

lieu se manifeste par le fait que les gens vont s'y baigner, car ses eaux sont claires et pures.⁵²⁴

Quel est alors le rôle du fleuve dans l'espace le clézien en général ? Dans l'opposition fondamentale entre les différents espaces dans l'écriture le clézienne, le personnage du texte romanesque, souffrant d'un sentiment d'aliénation par rapport à sa situation vécue, y compris le milieu où il est inscrit, se met en quête d'un ailleurs. Le milieu provoquant le sentiment d'aliénation est, presque sans exception, l'espace urbain perçu comme carcéral. Y convergent l'artificiel d'un espace créé par l'homme et le caractère résolument temporel des activités humaines, manifesté dans la hâte des gens et dans la vitesse de la circulation. Ces caractéristiques apportent en corollaire un sentiment de solitude chez les personnages.

Si les études sont unanimes quant à l'analyse de la ville comme un espace de valorisation négative, un lieu d'aliénation, les opinions divergent quant à la réponse de la part de l'être humain dans le texte le clézien. Certes, le thème de l'évasion, de la fuite est important, le but de cette quête étant un ailleurs, thème si cher à l'auteur que Jean-Louis Ezine en a fait le titre de son ouvrage sur *Le Clézio*⁵²⁵.

Maints chercheurs sont arrivés à la conclusion que l'ailleurs est constitué du monde naturel. Ainsi Jennifer R. Waelti-Walters : « Against society LeClézio pits the forces of the natural world, and, above all, the elements. »⁵²⁶ Miriam Stendal-Boulos parle d'une

opposition primitiviste qui constitue un principe structurant des œuvres leclésiennes : la ville s'oppose à la nature originelle, l'Histoire à l'intemporel, le langage rationnel au silence originel.⁵²⁷

La réponse à la quête serait donc « la nature originelle », « l'intemporel », « le silence originel ». Aussi, les chercheurs se sont mis à la recherche de la réponse à la quête de

⁵²⁴ Pinto Guarumo voit dans les descriptions de l'ailleurs des influences bibliques chez l'auteur. Pinto Guarumo 2007, 338.

⁵²⁵ Voir Ezine 1995.

⁵²⁶ Waelti-Walters 1977, 166.

⁵²⁷ Stendal 1999, 11. Cf. Pinto Guarumo 2007, 97.

Le Clézio, et ils en ont trouvé non pas une seule, mais plusieurs. Parmi les réponses, celle du « pays plat », un espace ouvert, illimité, de Jacqueline Michel a connu un certain succès.⁵²⁸ Elle considère les « immenses esplanades construites de mains d'homme » comme des reproductions des pays plats naturels, leur accordant ainsi une valorisation positive, analyse à laquelle nous ne pouvons souscrire, vu qu'ils se superposent à la matière originelle⁵²⁹. La notion de pays plat revient chez les chercheurs, soit comme lieu naturel par excellence, soit comme échappatoire à l'espace étouffant de la ville. Le plus souvent, ils identifient cet espace au désert, ce que font entre autres Anne Viel, Miriam Stendal Boulos et Simone Domange⁵³⁰.

⁵²⁸ Jacqueline Michel a puisé dans *L'Inconnu sur la terre* pour trouver sa notion :

« Étalée comme une feuille blanche dans l'attente de l'écriture, surélevée comme un autel destiné à une célébration, ou comme une scène prête pour un spectacle, une terre plate se met en place d'entrée de jeu, dans la topographie du lieu de base. Le « pays plat » des récits de Le Clézio [...] sont autant de représentations, d'expressions d'une terre plate, lieu premier qui tout à la fois engendre et supporte le déroulement du récit. [...] « Je ne cherche pas un paradis, mais une terre », écrit Le Clézio dans *L'Inconnu sur la terre*. [IT 149] [...] « J'écrirais sur les rochers plats, j'écrirais sur la terre » [IT 309]. Le « pays plat », ce lieu premier du récit, se concrétisera dans une grande plaine près de la mer, une aire sainte, des terrains vagues, de grands plateaux de pierres ; le lieu premier ce sera aussi d'immenses esplanades construites de mains d'homme, sortes de reproductions, au cœur des villes, du pays plat naturel. [TS 43 ; V 10 ;14 ;135] ». Michel 1986, 6-7.

⁵²⁹ Voir à ce sujet également l'analyse d'Anne Viel sur l'aéroport, basé sur l'incipit de *L'Inconnu sur la terre*. Même constituant « un espace privilégié par sa position géographique », il est un « satellite de la ville, mais satellite quintessencié », intolérable. Viel 1985, 113-115.

⁵³⁰ Anne Viel écrit que pour Lalla, protagoniste dans *Désert*, « le désert [...] symbolise le lieu matriciel, le lieu où l'on est bien, où l'on ne peut être que bien » Viel 1985, 46. Teresa Di Scanno, écrit au sujet du désert qu'il devient « un mythe ou [...] une réalité métaphysique, car il représente, avec ses puissances telluriques et cosmiques, avec ses dimensions infinies, la force ancestrale, surmaternelle. ». Di Scanno 1983, 117. Enfin Stendal Boulos : « La déshumanisation et l'aliénation qui accompagnent l'image de la ville s'opposent ainsi diamétralement à la réintégration cosmique incarnée à travers l'image du désert. Le désert se présente alors comme l'image du lieu originel ; le centre du désert trouvé par le Hartani forme le symbole d'un espace foetal où règnent le silence et le temps aboli. » Stendal Boulos 1999, 89. Elle écrit également : « Le désert présente en effet la fusion des éléments et de l'originel. », p. 232, ce qui correspond au « lieu du plus parfait effacement

En faisant abstraction de la nature terrienne du pays plat, d'autres l'ont identifié à l'étendue libre de la mer⁵³¹.

Or, le fleuve est un lieu éternel⁵³² et originel – la matrice du monde et des êtres humains et le siège d'un nouveau commencement.

Au cours des années, l'espace du fleuve se développe en un lieu silencieux. Le grondement continu du fleuve des débuts de la production le clézienne est remplacé par un léger froissement qui s'inscrit sous le signe d'un silence animé.

Finalement, la présence du fleuve dans le monde des personnages opère souvent une ouverture vers l'uchronie, vers un état intemporel dans la contemplation ou dans la dérive à bord d'un radeau.

Dans l'espace fluvial convergent ainsi tous les critères du pays plat : il est un espace originel, silencieux et intemporel. Sans être l'Ailleurs tant recherché, il est un espace dont le mouvement mène Ailleurs éternellement.

imaginable, et donc de la pureté » chez Buisine 1990, 108. Le « lieu originel » dans ce passage de Stendal est sans aucun doute un constituant de la « nature originelle » opposée à la ville.

Simone Domange traite, elle aussi, des caractéristiques du désert en tant que lieu illimité, mythique et solitaire, baigné de lumière. Simone Domange : *Le Clézio ou la quête du désert*. Editions Imago, Paris 1993, 139 p. ISBN 2-902702-80-9. Parmi les autres travaux sur le désert dans le texte le clézien, notons *Désert. J.M.G. Le Clézio*. de Madeleine Borgomano et la thèse de magistère inédite de Nadia Mohammed El Sherbini Tawfiq : *Le sens de la marche dans Désert de Le Clézio et El Tih d'Abdel Rahman Mounif. Étude comparative*. Université de Mansoura 2003.

⁵³¹ Voir p.ex. Miriam Stendal : « Car de toutes les métaphores lecléziennes, celle d'un ailleurs est la plus obsédante ; la mer, symbole à la fois d'ouverture et d'un désir de régression nihiliste par excellence, espace de négation, de privation et d'exil, destinée à illustrer à la fois la solitude et la rencontre avec le cosmos. » Stendal 1999, 232. et encore : « le ciel, le vent et la lumière, et surtout la mer, image omniprésente d'une quête des origines. » Stendal 1999, 220.

⁵³² Dél 216, O 163, 184, 239. Le fleuve des voitures est qualifié d'éternel dans Gu 201.

Bibliographie

1. Ouvrages de J. -M. G. Le Clézio

Le Procès-verbal. Paris, Gallimard, Folio n° 353, 1963.

La Fièvre. Paris, Gallimard. Le Chemin, 1965.

Le Déluge. Paris, Gallimard. L'imaginaire n° 309, 1966.

L'Extase matérielle. Paris, Gallimard. Folio essais n° 212, 1967.

Terra Amata. Paris, Gallimard, 1967.

Le Livre des fuites. Paris, Gallimard. Le Chemin, 1969.

La Guerre. Paris, Gallimard. L'imaginaire n° 271, 1970.

Haï. Genève, Skira, Sentiers de la Création, 1971.

Les Géants. Paris, Gallimard. L'imaginaire n° 362, 1973.

Mydriase. Montpellier, Fata Morgana, 1973.

Voyages de l'autre côté. Paris, Gallimard. L'imaginaire n° 326, 1975.

L'Inconnu sur la terre. Paris, Gallimard, nrf. Le Chemin, 1978.

Mondo et autres histoires. Paris, Gallimard. Folio plus 18, 1978.

Désert. Paris, Gallimard, nrf. Le Chemin, 1980.

La Ronde et autres faits divers. Paris, Gallimard. Folio n° 2148, 1982.

Le Chercheur d'or. Paris, Gallimard, 1985.

Voyage à Rodrigues. Paris, Gallimard. Folio n° 2949, 1986.

Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue. Paris, Gallimard. Folio essais n° 178, 1988.

Printemps et autres saisons. Paris, Gallimard. Le Chemin, 1989.

Onitsha. Paris, Gallimard, 1991.

Étoile errante. Paris, Gallimard. Folio n° 2592, 1992.

Pawana. Paris, Gallimard Jeunesse, 1992.

Diego et Frida. Paris, Gallimard. Folio n° 2746, 1993.

La Quarantaine. Paris, Gallimard. nrf, 1995.

Poisson d'or. Paris, Gallimard, 1996.

La Fête chantée. Paris, Le Promeneur, 1997.

Gens des nuages. Avec Jemia Le Clézio. Paris, Stock, 1997.

Hasard dans Hasard suivi de Angoli Mala. Paris, Gallimard. nrf. 1999.

Angoli Mala dans Hasard suivi de Angoli Mala. Paris, Gallimard. nrf. 1999.

Fantômes dans la rue. Elle, Aubin Imprimeur, Poitiers, 2000.

Cœur brûle 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. Paris, Seuil, 2006.

Ballaciner. Paris, Gallimard, 2007.

Ritournelle de la faim. Paris, Gallimard, 2008.

2. Articles, entretiens

Yves Buin : « Entretien d'Yves Buin avec Le Clézio », pp. 33-40 dans *À propos de Nice*. Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio n° 1. Coordonné par Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles. Éditions complicités, Paris 2008, 209 p. ISBN : 2-35120-008-X.

Jean-Louis Ézine : *Ailleurs*. Arléa, Paris 1995, 125 p. ISBN : 2-86959-314-7.

J.M.G. Le Clézio : « Un homme exemplaire », pp. 5-9 dans *L'Arc* 30, 1966.

« La magie du cinéma », p. 25 dans *Les années Cannes*. Editions Hatier, Foma 5 Continents, 1987.

« Le malheur vient dans la nuit » pp. 13-44 dans Gabrielle Althen, (éd.) : *J.M.G. Le Clézio*. Édition spécial *Sud* 1990. ISBN 2-86446-113-X.

Rencontre avec Jean-Marie Gustave Le Clézio. Uppsala, Ihresalen, Språkvetenskapligt centrum le 6 mai 2003. Propos recueillis par Richard Sörman. Source non publiée.

3. Ouvrages sur J. -M. G. Le Clézio

1. Travaux universitaires, thèses

Sylvie Benard-Courtin : *Le regard: principe de cohésion dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Thèse pour le Doctorat de Lettres Modernes. Université de Paris IV. Paris Sorbonne. 1^{er} Mars 1995, 339 p.

Claude Cavallero : *J.M.G. Le Clézio ou les marges du roman*. Thèse de Doctorat. Sous la direction de Francine Dugast. Université Rennes 2 Haute Bretagne 1992, 530 p.

Simone Domange : *Le Clézio ou la quête du désert*. Éditions Imago, Paris 1993, 139 p. ISBN 2-902702-80-9.

Nadia Mohammed El Sherbini Tawfiq : *Le sens de la marche dans Désert de Le Clézio et El Tih d'Abdel Rahman Mounif. Étude comparative*. Université de Mansoura 2003. (source non publiée)

Sophia Haddad-Khalil : *La rêverie élémentaire dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio (Le Procès-verbal, La Fièvre, Désert, Onitsha, Pawana)*, Thèse de doctorat nouveau régime. Sous la direction de M. le Professeur Alain Montandon, Université Blaise Pascal (Clermont II), Clermont-Ferrand 1998, 443 p. ISBN : 2-284-01674-X. Reproduit par l'Atelier national de reproduction des thèses.

Ruth Holzberg : *La Dialectique du silence dans l'œuvre de J.M.G Le Clézio*. 1976 DAI 36:6736A

Thomas Jappert : *Le thème de l'enfance dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. Aix-Marseille 1, 1983, 318 p.

Jeana Jarlsbo : *Ecriture et altérité dans trois romans de J. M. G. Le Clézio. Désert, Onitsha et La Quarantaine*. Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Lund, Suède le 11 avril 2003 dans Carolinasalen, Kungshuset. Studentlitteratur, Lund 2003, 227 p. ISBN : 91-973886-5-3.

Hai-Souk Jung: *Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*. Thèse de Troisième cycle présentée par JUNG Hai-Souk. Université de Nice. Faculté des lettres et sciences humaines. 1983, (2002) 320 p. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq. ISBN : 2-284-00095-9.

- Margareta Kastberg : *L'écriture de J.M.G. Le Clézio, une approche lexicométrique*. Université de Nice 2002, 917 p. Thèse de doctorat en Langue et Littérature françaises, présentée et soutenue le 29 novembre 2002 à l'Université de Nice – Sophia Antipolis. En ligne à <http://www.revue-texto.net/Corpus/Publications/Kastberg/Kastberg_LeClezio.html>, consulté le 10 septembre 2011.
- Henrielle Le Guellaut : *Expériences du temps : unité et diversité à travers Le Procès-verbal, Étoile errante, et Diego & Frida de J.M.G. LE CLEZIO*. Thèse de Doctorat, Université lumière – Lyon II, U.E.R 1997, 458 p. ISBN : 2-284-00889-5. Reproduit par l'Atelier national de reproduction des thèses.
- Thierry Léger : *L'œuvre de Le Clézio face à l'existentialisme, au nouveau roman et au postmoderne*. Washington University, août 1995, [100 p]. Source non publiée.
- Martha Pardo Segura : *La réflexion de J.-M.G. Le Clézio sur l'écriture*. Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, 1996, 401 p. ISBN : 2-284-00818-6. Reproduit par l'Atelier national de reproduction des thèses.
- Yonay Constansa Pinto Guarumo : *Vert paradis. Essai sur l'enfance dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Thèse de doctorat en littérature française présentée à l'Université du Littoral-Côte d'Opale le 1 juin 2007, 349 p.
- Anne Viel : *L'espace dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio : La dialectique du réel et de l'imaginaire*. Thèse de doctorat de 3ème cycle dirigée par Monsieur Yves-Alain Favre. Université de Paris-Sorbonne Paris IV – Institut de français. Paris – Septembre 1985, 261 p.

2. Monographies, livres

- Ruth Amar : *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. Éditions Publisud, Paris 2004, 213 p. ISBN : 2-86600-979-7.
- Abdelhaq Anoun : *J.-M.G. Le Clézio. Révolutions ou l'appel intérieur des origines*. L'Harmattan, Paris 2005, 172 p. ISBN : 2-7475-8323-6.
- Diane Barbier : *Le Chercheur d'or*. Connaissance d'une œuvre 97. Bréal éditions, Paris 2005, 125 p. ISBN : 2-7495-0451-1.

- M.^a Luisa Bernabé Gil : *La Quarantaine de J. M. G. Le Clézio. Una novela del tiempo.* Editorial Comares, Granada 2007, 174 p. ISBN : 978-84-9836-266-4.
- Madeleine Borgomano, *Désert. J.M.G. Le Clézio.* Parcours de lecture, Bertrand-Lacoste, Paris 1992, 127 p. ISBN : 2-7352-0629-7.
- Madeleine Borgomano : *Onitsha. J.-M.G. Le Clézio.* Parcours de lecture. Bertrand-Lacoste, Paris, 1993, 127 p. ISBN : 2-7352-0638-6.
- Germaine Brée : *Le monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio.* Rodopi, Amsterdam 1990, 140 p. ISBN : 90-5183-220-6.
- Claude Cavallero : *Le Clézio témoin du monde.* Éditions Calliopées, Paris 2009, 359 p. ISBN : 978-2-916608-09-9.
- Bruno Doucey : *Désert. Le Clézio.* Hatier, Paris, Collection Profil littéraire, Série Profil d'une œuvre 164, 79 p. ISBN : 2-218-00513-1.
- Jacqueline Dutton : *Le Chercheur d'or et d'ailleurs. L'Utopie de J.M.G Le Clézio.* L'Harmattan, Paris, 2003, 301 p. ISBN : 2-7475-3937-7.
- Franck Évrard et Éric Tenet : *Mondo. J.-M.G. Le Clézio.* Bertrand-Lacoste, Collection Parcours de lecture, Paris 1994, 123p. ISBN : 2-7352-0867-2.
- Sophie Jollin-Bertocchi : *J.M.G. Le Clézio : L'érotisme, les mots.* Éditions Kimé, Paris 2001, 269 p. ISBN : 2-84174-225-3.
- Isabelle Gillet : *Étude sur J.M.G Le Clézio. Le Chercheur d'or.* Collection Résonances, Ellipses, Paris, 95 p, 2001. ISBN : 2-7298-0450-1.
- Michelle Labbé : *Le Clézio, l'écart romanesque.* L'Harmattan, Paris, 1999, 285 p. ISBN : 2-7384-8144-2.
- Le Clézio aux lisières de l'enfance.* Cahiers Robinson n° 23, 2008, 220 p. Actes du colloque à Arras les 25 et 26 octobre 2007. Numéro dirigé par Isabelle Roussel-Gillet. ISBN : 2-9516422-5-3.
- Bronwen Martin : *The Search for Gold. Space and Meaning in J.M.G. Le Clézio.* Philomel Productions Ltd., Dublin 1995, 214 p. ISBN : 1-898685-08-8.
- Raymond Mbassi Atéba : *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité.* L'Harmattan, Paris, 2008, 385 p. ISBN : 978-2-296-05520-9.

- Jacqueline Michel : *Une mise en récit du silence. Le Clézio – Bosco – Gracq*. Librairie José Corti, Paris 1986, 184 p. N° d'édition : 821. ISBN : 2-7143-0144-4.
- Georges Molinié et André Viala : *Approches de la réception. Sémiostylistique et socio-poétique de Le Clézio*. Presses Universitaires de France, Paris 1993, 306 p. ISBN : 2-13-045101-2.
- 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 Devise*. With a Foreword by Bruno Thibault. The Edwin Mellen Press. New York, xii + 216 p. ISBN-13 : 978-0-7734-5002-8 ; ISBN-10 : 0-7734-5002-5.
- Jean Onimus : *Pour lire Le Clézio*. PUF, Paris 1994, 210 p. ISBN : 2-13-045893-9.
- Nicolas Pien : *Le Clézio, la quête de l'accord originel*. L'Harmattan, Paris 2004, 314 p. ISBN : 2-7475-5994-7.
- Jean-Xavier Ridon : *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio. L'exil des mots*. Éditions Kimé Paris, 1995, 146 p. ISBN : 2-84174-029-3.
- Isabelle Roussel-Gillet : *Étude sur J.M.G. Le Clézio. Le Chercheur d'or*. 2^e édition. Colléction Résonances, Ellipses, Paris 2005, 138 p. ISBN : 2-7298-2497-9.
- Isabelle Roussel-Gillet : *J.M.G. Le Clézio. Écrivain de l'incertitude*. Éllipses, Paris 2011, 184 p. ISBN : 978-2-7298-6228-2.
- Marina Salles : *Le Clézio. Notre contemporain*. Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », Rennes 2006, 338 p. ISBN : 2-7535-0239-0.
- Marina Salles : *Le Procès-verbal. J.-M.G. Le Clézio*. Coll. « Parcours de lecture » Bertrand-Lacoste, Paris 1996, 126 p. ISBN : 2-7352-1185-1.
- Teresa Di Scanno : *La vision du monde de Le Clézio. Cinq études sur l'œuvre*. Liguori Napoli ; Nizet Paris 1983, 134 p. ISBN : 88-207-1202-4.
- Miriam Stendal Boulos : *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G. Le Clézio*. Museum Tusculanum Press, Études Romanes 41. Copenhagen, 1999, 269 p. ISBN : 87-7289-545-4.
- Masao Suzuki : *J.-M. G. Le Clézio : Évolution spirituelle et littéraire. Par-delà l'Occident moderne*. L'Harmattan, Paris 2007, 289 p. ISBN : 978-2-296-03641-3.

Bruno Thibault : *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*. Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine sous la direction de Michaël Bishop XLIX, Rodopi, Amsterdam, New York, 2009, 239 p. ISBN : 978-90-420-2646-9.

Bruno Tritsmans : *Livres de pierre. Segalen – Caillois – Le Clézio – Gracq*. Collection Études littéraires françaises, Günter Narr Verlag, Tübingen 1992, 121 p. ISBN : 3-8233-4605-9.

Isa Van Acker : *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*. Collection Faux Titre 314, Rodopi, Amsterdam, New York, 2008, 290p. ISBN : 978-90-420-2410-6.

Jennifer R. Waelti-Walters : *J. M. G. LeClézio*. Twayne Publishers, Boston. Twayne's world authors series 426. 1977, 180 p. ISBN : 0-8057-6266-3.

3. Articles

M^a Cruz Alonso Sutil : « *Étoile errante* : une symbiose avec le milieu. Lieux versus Non-lieux », pp. 43-55 dans *Horizons Le cléziens*. Actes du colloque de Grenade, dir. M^a Luisa Bernabé Gil. Revue Inter-Lignes, Numéro spécial, avril 2009, 354 p. ISSN : 1959-6995.

Gabrielle Althen : « Narration et contemplation dans le roman de J.M. G. Le Clézio », pp. 129-145 dans Gabrielle Althen, (éd.) : *J.M.G. Le Clézio*. Édition spécial Sud 1990. ISBN 2-86446-113-X.

Mohammed Benjelloun : « De quelques procédés stylistiques d'insertion de la métaphore dans les premiers textes de Le Clézio ». En ligne à <<http://mohammed.benjelloun.over-blog.com/article-15618782.html>>, consulté le 10 septembre 2011.

Christa Bevernis : « Zum Bild des Menschen im französischen Gegenwartsroman », pp. 1589-1613 dans *Weimarer Beiträge* 31, numéro 10, Berlin 1985.

Rachel Bouvet : « L'expérience de l'immensité et l'exiguïté du récit : le désert et la mer dans les nouvelles de Le Clézio », pp. 31-45 dans *Contes, Nouvelles & Romances*. Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio n° 2, Éditions Complicités, Paris 2009, 257p. ISBN : 2-35120-027-6.

- Alain Buisine : « Effacements », pp. 95-109 dans Gabrielle Althen, (éd.) : J.M.G. Le Clézio. Édition spécial Sud 1990. ISBN 2-86446-113-X.
- Maurice Cagnon et Stephen Smith : « Le Clézio's Taoist Vision », pp. 245-52 dans *French Review* vol 47 n°. 6, spec. issue spring 1974.
- Raphaël Célis : « Pour une poétique du silence : M. Merleau-Ponty et J.M.G. Le Clézio » pp. 187-204 dans Bruno Curatolo (éd.) : *Le chant de Minerve. Les écrivains et leurs lectures philosophiques*. Collection Critiques littéraires, L'Harmattan, Paris, 1996, 204 p. ISBN : 2-7384-4089-4.
- Jeanne-Marie Clerc : « Le cinéma et les images modernes dans Le Procès-Verbal », pp. 47-58 dans Gabrielle Althen, (éd.) : *J.M.G. Le Clézio*. Édition spécial Sud 1990. ISBN 2-86446-113-X.
- Jeanne-Marie Clerc : « Les masques ou Le Clézio passeur d'Afrique », pp. 45-64 dans *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Dir. Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles. Presses universitaires de Rennes, Collection « Interférences » 2010, 291 p. ISBN : 978-2-7535-1107-1.
- Isabelle Constant : « Les références utopiques dans Ourania », pp. 103-113 dans *Horizons Le cléziens*. Actes du colloque de Grenade, dir. M^a Luisa Bernabé Gil. Revue Inter-Lignes, Numéro spécial, avril 2009, 354 p. ISSN : 1959-6995.
- Odette Denommée : « Vision et narration dans *Le Chercheur d'or* » pp. 69-75 dans Gabrielle Althen, (éd.) : *J.M.G. Le Clézio*. Édition spécial Sud 1990. ISBN 2-86446-113-X.
- Francine Dugast-Portes : « Le Clézio ou l'émergence de la parabole » pp. 147-166 dans *Revue des Sciences Humaines*, 221, vol. 1, 1991.
- Jacqueline Dutton : « Le Mythe de l'Éternel retour dans l'oeuvre de Le Clézio », pp. 271-284 dans *J.-M.G. LE CLÉZIO. Ailleurs et origines: parcours poétiques*, dir. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz. Éditions Universitaires du Sud 2006, 284 p. ISBN : 2-7227-0113-8.
- Michèle Gazier : « Paysages de Maurice », pp. 21-28 dans *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Dir. Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles. Presses

- universitaires de Rennes, Collection « Interférences » 2010, 291 p. ISBN : 978-2-7535-1107-1.
- Amina de Girolamo Sinna : « Suryavati ou “La force du soleil” », pp. 239-248 dans *J.-M.G. LE CLÉZIO. Ailleurs et origines: parcours poétiques*, dir. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz. Éditions Universitaires du Sud 2006, 284 p. ISBN : 2-7227-0113-8.
- Maria Gubińska : « Le thème du hammam dans quelques textes de Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar et Le Clézio », pp. 437-443 dans *In aqua scribis. Le thème de l'eau dans la littérature*. Études réunies et préfacées par Michał Piotr Mrozowicki, Gdańsk 2005, 487p. ISBN : 83-7326-280-6.
- Tanju İnal : « Les caprices de l'eau », pp. 431-436 dans *In aqua scribis. Le thème de l'eau dans la littérature*. Études réunies et préfacées par Michał Piotr Mrozowicki, Gdańsk 2005, 487p. ISBN : 83-7326-280-6.
- Jean-Marie Kouakou : « Chercheur d'or dans le désert primordial » pp. 139-148 dans *Europe*. Revue littéraire mensuelle. Janvier-février 2009 n° 957-958, 380 p. ISBN : 978-2-351-50022-4.
- Hervé Lambert : « Fuite et nostalgie des origines », pp. 85-94 dans Gabrielle Althen, (éd.) : *J.M.G. Le Clézio*. Édition spécial *Sud* 1990. ISBN 2-86446-113-X.
- Marguerite Le Clézio : « Langage ou réalité: La phénoménologie platonicienne de J.M.G. Le Clézio. » pp. 530-537 dans *French Review* vol 54 n°. 4 mars 1981.
- Thierry Léger : « *La Nausée* en procès ou l'intertextualité sartrienne chez Le Clézio », pp. 95-103 dans *J.-M.G. Le Clézio. Lectures d'une œuvre*, Éd. Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault. Éditions du temps, Nantes 2004, 191 p. ISBN : 2-84274-301-6.
- Bénédicte N. Mauguière : « Mythe et épopée de la descente du Gange. *La Quarantaine* » pp. 161-167 dans *Europe*. Revue littéraire mensuelle. Janvier-février 2009 n° 957-958, 380 p. ISBN : 978-2-351-50022-4.
- Bénédicte Mauguière : « La philosophie orientale du cycle de vie et de mort dans *La Quarantaine* », pp. 105-118 dans *J.-M.G. Le Clézio. Lectures d'une œuvre*, Éd. Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault. Éditions du temps, Nantes 2004, 191 p. ISBN : 2-84274-301-6.

- Keith Moser : « J. M. G. Le Clézio's Urban Phantoms and the Paradox of Invisibility », pp. 724-731 dans *Modern Language Review* volume 106, part 3, July 2011.
- Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante : « Les idées perceptives et leur rôle dans l'organisation de la chronologie temporelle : *Onitsha* de J.-M.G. Le Clézio », pp. 289-300 dans *Horizons Le cléziens*. Actes du colloque de Grenade, dir. M^a Luisa Bernabé Gil. Revue Inter-Lignes, Numéro spécial, avril 2009, 354 p. ISSN : 1959-6995.
- Jean Onimus : « The Pessimism of Le Clézio » pp. 341-348 dans *Life : differentiation and harmony - : vegetal, animal, human / edited by Marlies Kronegger and Anna-Teresa Tymieniecka*. Dordrecht ; Boston : Kluwer Academic Publishers 1998. xvii + 411 p. Analecta Husserliana 57. Based on the Sixth International Phenomenology Congress, June 6-9, 1995. ISBN : 0-7923-4887-7.
- Élisabeth Poulet : « La faille identitaire chez les personnages lecléziens », pp. 111-118 dans *J.-M.G. LE CLÉZIO. Ailleurs et origines: parcours poétiques*, dir. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz. Éditions Universitaires du Sud 2006, 284 p. ISBN : 2-7227-0113-8.
- Isabelle Roussel : « The Novels of Jean-Marie Gustave Le Clézio » pp. 383-392 dans *Life : differentiation and harmony - : vegetal, animal, human / edited by Marlies Kronegger and Anna-Teresa Tymieniecka*. Dordrecht ; Boston : Kluwer Academic Publishers 1998. xvii + 411 p. Analecta Husserliana 57. Based on the Sixth International Phenomenology Congress, June 6-9, 1995. ISBN : 0-7923-4887-7.
- Jean-Pierre Salgas : « J.M.G. Le Clézio : Lire c'est s'aventurer dans l'autre » pp. 6-8 dans *La Quinzaine Littéraire* 435, 1-15 mars 1985.
- Marina Salles : « La Mer intérieure de J.-M.G. Le Clézio » pp. 149-166 dans *À propos de Nice*. Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio n° 1, Éditions Complicités, Paris 2008, 209p. ISBN : 2-35120-008-X.
- Monica Spiridion : « À la recherche du sens perdu : Le thème du passage dans la fiction de J. M. G. Le Clézio » pp. 359-366 dans *Life : differentiation and harmony - : vegetal, animal, human / edited by Marlies Kronegger and Anna-Teresa Tymieniecka*. Dordrecht ; Boston : Kluwer Academic Publishers 1998. xvii + 411 p.

- Analecta Husserliana 57. Based on the Sixth International Phenomenology Congress, June 6-9, 1995. ISBN : 0-7923-4887-7.
- Masao Suzuki : « De la claustromanie au nomadisme. L'origine du goût de l'ailleurs chez Le Clézio » pp. 69-81 dans *Europe*. Revue littéraire mensuelle. Janvier-février 2009 n° 957-958, 380 p. ISBN : 978-2-351-50022-4.
- Bruno Thibault : « L'écriture de l'initiation dans *Révolutions* de J.-M.G. Le Clézio », pp. 133-140 dans *J.-M.G. Le Clézio. Lectures d'une œuvre*. Ouvrage collectif coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault. Éditions du temps, Nantes 2004, 191 p. ISBN : 2-84274-301-6.
- Bruno Thibault : « L'horizon fabuleux et l'écriture de la fuite dans *Hazaran* et *Ourania* de J.M.G. Le Clézio », pp. 117-125 dans *Horizons Le cléziens*. Actes du colloque de Grenade, dir. M^e Luisa Bernabé Gil. Revue Inter-Lignes, Numéro spécial, avril 2009, 354 p. ISSN : 1959-6995.
- Bruno Thibault : « La Revendication de la marginalité et la représentation de l'immigration clandestine dans l'œuvre récente de Jean-Marie Gustave Le Clézio » pp. 43-55 dans *Nouvelles Etudes Francophones/NEF* Vol. 20.2 Automne 2005. Revue officielle du Conseil International d'Études Francophones. Lafayette, LA, USA, 319 p. ISSN : 1552-3152.
- Évelyne Thoizet : « Remémorations d'enfance », pp. 185-199 dans *Le Clézio aux limites de l'enfance*. Cahiers Robinson n° 23, 2008, 220 p. Actes du colloque à Arras les 25 et 26 octobre 2007. Numéro dirigé par Isabelle Roussel-Gillet. ISBN : 2-9516422-5-3.
- Isa Van Acker : « Le cinéma selon Le Clézio : magie ou mensonge ? » pp. 179-184 dans *J.-M.G. Le Clézio. Lectures d'une œuvre*. Ouvrage collectif coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault. Éditions du temps, Nantes 2004, 191 p. ISBN : 2-84274-301-6.
- Isa Van Acker : « Errance et marginalité chez Le Clézio : *Le Procès-verbal* et *La Quarantaine* », pp. 69-78 dans *Nouvelles Etudes Francophones* Vol. 20.2 Automne 2005. Revue officielle du Conseil International d'Études Francophones. Lafayette, LA, USA, 319 p. ISSN : 1552-3152.

Fredrik Westerlund : « La musique qui transporte et transforme » pp. 161-168 dans J.-M.G. LE CLÉZIO. *Ailleurs et origines: parcours poétiques*, dir. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz. Éditions Universitaires du Sud 2006, 284 p. ISBN : 2-7227-0113-8.

Fredrik Westerlund : « La relation entre cours d'eau et musique dans l'écriture de J.-M.G. Le Clézio » pp. 1275-1284 dans Jukka Havu, Carita Klippi, Soili Hakulinen, Philippe Jacob, José Santisteban Fernandez (éditeurs) : *Actes du XVIIe Congrès des romanistes scandinaves*, Tampere Studies in Language, Translation and Culture. Series B 5. Tampere University Press, Tampere 2010, 1304 p. ISBN 978-951-44-8339-4 (pdf). En ligne à <<http://tampub.uta.fi/tup/978-951-44-8339-4.pdf>>. Consulté le 10 septembre 2011.

4. Sites Internet

Communiqué de presse de l'Académie suédoise du 9 octobre 2008, en ligne sur <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/press_fr.html>, consulté le 10 septembre 2011.

Fredrik Westerlund : « Jean-Marie Gustave Le Clézio », en ligne sur <<http://www.multi.fi/~fredw/>>. Consulté le 10 septembre 2011.

5. Communication orale

Fredrik Westerlund : « L'orphelin symbole de la mémoire collective dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio » livrée le 2 juillet 2010 au sein du 24^e congrès mondial du CIEF à Montréal.

4. Autres ouvrages cités

1. Monographies, livres

Gaston Bachelard : *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. 7^e Réimpression. Librairie José Corti, Paris, 1966 (1942), 265 p.

Taylor Carman : *Merleau-Ponty*. Routledge Philosophers. Routledge, New York, Oxon, 2008, 261 p. ISBN 13 : 978-0-415-33980-3.

- Mircea Eliade : *Le sacré et le profane*. Réimpression. Collection idées, Gallimard, Paris 1971 (1965), 186 p.
- Gérard Genette : *Figures III*, 2000 (1972), Seuil, Paris, 285 p. ISBN : 2-02-002039-4.
- Jean-Michel Gouvard : *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*. Armand Colin, Paris, 1998, 188 p. ISBN : 2-200-21915-6.
- Martin Heidegger : *Varat och tiden 1*, Översättning : Richard Matz. Daidalos förlag, Göteborg, 1992 (Tryckort Uddevalla 1993), 299 p. ISBN : 91-7173-000-1.
- Guy de Maupassant : *Boule de suif*. Introduction et notes de Marie-Claire Bancquart. Albin Michel, Paris 1997, 253 p. ISBN : 2-253-00963-6.
- Maurice Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Collection Tel, Paris 2010, 537 p. ISBN : 978-2-07-029337-7.
- Cecilia Pettersson : *Märkt av det förflutna? Minnesproblematik och minnesestetik i den svenska 1990-talsromanen*. Avhandling för filosofie doktorsexamen vid institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, med disputation den 27 november 2009. Makadam förlag, Göteborg/Stockholm 2009, 246 p. ISBN 978-91-7061-071-4.
- Jean-Paul Sartre : *La Nausée*. Gallimard, Collection Folio n° 805, Paris 1992, 250 p.
- Richard Sörman. *Litteraturvetenskaplig metod*, Uppsala 2002. (source non publiée)

2. Articles

- Michel Collot : « L'œuvre comme paysage d'une expérience. Merleau-Ponty et la critique thématique », pp. 23-37 dans *Merleau-Ponty et le littéraire*. Textes réunis et présentés par Anne Simon et Nicolas Castin. Presses de l'École normale supérieure, Paris 1997, 168 p. ISBN : 2-7288-0236-X.
- Nathalie Daprez : « Selon quels critères peut-on définir une écriture phénoménologique ? » pp. 39-51 dans *Merleau-Ponty et le littéraire*. Textes réunis et présentés par Anne Simon et Nicolas Castin. Presses de l'École normale supérieure, Paris 1997, 168 p. ISBN : 2-7288-0236-X.
- Jacques Garelli : « Le lieu de gestation de l'œuvre poétique selon la conception merleau-pontienne de l'être-au-monde » pp. 147-154 dans *Merleau-Ponty et le litté-*

raire. Textes réunis et présentés par Anne Simon et Nicolas Castin. Presses de l'École normale supérieure, Paris 1997, 168 p. ISBN : 2-7288-0236-X.

Mervi Helkkula : « Narration omnisciente ou récit sans narrateur: sur les romans de Jean Echenoz » pp. 397-404 dans *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, Seuil, 2009.

Claude Imbert : « L'écrivain, le peintre et le philosophe » p. 53-80 dans *Merleau-Ponty et le littéraire*. Textes réunis et présentés par Anne Simon et Nicolas Castin. Presses de l'École normale supérieure, Paris 1997, 168 p. ISBN : 2-7288-0236-X.