

DU « PAYS DES HOMMES » AU PAYS DE LA NATURE : UN VOYAGE INITIATIQUE

1. AUX FRONTIÈRES DE L'ENFANCE ET DE LA NATURE

Chacun des récits qui nous importent raconte un voyage – un retour ou une découverte – des personnages du « pays des hommes⁴⁸⁶ » jusqu'à la nature qui est parfois pleinement présente ou réduite, marginalisée aux confins des territoires urbains notamment. Néanmoins, son rayonnement symbolique est, lui, immense et inaltérable aux yeux des personnages car la nature est un horizon, une quête incarnant des valeurs et une philosophie qui prend âme avec les enfants. Les récits sont ainsi aux frontières de l'enfance et de la nature en montrant la trajectoire, libératrice ou mutilante, vers l'âge adulte.

1.1.D'un âge à l'autre : une traversée symbolique

L'itinéraire des enfants dans les textes du corpus les amène à grandir : leur traversée de la nature symbolise le passage à un autre âge. L'enfance et l'âge adulte incarnent ainsi deux moments successifs mais aussi antagonistes : les récits mettent en scène l'inversion entre les enfants et les adultes et révèlent les différences d'un âge à l'autre.

1.1.1. La frontière entre l'enfant et l'adulte

La frontière de l'âge séparant l'enfant et l'adulte cache d'autres limites invisibles, symboliques qui sont suggérées à travers les portraits d'enfants. Dans « Celui qui n'avait jamais vu la mer », le narrateur est le porte-parole de la communauté d'enfants soudés par leur complicité, leur connivence : « Pendant longtemps, on chuchotait, dans la cour, ou bien pendant le cours de français, mais ce n'étaient que des bouts de phrase dont le sens n'était connu que de nous⁴⁸⁷. » La construction restrictive « dont le sens n'était connu que de nous » indique, implicitement, que les professeurs, et les adultes de façon générale, sont à l'écart des conversations des enfants qui protègent le secret de Daniel. Leur connivence se révèle donc à travers l'exclusion des adultes,

⁴⁸⁶ Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 243.

⁴⁸⁷ P. 205-206.

indiquée par l'emploi de la première personne du pluriel et la référence commune à une question rituelle désignée à l'aide de l'article défini « la question », suggérant la référence partagée par tous les enfants : « De temps en temps, nous nous arrêtons de parler, et quelqu'un posait la question, toujours la même : "Tu crois qu'il est là-bas ?" ». De plus, la référence implicite à Daniel à travers le pronom « il » souligne la complicité des personnages qui est scellée par leur « pacte » : « Mais on ne disait jamais beaucoup plus, parce que c'était comme un pacte qu'on avait conclu sans le savoir avec Daniel ». Cette comparaison implique une entente des enfants qui n'intègre pas les adultes, renvoyés à leur ignorance, leur étrangeté comme le montre la mise à distance des enfants par le pronom « ils » : « Ils s'étaient tellement agités pour retrouver la trace de Daniel Sindbad, [...], et voilà qu'un jour, à partir d'une certaine date, ils ont fait comme si Daniel n'avait jamais existé⁴⁸⁸. » La complicité qui anime les enfants nourrit le visage singulier qui est donné à l'enfance dans le corpus et qui est aussi construit par la description de figures d'enfants. Dans *Pawana*, le jeune John décrit par le regard de Melville en fait un enfant inconnu, une figure de l'enfance : « L'un d'eux, un enfant, regardait la mer⁴⁸⁹. » ; « L'enfant regardait avec émerveillement⁴⁹⁰. » L'imprécision de la caractérisation de l'enfant en fait un personnage archétypal, représentatif d'un âge et, surtout, d'un regard particulier, ainsi que le fait entendre le groupe prépositionnel « avec émerveillement » qui, à la manière d'un adverbe, qualifie le point de vue du petit garçon. La distinction entre l'enfant et l'adulte est donc récurrente dans les textes étudiés, notamment dans *Voyage au pays des arbres* où les adultes sont désignés par le pluriel « les gens » qui les anonymise : « Les gens qui ne savent pas le langage des arbres⁴⁹¹ », « Les gens qui ne savent pas apprivoiser les arbres⁴⁹² ». Cette construction à l'aide d'une relative niant le savoir des « gens » par opposition au petit garçon est récurrente et trace une frontière symbolique entre eux tout au long du récit. Ainsi, l'enfant est opposé à l'homme : « Comme les arbres sont un peu timides, ils gardent généralement les yeux fermés quand il y a un homme dans les environs. Le petit garçon lui, qui voulait voyager au pays des arbres, avait appris petit à petit à faire ouvrir les yeux⁴⁹³. » Le pronom personnel « lui » fait la distinction entre le petit garçon et « un homme » en mettant en valeur syntaxiquement le personnage de l'enfant. À la distinction entre des personnages enfants et adultes, s'ajoute la distinction entre des lieux associés à différents âges. La descente de Jon du mont Reyðarbarmur

⁴⁸⁸ P. 227.

⁴⁸⁹ P. 56.

⁴⁹⁰ P. 57.

⁴⁹¹ P. 14.

⁴⁹² P. 10.

⁴⁹³ P. 16.

dans « La montagne du dieu vivant » coïncide, de cette façon, avec son retour dans « le territoire des hommes⁴⁹⁴ ». Le terme « territoire » renvoie à la notion de frontière, physique mais aussi abstraite car la caractérisation « des hommes » peut laisser entendre l'opposition entre les adultes et les enfants. La séparation entre l'enfance et l'âge adulte ne suppose pas l'infériorité des enfants, adultes en devenir. Au contraire, les enfants sont décrits comme des êtres sages, clairvoyants : les descriptions mettent en scène le renversement entre les adultes et les enfants.

1.1.2. Le renversement entre adultes et enfants

Le renversement entre les adultes et les enfants passe par le savoir, la conscience détenue par les plus jeunes qui font figure de repoussoir : ils renvoient les adultes à leur conscience, les amènent à réfléchir, comme c'est le cas dans *Pawana*. La chasse des baleines vécue par le jeune John qui accompagne Charles Melville Scammon ne produit pas chez lui la réaction enthousiaste de son aîné :

« Moi, je suis venu pour chercher de l'or. Je n'en ai pas trouvé, alors j'ai affrété ce navire pour la chasse. Sais-tu que si nous trouvons le refuge des grises, nous deviendrons immensément riches ? »

Le regard de l'enfant brillait étrangement. Mais je me trompai sur ce qu'il exprimait⁴⁹⁵.

Le regard de l'enfant traduit une incompréhension des paroles du personnage : l'adverbe « étrangement » signale une réaction inattendue qui échappe encore à l'adulte. La signification de ce regard est donnée plus loin dans le texte : « ce jeune garçon qui chassait pour la première fois et qui me regardait comme si j'avais fait quelque chose d'interdit, quelque chose de maudit⁴⁹⁶. » L'emploi du plus-que-parfait, indiquant une action accomplie, et le sens attaché aux adjectifs « interdit » et « maudit » montrent que l'adulte a franchi une frontière symbolique. Le regard de l'enfant traduit donc un point de vue sacré sur la nature car l'adjectif « maudit » implique la transgression d'une loi divine, une profanation sur laquelle nous reviendrons. L'enfant fait ainsi figure de juge. Mais on rencontre aussi dans les textes de notre corpus des enfants-guides, des enfants initiateurs qui mènent les adultes comme leurs pairs au contact d'un monde inconnu. Ainsi, dans « La montagne du dieu vivant », l'enfant-dieu que rencontre Jon le guide vers le sommet :

⁴⁹⁴ P. 177.

⁴⁹⁵ P. 58.

⁴⁹⁶ P. 89.

« “Viens, je vais te montrer le ciel maintenant⁴⁹⁷.” » L’emploi de l’impératif « viens » et la construction « je vais te montrer le ciel », où le pronom personnel « te » fait de John le bénéficiaire de l’action, mettent l’enfant inconnu dans une posture de guide, au sens littéral puisqu’il l’amène vers le haut de la montagne, un point culminant symbolisant l’initiation, le dépassement. Dans « Les bergers », on retrouve un schéma similaire puisque Gaspar découvre des enfants nomades qui l’initient à la vie sauvage dans le désert : « Mais c’était elle la plus légère, c’était elle qui entraînait le jeune garçon vers les hauteurs⁴⁹⁸. » La construction extractive met en valeur le rôle assigné à Khaf qui guide l’enfant, le pousse vers le haut. Les enfants peuvent aussi être les protecteurs des adultes, et les rôles s’inversent alors, comme dans « Orlamonde » où Annah cherche à épargner sa mère en lui cachant ses escapades buissonnières. Cette dernière est, en effet, à l’hôpital, malade, et sa mort est suggérée par le texte qui mentionne « le dortoir » où elle vit, associé au sommeil qui rappelle la présence de la mort. L’enfant cherche à guérir sa mère : « Elle lui tenait la main très fort, et la lumière et la couleur de la mer entraient dans le corps de sa mère⁴⁹⁹. » Les rôles sont inversés, l’enfant soigne sa mère : une frontière symbolique est à nouveau franchie d’un âge à l’autre, effaçant les limites, qui définissent les enfants et les adultes. Ce franchissement laisse ainsi entendre la mue du personnage d’Annah qui entre peu à peu dans l’âge adulte. Le rôle de l’enfant, de surcroît, est double car elle cherche autant à protéger sa mère de la maladie que la villa de sa destruction : « Il y a plusieurs jours que les machines sont là, et Annah attend dans sa maison, au sommet de la muraille. Elle sait que, si elle s’en va, les destructeurs mettront leurs machines en marche et feront tomber tous les murs⁵⁰⁰. » Il y a, là aussi, un renversement : ce n’est plus la maison qui protège l’enfant du monde mais l’enfant qui protège la maison de l’extérieur, ce qui suggère son sentiment de culpabilité, sa peur d’abandonner sa mère. Enfin, le personnage de Mondo incarne la disponibilité intellectuelle des personnages d’enfants qui interrogent les adultes et les poussent à la réflexion. Son nom est inspiré de la pratique d’un enseignement bouddhiste zen sous la forme d’un dialogue, le mondô⁵⁰¹. Mondo est ainsi le détenteur d’un savoir qu’il transmet aux habitants de la ville : « C’était comme si les gens avaient attendu longtemps une parole, juste quelques mots, comme cela, au coin

⁴⁹⁷ P. 172.

⁴⁹⁸ P. 348.

⁴⁹⁹ P. 241.

⁵⁰⁰ P. 244.

⁵⁰¹ François Marotin écrit à ce propos : « Il vise à établir une communication entre le maître et le disciple en dehors de la logique intellectuelle, par-delà le sens commun des mots, et à vérifier si l’aspirant est effectivement parvenu au zen, c’est-à-dire à l’illumination grâce à laquelle l’univers se montre dans son unité, par un dépassement de la distinction entre le sujet et l’objet. », in *François Marotin commente Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 36-37.

de la rue, et que Mondo savait dire ces mots-là⁵⁰². » La « parole » décrite semble divine, sacrée par l'emploi de ce terme évocateur qui renvoie aussi au pouvoir du verbe sur lequel nous reviendrons. Le jeune Mondo symbolise le savoir supérieur que détiennent les personnages d'enfants et qui se manifeste, notamment, à travers leur vision du monde.

1.1.3. Le savoir (voir) des enfants

Chez les personnages d'enfants des textes réunis dans notre travail, le savoir est indissociable du regard. La notion de savoir voir développée par Philippe Hamon désigne les caractéristiques propres au point de vue de personnages-types, tels que l'artiste. Les enfants des œuvres de Le Clézio sont ainsi des personnages dont le point de vue est supérieur, ils savent contempler la nature et percevoir des mondes invisibles. *Voyage au pays des arbres* met en scène la frontière entre la réalité, connue seulement du petit garçon, et ce que l'on en perçoit : « Si on les regarde sans trop faire attention, on peut croire qu'ils ne veulent rien, qu'ils ne savent rien dire. Mais le petit garçon savait que ce n'était pas vraiment vrai⁵⁰³. » Le contraste entre les verbes « croire » et « savoir » illustre l'opposition entre la connaissance visuelle, sensorielle du garçon et la croyance de ceux qui pensent les arbres inanimés. L'illusion des arbres qui feignent l'immobilité est marquée par la répétition de la locution adverbiale « avoir l'air de », qui creuse l'écart entre l'image des arbres et leur réalité : « Ils ont l'air paisible et doux, fixés dans la terre par les racines solides⁵⁰⁴. » ; « Ils ont l'air de dormir, comme cela, d'un sommeil épais qui dure des siècles. Ils ont l'air de ne penser à rien⁵⁰⁵. » Dans le texte, deux mouvements se distinguent : l'image illusoire des arbres et l'ambiguïté de la réalité. Le portrait attendu des arbres est déconstruit et présenté comme une mise en scène : paradoxalement, ce que l'on prend pour une réalité – à savoir l'inanimation des arbres – constitue finalement une sorte d'illusion d'optique. Ce basculement est préparé par les autres frontières, physiques, mises en scène dans ce texte : la frontière qui sépare le garçon de la forêt et la frontière entre le jour et la nuit, moment de révélation totale des arbres au cours de leur danse. La frontière traverse tout le texte par la récurrence de système hypothétiques, comme « Si on les regarde sans trop faire attention⁵⁰⁶ » ou « Si tu ne fais pas attention⁵⁰⁷ », qui témoignent de la virtualité, de

⁵⁰² P. 68.

⁵⁰³ P. 6-8.

⁵⁰⁴ P. 6.

⁵⁰⁵ P. 8.

⁵⁰⁶ P. 6.

⁵⁰⁷ P. 11.

l'invisibilité de faits inconnus aux hommes s'ils n'y sont pas attentifs. L'opposition entre le savoir et la croyance recoupe aussi une opposition entre la perception visuelle empirique et la parole : « Les gens qui ne savent pas apprivoiser les arbres disent que les forêts sont silencieuses⁵⁰⁸. » La parole des hommes affirme une absence de parole et se porte ainsi sur du vide, symbolisant la vacuité de la croyance humaine. Cette affirmation met aussi l'accent sur un élément important du savoir des enfants, il s'agit de leur complicité avec la nature et les animaux qui passe par leur capacité à apprivoiser ces derniers : « Il faut apprivoiser les arbres⁵⁰⁹ » répète ainsi régulièrement le narrateur de *Voyage au pays des arbres*. L'emploi du verbe « apprivoiser » convoque la référence au *Petit Prince* d'Antoine de Saint Exupéry : « Le renard se tut et regarda longtemps le petit prince : “S'il-te-plaît... apprivoise-moi ! dit-il⁵¹⁰. » Enfin, comme le petit garçon qui s'ennuyait, Petite Croix est un personnage qui montre la relation privilégiée des enfants à la nature, contrairement aux adultes : « Les gens d'ici ne savent pas bien parler aux nuages. Ils font trop de bruit, trop de gestes, et les nuages restent haut dans le ciel⁵¹¹. » On remarque la proximité avec la description des « gens qui ne savent pas apprivoiser les arbres⁵¹² » par l'emploi du terme « gens » et la négation du verbe « savoir ». Une frontière linguistique sépare les hommes des nuages, et plus largement de la nature. Cependant, Petite Croix, elle, sait communiquer avec cette dernière : « Les abeilles vibrent sur ses cheveux noirs, près de ses oreilles, et ça fait un chant monotone qui parle des fleurs et des plantes⁵¹³ ». Le langage des abeilles constitue une autre forme de communication, entre l'enfant et la nature, dont sont exclus les autres hommes : « Elles ne parlent pas la langue des hommes, mais Petite Croix comprend ce qu'elles disent⁵¹⁴. » Les textes naviguent d'un âge à l'autre en observant la sensibilité différente, le regard autre qui anime les enfants ainsi mis en valeur. Cette traversée symbolique qui introduit le lecteur dans le monde des enfants en embrassant leur point de vue s'accompagne d'une traversée géographique des personnages.

⁵⁰⁸ P. 10.

⁵⁰⁹ P. 8.

⁵¹⁰ Antoine de Saint Exupéry, *Le Petit Prince* [en ligne], Paris, Gallimard, 1999, p. 73 [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <<http://www.saintexupery-domainepublic.be/wp-content/uploads/2015/02/petitprince2.pdf>>

⁵¹¹ P. 277.

⁵¹² P. 10.

⁵¹³ P. 279.

⁵¹⁴ P. 280.

1.2.D'un monde à l'autre : une traversée géographique

Une fois encore les descriptions nous emmènent aux frontières de l'enfance et de la nature : l'espace et le temps sont liés par la mobilité des personnages qui passent de l'enfance à l'âge adulte au cours d'un voyage dans des contrées de l'autre côté du monde connu.

1.2.1. Le motif de la frontière

La frontière est un motif qui parcourt l'ensemble des textes de notre corpus sous différentes formes. Elle se manifeste, en tout cas, très souvent sous une apparence réelle, délimitant les territoires visités par les personnages, et que signale les textes par la récurrence de l'expression « de l'autre côté » :

C'était l'arrivée vers le haut de la mer, tout à fait au sommet du grand mur bleu, à l'endroit où l'on va enfin voir ce qu'il y a de l'autre côté⁵¹⁵.

Son cœur battait plus fort, parce qu'il savait que c'était de l'autre côté des dunes, à deux cents mètres à peine⁵¹⁶.

Elle écoutait les coassements des crapauds et le bruit régulier de l'eau du fleuve, de l'autre côté du marais⁵¹⁷.

L'adjectif « autre », renvoie à un monde différent, inconnu et séparé des personnages. Le dernier exemple est extrait de « Hazaran » où à la fin du texte, « le gué⁵¹⁸ » sur lequel se situent les personnages pour traverser le fleuve est une déclinaison d'un pont symbolisant le passage vers un autre monde. D'autres espaces dans les textes incarnent des espaces limitrophes, notamment le fleuve que l'on rencontre dans plusieurs descriptions. Dans « Hazaran », il délimite le camp où sont installées les populations réfugiées :

⁵¹⁵ J.M.G. Le Clézio, « Lullaby », *op. cit.*, p. 118.

⁵¹⁶ J.M.G. Le Clézio, « Celui qui n'avait jamais vu la mer », *op. cit.*, p. 209.

⁵¹⁷ J.M.G. Le Clézio, « Hazaran », *op. cit.*, p. 263.

⁵¹⁸ P. 264.

La Digue des Français, ce n'était pas vraiment une ville, parce qu'il n'y avait pas de maisons, ni de rues, seulement des huttes de planche et de papier goudronné et de la terre battue. [...] Ils arrivaient ici, à la Digue, près des marécages qui bordent l'estuaire du fleuve, ils s'installaient là où ils pouvaient et ils construisaient leur hutte en quelques heures⁵¹⁹.

La « digue » renvoie à la frontière, celle entre les Français et les autres peuples, qui est aussi évoquée à travers la situation spatiale du lieu « près des marécages qui bordent l'estuaire du fleuve », où « l'estuaire » constitue lui-même une frontière. La description de la Digue met aussi en jeu une autre frontière, invisible cette fois-ci, à travers le portrait de cette population marginalisée. Le modalisateur « vraiment » pointe la difficulté de nommer le lieu : ce manque de reconnaissance lexicale est symbolique de son invisibilité et de sa marginalité. La forme négative fait entendre combien la description porte sur l'absence. En outre, ce qui est présent souffre néanmoins d'un manque, d'une pauvreté suggérée par l'adverbe « seulement ». Le lieu est décrit comme un bidonville par la mention des « huttes », notamment. L'emploi du verbe « décharger » assimile aussi les populations à du bétail, voire à des rebuts. Enfin, remarquons l'étymologie du prénom de l'héroïne du texte, Alia qui vient du latin *alius*, signifiant « autre », et proche d'*alienatus*, qui qualifie l'état d'aliénation. Le prénom renvoie aux privations de libertés dont souffre le personnage et à sa condition d'immigrée : elle incarne l'autre, la différence. Or les personnages sont invités à franchir les frontières pour se libérer.

1.2.2. Le motif de l'ouverture

Les descriptions de lieux suggèrent l'ouverture d'autres mondes au sein du réel. Le lexique convoqué tisse ainsi un ensemble d'échos au motif de l'ouverture par l'emploi de termes tels que « faille », « passage » ou « échancrure » : « Peu à peu apparaissait une large échancrure, dont l'entrée était gardée par une île⁵²⁰. » ; « Jon contourna la muraille, remonta vers le nord, à la recherche d'un passage. [...] Devant lui, une large faille séparait le rocher noir, formant comme une porte géante⁵²¹. » ; « Tout à coup, Jon regarda fixement la faille sombre, au-dessous de lui, et il frissonna⁵²² ». La présence d'une « faille » dans la montagne que Jon parcourt est pour lui l'entrée

⁵¹⁹ P. 233.

⁵²⁰ J.M.G. Le Clézio, *Pawana*, *op. cit.*, p. 59.

⁵²¹ J.M.G. Le Clézio, « La montagne du dieu vivant », *op. cit.*, p. 154.

⁵²² *Ibid.*, p. 155.

dans un univers surnaturel. Ce motif suggère régulièrement la possibilité d'une ouverture de la nature qui est sur le point de révéler ses secrets :

Elle regardait de toutes ses forces, comme si le ciel allait enfin s'ouvrir et montrer tous ces palais, tous ces châteaux, ces jardins pleins de fruits et d'oiseaux, et le vertige l'obligeait à fermer les yeux⁵²³.

Alia désire l'ouverture du ciel qui laisserait voir le monde merveilleux dépeint par Martin. Le motif de la faille figure ainsi l'accès des enfants à un monde qui transcende l'ordinaire. Et ce passage se fait tout naturellement par des portes, fréquentes dans les descriptions. Dans « Villa Aurore », le « portail » de la maison sépare le personnage du lieu de son enfance et s'apparente, de ce fait, à un portail temporel. Ce texte propose d'ailleurs une autre sorte de frontière, la frontière temporelle, que l'on retrouve dans *Pawana* : « Elle était si jeune, mince, elle avait l'air d'une enfant⁵²⁴. » Le personnage d'Araceli est décrite entre deux âges et illustre la frontière entre l'enfance et l'âge adulte que constitue par essence l'adolescence de plusieurs protagonistes. John se trouve lui aussi entre deux temps, le passé et le présent, deux âges, l'enfance et l'âge adulte. Cette frontière temporelle est montrée par le parallèle entre le commencement d'un siècle et la fin d'un homme suggéré par le contraste entre les adjectifs « nouveau » et « ancien » : « Le siècle nouveau commence, plus rien ne sera comme avant. [...] Je suis peut-être devenu pareil au vieux Nattick de mon enfance⁵²⁵ ». De plus, le positionnement liminaire des personnages concrétise aussi une situation entre deux âges : « Elle l'aime parce que c'est l'endroit du monde où l'on voit le mieux la mer et le ciel, rien d'autre que la mer et le ciel, comme si la terre et les hommes avaient cessé d'exister⁵²⁶. » La jeune fille est au bord de la fenêtre au-dessus de la falaise : la villa est un lieu limitrophe, comme le suggère son étymologie. Le mot « orla⁵²⁷ » est lié lui-même à l'idée de rebord, ainsi « Orlamonde » peut signifier au bord du monde et même hors-le-monde par la consonnance avec « hors ». Et, de plus, la fenêtre joue un rôle de frontière entre elle et l'autre monde, la ville : « Elle n'oubliait pas, non, mais les gens et les choses de l'autre monde n'avaient plus la même importance⁵²⁸. » La nature apparaît finalement comme un espace limite, aux lisières de la ville et du réel.

⁵²³ J.M.G. Le Clézio, « Hazaran », *op. cit.*, p. 242.

⁵²⁴ P. 38.

⁵²⁵ P. 88.

⁵²⁶ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 239.

⁵²⁷ « Orla » in *Dicovia* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.dicovia.com/orla.htm>>

⁵²⁸ P. 240.

1.2.3. La nature : un monde aux limites du réel

Dans les descriptions de paysage réunies dans notre travail, la nature est opposée à la ville qui incarne le monde réel et ordinaire. L'espace urbain est décrit de façon négative, à travers les images dysphoriques qui en sont données. Dans « Orlamonde, lorsque les hommes du chantier viennent récupérer Annah, la lumière dorée du soleil est remplacée par le jaune de leurs casques : « Les ouvriers sont là, immobiles, sans rien dire, leurs casques jaunes brillent très fort⁵²⁹. » À la beauté de la nature se substitue le caractère artificiel du plastique des casques dont la brillance semble agressive, outrancière par la caractérisation au moyen de l'adverbe « très » et symbolise la violence du monde réel. Les personnages sont les témoins privilégiés de la laideur de la ville et de son étrangeté :

Mondo regardait les vitrines des magasins en léchant sa glace. Au fond d'une vitrine où la lumière était allumée, il y avait un grand lit en bois rouge, avec des draps et un oreiller à fleurs, comme si quelqu'un allait s'y coucher et dormir. Un peu plus loin, il y avait une vitrine remplie de cuisinières très blanches et une rôtissoire où tournait lentement un poulet en carton⁵³⁰.

La vitrine forme une frontière entre Mondo et cet univers inconnu : le magasin figure la superficialité de la ville, on le voit avec le circonstant « en carton » ou encore l'adverbe « très », qui fait entendre la blancheur exagérée du décor. Le passage met ainsi en abyme l'image de la ville dont Mondo est exclu et qui incarne l'envers des valeurs véhiculées par l'enfant. Cependant, les jardins, notamment celui de la « Villa Aurore », se présentent comme des bulles épargnées par la corruption urbaine de l'espace. Les descriptions les assimilent à la jungle qui « permet d'échapper la ville, à son complexe rationnel, pour s'avancer à la découverte de la nature et de la pensée primitive. La jungle est pour Le Clézio le lieu antithétique de la ville : c'est un espace authentique, sauvage, profond et fécond, nourricier et libérateur⁵³¹. » En effet, dans l'extrait qui suit, le jardin est décrit comme une nature sauvage et luxuriante :

Autour de la maison, il y avait un jardin pas très grand, mais tellement envahi de ronces et

⁵²⁹ P. 248-249.

⁵³⁰ J.M.G. Le Clézio, « Mondo », *op. cit.*, p. 38-39.

⁵³¹ Bruno Thibault, « Errance et initiation dans la ville post-moderne de *La Guerre* (1970) à *Poisson d'or* (1997) de J. M. G. Le Clézio » in *Nottingham French Studies*, Vol. 39, No. 1, Nottingham, University of Nottingham, Spring 2000, p. 96-109, p. 101-102.

de mauvaises herbes qu'on n'en voyait pas les limites. [...] Dans le jardin en désordre, devant la maison, il y avait deux beaux palmiers qui s'élevaient au-dessus du toit et, quand le vent soufflait un peu, leurs palmes grattaient les gouttières et les tuiles. Autour des palmiers, les buissons étaient épais, sombres, parcourus par de grandes ronces violettes qui rampaient sur le sol comme des serpents.

L'invasion de la nature sauvage se concrétise dans les « ronces » et les « mauvaises herbes ». Le circonstant « en désordre » indique, lui aussi, un lieu en-dehors de la civilisation, et les « palmiers » ainsi que la comparaison des ronces à des « serpents » en soulignent l'exotisme. De façon plus générale, les maisons elles-mêmes incarnent des îlots spatiaux et temporels au sein de la ville. Elles dominent la ville et s'en détachent : leur grandeur symbolise la distance spirituelle que permet le lieu : « Depuis toujours, Aurore existait, là, au sommet de la colline⁵³² » ; « Mais quand elle était ici, dans sa maison, en haut de la muraille⁵³³ ». La villa est un îlot coupé aussi du passage du temps qui semble ne pas l'affecter : « Jour après jour, tout cela était là, sans bouger, sans changer⁵³⁴ ». Enfin, les nombreuses occurrences du terme « pays » pour désigner des espaces naturels convoque la référence aux *Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, et ainsi, assimile la nature à un espace merveilleux :

C'est comme ça qu'il a eu l'idée d'aller au pays des arbres⁵³⁵.

Jon était heureux d'être arrivé ici, près des nuages. Il aimait leur pays, si haut, si loin des vallées et des routes des hommes⁵³⁶.

Les petits animaux inconnus détalait dans les creux de sable, entraient dans leurs terriers. On était chez eux dans leur pays⁵³⁷.

La nature apparaît comme un territoire inconnu exploré par les personnages à la conquête, ou en quête, de la nature.

⁵³² P. 109.

⁵³³ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 241.

⁵³⁴ J.M.G. Le Clézio, « Villa Aurore », *op. cit.*, p. 111.

⁵³⁵ J.M.G. Le Clézio, *Voyage au pays des arbres*, *op. cit.*, p. 6.

⁵³⁶ J.M.G. Le Clézio, « La montagne du dieu vivant », *op. cit.*, p. 161.

⁵³⁷ J.M.G. Le Clézio, « Les bergers », *op. cit.*, p. 305.

1.3. De la conquête à la quête de la nature

Parmi tous les personnages mis en scène dans les textes de notre corpus, deux relations à la nature se dessinent : certains des protagonistes voient en elle une ressource inépuisable, une source d'enrichissement, alors que d'autres l'envisagent, par leur contemplation, comme une beauté fragile dont la valeur est inestimable et immatérielle.

1.3.1. La nature : une terre à conquérir

Le texte *Pawana* raconte le massacre, réel, des baleines à Nantucket du point de vue de deux personnages coupables de cet acte de cruauté. Les premières pages de l'œuvre nous plongent dans une atmosphère sombre qui caractérise la noirceur des protagonistes et annonce la mort des baleines : « les mâles forment autour une ligne de défense pour empêcher les orques et les requins de venir, et la mer bout sous les coups des nageoires, le ciel s'obscurcit dans la vapeur des événements, les cris des oiseaux font un bruit de forge⁵³⁸. » La description dramatise le cadre spatial par la présence d'un « ciel obscur », le bouleversement de la mer qui « bout » et le « bruit de forge ». Ces deux derniers éléments convoquent le feu qui symbolise la guerre, la destruction, celle de l'homme et de la nature, en évoquant implicitement les Enfers. Les baleines sont réduites à de la viande : « De tous côtés, sur les bancs de sable inaccessibles, gisaient les carcasses des grises, lambeaux de chair et d'os, becs immenses dressés vers le ciel⁵³⁹. » L'aspectualisation des animaux à travers des parties du corps, « carcasses », « os », « becs », les assimile à des morceaux de chair, seules des parties du corps représentent par métonymie les baleines. Le massacre des baleines entraîne aussi la profanation d'un lieu secret, et sacré, la lagune : « Les grands navires effilés, les hauts mâts où l'homme de vigie guettait la mer, les canots accrochés aux flancs des bateaux, prêts à fendre la mer, les épars, les harpons, les crocs, prêts à accomplir leur travail⁵⁴⁰. » Dans ce passage, beaucoup d'éléments renvoient au motif de l'ouverture, comme les outils « épars », « harpons », « crocs » et le verbe « fendre ». De plus, la répétition de la construction « prêt à » crée une tension, suggère la disparition imminente des animaux par son aspect inchoatif. La destruction du lieu est assimilée à une forme de viol : « Alors, tandis que l'étrave de la chaloupe fendait l'eau de la lagune, nous allions

⁵³⁸ P. 27-28.

⁵³⁹ P. 83.

⁵⁴⁰ P. 28.

très durement vers notre destinée. » Le viol est suggéré par la description du bateau, avec le verbe « fendre », pénétrant les eaux de la lagune, un lieu inexploré, et met en parallèle les deux causes portées par le texte, la dénonciation des violences contre les femmes et contre la nature, nous y reviendrons. La mort des baleines symbolise la disparition de la nature qui est mise en parallèle tout au long du texte avec la perte de l'eau, remplacée par le sang : « quand les baleiniers revenaient de l'autre bout du monde en halant les géants morts. Puis sur les quais, [...] les ruisseaux de sang noir coulant dans les bassins du port, l'odeur âcre et puissante, l'odeur des profondeurs⁵⁴¹. » Le mouvement des bateaux avec le verbe « revenaient » est relayé par celui du sang « coulant » car la conjonction « Puis » associe les deux phrases : la mort symbolisée par le sang se diffuse, virale, envahissante. La disparition des baleines est associée à celle d'Araceli, toutes deux sont les symboles d'une perte de la vie :

J'erre sur la plage, dans le vent doux de l'hiver, j'entends pleurer les tubes des roseaux, et le sifflement dans les ossements et les branches des anciennes huttes. Je frissonne, parce que c'est comme la voix d'Araceli, son souffle qui chante près de la rivière invisible⁵⁴².

L'évocation du souffle de la jeune fille disparue est symbolique : il est l'*anima* en latin, l'âme, le souffle de vie qui traversait le personnage et qui s'affaiblit. Cette disparition est dévoilée à travers l'amenuisement de la « voix » devenue « souffle ». *Pawana* raconte donc la fin d'un monde qui est, notamment, traduite par la rupture du cycle de la nature, brisé par la cruauté humaine : « Le monde ne retournera plus à son origine⁵⁴³. » L'emploi de l'adverbe de négation marque la disparition de la vie et l'arrêt du cycle tout comme la négation du verbe « retourner », où le préfixe « re » témoigne de la répétition, montre que la vie a disparu. Ce passage où John se compare au vieux Nattick est ainsi marqué par une tension entre le cycle et la rupture : « Elle est devenue un lac mortel⁵⁴⁴ ». Le participe passé « devenue » traduit un changement, une rupture affirmée par l'aspect accompli du passé composé se substituant au recommencement : la lagune est condamnée à un état de mort. Le personnage de John est pris dans la même cyclicité avec l'emploi du participe passé « devenu » : « Je suis peut-être devenu pareil au vieux John Nattick⁵⁴⁵ ». Il est à la fin d'un siècle et à la fin d'un temps, souffrant la perte définitive de son enfance et du monde qui lui est associé, pris malgré lui

⁵⁴¹ P. 28-29.

⁵⁴² P. 87-88.

⁵⁴³ P. 88.

⁵⁴⁴ P. 88.

⁵⁴⁵ P. 88.

dans un enchaînement temporel soumis à la rupture. Cependant, les enfants incarnent la possibilité d'un autre rapport à la nature.

1.3.2. La nature : une *terra incognita* à découvrir

À de nombreuses reprises, les personnages d'enfants sont présentés comme des explorateurs de la nature. Dans « Villa Aurore », la découverte pour le narrateur jeune du lieu et de son jardin provoque « le frisson de l'aventure⁵⁴⁶ ». On distingue, ici, un écho au genre du récit d'aventures et un peu plus loin on remarque des termes comme « expéditions⁵⁴⁷ » ou « jungle⁵⁴⁸ » : le jardin devient à travers le regard de l'enfant l'objet d'une exploration. Daniel, « Celui qui n'avait jamais vu la mer », est un jeune garçon qui voyage seul, à l'insu des adultes, jusqu'à la mer, et sans jamais revenir. L'aventure qu'il vit fait déjà de lui un explorateur car il part pour un lieu inconnu : « Il sentit tout à coup l'ivresse de ceux qui sont entrés sur une terre vierge, et qui savent qu'ils ne pourront peut-être pas revenir. Il n'y avait plus rien de semblable, ce jour-là ; tout était inconnu, nouveau⁵⁴⁹. » La périphrase « ceux qui sont entrés dans une terre vierge » désigne les explorateurs et fait écho au titre de la nouvelle mettant en parallèle Daniel et les explorateurs. Cette découverte est initiatique : une rupture est traduite par le circonstant « tout à coup » et la construction négative en « ne...plus » qui oriente le temps dans un seul sens. La nature est un trésor qui ne relève pas de la possession mais de la contemplation : « Ils regardaient la belle lumière comme dans un rêve⁵⁵⁰. » La troisième personne du pluriel suggère la communion des deux regards. Et la communion est aussi celle de l'enfant avec la nature car son regard prend la couleur de cette dernière : « Ses yeux reflétaient la couleur du soleil⁵⁵¹. » Le rapport de force s'inverse entre la nature et l'homme : la première rappelle sa toute-puissance et son éternité face au passage éphémère du second sur la terre. Dans *Pawana*, les cabanes des boucaniers sont « consolidées avec les côtes géantes des baleines, et les longues lames blanches polies par le vent et la mer brillent au soleil⁵⁵². » Le participe passé « consolidées » entremêle les ruines humaines et animales et suggère la vulnérabilité des hommes ainsi que leur proximité avec les animaux. La civilisation est finalement détruite, effacée par le

⁵⁴⁶ P. 110.

⁵⁴⁷ P. 110.

⁵⁴⁸ P. 110.

⁵⁴⁹ P. 221.

⁵⁵⁰ P. 56.

⁵⁵¹ P. 57.

⁵⁵² P. 33.

temps. Mais plus encore, dans les textes la nature reprend l'espace conquis par l'homme, elle envahit le paysage. On le voit déjà dans l'aspect des cabanes « polies par le vent et la mer » : l'érosion suggère que le lieu retourne à la nature par l'effacement de la présence humaine. Le motif revient dans d'autres passages, comme dans « Lullaby » : « Il n'y avait personne, et ça devait faire des années qu'elle était abandonnée, parce que les herbes et les lianes avaient envahi la véranda, et les volubilis s'étaient enroulés autour des colonnes⁵⁵³. » Les participes passé « abandonné », « envahi », « enroulés » dévoilent l'irruption d'une nature sauvage, désignée par les plantes exotiques que sont les « lianes » et les « volubilis ». Le passage des enfants dans la nature symbolise donc également le changement dans le rapport entretenu par l'homme avec la nature : elle devient un objet de quête. Ainsi, la traversée géographique des personnages décline d'autres passages, d'ordre symbolique, d'un âge à l'autre, d'un regard à l'autre. Nous allons maintenant voir que le passage entre deux mondes est aussi imaginaire en nous intéressant aux mondes intérieurs, et antérieurs, des personnages.

2. LES MONDES INTERIEURS, ET ANTERIEURS, DES PERSONNAGES

Les descriptions sont souvent guidées par le regard des personnages vers la nature, nous avons pu le constater. Dans le prolongement de la thématique en Voir, le regard intérieur est un accès aux paysages imaginaires des protagonistes. Il permet de découvrir les mondes intérieurs – les rêves, les fantasmes, les lieux de refuge – et les mondes antérieurs – les souvenirs, les pays d'origine, les mondes perdus – qui habitent les différents personnages.

⁵⁵³ P. 112.

2.1. La nature comme *oïkos* de l'enfance

Le monde intérieur des personnages n'est pas seulement mental, il correspond aussi aux lieux matriciels, aux refuges offerts aux enfants. La nature est ainsi l'*oïkos*⁵⁵⁴ de l'enfance, habitat précieux de l'homme et lieu de (re)naissance et de vie des jeunes protagonistes des récits.

2.1.1. Le topos de la Nature maternelle

Les lieux de la nature apparaissent comme des espaces matriciels qui recueillent les jeunes personnages. Dans *Voyage au pays des arbres*, le petit garçon est entouré par les yeux des arbres « au milieu de la forêt⁵⁵⁵ », sa position centrale et l'omniprésence des arbres protecteurs fait de la forêt un véritable berceau qui, par métonymie, désigne l'enfance. Or, elle sera pour l'enfant un lieu d'éveil à la vie en lui offrant un savoir nouveau et s'affirme ainsi comme un espace initiatique et transformateur, elle est un cocon dont sort métamorphosé le petit garçon. La clairière de la fin du récit est un espace clos au sein de la forêt qui constitue une sorte de matrice où a lieu la renaissance initiatique du petit garçon après l'épreuve de la danse. L'enfant est cerné par les arbres qui assurent sa protection : « Le petit garçon dort longtemps, jusqu'au petit matin, jusqu'à l'heure de la rosée, et le vieux chêne veille sur lui toute la nuit. » L'attitude de l'arbre révèle la communion entre l'enfant et la nature qui joue, ici, son rôle protecteur, maternel. Dans « Orlamonde », la fenêtre de la villa d'où Annah contemple la mer est comparée à l'aire d'un oiseau logée dans la falaise : « Comme l'aire d'un oiseau de mer, accrochée à une falaise, qui semble voler au-dessus du monde.⁵⁵⁶ » La comparaison convoque la symbolique du nid, celui que l'enfant quitte une fois adulte. La terre parcourue par les personnages est une terre matricielle, d'où naît la vie : « Puis Jon entendit les coups de son cœur à l'intérieur de la terre⁵⁵⁷ » ; « Il y a des coups lourds, comme s'il y avait un cœur qui battait quelque part sous la terre⁵⁵⁸. » De plus, la nature est décrite comme un espace du féminin, aux sources de la vie, notamment grâce au parallèle établi dans *Pawana* entre Araceli et la lagune : « Elle était une servante, une esclave⁵⁵⁹. » ; « Il m'a parlé d'Emilio, l'Espagnol, qui avait acheté

⁵⁵⁴ « Écologie » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/écologie>>.

⁵⁵⁵ P. 22.

⁵⁵⁶ P. 239.

⁵⁵⁷ J.M.G. Le Clézio, « La montagne du dieu vivant », *op. cit.*, p. 163.

⁵⁵⁸ J.M.G. Le Clézio, *Pawana*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵⁹ P. 38.

l'Indienne. Elle avait été capturée par l'armée, au Sonora, et Emilio l'avait achetée pour qu'elle soit l'esclave des filles⁵⁶⁰ ». Le personnage est réduit au statut de marchandise, elle est « capturée », « achetée » et désindividualisée en étant ramenée à son origine et nommée « l'Indienne ». Le texte dénonce l'oppression envers les femmes, dominées par des hommes comme Emilio qui recherchent le profit, à l'instar des boucaniers qui n'hésitent pas à tuer les baleines pour s'enrichir. La mort d'Araceli fait, par conséquent, écho à la destruction de la lagune et des baleines et contraste avec la scène d'amour vécue entre elle et le narrateur. La « peau grise⁵⁶¹ » de la jeune femme après la mort a perdu la « couleur⁵⁶² » évoquée précédemment, tout comme ses « yeux fermés⁵⁶³ » ne brillent plus de la « flamme sauvage⁵⁶⁴ » que décrivait John. Araceli est liée à la lagune à travers l'élément aquatique dont la disparition évoque la mort de la jeune femme et du lieu. La lagune, lieu de vie et de mort, demeure cependant un des éléments qui participent au cycle de la nature.

2.1.2. Le cycle de la nature

Les descriptions construisent l'image d'une nature vivante dont le cycle est le reflet de la vie qui l'anime. La lagune de *Pawana* est décrite comme le lieu « où tout commençait, où tout finissait⁵⁶⁵. » L'opposition sémantique dévoile le temps cyclique dans lequel s'inscrit cet espace. La lagune est, en effet, le lieu de naissance et de mort des baleines, elle symbolise le rôle que joue la nature auprès des êtres vivants. De même, dans la nouvelle « Les bergers », le désert révèle le cycle de la vie : « Les grincements des insectes s'éloignaient, revenaient, repartaient, jaillissaient de tous les côtés à la fois⁵⁶⁶ ». La parataxe de verbes de mouvements présente deux fois le morphème itératif « re » qui traduit la dynamique cyclique. En symétrie avec cette vie terrestre éphémère, les éléments célestes éternels figurent eux aussi le cycle de la nature : « En haut des dunes, on voyait le désert qui s'allumait et s'éteignait sans cesse, de tous côtés⁵⁶⁷. » Le verbe « s'éteignait » ainsi que l'adverbe de temps « puis » indiquent un mouvement, un passage, celui des étoiles, qui expriment le cycle à travers le couple de verbes antithétiques « qui s'allumait et s'éteignait ». Le passage du jour à la nuit est un des indices du cycle de la nature dans les textes étudiés, avec l'évolution du

⁵⁶⁰ P. 40.

⁵⁶¹ P. 86.

⁵⁶² P. 85.

⁵⁶³ P. 86.

⁵⁶⁴ P. 85.

⁵⁶⁵ P. 27.

⁵⁶⁶ P. 304.

⁵⁶⁷ P. 305.

soleil dans le ciel qui jalonne le cours d'une journée. Ainsi, dans « La roue d'eau » l'histoire racontée se déroule en une journée et le cycle du temps, de la nature, fait écho au cycle de l'imagination mis en scène dans le texte. Le mouvement de la roue de bois enclenche peu à peu les mécanismes de l'imagination de Juba : « Juba regarde l'eau qui coule par vagues le long de la gouttière, ruisselle dans l'acequia, descend par poussées régulières vers la terre rouge des champs⁵⁶⁸. » L'énumération de verbes reproduit la fluidité de l'eau, la parataxe suggère le flux de l'eau et la longueur des propositions reflète la linéarité d'un ruisseau. Cette fluidité semble figurer le mouvement intérieur du personnage qui s'évade peu à peu dans l'imaginaire : « la roue de bois tourne très lentement, en grinçant, et le bourdonnement continu de la courroie monte dans l'air [...]. C'est une musique lente et gémissante, comme une voix humaine⁵⁶⁹ ». L'élévation du bruit de la roue incarne le bruit du passé qui renaît, qui s'élève jusqu'à Juba, jusqu'à son point de vue surélevé : il est « assis sur une pierre au bord du puits⁵⁷⁰ » comme sur un promontoire. Un peu plus loin, la description de la roue est mise en rapport avec le glissement du personnage vers le sommeil : « Puis, tandis que le soleil monte lentement, entraîné par la roue et par les pas des bœufs, Juba ferme les yeux. » Le participe passé « entraîné » évoque le passage de Juba vers le sommeil et fait écho au verbe « emporter » employé ensuite : « La lumière et la chaleur font un tourbillon doux qui l'emporte dans leur courant, le long d'un cercle si vaste qu'il semble ne jamais se refermer. » La similitude entre les deux verbes met en parallèle le mouvement du soleil avec celui de Juba et le terme « courant » rappelle le mouvement de l'eau. La circularité est présente dans les termes « tourbillon » et « cercle » qui rappellent la roue, le cheminement des bœufs, la rotation du soleil et le cycle de la nature, comparable au cycle qui mène Juba au sommeil. Dans son rêve, il devient Juba II, celui que son père lui décrit comme « un jeune roi venu de l'autre côté de la mer et qui portait le même nom que lui⁵⁷¹. » La description rapproche le personnage historique du héros de la nouvelle par l'adjectif « jeune » et le prénom qu'ils ont en commun. L'identification entre les deux personnages est ambiguë car la circularité très présente dans le texte nous pousse à croire que Juba et Juba II sont un même personnage. La fin du texte marque, elle aussi, l'idée de cycle par la concomitance entre le crépuscule et la fin de la journée de travail : le texte respecte ainsi, à sa manière, une unité de vingt-quatre heures, propre à la tragédie antique qui recherche le ravissement, l'embarquement du lecteur. Et cet arrêt des roues n'est pas définitif, laissant le rêve à nouveau

⁵⁶⁸ P. 186.

⁵⁶⁹ P. 186-187.

⁵⁷⁰ P. 186.

⁵⁷¹ P. 191.

possible : « Peut-être que demain, quand les grandes roues de bois recommenceront à tourner, quand les bœufs repartiront, [...], peut-être alors que la ville apparaîtra de nouveau, très blanche, tremblante et irréelle comme les reflets du soleil⁵⁷² ? » On retrouve, ici, le morphème « re » qui exprime le cycle de l'imaginaire. Comme on le voit avec Juba, les personnages trouvent aussi refuge dans leurs rêves, une autre évasion possible pour eux.

2.2.L'intérieur, l'intériorité : un refuge pour les personnages

L'imagination des personnages leur permet d'échapper à leur quotidien : leur intériorité est une alternative au monde réel qu'ils fuient, tout comme l'intérieur, celui des maisons qui parcourent les textes et qui symbolisent l'intériorité protectrice que constitue l'imaginaire.

2.2.1. Les maisons qui parcourent les textes

Plusieurs maisons apparaissent dans les textes à l'étude et pourtant, lorsque l'on recoupe les différentes descriptions de ces lieux, il semble qu'une seule maison soit dépeinte, une villa archétypale. Celles décrites dans « Mondo » rappellent ainsi la « Villa Aurore » : le narrateur évoque des « villas blanches⁵⁷³ », des « jardins de palmiers⁵⁷⁴ » qui font penser à « la grande maison blanche aux escaliers en éventails entourée des fûts des palmiers⁵⁷⁵. » De même, la nature invasive du jardin se retrouve dans « Lullaby » où la maison, cette « sorte de théâtre⁵⁷⁶ » comparable au « théâtre abandonné⁵⁷⁷ » d'« Orlamonde », présente « des ronces et des lianes qui recouvraient complètement le sol⁵⁷⁸. » La villa est, en fait, la réminiscence littéraire d'*Eurêka*, la maison familiale de Le Clézio sur l'île Maurice :

« Pour moi, c'est ça la maison, alors que je n'y ai jamais vécu, et que je ne sais pas vraiment ce qu'elle est. [...] Je ne peux pas dire que je la connaisse. J'en ai, disons, une image

⁵⁷² P. 199.

⁵⁷³ P. 12.

⁵⁷⁴ P. 12.

⁵⁷⁵ J.M.G. Le Clézio, « Villa Aurore », *op. cit.*, p. 111.

⁵⁷⁶ P. 128.

⁵⁷⁷ P. 242.

⁵⁷⁸ P. 128.

virtuelle. [...] Oui, toutes les maisons de mes livres sont des sortes d'appentis de cette maison-là⁵⁷⁹. »

La maison de famille de l'auteur est ainsi la matrice de toutes les maisons qu'il imagine, qu'il représente dans ses œuvres et nous révèle comment la maison est liée aux origines, à l'enfance dont elle est le symbole dans les textes étudiés. La « Villa Aurore » est intimement liée à la dame qui l'occupe, « la dame de la Villa Aurore », dont la dénomination rappelle la « dame du lac » car elle est comparée à une « fée⁵⁸⁰ ». Elle participe à l'aura du lieu, à son aspect légendaire, traduit par la parole collective du « on » : « On l'appelait la villa Aurore, bien qu'il n'y ait jamais eu de nom sur les piliers de l'entrée⁵⁸¹ ». Comme la lagune de *Pawana*, l'absence de nom du lieu le rend mystérieux, l'aspect légendaire de la villa dessine ainsi ses contours flous, indéfinis et en font un lieu symbolique. La mutilation du lieu par le temps et par les promoteurs immobiliers symbolise la perte de l'enfance du narrateur : « J'ai vu chaque détail du mur, le plâtre écaillé, rayé, les taches de moisissures autour des gouttières, les éclats de bitume, les blessures qu'avaient laissé les machines, quand on avait fait la route⁵⁸². » Le lexique de la maladie, convoqué par le terme « blessures », est aussi présent : « Maintenant, elle était d'un blanc-gris sinistre, couleur de maladie et de mort⁵⁸³ ». La maladie, la mort du lieu détérioré par le temps renvoient à celle de l'enfance qui, inévitablement, s'estompe avec le temps. La maladie est aussi celle qui affecte la mère de Lullaby et celle d'Annah dans « Orlamonde ». Dans ces deux textes, le vieillissement et la destruction des maisons font écho à la maladie vécue par les mères des héroïnes qui vont, tragiquement, les faire sortir de l'enfance : « Sa mère dormait encore, à cause des pilules qu'elle prenait chaque soir, depuis son accident⁵⁸⁴. » ; « Annah pensait parfois à sa mère qui était malade, dans le grand hôpital en haut de la ville⁵⁸⁵. » La mort de la mère, et de la maison, sonne ainsi la fin de l'enfance. Cependant, la fragilité des maisons finit par être suppléée par la puissance de la nature, dernier refuge offert aux personnages : « c'était ici leur maison⁵⁸⁶ », déclare le narrateur des « Bergers » à propos du désert où vivent les enfants. La nature apparaît comme une maison de substitution, un lieu où se retirer.

⁵⁷⁹ Propos de J.M.G. Le Clézio recueillis par Gérard de Cortanze in Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio, le nomade immobile*, *op. cit.*, 1999, p. 180.

⁵⁸⁰ P. 110.

⁵⁸¹ P. 109.

⁵⁸² P. 123.

⁵⁸³ P. 121.

⁵⁸⁴ J.M.G. Le Clézio, « Lullaby », *op. cit.*, p. 134.

⁵⁸⁵ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 241.

⁵⁸⁶ P. 328.

2.2.2. L'imaginaire, lieu de retrait(e) des personnages

L'imagination est pour les personnages un refuge qu'ils visitent au gré de leurs rêves, de leurs hallucinations. Ce retrait dans des mondes intérieurs se manifeste d'abord physiquement par leur gestuelle : « Alors elle se glissait à l'intérieur de l'ouverture, et elle appuyait son dos contre la colonne de pierre, les jambes repliées en tailleur⁵⁸⁷ ». Le repli du personnage sur lui-même est symbolique, la jeune fille semble vouloir quitter le monde extérieur, se fondre avec la maison, « au fond de l'alcôve⁵⁸⁸ », d'autant que celle-ci est associée à l'intimité de la chambre et donc à l'intériorité. Le passage à l'intérieur de la maison coïncide ainsi avec un retrait dans le monde intérieur du personnage, le discours indirect libre offre d'ailleurs un accès aux pensées d'Annah : « Quand elle arrivait en haut du mur, et qu'elle sentait sous ses doigts le bord de la fenêtre, c'était si bien⁵⁸⁹ ! » ; « Cela aussi, c'était bien⁵⁹⁰. » L'adverbe « bien » exprime une subjectivité, ainsi que l'intensif « si ». De plus, les deux passages sont reliés par l'adverbe « aussi » qui crée comme un écho entre eux. On entre dans les pensées d'Annah comme elle entre dans le refuge que constitue la maison et qui incarne l'intériorité du personnage : « Il suffisait d'être indifférente, dure comme un caillou, et la peur ne pouvait pas entrer⁵⁹¹. » Le verbe « entrer », comme s'il était question de la maison, montre que celle-ci figure la façon dont le personnage s'est protégé du monde extérieur. La confusion entre le personnage et la maison est accentuée dans un autre extrait : « C'est au fond d'elle que la masse pesante cogne, aveuglément, s'acharne, fait tomber les murs⁵⁹² ». L'intériorisation de la maison, par un processus de renversement, suggère que l'intériorité est littéralement un refuge pour Annah. Dans « Hazaran » également, la maison concrétise l'intériorité, ce qu'indique le parallèle entre la situation de Martin « à l'intérieur de la maison » et l'orientation de ses pensées : « Il était peut-être retourné dans son pays d'origine⁵⁹³ ». Le retrait est encore concrétisé par le sommeil des différents protagonistes, souvent dans des espaces clos, protecteurs. Ainsi, la nature est un berceau propice aux rêves, à l'évasion, comme en témoigne le sommeil de Mondo : « C'était bien de dormir comme cela, au pied de l'arbre qui sent fort, pas très loin de la Maison de la Lumière

⁵⁸⁷ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 240.

⁵⁸⁸ P. 240.

⁵⁸⁹ P. 240.

⁵⁹⁰ P. 240.

⁵⁹¹ P. 242.

⁵⁹² P. 248.

⁵⁹³ J.M.G. Le Clézio, « Hazaran », *op. cit.*, p. 244.

d'Or, tout entouré de chaleur et de paix⁵⁹⁴ » L'adverbe « tout » met en valeur le participe passé en emploi adjectival « entouré » qui présente le personnage dans une sorte de cocon baigné de lumière. Le personnage est d'ailleurs veillé par l'arbre, comme le signale sa position « au pied » de celui-ci qui rappelle celle du petit garçon dans *Voyage au pays des arbres*. L'immersion des personnages dans le sommeil et dans les rêves s'accompagne d'un retrait physique dont le corollaire est la plongée des personnages en eux-mêmes pour se couper du monde réel. Le silence des personnages est révélateur de cette attitude introspective face au spectacle de la nature :

Gaspar regarda les enfants. Debout sur un rocher en surplomb, ils contemplaient le paysage sans parler⁵⁹⁵.

À l'avant de la chaloupe, à côté du harponneur indien, je regardais cela sans rien dire⁵⁹⁶

Puis, sans dire une parole à la foule qui attendait, il a commencé à marcher sur le chemin, dans la direction du fleuve⁵⁹⁷.

Le rapport entre extérieur et intérieur se joue à travers cette attitude communiant des personnages dans leur contemplation. Le regard intérieur naît, en effet, d'un regard posé sur le monde, sur le temps présent qui rappelle le passé.

2.2.3. L'ailleurs de l'enfance : un voyage intérieur dans les paradis perdus

L'enfance est un ailleurs pour les personnages : elle incarne un lieu passé que l'on ne peut plus rejoindre et qui, pourtant, nourrit les rêves d'évasion des protagonistes adultes. Le regard intérieur intervient ainsi comme un moyen pour retourner en enfance, pour retrouver les paradis perdus grâce aux souvenirs. Le personnage de Gaspar, au retour de son aventure dans le désert, est attristé par la perte d'un monde secret qui est désormais intérieur : « Il était bien avec eux, sans avoir besoin de paroles, au moment même où il entra dans le bureau de la gendarmerie⁵⁹⁸ ». Le parallèle

⁵⁹⁴ P. 53.

⁵⁹⁵ J.M.G. Le Clézio, « Les bergers », *op. cit.*, p. 317.

⁵⁹⁶ J.M.G. Le Clézio, *Pawana*, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁹⁷ J.M.G. Le Clézio, « Hazaran », *op. cit.*, p. 264.

⁵⁹⁸ P. 378.

entre la situation présente et le souvenir du personnage, liés par le circonstant « au moment même », manifeste la dualité du personnage, partagé entre le souvenir et la réalité. Genna et les enfants nomades qu'il y a rencontrés sont l'incarnation d'un monde utopique qui revient dans d'autres textes. Dans « La roue d'eau », la ville Yol qui renaît au cours des rêveries de Juba constitue une cité perdue évoquant l'Atlantide. L'ombre qui gagne la ville est comparée à des vagues : « L'ombre grise et mauve s'étend sous les collines, avance dans la vallée du fleuve⁵⁹⁹. » Le circonstant « dans la vallée du fleuve » suggère que l'ombre coule comme de l'eau dont le mouvement est évoqué par les verbes « s'étend » et « avance ». Ensuite, la description de la ville l'inscrit sous l'autorité du mythe de l'Atlantide :

Les ondes lentes passent sur les marbres brisés, troublent la surface de la mer. Les colonnes sont couchées au fond de l'eau, les grands troncs pétrifiés enfouis dans les algues, les escaliers engloutis. Il n'y a plus d'hommes ni de femmes ici, plus d'enfants. La ville est pareille à un cimetière qui tremble au fond de la mer, et les vagues viennent battre les dernières marches du temple de Diane, comme un écueil⁶⁰⁰.

L'ombre efface Yol comme l'eau a englouti l'Atlantide, la métaphore est accentuée par la reformulation des ombres en « ondes ». Les participes passé « enfouis », « engloutis » ainsi que l'emploi du circonstant « au fond de la mer » mettent en scène l'immersion de la ville. En outre, la ville est comparée à « un cimetière marin », ce qui renforce la similitude avec l'Atlantide. Assimilée à ce continent perdu, la ville incarne un eldorado, une civilisation exceptionnelle qui fait figure d'idéal⁶⁰¹. Les paradis perdus décrits dans les textes ne sont pas uniquement des topoï qui incarnent des valeurs et des désirs universels mais aussi des lieux particuliers à l'histoire des personnages. Ainsi, les personnages adultes racontent aux enfants leur pays d'origine : la nostalgie du passé se porte autant sur l'enfance que sur les lieux d'origines. Dans « Mondo », nous avons évoqué précédemment le passage où l'enfant discute avec le pêcheur Giordan à propos du lieu dont celui-ci est originaire⁶⁰². La description faite par ce dernier le présente de façon idyllique, en évoquant notamment « un pays très grand où les gens étaient beaux et doux⁶⁰³ ». Le propos de Giordan est

⁵⁹⁹ P. 197.

⁶⁰⁰ P. 197-198.

⁶⁰¹ Jean-Louis Tremblais, « L'Atlantide, continent englouti » [en ligne] in *Le Figaro*, mis à jour le 31 mai 2013 [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/voyages/2011/07/08/03007-20110708ARTFIG00458-l-atlantide-continent-englouti.php>>

⁶⁰² Voir « *Le tempus amoenus* : le passé, un âge d'or », (1.3.3), p. 70.

⁶⁰³ P. 74.

accompagné d'un regard vers la « mer⁶⁰⁴ » qui semble déclencher sa prise de parole. Ce voyage par le regard est suggéré aussi par la comparaison hypothétique « comme s'il était déjà là-bas, au bord de ce fleuve⁶⁰⁵ », le caractère virtuel de la proposition traduit la nature de ce regard qui symbolise le rêve de retour des personnages exilés, nombreux dans les textes de notre corpus. L'exil est aussi ce qui coupe les personnages de leur enfance : « J'ai erré longtemps au sommet de la colline, à la recherche de quelque trace, d'un indice⁶⁰⁶. » ; « Maintenant, je cherche l'embouchure de cette rivière, en vain⁶⁰⁷. » Dans ces deux extraits, les personnages sont à la recherche du passé inscrit dans les lieux mais leur recherche se transforme en une errance symbolique : la perte géographique concorde avec la perte de l'enfance. Si les personnages s'échappent dans des mondes protecteurs et fantasmés grâce à leurs regards intérieurs, le lecteur, quant à lui, plonge dans un autre monde grâce au texte : les descriptions font ainsi coexister ces deux voyages.

2.3. Les possibilités du langage : le texte, une entrée dans un monde imaginaire

Parallèlement aux points de vue des personnages qui animent le réel, le transfigurent grâce aux possibilités du regard que nous avons observées précédemment⁶⁰⁸, les textes dévoilent leur propre pouvoir en mettant en scène les possibilités du langage à l'origine de mondes dans lesquels sont invités le lecteur.

2.3.1. La mise en abyme du pouvoir des histoires

Les enfants des textes de jeunesse de Le Clézio sont régulièrement les auditeurs privilégiés des histoires racontées par les adultes : en tant que jeunes destinataires des récits, ils mettent en abyme la figure du lecteur enfant convoquée dans ces textes et sont les témoins du pouvoir des histoires. La nouvelle « Celui qui n'avait jamais vu la mer » présente un cadre propre à mettre en abyme la relation entre le texte et le lecteur car l'aventure de Daniel est présentée par un de ses camarades. Daniel est l'objet des fantasmes des autres enfants qui le réinventent en personnage, en

⁶⁰⁴ P. 74.

⁶⁰⁵ P. 74.

⁶⁰⁶ J.M.G. Le Clézio, « Villa Aurore », *op. cit.*, p. 120.

⁶⁰⁷ J.M.G. Le Clézio, *Pawana*, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁰⁸ Voir « Les possibilités du regard », (3), p. 86.

un « Sindbad le marin » : il devient le héros d'aventures semblables à celle du célèbre protagoniste des *Mille et une nuits*. En effet, le narrateur évoque les pensées des enfants pour Daniel « comme s'il était réellement un peu Sindbad⁶⁰⁹ ». Le texte est ainsi déjà placé sous la référence du conte, de la légende, par cette identification et par sa dimension orale. Le recueil tout entier est marqué par la figure de Sindbad qui évoque l'aventure et le voyage guidant les enfants par la citation placée en exergue : « «Hé quoi ! Vous demeurez à Bagdad, et vos ignorez que c'est ici la demeure du Seigneur Sindbad le Marin, de ce fameux voyageur qui a parcouru toutes les mers que le soleil éclaire⁶¹⁰ ? » Les personnages enfants témoignent de l'influence des histoires lues ou racontées, notamment dans « Hazaran » avec l'enchâssement d'un récit raconté par Martin. Le récit enchâssant qui raconte la vie d'Alia dans le camp, sa rencontre avec Martin puis l'exil présente de nombreuses similitudes avec le récit enchâssé où Trèfle, après plusieurs aventures, atteint enfin le pays merveilleux d'Hazaran. Le texte renvoie ainsi à l'influence des histoires sur les personnages-lecteurs à travers Alia qui s'identifie à Trèfle et finit par embrasser la même trajectoire en partant pour un lieu meilleur. L'histoire de Trèfle comme celle d'Alia raconte un départ, un exil pour un monde nouveau. Le titre de la nouvelle est ainsi révélateur : « Hazaran », c'est le pays rêvé, l'ailleurs inconnu et prometteur qui permettrait à Alia de sortir des murs du camp. Outre Martin, les conteurs sont nombreux dans les textes étudiés : dans « Mondo », « Thi Chin prenait un livre d'images et elle lui racontait une histoire ancienne⁶¹¹ ». L'adulte est dans un rôle de transmission : le pronom personnel « lui » représente l'enfant avec la fonction de complément d'objet indirect et fait de Mondo le bénéficiaire des histoires. Mais les personnages ne sont pas les seuls conteurs car les arbres de *Voyage au pays des arbres* sont, eux aussi, des conteurs dont le talent est noté par le narrateur : « Ils ont de drôles de voix cavernueuses, et ils racontent des histoires vieilles de deux cents ans⁶¹². » L'adjectif « cavernueuses » fait écho aux « vieilles histoires » mentionnées parce que la caverne est un lieu récurrent dans les légendes, les histoires, un « lieu où se passent des choses mystérieuses, réservées à des initiés⁶¹³. » Le petit garçon est donc initié aux savoirs des arbres, aux secrets de la forêt et de la nature que délivre le texte au lecteur lui-même, initié à son tour à l'existence des arbres.

⁶⁰⁹ P. 228.

⁶¹⁰ « Histoire de Sindbad le Marin » in *Les Mille et une nuits* in J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, op. cit., p. 7.

⁶¹¹ P. 58.

⁶¹² P. 23.

⁶¹³ « Caverne » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/definition/caverne>>.

Les histoires nous ouvrent donc à des univers mystérieux, merveilleux et dévoilent ainsi le pouvoir magique des mots.

2.3.2. Le pouvoir magique des mots

La langue, les mots sont au cœur de la description qui se porte autant sur des objets que sur la façon de les représenter par l'écrit et révèle ainsi la dimension métadiscursive présente dans certains passages. L'écriture descriptive de Le Clézio dans les textes étudiés concilie ces deux pratiques par la description de mots, de paroles dont le pouvoir de fascination et d'attraction sur les personnages est aussi fort que celui exercé par les paysages. Pour les jeunes personnages, les mots inconnus sont le réceptacle de leurs désirs : « “C'est un joli nom”, disait Mondo. “Ça doit être un beau pays⁶¹⁴.” » Pour Mondo, « Erythrea » est un terme dont la beauté est promesse de celle du lieu qu'il désigne, l'enfant met en rapport la poéticité du verbe et la splendeur du pays. Le passage révèle comment le langage, qui n'est pas compris, connu du personnage, est sujet aux rêves et à l'imagination : il provoque la rêverie de l'enfant, plongé dans la virtualité de ce lieu inconnu, ce que signale l'emploi du semi-auxiliaire « doit » qui exprime la probabilité. La frontière linguistique entre les enfants et les mots recoupe une autre frontière, entre le monde réel et les mondes virtuels, imaginaires :

c'était une sorte de temple [...], avec un mot mystérieux écrit sur l'un des côtés, un mot étrange qui disait :

OUPANOS

[...] C'était un mot qui vous emportait loin en arrière, dans un autre temps, dans un autre monde, comme un nom de pays qui n'existerait pas⁶¹⁵.

Le mot grec relève d'une langue et d'un alphabet inconnus du jeune narrateur qui nourrissent à ses yeux le caractère « mystérieux », « étrange » du mot. De plus, le contexte de la scène joue en faveur du mysticisme du mot car on est sur la fin du passage : le mystère entourant le jardin est à son comble avec l'emploi de l'indéfini « quelque chose⁶¹⁶ » pour désigner le temple. L'imagination et le verbe sont à l'origine d'un autre monde : « Alors je regardais le nom magique, et je pouvais m'en aller rien que sur ce nom, comme dans un autre monde, comme si j'entrais dans un monde qui

⁶¹⁴ P. 23.

⁶¹⁵ P. 113.

⁶¹⁶ P. 113.

n'existait pas encore⁶¹⁷. » Le passage du conditionnel dans la description précédente, « qui n'existerait pas », à l'imparfait, « dans un monde qui n'existait pas », et l'emploi de l'adverbe « encore » nous enseignent que le lieu devient accessible grâce au mot. Le mot est comme une porte d'entrée : le contact du regard, avec le verbe de perception « je regardais », contraste avec le présentatif de la première description qui met à distance « C'était un mot ». De plus, on passe d'un article indéfini, « un mot », à un article défini, « le mot ». Une appropriation du mot s'opère ainsi grâce au regard. Mais le mot gravé sur le temple fait figure d'exception car les noms des autres villas sont décrits comme « prétentieux et vides⁶¹⁸ » : il est le seul à déclencher un fantasme onomastique chez le narrateur. Le relation au langage relève donc d'une forme de cratylisme en liant les mots aux choses, aux mondes, qu'ils désignent par une sonorité exotique, poétique qui renvoie à l'ailleurs auquel ils donnent accès. Les mots sont ainsi des mots de passe pour entrer dans d'autres mondes, de véritables sésames, dans « Lullaby », la jeune fille entre dans la maison après avoir prononcé le mot grec « ΧΑΡΙΣΜΑ⁶¹⁹ » inscrit sur la porte. L'inscription sur la porte est symbolique car le mot permet d'entrer dans un autre monde, le monde imaginaire que constitue la maison : à nouveau, la frontière linguistique épouse la frontière entre les mondes. Pour le lecteur, la possibilité d'évasion qu'offre le langage est tout aussi importante : les descriptions sont autant de fenêtres glissées dans le texte où les mots invitent à une évasion poétique.

2.3.3. L'évasion poétique

Les descriptions réunies dans notre corpus mettent en valeur le pouvoir évocateur des mots qui s'inscrivent dans un ensemble descriptif en vue de représenter un objet mais qui sont aussi pris pour eux-mêmes, isolés dans le corps du texte : les mots deviennent objets de poésie. L'écriture relève ainsi de la fonction poétique du langage, observée par Jakobson qui a démontré que le langage humain est attaché aux caractéristiques formelles des mots⁶²⁰. Dans « Lullaby », l'isolement typographique des mots fait résonner leur pouvoir poétique : « Algues », « Miroir », « Loin » font partie des termes alignés sur la page sans autre marque de ponctuation que les guillemets. Le lien les unissant n'est pas logique ou sémantique mais poétique : ils évoquent tous différents éléments, différents paysages, objets ou expériences qui renvoient à la subjectivité de la lecture. La mise en

⁶¹⁷ P. 115.

⁶¹⁸ P. 119.

⁶¹⁹ P. 112.

⁶²⁰ Nadine Tournel, Jacques Vassevière, *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, Paris, A. Colin, 2011, p. 18.

scène typographique des mots sur le papier de la lettre écrite par Lullaby à son père met en abyme le pouvoir des mots dans le texte parce qu'ils apparaissent comme des signes éparpillés sur la page qui n'expriment pas une information mais appellent à une lecture subjective et poétique. Pris séparément, les mots dévoilent leur propre puissance, en eux résonnent ce qui émeut chaque lecteur.

Le langage est aussi pour Le Clézio un objet ludique comme le révèlent les jeux avec les mots, avec les expressions françaises qu'il se plaît à insérer dans ses textes. Dans *Voyage au pays des arbres*, le caractère ludique de la langue est révélé par le jeu autour du sémantisme des mots, pris dans leur sens littéral : « Les pins et les ifs sont tristes et les saules pleureurs aussi⁶²¹. » L'adjectif « pleureurs » est compris au sens premier car la tristesse de cette espèce d'arbre est évoquée. De même, l'if est un arbre associé à la mort, présent dans les cimetières : ainsi sa symbolique est, elle aussi, traduite comme littéralement par le caractère de ces arbres « tristes ». Les expressions figées du langage, comme « parler de la pluie et du beau temps », sont également filtrées par un rapport ludique et décalé aux mots : « Ils parlent de la pluie et du beau temps, des orages⁶²² ». Le complément d'objet « des orages » suggère que l'expression est détournée car les sujets de conversation relèvent, bel et bien, des conditions climatiques.

Si le langage est un objet de jeu, il est néanmoins parfois inabouti, insuffisant : les textes mettent en avant les limites de la langue. La construction comparative hypothétique « comme si », que nous avons étudiée auparavant⁶²³, est parfois le signe d'une impuissance du verbe : « Jon n'avait jamais rien vu de plus beau. C'était comme si la terre était devenue lointaine et vide⁶²⁴ » La nouveauté du spectacle offert à l'enfant crée chez lui la surprise et cet inconnu est difficile à exprimer : le recours à la construction « comme si » pallie un manque d'exactitude, de précision de l'écriture. La nature est un lieu dont la complexité est un problème pour l'ambition taxinomique de la description : « Il y a beaucoup d'arbres dont le petit garçon ne connaît pas bien les noms, des cèdres, des frênes, des chênes-lièges, des lauriers, des sycomores, des peupliers, des saules, des poivriers, des noisetiers⁶²⁵. » L'ignorance du petit garçon témoigne de l'impossibilité de connaître tous les arbres. Pourtant, la liste des espèces présentes dans la forêt est une forme d'expression du pouvoir des mots qui contraste avec l'aveu d'ignorance du personnage : la description cherche à épuiser le monde et à dépasser les limites qui se posent au langage. Le pouvoir de la langue, bien

⁶²¹ P. 23.

⁶²² P. 22.

⁶²³ Voir « La construction "comme si" : enchanter le réel », (2.3.3), p. 84.

⁶²⁴ P. 154.

⁶²⁵ J.M.G. Le Clézio, *Voyage au pays des arbres*, op. cit., p. 20.

que limité, est exploité par la description qui est pour le lecteur l'occasion d'une parenthèse poétique et ludique dans le texte. L'évasion par la lecture fait écho à l'évasion par l'imaginaire grâce aux rêves, aux hallucinations et aux souvenirs des personnages. L'imagination est leur refuge intérieur, matérialisée par la maison. Néanmoins, leur parcours les mène à quitter ce monde clos pour s'engager à la découverte de la nature.

3. A LA DECOUVERTE DE LA NATURE

Le parcours des personnages dans les récits est double, à la fois initiatique et géographique. Ainsi, leur départ de la maison les entraîne vers des territoires inconnus et sauvages, vers une découverte de la nature qui est pour eux le lieu d'un apprentissage et d'une expansion, d'une ouverture sur le monde.

3.1. Les passages des enfants dans la nature

Les enfants quittent le cocon familial pour découvrir la nature qui est, à la fois, un lieu de passage du quotidien à l'extraordinaire et le lieu d'une transition, celle d'un chemin qui guide les enfants jusqu'à l'âge adulte.

3.1.1. Au seuil de la nature

Avant de s'élancer dans leurs aventures, les personnages franchissent le seuil, symbolique, de leur maison. L'école, la maison sont autant de lieux attachés au quotidien, autant de points dont est éloignée la nature, en marge du monde ordinaire. Les personnages sont, pour plusieurs d'entre eux, poussés par des parents « défailants⁶²⁶ », pour reprendre le qualificatif employé par Isabelle Nières-Chevrel. C'est le cas de Lullaby et d'Annah, notamment, qui sont proches de la figure de l'orphelin car elles sont abandonnées à elles-mêmes, leurs pères sont absents et leurs mères malades. La

⁶²⁶ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 165.

situation familiale dramatique de ces personnages leur offre, cependant, une rare liberté car « dans la littérature de jeunesse, l'autonomie suprême, c'est d'être orphelin⁶²⁷. » Cette indépendance permet à Lullaby de s'éloigner de l'école, décrite comme un lieu d'enfermement dans une lettre à son père : « J'avais vraiment l'impression d'être dans une prison. [...] Imagine tous ces murs partout, tellement de murs que tu ne pourrais pas les compter, avec des fils de fer barbelés, des grillages, des barreaux aux fenêtres⁶²⁸ ! » Le cloisonnement du lieu est accentué par plusieurs termes emphatiques, tels que les adverbes « partout » et « tellement », qui surenchérisent l'emploi de l'adjectif « tous », ainsi que par l'énumération d'éléments propres à une véritable prison, comme les fils barbelés ou les barreaux. L'incipit du texte montre la jeune fille quittant la maison pour échapper à l'école : « Elle quitta son lit, elle traversa pieds nus sa chambre et elle écarta un peu les lames des stores pour regarder dehors. Il y avait beaucoup de soleil, et en se penchant un peu, elle put voir un morceau de ciel bleu⁶²⁹. » Le mouvement de la jeune fille jusqu'à la fenêtre annonce le voyage qu'elle s'apprête à faire ; il lui permettra de dépasser sa perception limitée et biaisée de l'extérieur qui est évoquée par la présence des stores. Le « dehors » qu'elle contemple depuis sa chambre est un symbole de l'ailleurs dont la nature importe peu finalement, ce qui est suggéré par la reformulation « Lullaby regarda tout cela⁶³⁰ » où est employé l'indéfini « tout » et le pronom démonstratif neutre « cela ». L'essentiel pour le personnage est le voyage, et non la destination. Une fois que Lullaby a franchi la frontière symbolique de la maison, sa découverte de la nature l'amène en des lieux immenses qui contrastent avec la chambre de l'incipit, ainsi « le ciel et la mer semblaient sans limites⁶³¹. » Lullaby n'est pas la seule à connaître cette expérience de l'éloignement de la maison, du foyer protecteur, Juba aussi, dans « La roue d'eau », quitte la maison au seuil du texte pour rejoindre les champs et la nature. Ainsi, les départs des personnages les mènent sur le chemin de la nature.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 169.

⁶²⁸ P. 109.

⁶²⁹ P. 97.

⁶³⁰ P. 97.

⁶³¹ P. 113.

3.1.2. Le chemin de la nature

Dans les descriptions de notre corpus, la nature est empreinte d'une aura sacrée, comme nous l'avons vu plus haut⁶³², si bien que les personnages entretiennent avec elle une relation imprégnée de mysticisme. Les protagonistes perçoivent ainsi l'appel de la nature : « Il ne savait pas bien pourquoi il marchait vers Reyðarbarmur⁶³³. » Jon ne s'explique pas les raisons de l'attraction que produit la montagne sur lui, et la litote, « Il ne savait pas bien », témoigne du mystère total, impénétrable qui le pousse vers Reyðarbarmur. Plus loin dans la nouvelle, le texte affirme explicitement l'appel dont fait l'objet le personnage : « Elle l'avait appelé⁶³⁴. » « La lumière », à laquelle renvoie le pronom personnel, convoque une dimension religieuse en faisant écho à une lumière divine. Jon n'est pas le seul personnage à être attiré et appelé par la nature, c'est aussi le cas de Gaspar dans « Les bergers » : « Le jeune garçon était attiré par cet endroit⁶³⁵. » Ici, la construction passive fait, à nouveau, entendre la convocation de la nature, le personnage est guidé vers elle. Dans « La roue d'eau », l'appel est même concrétisé par les bruits de voix qui se font entendre au personnage : « C'est comme un chant, comme une voix humaine qui crie de très loin, qui appelle : "Juba ! Ju-uuu-baa⁶³⁶ !" » Ces différents personnages sont incités à suivre le chemin qui mène à la nature : Jon, notamment, « marchait vers Reyðarbarmur », comme nous venons de le voir. De la même manière, dans « Mondo », l'enfant découvre la villa abandonnée au terme d'une description-promenade qui permet au lecteur de connaître simultanément les lieux : « Mondo avait poussé la porte de fer, et il avait marché sur l'allée de gravier qui menait à la maison, sans faire de bruit⁶³⁷. » Le chemin guide le personnage à la maison et il est accompagné par la lumière qui éclaire les lieux et qui diminue au passage du jour et de la nuit : « La lumière du soleil de la fin d'après-midi avait une couleur très douce et calme⁶³⁸. » Le chemin de la nature s'inscrit dans un cheminement symbolique des personnages. La ville de Yol ressuscitée dans « La roue d'eau » signifie « chemin⁶³⁹ » en turque, et le texte évoque « une route de lumière⁶⁴⁰ » : c'est la voie que Juba s'ouvre au cours de son rêve. L'intrication du chemin de la nature et du cheminement initiatique des personnages se lit dans l'incipit de « La montagne du dieu vivant » : « Le mont Reyðarbarmur était

⁶³² Voir « La sacralisation : un regard inspiré sur le monde », (3.3), p. 94.

⁶³³ P. 149.

⁶³⁴ P. 158.

⁶³⁵ P. 308.

⁶³⁶ P. 197.

⁶³⁷ P. 50.

⁶³⁸ P. 52.

⁶³⁹ « Yol » in *Dicovia* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.dicovia.com/yol.htm>>

⁶⁴⁰ P. 191.

à droite du chemin de terre⁶⁴¹. » Le récit s'ouvre ainsi sur un chemin terrestre, qui symbolise le chemin du texte, et que va suivre Jon tout au long de l'histoire, tout au long de son évolution. L'appel de la nature qui prend la forme d'un chemin est, en outre, accentué par le motif de l'escalier qui se dessine dans les paysages et qui suggère la destinée/destination programmée des personnages : « C'était pour cela qu'il voulait monter sur la colline, parce que le chemin d'escaliers semblait conduire vers le ciel et la lumière⁶⁴². » Le verbe « semblait » suggère que c'est la lecture du paysage par Mondo qui fait de la colline un escalier, le garçon voit ainsi dans la nature un appel, une trajectoire. Dans « La montagne du dieu vivant », Jon ressent l'étrangeté de cet escalier naturel qui s'offre à lui : « Tout à coup, Jon regarda fixement la faille sombre, au-dessous de lui, et il frissonna ; il ne s'en était pas rendu compte tandis qu'il escaladait les blocs, mais chaque morceau de basalte formait la marche d'un escalier géant⁶⁴³. » Le terme « faille » nous renvoie au motif de l'ouverture, celle sur un monde fantastique que s'apprête à visiter Jon, et les escaliers indiquent l'élection dont il est l'objet : Jon renvoie à la figure de l'élus, celui qui vit des aventures irréelles⁶⁴⁴. Les personnages sont ainsi naturellement amenés sur un chemin qui semble avoir été construit pour eux, dont ils sont les destinataires élus, comme nous allons le voir.

3.1.3. La lumière : un cheminement vers la nature

La figure de l'élus intervient régulièrement dans les représentations de personnages des textes du corpus. Les enfants, contrairement aux adultes, connaissent la nature : « Le petit garçon, lui, savait bien que les arbres ne dormaient pas⁶⁴⁵. » Le pronom de reprise « lui » du sujet « le petit garçon » insiste sur l'identité de celui qui détient le savoir. Le personnage lui-même perçoit sa relation unique avec les arbres, « il sentait tout un tas de choses bizarres, comme si les arbres voulaient lui parler ». Le pronom personnel « lui » nourrit l'impression de communication entre l'enfant et les arbres. Petite Croix dans « Peuple du ciel » entretient, comme le petit garçon de *Voyage au pays des arbres*, un lien spécial avec la nature : « Ils ne sont venus que pour elle, [...], parce qu'elle est la seule à les comprendre, la seule qui les aime⁶⁴⁶. » La construction restrictive montre la singularité du personnage, elle est au cœur de la nature, seule avec elle : « la lumière

⁶⁴¹ P. 149.

⁶⁴² P. 49.

⁶⁴³ P. 155.

⁶⁴⁴ Francis Marcoin, Christian Melebourg, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁴⁵ J.M.G. Le Clézio, *Voyage au pays des arbres*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁴⁶ P. 274-275.

tourne autour d'elle⁶⁴⁷ ». De nouveau, le complément circonstanciel de lieu « autour de » révèle que Petite Croix est une exception, une élue. Dans « La roue d'eau », le roi Juba réincarné par le jeune protagoniste du récit fait figure d'élus du peuple qui l'acclame : « La musique jaillit encore, comme une clameur d'oiseaux, retentit entre les murs de la ville. Elle gonfle le ciel et la mer, son onde s'écarte longuement⁶⁴⁸. » Le passage rappelle l'épisode de la Mer rouge traversée par Moïse dans la Bible : la description met en scène l'eau de mer qui s'écarte devant l'élus. L'élection des personnages dévoile, de cette manière, une dimension religieuse exprimée aussi par la lumière : « Le mot rayonnait à l'intérieur de son corps, comme s'il était écrit aussi en elle, et qu'il l'attendait⁶⁴⁹. » Le personnage est présenté comme une élue, attendue par le mot, par le lieu où il est inscrit. Le verbe « rayonnait » suggère que la lumière éclaire le personnage qui fusionne ensuite avec elle : « Les rayons de lumière sortaient d'elle⁶⁵⁰ ». La lumière gagne le personnage, l'énumération des parties du corps, « par ses doigts, par ses yeux, sa bouche, ses cheveux⁶⁵¹ », le montre. La lumière est l'élément ultime qui accueille et guide les protagonistes dans la nature : « Mondo avait regardé un moment les collines éclairées par le soleil, et il avait pris le chemin qui conduit vers elles⁶⁵². » L'illumination du lieu appelle le personnage, décide de sa marche et renvoie ainsi à une dimension sacrée des textes. Cette idée revient dans « La montagne du dieu vivant », l'ascension du héros est déclenchée par la lumière : « Aujourd'hui, c'était peut-être cette lumière du mois de juin qui l'avait conduit jusqu'à la montagne⁶⁵³. » La lumière est donc régulièrement perçue comme un chemin dans les textes, un chemin spirituel qui guide les personnages vers une illumination symbolique : « Son visage était éclairé par la lumière de la lune, et ses yeux étaient comme l'eau du fleuve, sombres et brillants⁶⁵⁴. » Le portrait de Martin fait de lui un guide sacré dont la sagesse et la connaissance s'expriment par la lumière divine éclairant son regard et son visage : il sera en effet celui qui mène les personnages hors du camp à la fin du texte. La lumière est ainsi le signe d'une révélation vécue par les personnages au contact de la nature : « Lorsque la mer était tout à fait basse, il y avait comme une illumination⁶⁵⁵. » L'illumination est autant celle du soleil matinal que celle vécue par le personnage dont la prise de conscience de la beauté de la nature

⁶⁴⁷ P. 274.

⁶⁴⁸ P. 193.

⁶⁴⁹ P. 117.

⁶⁵⁰ P. 117.

⁶⁵¹ P. 117.

⁶⁵² P. 46.

⁶⁵³ P. 150.

⁶⁵⁴ J.M.G. Le Clézio, « Hazaran », *op. cit.*, p. 263.

⁶⁵⁵ P. 220.

est suggérée à travers la syllepse de sens du terme « illumination ». Le cheminement symbolique des enfants, illuminés par la nature qui leur offre son savoir, ses secrets, contribue ainsi à l'évolution des personnages dans la nature, sur laquelle nous allons maintenant nous attarder.

3.2.L'évolution des enfants dans la nature

Le chemin emprunté par les enfants les fait évoluer dans la nature où ils marchent et grandissent : l'évolution, du latin *evolutio*⁶⁵⁶, désigne en effet l'action de dérouler, de parcourir. La marche des enfants les amène donc vers l'âge adulte et vers la connaissance du monde⁶⁵⁷.

3.2.1. La marche : un itinéraire initiatique

Beaucoup de descriptions relevées dans notre travail sont organisées par le point de vue d'un personnage qui, au détour d'un chemin, fixe son regard sur un paysage. La description-promenade légitime ainsi les passages descriptifs des textes et fait de la marche le mode de découverte de la nature privilégié par les protagonistes. Le début de *Voyage au pays des arbres* donne ainsi à voir le petit garçon en train de marcher dans la forêt et reprend à son compte la description-promenade caractéristique de l'incipit romanesque qui motive et justifie le régime descriptif : « Il y avait longtemps qu'il allait se promener dans la forêt⁶⁵⁸ ». Le voyage des personnages tient une place importante dans les textes où il est évoqué à travers le motif du bateau, notamment. Dans « Lullaby », l'image du voilier contemplé à la fenêtre par la jeune fille est une évocation du voyage qui l'attend : « Le voilier blanc semblait suivre la même route qu'elle, avec sa grande voile isocèle gonflée dans le vent. En marchant, Lullaby regardait la mer et le ciel bleus⁶⁵⁹ ». Le parallélisme entre le trajet suivi par le bateau et celui de la jeune fille fait du second un voyage, une évasion pour le personnage. Le rêve de liberté de Lullaby s'accomplit, celui qui était exprimé par la page blanche qui s'ouvrait devant elle et dont la couleur rappelle celle du voilier, synonyme de voyage : « Elle

⁶⁵⁶ « Évolution » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <www.cnrtl.fr/etymologie/evolution>.

⁶⁵⁷ Le latin *evolutio* signifie « dérouler », un verbe proche de « déployer » auquel renvoie *explicare* : l'évolution des personnages va de pair avec une explication des savoirs que la nature leur confie. Voir « Expliquer » in *Trésor de la langue informatisé* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/explicare>>.

⁶⁵⁸ P. 6.

⁶⁵⁹ P. 102.

regardait seulement le blanc du papier, et elle pensait que quelque chose allait apparaître, comme des oiseaux dans le ciel, ou comme un petit bateau blanc qui passerait lentement⁶⁶⁰. » Les motifs du voyage et du bateau concrétisent donc dans les descriptions l'évasion, réelle ou imaginaire, des enfants :

Ils restèrent longtemps assis sur l'embarcadère, à regarder la mer, presque sans parler. Le vent passait sur la mer, en soulevant les gouttes d'embrun qui piquaient leur visage. C'était comme d'être assis à la proue d'un bateau, au large. On n'entendait rien d'autre que le bruit des vagues et le sifflement allongé du vent⁶⁶¹.

La position limite des personnages sur « l'embarcadère » montre que les personnages tendent vers l'ailleurs, désirent une évasion représentée par le bateau sur lequel ils s'imaginent voyager. Le bateau et le voyage prolongent la marche des personnages et en sont ainsi l'extension imaginaire : ils symbolisent l'évasion désirée par les personnages, ce départ pour l'inconnu qui les anime. Pour autant, leur marche dans la nature les mène aussi dans des contrées étrangères et fascinantes et sont souvent l'occasion d'une rencontre initiatique. Dans « Lullaby », la rencontre de cette dernière avec le petit garçon inconnu fait écho à la rencontre de Jon dans « La montagne du dieu vivant » avec le mystérieux enfant surgi soudainement de nulle part. Ainsi, pendant leur marche, les personnages font des rencontres bouleversantes avec des enfants qui sont pour eux des guides, des bergers, et qui les initient à la connaissance de la nature. Pour Daniel, la rencontre est celle qu'il fait avec la mer venant à lui : « Elle était là, devant lui, immense, gonflée comme la pente d'une montagne, brillant de sa couleur bleue, profonde, toute proche, avec ses vagues hautes qui avançaient vers lui⁶⁶². » C'est la première fois que le personnage voit la mer, l'expérience relève ainsi d'une véritable rencontre initiatique, avec les vagues qui « avançaient » jusqu'à Daniel, entre le jeune garçon et la nature. La marche des personnages occasionne le contact avec des êtres, des animaux et des lieux nouveaux et inattendus qui mènent les personnages au terme de leur initiation. Dans « Les bergers », Gaspar arrive dans un pays étranger, irréel, le pays des enfants de Genna : « C'était ici leur monde, sur la grande étendue de pierre et de sable⁶⁶³. » Ainsi, le trajet du personnage reflète celui du recueil qui aboutit à cette nouvelle, qui est une métaphore de la représentation de l'enfance selon Le Clézio, associée au monde libre et sauvage de la nature. La fugue de Gaspar loin du monde réel, auquel il finit par retourner, fait écho à celle de Lullaby ou de Daniel : pour chacun d'entre eux, cette

⁶⁶⁰ P. 98.

⁶⁶¹ P. 126.

⁶⁶² P. 209.

⁶⁶³ P. 306.

parenthèse buissonnière a nourri des connaissances et des expériences inédites. Loin de l'école, les enfants font de leur voyage un véritable apprentissage.

3.2.2. L'école buissonnière : le voyage comme apprentissage

En se soustrayant à l'école, les enfants prennent le contre-pied d'une éducation traditionnelle vouée à les faire entrer dans le monde des adultes. D'après Ana Luiza Silva Camarani, l'école est pour Le Clézio « le chemin qui conduit à la renonciation à la magie inhérente à l'enfance⁶⁶⁴. » La nature, au contraire, est un chemin de traverse qui offre la possibilité aux enfants de s'adonner à l'école buissonnière. Même si les adultes sont souvent décrits de façon anonyme et archétypale, certains d'entre eux émergent dans les récits parce qu'ils y incarnent la sagesse, la clairvoyance. Dans « Hazaran », Martin rappelle une figure christique par la religiosité exprimée à travers ses périodes de jeûne et par son rôle de guide que nous avons déjà évoqué dans notre travail⁶⁶⁵. Mais ce sont surtout les portraits du personnage qui en donnent une image divine : « ses yeux brillaient aussi fort que des miroirs⁶⁶⁶. » La lumière et l'éclat du regard de Martin dévoilent son savoir prophétique, mystique, d'autant qu'il possède « un visage assombri par le soleil⁶⁶⁷ » comparé à celui d'« un marin⁶⁶⁸. » Les descriptions reviennent à plusieurs reprises sur le regard de ce personnage : « Alors ses yeux devenaient très beaux, ils brillaient comme des miroirs de pierre, pleins d'une lumière claire qu'Alia n'avait jamais vue ailleurs⁶⁶⁹. » Ce passage insiste sur la clarté du regard, la lumière incarne la connaissance, l'espoir, c'est-à-dire la lumière, au sens figurée, que Martin apporte aux habitants du camp. Dans « Peuple du ciel », le soldat que rencontre chaque jour Petite Croix est un véritable porte-regard pour la petite fille aveugle : « Petite Croix est bien en face du paysage pour sentir ce qu'a raconté le soldat⁶⁷⁰. » La parole du soldat est un relais entre son point de vue extérieur sur le monde et le regard intérieur de Petite Croix qui incarne les possibilités infinies de l'imagination. Mais c'est surtout au contact de la nature que les enfants acquièrent un savoir. Ainsi *Voyage au pays des arbres* est un récit de formation, celui du petit garçon qui « avait appris à reconnaître le sifflement des arbres⁶⁷¹. » Le verbe « apprendre » renvoie au genre du récit de

⁶⁶⁴ Ana Luiza Silva Camarani, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁶⁵ Voir : « La lumière : un cheminement vers la nature », (3.1.3), p. 134.

⁶⁶⁶ P. 236.

⁶⁶⁷ P. 236.

⁶⁶⁸ P. 236.

⁶⁶⁹ P. 237.

⁶⁷⁰ P. 287.

⁶⁷¹ P. 11.

formation qui se mue en récit d'initiation par l'adéquation de la marche et de l'apprentissage. Dans « Peuple du ciel », ce sont les abeilles qui offrent un savoir au personnage : « Elles ont visité toutes les fleurs sauvages, dans les champs entre les amas de roche⁶⁷². » ; « Les abeilles vibrent sur ses cheveux noirs, et ça fait un chant monotone qui parle des fleurs et des plantes, de toutes les fleurs et de toutes les plantes qu'elles ont visitées ce matin⁶⁷³. » Les abeilles décrivent à Petite Croix les fleurs et les plantes butinées : ainsi, le butin des abeilles est un trésor symbolique transmis à la petite fille. La nature joue ici son rôle d'initiatrice en transmettant au personnage ses secrets, ses trésors et, dans la nouvelle « Les bergers », de nombreuses notations mettent en avant cet aspect de la nature : « Il y avait beaucoup de choses à apprendre, ici à Genna⁶⁷⁴. » Le verbe « apprendre » renvoie, une fois de plus, au genre du récit d'apprentissage dont relève le texte. L'histoire raconte, en effet, la formation de Gaspar au mode de vie des enfants de Genna, il est le novice qui va être petit à petit initié à une nouvelle existence, notamment grâce aux animaux : « Hatrous savait tellement de choses, non pas de ces choses qu'on trouve dans les livres, dont les gommeuses aiment parler, mais des choses silencieuses et fortes, des choses pleines de beauté et de mystère⁶⁷⁵. » Le passage oppose le savoir livresque au savoir de la nature et l'adjectif « silencieuses » suggère que les connaissances sont relatives aux sens, à l'expérience. Le bouc Hatrous, sujet du verbe « enseigner », est présenté comme un maître pour les enfants : « C'était cela qu'il enseignait à Augustin⁶⁷⁶ » ; « Alors Gaspar comprenait qu'il était en train de lui enseigner de nouvelles choses⁶⁷⁷. » Les rôles attendus se déplacent car c'est la nature qui a quelque chose à apprendre aux enfants, et non les hommes, les adultes : « Il écoutait de toutes ses forces, pour entendre ce que disaient les étoiles⁶⁷⁸. » ; « Ils avaient beaucoup de choses à enseigner, des choses étranges et minuscules⁶⁷⁹. » Les enfants sont transformés par la nature : « Ils connaissaient bien ce pays, maintenant. Rien qu'avec la plante de leurs pieds, ils auraient pu dire où ils étaient⁶⁸⁰. » L'adverbe « maintenant » crée la rupture, il indique la métamorphose vécue par les enfants qui ne sont plus les mêmes.

⁶⁷² P. 278.

⁶⁷³ P. 279.

⁶⁷⁴ P. 354.

⁶⁷⁵ P. 341.

⁶⁷⁶ P. 341.

⁶⁷⁷ P. 347.

⁶⁷⁸ P. 346.

⁶⁷⁹ P. 352.

⁶⁸⁰ P. 356.

3.3.L'accomplissement des enfants dans la nature

Les descriptions découvrent la mue des enfants qui sont transformés par leur rencontre avec la nature. Ils accomplissent leur métamorphose et quittent ainsi progressivement l'enfance à mesure que s'achèvent les différents textes.

3.3.1. La métamorphose des enfants

La découverte de la nature est pour les personnages une expérience sensorielle et contemplative qui laisse sa trace jusque dans leurs regards. Les yeux des enfants prennent une autre couleur, un autre éclat qui témoigne d'une transformation symbolique, ils portent un nouveau regard sur la nature : « Le visage de la petite fille était maintenant couleur de pain brûlé, et ses yeux brillaient d'une leur étrange⁶⁸¹. » Le changement de couleur de la peau et des yeux donne l'impression que la nature s'est imprimée sur le personnage, il est exprimé par le circonstant temporel « maintenant » qui indique un état nouveau et qui rompt avec le passé. Le contact concret des personnages avec la nature les transforme physiquement : « Jon sentit qu'elle entraît en lui par toute la peau de son corps et de son visage. Elle brûlait et pénétrait les pores comme un liquide chaud, elle imprégnait ses habits et ses cheveux⁶⁸². » Le personnage est comme plongé dans un bain de lumière qui rappelle les scènes de baptême. Plusieurs scènes dans les textes se présentent comme des rites initiatiques pour les jeunes personnages :

Avant de continuer sa marche, Jon s'agenouilla à nouveau au bord du ruisseau et il but plusieurs gorgées de la belle eau glacée⁶⁸³.

Il cueillait les fleurs du chèvrefeuille et il suçait la petite goutte sucrée qui perle à sa base du calice⁶⁸⁴.

Le rôle joué par l'eau rappelle le rituel du baptême et, même s'il s'agit d'une version réécrite car les personnages boivent l'eau, la récurrence de cette scène dans plusieurs textes suggère son caractère

⁶⁸¹ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 241.

⁶⁸² J.M.G. Le Clézio, « La montagne du dieu vivant », *op. cit.*, p. 153.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁸⁴ J.M.G. Le Clézio, « Mondo », *op. cit.*, p. 48.

cérémonial. Les personnages sont donc initiés à la nature lors de rites de passage : un passage du monde familier au monde de la nature, un passage de l'enfance à l'âge adulte. Cette transformation symbolique est visible par un changement physique :

Après cela, tandis qu'il revenait en arrière dans la direction des voix des enfants, il y avait une drôle de tache devant ses yeux, une tache éblouissante comme l'écume qui se déplaçait avec son regard et fuyait au milieu des roseaux gris⁶⁸⁵.

Ce portrait de Gaspar termine le passage où l'enfant a découvert l'oiseau blanc de Genna, symbole de la beauté de la nature, et son regard est métamorphosé après cette expérience. La « tache éblouissante » dans ses yeux est comme une trace de la vision de l'oiseau car elle rappelle la caractérisation de ce dernier : « Son plumage faisait une tache éblouissante sur l'eau grise du marécage⁶⁸⁶. » On retrouve dans ce parallèle entre la nature et le regard de l'enfant le lien établi par Sandra Beckett entre les paysages et les visages lorsqu'elle note que « Le Clézio a une prédilection pour les visages des enfants et des vieillards, car c'est chez ces êtres privilégiés qui fuient le monde des hommes qu'il trouve des "visages semblables aux espaces du ciel et de la terre, semblables aux grands paysages⁶⁸⁷" ». Ainsi, le regard devient le témoin de la nature, comme pour Daniel dont les yeux reflètent la lumière de la mer à travers le participe passé « éblouie » : « Mais son corps tremblait encore, et il avait [...] au fond de ses yeux la tache éblouie des vagues⁶⁸⁸. » La transformation des personnages est parfois plus importante encore lorsque ces derniers se métamorphosent littéralement sous la forme d'un oiseau : « C'était comme d'être une mouette et de voler par-dessus des rues de la ville qui gronde, par-dessus les grandes maisons grises, par-dessus les jardins humides, les écoles et les hôpitaux⁶⁸⁹. » La comparaison d'Annah à un oiseau évoque la limite entre deux âges où se situe le personnage, ce qui est aussi suggéré par le positionnement d'Annah au bord de la fenêtre : la transformation en oiseau est une métaphore du passage à l'âge adulte. En quittant le nid et en volant de leurs propres ailes, pour poursuivre la métaphore de l'oiseau, les personnages jouissent d'un regard sans limites, comme nous allons le montrer.

⁶⁸⁵ J.M.G. Le Clézio, « les bergers », *op. cit.*, p. 339.

⁶⁸⁶ P. 336.

⁶⁸⁷ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978, p. 183 in Sandra Beckett, *op. cit.*, 1996, p. 28.

⁶⁸⁸ P. 216.

⁶⁸⁹ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 240-241.

3.3.2. La transcendance : un voyage ultime

Au voyage physique vécu par les personnages s'ajoute un voyage par le regard qui poursuit et sublime le premier. Les expériences de transcendance des enfants leur offrent, en effet, un point de vue total sur le monde. La question d'Alia à Martin à propos de l'expérience du jeûne ébauche une définition de cette forme particulière de voyage : « Est-ce que c'est comme voyager⁶⁹⁰ ? » La comparaison employée par la jeune fille indique que ce voyage se distingue des autres car le seul déplacement qu'il implique est intérieur :

Quand tu dormais, Mondo, tu n'étais pas là. Tu étais parti ailleurs, loin de ton corps. Tu avais laissé ton corps endormi par terre, à quelques mètres du chemin de gravier, et tu te promenais ailleurs. C'est cela qui était bizarre. [...] Tu étais ailleurs, parti dans la lumière chaude de la maison, dans l'odeur des feuilles du laurier, dans l'humidité qui sortait des miettes de terre⁶⁹¹.

La séparation entre le corps et l'esprit de Mondo est reflétée par le changement énonciatif, le passage à la deuxième personne du singulier montre la frontière qui est établie entre le personnage et le narrateur. Cette voix narrative qui surgit dans le texte entretient un certain mystère, c'est comme une voix qui s'adresse au personnage, une voix divine peut-être, faisant écho à la promenade mystique du personnage. Le voyage de Mondo est d'ordre spirituel et physique, il est séparé de son corps, et cette rupture est traduite par l'opposition entre les adverbes « là » et « ailleurs ». Le sommeil invite les personnages à des expériences transcendantales, ils épousent lors de leur voyage intérieur un point de vue inédit : « 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 de Sebgag⁶⁹². » La puissance du regard est montrée par la frontière franchie à travers le terme « remparts » et la locution prépositionnelle « au-delà » ainsi que par la mobilité exprimée avec les verbes « suit », « passe », « va ». La transcendance est à la fois spatiale et temporelle car la destination du regard est la « source de Sebgag », or le terme « source » évoque l'origine, la naissance, et renvoie au voyage intérieur du jeune Juba qui, dans son rêve, retourne vers le roi disparu. La supériorité de leur regard donne aux personnages une omniscience divine : « Lullaby voyait avec tous ses yeux de toutes parts. Elle voyait des choses qu'elle n'aurait pu

⁶⁹⁰ P. 245.

⁶⁹¹ J.M.G. Le Clézio, « Mondo », *op. cit.*, p. 53.

⁶⁹² J.M.G. Le Clézio, « La roue d'eau », *op. cit.*, p. 193.

imaginer autrefois. Des choses très petites [...]. Elle voyait des choses très grandes, l'envers des nuages [...]. Elle voyait tout cela au même instant⁶⁹³ ». La variation d'échelle entre les choses « très petites » et les choses « très grandes » dévoile la puissance du point de vue omniscient de Lullaby qui perçoit même l'invisible, lequel est suggéré par le terme « envers » notamment. Une fois la métamorphose des enfants achevée, vient le temps de leur retour « au pays des hommes » sur lequel nous allons terminer notre travail.

3.3.3. La fin du texte, la fin de l'enfance

Le retour des personnages après leur aventure dans la nature prend différentes tonalités selon les textes abordés. Ainsi, les retrouvailles avec le monde ordinaire sont l'occasion d'un passage enthousiaste vers l'âge adulte ou, au contraire, entraînent une rupture difficile avec l'enfance. La première attitude dysphorique des personnages à la fin des récits est la fuite dont témoignent les héros de « Villa Aurore » et de « Peuple du ciel ». La fin du second texte contraste avec l'incipit par l'apparition funeste de Saquasohuh dont l'ombre « recouvre la vallée comme un manteau⁶⁹⁴ » alors que les premières lignes du récit montraient le soleil au zénith. Saquasohuh amène avec lui la guerre, représentée par la métonymie « Le feu et la mort⁶⁹⁵ ». Cette dernière plane, littéralement, au-dessus du passage, sous la forme de la menace d'une bombe atomique lancée dans le cadre spatial du récit, comme l'a remarqué Bruno Thibault⁶⁹⁶. Ainsi, plusieurs indices témoignent d'une atmosphère funeste, comme le silence et l'absence de souffle de la petite fille : « Elle crie, se met debout d'un bond, et reste immobile, [...], le souffle arrêté dans sa gorge⁶⁹⁷ » ; « Petite Croix ne dit rien⁶⁹⁸. » L'attitude du personnage est négative, et la seule possibilité pour elle reste la fuite. Pour d'autres personnages, la violence finale du texte s'exprime sous la forme d'une chute, réelle et/ou symbolique. Dans « Orlamonde », Annah est contrainte de descendre de la fenêtre de la villa qui va ensuite être décrite : ce renoncement marque, pour elle, la fin d'un rêve, d'une parenthèse loin du réel. De la même manière, l'explicit de « La roue d'eau » met en scène la fin de la rêverie du

⁶⁹³ J.M.G. Le Clézio, « Lullaby », *op. cit.*, p. 120.

⁶⁹⁴ P. 293.

⁶⁹⁵ P. 293.

⁶⁹⁶ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam, Rodopi, 2009, chapitre 3, p. 68-70, p. 69 in Isabelle Roussel-Gillet, « Peuple du ciel » in *Dictionnaire J.-M.G. Le Clézio* [en ligne], Marina Salles, dir., © Copyright 2016 - l'Association des lecteurs de J.-M.G. Le Clézio, [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <<http://www.editions passages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/oeuvres/peuple-du-ciel/>>

⁶⁹⁷ P. 296.

⁶⁹⁸ P. 297.

personnage et, en même temps, la fin du cycle : il forme une boucle avec le début du texte puisque Juba retourne à sa maison. Le cycle est dysphorique car il correspond à la chute, symbolique, du rêve. Pour Gaspar aussi, dans « Les bergers », la dernière action correspond au retour vers la réalité déclenché et annoncé par le duel avec Abel. Le personnage prend conscience de la fin du rêve : « il savait maintenant qu'il ne pourrait plus retourner auprès des enfants⁶⁹⁹ ». Le déictique « maintenant » et la construction négative « ne...plus » sont deux marques de la rupture vécue par Gaspar dépossédé de l'âge d'or que représente pour lui Genna. La vallée est perdue pour lui et cette perte est montrée par la distance qui le sépare désormais du lieu : « Il essaya d'apercevoir la silhouette de la petite Khaf assise près du feu, mais il était trop loin, et il ne vit personne⁷⁰⁰. » La tempête qui traverse ensuite le désert semble même effacer toute trace de ce paradis, on note à nouveau l'emploi de l'adverbe de négation « plus » exprimant la rupture : « La terre n'était plus qu'une nappe de poussière qui glissait dans le vent horizontal⁷⁰¹. » De plus, l'emploi du plus-que-parfait souligne le changement que connaît le lieu à travers son aspect accompli : « Dehors, tout avait changé⁷⁰². » Le personnage fait le constat de la disparition de Genna : « il vit que la vallée de Genna avait disparu. Elle était perdue maintenant⁷⁰³ ». Le verbe « perdre » évoque le mythe du paradis perdu auquel fait écho ce lieu pour Gaspar, un lieu finalement présenté comme irréel par le recours à la construction comparative hypothétique : « Elle était perdue maintenant, quelque part de l'autre côté des collines, inaccessible, comme si elle n'avait pas existé⁷⁰⁴. » Le lieu appartient au domaine des mondes possibles ainsi que le suggère l'emploi du conditionnel : « Il y aurait des plateaux et des ravins [...]. Au-dessus du marécage, il y aurait peut-être même un grand oiseau blanc⁷⁰⁵ ». Enfin, la cécité du personnage est symbolique et renvoie à la cession, à la rupture entre lui et Genna, entre lui et son enfance : « Gaspar ne regardait pas la ville où il entrait maintenant. Il ne voyait pas les murs de brique, ni les fenêtres fermées par des rideaux de métal⁷⁰⁶. » La chute vécue par le personnage est ainsi métaphorique : elle correspond à la chute du paradis que représentait Genna et au retour du personnage dans le monde des hommes. Cependant, d'autres explicites du corpus relèvent, au contraire, d'un registre positif. Tout d'abord, dans « Lullaby », « La montagne du dieu vivant » et *Voyage au pays des arbres*, les protagonistes terminent leur voyage

⁶⁹⁹ P. 374.

⁷⁰⁰ P. 374.

⁷⁰¹ P. 375.

⁷⁰² P. 376.

⁷⁰³ P. 377.

⁷⁰⁴ P. 377.

⁷⁰⁵ P. 378.

⁷⁰⁶ P. 378.

en revenant dans leur école ou leur foyer. Ce retour n'est pas négatif car les descriptions mettent en valeur le changement bénéfique opéré chez les personnages. Prenons par exemple le cas de Lullaby dont le dialogue avec M. Filippi laisse penser que la jeune fille s'est ainsi réconciliée avec les écoles et les adultes qu'elle fuyait. En effet, les derniers mots adressés par le professeur à la jeune fille suggèrent une complicité nouvelle, par l'adverbe « aussi », et laissent penser que la jeune fille a finalement trouvé un soutien parmi les adultes : « J'aime beaucoup la mer, moi aussi⁷⁰⁷. » La tonalité enthousiaste des fins de récits prend aussi la forme, non d'un retour, mais d'un départ définitif, d'un exil salutaire pour les héros : c'est le cas de Daniel ou des habitants du camp dans « Hazaran ». Chaque fin de texte témoigne d'une relation différente au passage du temps et achève la représentation d'une enfance aux mille visages imaginée par Le Clézio dans les textes auxquels nous nous sommes intéressée. L'atmosphère, joyeuse ou malheureuse, des explicits contribue à décrire la relation des enfants, et des adultes, à l'enfance dont la perte peut être douloureuse ou émancipatrice. Le cours du récit amène ainsi les personnages à grandir, à évoluer, la fin du texte sonne la fin de l'enfance, et le parcours des protagonistes des textes de notre corpus rejoint ainsi le cours de ces narrations : l'accomplissement des enfants s'achève avec l'aboutissement des nouvelles. La traversée depuis le monde familier de l'école et des adultes jusqu'au monde inconnu et fascinant de la nature se referme sur le retour des enfants aux « pays des hommes⁷⁰⁸ », comme pour Lullaby ou Annah, ou s'ouvre sur un ailleurs et un avenir mystérieux, parfois menaçant, tel que le connaissent Daniel ou Alia.

⁷⁰⁷ P. 145.

⁷⁰⁸ Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 243.