



مجلة جامعة سبها للعلوم الإنسانية
Sebha University Journal of Human Sciences

Journal homepage: <http://www.sebhau.edu.ly/journal/johs>



Le mythe, et la symbolique

Mohamed Abdussalam Ali DAW

département de français, faculté des langues, Université de Sebha

Mots clés :

Désert
Mythe
Sacré
Religion
Symbole

RÉSUMÉ

Le mythe dans l'œuvre de Le Clézio, soulignant son rôle dans la recherche des lieux originaires et son expression à travers la nature. Le mythe, considéré comme la "voix de la Nature", se manifeste dans la mer, le désert, le ciel, le soleil et d'autres éléments naturels, enrichissant la fiction de l'écrivain. Le texte explore le débat sur les mythes dans la littérature du xix^e et du début du xx^e siècle, où le mythe est vu comme indissociable de la production littéraire, apportant un nouveau sens au récit. Le mythe intervient dans le texte comme un discours universel, tissant des motifs et des légendes étranges à la marge du récit initial. L'histoire de la mythologie gréco-romaine et judéo-chrétienne est brièvement évoquée, soulignant que les thèmes mythiques chez Le Clézio sont souvent déjà identifiés. L'importance du mythe est discutée avec des perspectives variées, de l'histoire vraie à l'invention et à la tradition sacrée. Le Clézio, toujours intéressé par les origines, voit le mythe comme une quête métaphysique d'un monde meilleur, se manifestant à travers des allusions à des lieux naturels austères mais symboliques. L'auteur souligne l'idéalisation de la nature par Le Clézio et sa conviction que le vrai bonheur réside dans l'état naturel du monde.

الأسطورة والرمزية

محمد عبد السلام علي ضو

قسم اللغة الفرنسية، كلية اللغات، جامعة سبها، ليبيا.

الكلمات المفتاحية:

الصحراء
الأسطورة
المقدس
الدين
الرمز

الملخص

تستعرض هذه الورقة موضوع الأسطورة في أعمال لو كليزيو وتؤكد على أهميتها في استكشاف الأماكن الأصلية والتعبير عنها من خلال الطبيعة. تُعتبر الأسطورة "صوت الطبيعة"، حيث تظهر في عناصر مثل البحر، والصحراء، والسماء، والشمس، إضافة إلى عناصر طبيعية أخرى، وتعتبر إثراء للخيال الكتابي. يتناول النص الخطاب المرتبط بالأساطير في الأدب في القرن 19 وأوائل القرن 20، ويُلقى الضوء على أهمية الأسطورة في الإنتاج الأدبي، حيث تمنح السرد طبقة جديدة من المعنى. يتداخل دور الأسطورة في النص كخطاب عالمي، ينسج موضوعات غريبة وأساطير على هامش القصة الأصلية. وتشير التوجيهات القصيرة إلى الأساطير اليونانية والرومانية واليهودية-المسيحية إلى أن لو كليزيو يستمد غالبًا من مواضيع أسطورية معروفة بالفعل. يُناقش الورقة أهمية الأسطورة من وجهات نظر متعددة، بدءًا من التاريخ الحقيقي وصولاً إلى الاختراع والتقاليد المقدسة.

MYTHIFICATION DES LIEUX ORIGINAIRES

Dans l'œuvre de Le Clézio, la recherche des lieux originaires exprime l'importance de la substance mythique. Elle est partout dans la nature, elle est « la voix de la Nature ». Le souffle du mythe est dans la mer, dans le désert, dans le ciel, dans le soleil, dans les îles et autres éléments naturels. Là, l'imaginaire joue un rôle de fil conducteurⁱ, il vient nourrir le réel et enrichir la fiction, lui donnant ainsi une résonance et un rayonnement qui « touche notre conscience et notre sensibilité en profondeur »ⁱⁱ. Sous cet angle, Le Clézio s'inscrit dans un très vieux débat sur les mythes qui a façonné progressivement la littérature du XIX^e et des premières décennies du XX^e siècle. En effet, à des degrés variables, le mythe apparaît

comme « inséparable de la production littéraire »ⁱⁱⁱ, qui tout en empruntant au réel quelques substrats, fait parfois un détour par le fantastique dans l'objectif de trouver un « nouveau sens au récit »^{iv}. Dans ce cadre, l'intervention du mythe vient se greffer au texte sous forme de « discours tissant une trame universelle de motifs et de légendes » qui, tout en s'insérant dans le roman, opèrent à la marge du texte initial, ce qui permet de parler de « d'étrangeté »^v. Et lorsqu'on scrute l'histoire de la mythologie qui inspire les textes de nombreux écrivains, on constate que celle-ci distingue les mythes gréco-romains des récits judéo-chrétiens, avant de se consacrer aux mythes de la renaissance^{vi}. Cette dernière remarque a pour unique intérêt de

*Corresponding author:

E-mail addresses: mdaw7021@gmail.com

rappeler que les thèmes mythiques que l'on peut rencontrer chez Le Clézio sont pour la plupart déjà identifiés et bien connus. Dès lors, il s'agit pour nous de les réintégrer dans sa vision du lieu [la nature]. Mais encore faut-il s'entendre sur la notion du mythe. Une « histoire vraie » ; une « invention », une « illusion », une « tradition sacrée », un « modèle exemplaire de société ». Le mythe est une « parole », dit Roland Barthes, mais une parole soutenue par une « activité créatrice » où le sacré et le surnaturel font leur irruption^{vii}... Les formules sont multiples pour définir le mythe, ce qui rend l'emploi de ce mot hasardeux, voire « flottant »^{viii}. Mircea Eliade, sans prétendre donner une définition qui pourrait faire l'unanimité, nous fournit une approche « la moins imparfaite parce que la plus large » du mythe : celui-ci « raconte une histoire sacrée ; relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial [...] grâce aux exploits des Êtres surnaturels [...], c'est donc toujours le récit d'une création »^{ix}.

Le Clézio s'est toujours intéressé aux origines, et de ce fait le mythe s'impose à lui comme une quête métaphysique d'un monde meilleur^x. Il se manifeste tout au long de son œuvre à travers des allusions et des images renvoyant généralement à ces lieux naturels austères mais lourds de symboles et de suggestions pour notre époque, dénonçant en particulier « le manque de connaissance du monde naturel qui empêche l'homme moderne de se réintégrer dans un monde qui ne correspond pas au modèle occidental »^{xi}. L'auteur a souvent eu l'occasion de rappeler, sans doute pour bien marquer son attachement aux origines de l'univers, qu'il lui est « impossible d'écrire un roman sans penser à l'air, au vent, au feu, à la terre à l'eau » et que ces éléments ont pour lui « autant d'importance que la société humaine »^{xii}.

À partir de là, il n'est pas étonnant que l'auteur procède à une idéalisation de la nature, où le mythe est encore présent. Cette posture littéraire conduit à une idée-clé : le vrai bonheur se laisse voir dans l'état naturel du monde.

LA NATURE, LIEU D'UN PERPÉTUEL RECOMMENCEMENT

Dans l'écriture de Clézio, les personnages sont ouverts aux éléments naturels qui suscitent en eux un fort désir de fusion et d'harmonie, voire une « quête spirituelle de l'origine »^{xiii}. Cette idée résulte de sa rencontre avec les Indiens du Mexique qui lui ont appris le sens du sacré traduisant la relation intime avec la nature, ce qui nous donne ce témoignage exhibant son amour pour la matière :

Je voudrais vous parler, longtemps, avec des mots qui ne seraient pas seulement des mots, mais qui conduiraient jusqu'au ciel, jusqu'à l'espace, jusqu'à la mer. J'entends ce langage, cette musique, ils ne sont pas étrangers, ils vibrent autour, ils brillent autour, sur les rochers et sur la mer (EM, 83).

Plus intéressant, la fascination de Le Clézio à l'égard de la nature le conduit vers une autre façon de concevoir le temps, où la notion d'histoire comme progression vers un moment temporel meilleur est abolie. Épousant une vision spirituelle ancestrale « exprimant un rapport mystique au monde »^{xiv}, l'auteur rejette le temps mesuré de notre civilisation et opte pour le temps authentique, métaphysiquement valorisé, là où le sacré et le profane sont étroitement mêlés. Autrement dit, au temps logique et rationnel, déterminé et conditionné par la succession chronologique des événements, Le Clézio substitue la philosophie des anciens, dans laquelle le temps et l'espace se confondent dans un mouvement périodiquement renouvelé rappelant des « moments cosmogoniques »^{xv}. La force des mythes nourrit et enrichit cette croyance.

On peut dire que Le Clézio, indifférent à la chronologie du temps, se montre plus sensible au rythme de l'univers^{xvi}. S'appuyant sur la mythologie et sur la dimension spirituelle des peuples anciens, il a découvert un cadre naturel où le temps semble sans fin ce qui justifie évidemment le mythe de l'éternel retour.

2. La valorisation du temps cyclique

Les personnages lecléziens, refusant la linéarité et la course effrénée du progrès, tendent à restaurer le temps cyclique. Au seuil de l'histoire et du mythe, Le Clézio veut « retrouver la présence des

choses »^{xvii}.

Le titre du roman *Révolutions* est l'illustration par excellence de cette conception du temps cyclique. « Le titre est mieux qu'un signal ; il est un signe sous lequel le livre ou le texte est placé », nous dit Pierre Brunel^{xviii}.

Révolutions évoque sans doute l'idée de rébellion et de transformation radicale et brutale qu'elle implique, symbolisant la fin d'une ère et le commencement d'un autre. Mais chez Le Clézio, elle signifie fondamentalement le mouvement, propre à tout ce qui existe sur terre et dans l'univers. Ainsi, il peut s'agir d'un « mouvement orbital périodique d'un corps céleste, notamment d'une planète ou d'un satellite, autour d'un autre de masse supérieure ». La « période de ce mouvement » constitue une « période de révolution »^{xix}. Plus profondément, le mot révolution désigne « la roue du temps sur lui-même, l'éternel retour des choses »^{xx}. La révolution évoque, de ce fait, le thème de recommencement cyclique très cher à la pensée indienne dont Le Clézio s'est fait le porte-parole^{xxi}.

Le temps cyclique est exprimé par les références répétées à la citation du philosophe Parménide^{xxii} : « C'est tout un par où je commence, car là je retourne » (R, 504). Dès le départ, l'œuvre s'inscrit dans une conception cyclique du temps, qui peut s'analyser parfois comme un va-et-vient entre deux époques, présent et passé, celui de Jean Marro et celui de son ancêtre Jean-Eudes Marro formant « une seule et unique réalité »^{xxiii} :

N'oublie pas, disait la tante au gamin de 12 ans, tu es Marro de Rozilis, comme moi, tu descends du Marro qui a tout quitté pour s'installer à Maurice, tu es du même sang, tu es lui. [...] C'est lui qui est en toi, qui est revenu pour vivre en toi, dans ta vie, ta pensée (R, 53).

Ce passage nous révèle l'idée de l'éternel retour sous la forme de cette vieille notion indo-européenne de la réincarnation, mais on peut tout aussi bien penser qu'il s'agit de cette idée commune que tout humain n'est qu'un chaînon d'un tout qui l'englobe et le dépasse à la fois. Dans ce cadre, « le Je de Jean n'a disparu que pour rejoindre, à l'origine de la boucle, celui de Jean-Eudes et se fondre en lui. Un même sang, une seule histoire sont saisis dans leur cycle »^{xxiv}.

Tous les protagonistes lecléziens sont animés par ce rêve. Ainsi, l'identification avec un ancêtre absent se lit dans le roman *La Quarantaine*, lorsque Léon affirme : « je suis devenu Léon Archambau, le Disparu » (Q, 26). Elle se manifeste aussi dans le *Chercheur d'or*, quand Alexis, imitant le Corsaire Privateer, en adoptant les mêmes gestes et en s'installant dans les mêmes lieux, remarque qu'il commence à lui ressembler (CO, 219). Cette figure du Corsaire fascine le protagoniste, au point d'avoir l'impression de traverser le temps pour se réincarner en lui^{xxv} : « Le Corsaire inconnu est ici même, il respire en moi, et c'est avec son regard que je contemple le ciel » (CO, 334). C'est le cas aussi de Lalla qui, en faisant sien la douleur d'Es Ser, franchit le seuil du temps^{xxvi} : « Le regard de l'Homme Bleu est là, partout, jusqu'au plus lointain du désert, et c'est par son regard que Lalla voit maintenant la lumière » (D, 190-191), dit le narrateur.

Dans *Étoile errante*, la clause du roman est essentiellement centrée sur Esther. Cependant, cette focalisation concerne aussi le personnage Nejma, qui est « l'équivalent sémantique d'Esther » ; celle-ci, devenue adulte, un jour elle s'achète un cahier noir semblable à celui qu'elle a reçu en cadeau de la part de Nejma :

Sur [ce cahier] j'avais écrit à la première page son nom, Nejma. Mais c'était ma vie que j'y mettais, un peu chaque jour [...] C'était elle, c'était moi, je ne savais plus. Un jour je retournerais sur la route de Siloé, et le nuage de poussière s'ouvrirait, et Nejma marcherait vers moi. Nous échangerions nos cahiers pour abolir le temps, pour éteindre nos souffrances et la brûlure des morts (EE, 316).

Le processus d'identification subie par les héros lecléziens suppose un mélange entre réalité et imagination, entre biographie et fiction, et implique le fait d'habiter l'autre, de « changer de peau »^{xxvii}.

Notons que la dilatation du temps n'est pas seulement un trait littéraire identifiant les personnages lecléziens ; elle se révèle être aussi l'expression de la vision de l'écrivain lui-même dans son approche de l'intensité et de l'immédiateté de la vie :

J'ai eu un peu l'impression que l'écrivain suit un chemin circulaire. Il est sur cette roue qui tourne et en se dirigeant vers sa fin, il lui faut nécessairement retrouver ce qu'il avait commencé de façon à former un tout cohérent, et que lui-même puisse se sentir un être cohérent ^{xxviii}.

L'abolition de la durée linéaire du temps se retrouve dans l'écriture même de ses œuvres. D'abord dans le style emprunté à l'art du conteur, comme le montre l'exemple du personnage Aamma qui, lorsqu'elle raconte une histoire, « elle ajoute un détail nouveau, une phrase nouvelle, ou bien elle change quelque chose, comme si elle ne voulait pas que l'histoire ne fût jamais achevée » (D, 113). La circularité du temps figure aussi dans le rythme incantatoire épousant la « répétition » et le « ressassement », selon le principe des boucles que dessinent les phrases, mettant en scène une structure cyclique du temps conjuguant le présent et le passé. C'est ainsi que Les derniers mots narratifs concernant Alexis intègrent tous les éléments narrés dans la clausule du roman.

Après avoir disparu sans laisser de traces de son existence, Alexis, comme le rappelle le narrateur, revient à Mananava et rejoint la colline de l'Étoile, d'où il a observé l'arrivée du cyclone lorsqu'il avait huit ans et qu'il a été chassé de sa maison, « jeté dans le monde, comme pour une seconde naissance » (CO, 374) associée au bruit de la mer. L'auteur nous plonge dans un présent indéterminé où la fin du récit « s'offre comme un condensé de l'histoire du protagoniste » ^{xxix} réunissant des images familières et notamment le paysage nocturne associé à la murmur de la mer qui a bercé son enfance (CO, 11) et qu'il entend maintenant jusqu'au fond de lui-même (CO, 375). L'articulation entre le début et la fin du roman apparaît aussi dans *Désert*, où l'excipit renoue avec l'incipit, allant jusqu'à reprendre un même champ lexical. Ainsi, la phrase inaugurale : « Ils sont apparus, comme dans rêve » (D, 7), devient à la fin du récit : « Ils s'en allait comme dans un rêve » (D, 411).

La boucle romanesque se construit à travers la circularité de la marche effectuée par les personnages dans l'incipit et la clausule du roman. Cette clausule coïncide avec l'accomplissement de la circularité d'une histoire narrée qui se veut recommencement infini puisqu'elle renoue [au niveau textuel et diégétique] avec l'incipit ^{xxx}.

Chez Le Clézio, la stratégie circulaire du récit reproduisant dans la clausule ce qui est décrit dans l'incipit est très fréquente et révèle le plus souvent le refus de toute forme de clôture du roman. Cette orientation se vérifie dans *Le Livre des fuites* où on peut lire : « Les vrais livres n'ont pas de fin » (LF, 285).

Il y a dans ces mots une remise en cause de l'acte même de prétendre écrire un roman qui se refermerait sur lui-même : ils expriment la volonté explicite que le thème développé ne puisse avoir de fin, d'où l'expression « À suivre » (LF, 285). Cette idée de l'inachèvement d'une œuvre peut être illustrée par l'énoncé final de *Désert* : « Quand tout fut fini, les hommes bleus ont recommencé à marcher » (D, 240). Le préfixe « re », du verbe recommencer, traduisant l'itération du texte initial, peut être lu comme une ouverture, une nouvelle entrée. On retrouve le phénomène de « recommencement » dans *Voyages de l'autre côté*, où les deux phrases clôturant le roman, exprimées sous forme interrogative, au lieu de désigner une fin, invitent plutôt à une ouverture : « Entendez-vous le murmure du torrent dans la montagne ? Là est l'entrée. » (VAC, 309).

En dehors de l'esthétique de l'écriture, le refus de clore le récit coïncide avec le rejet de la temporalité qui permet à l'auteur d'adopter un art de penser et de vivre en harmonie avec l'univers, révélé par la communion avec la nature :

J'ai entendu la mer [...] dans l'obscurité, tous mes sens sont en éveil pour mieux l'entendre arriver, pour mieux la recevoir (CO, 11).

Il fait nuit à présent, j'entends jusqu'au fond de moi le bruit vivant de la mer qui arrive (CO, 375).

Le thème du recommencement se comprend aussi comme la répétition d'un temps sacré, le temps primordial « où prennent place les divers moments de la fondation de la culture et de l'institution de la société » ^{xxxi}. Ce temps correspond, dans *Révolutions*, au temps de l'ancêtre Jean-Eudes, à l'époque du fondement de la maison Rozilis,

qui a vu prospérer la famille Marro ; une maison des origines, située « de l'autre côté de la mer, de l'autre côté du temps » (R, 115), bien « avant toutes les guerres, quand le monde était encore innocent » (R, 23).

Selon Le Clézio, le malheur de l'homme moderne provient de son attachement au temps linéaire et de sa crainte de l'avenir. De plus, il veut tout comprendre, ce qui est une source de son désarroi. Avec des mots teintés de mysticisme, mais néanmoins profonds, l'auteur s'interroge :

Comprendre, toujours vouloir comprendre, orgueil démesuré, insensé, invivable ; comment pourrais-je comprendre ? Je n'ai rien pour m'appuyer. Ce que je comprendrai, ce ne sera pas le monde ni même moi dans le monde. Ce sera un reflet, une image fugace et mobile de ce qui m'est apparu, et dont je ne suis même pas sûr. Je pourrai à la rigueur utiliser, adapter certaines lois aux lois humaines. Fabriquer des outils. Me servir de ce qui est offert. Mais je ne comprendrai rien, je ne connaîtrai rien. Jamais ne s'ouvrira le secret de l'enchaînement des éléments. Je ne pourrai jamais rien tenir pour certain, pour établi durablement. Car tout ce que j'approcherai sera soumis au principe d'écoulement de mon esprit. Et surtout, je ne pourrai jamais rien créer. Ce que je pense, ce que pense l'homme ne m'appartient pas. Cela n'est que le néant par rapport à la colossale possession du règne étendu, où, dans la vie et dans la mort, se manifeste la puissance incoercible de ce qui est (EM, 124).

L'homme est angoissé parce qu'il n'arrive pas à appréhender l'ensemble de la réalité et ses choix partiels ne rendent pas compte de la totalité qui le transcende :

Il n'y a pas de choix offert. Ce qui était, l'était inépuisablement. Le choix venait plus tard, mais c'était une apparence, une incapacité de l'homme à concevoir. Et pourtant dans les éléments de son choix, tout était présent, tout était sous-jacent. Ainsi ce choix, de l'art, de la pensée, ou de la morale, n'était-il qu'une façon incomplète de voir et de sentir l'ensemble de la réalité. Ce choix se niait à la seconde précise où il était envisagé, car il comportait en lui-même le pouvoir de tout ce qui est présent et de tout ce qui est ensemble, sans mesure humaine. La réalité globale était plus durable que ce choix (EM, 284-285).

Pour être libre, il faut quitter le temps. Et pour quitter le temps, il faut vivre intensément l'instant présent. Jean le comprend, tout à fait vers la fin :

C'était donc ça. C'était si simple, après tout. Un moment, juste un moment dans la vie pour être libre. Pour être vivant, sentir chaque nerf, être rapide comme un animal qui court. Savoir voler. Faire l'amour. Être dans le présent, dans le réel (R, 505).

L'écrivain nous livre alors sa pensée : pour être heureux, Alexis rejette la temporalité et s'écarte du temps linéaire de la société humaine pour se fonder dans le temps cyclique de la nature :

Le soir, dans la dérive du crépuscule, assis dans le sable des dunes, je rêve à Ouma, à son corps de métal. Avec la pointe d'un silex, j'ai dessiné son corps sur un bloc de basalte, là où commencent les roseaux. Mais quand j'ai voulu écrire la date, je me suis aperçu que je ne savais plus quel était le jour, ni le mois. J'ai pensé un instant courir jusqu'au bureau du télégraphe, comme autrefois, pour demander : quel jour sommes-nous ? Mais je me suis aperçu aussitôt que cela ne signifierait rien pour moi, que la date n'avait plus aucune importance (CO, 327).

Il faut donc se défier du temps linéaire et « vivre au rythme de la terre » :

Le réel, tout est là : carpe diem disaient les sages romains, goûte le jour qui passe. Ces Romains, qui savaient vivre, considéraient l'heure selon le cours du soleil : les 12 h de jour étaient répartis équitablement entre son lever et son coucher, quelle que soit la saison. Ainsi, les heures étaient plus longues en été et

plus courtes en hiver, plus proches du temps psychologique que de l'abstraction mécanique inventée par les horlogers, ces ingénieurs des âmes ! Le temps n'est pas une machine qui impose également ses minutes, mais il est court ou long selon l'intensité des instants qu'on vit (*R*, 505).

Se détacher du temps linéaire c'est retrouver la nature, retourner à l'origine. Ce retour aux sources peut être compris comme la recherche d'un lieu par le personnage : c'est la quête de la « Terre promise » ou du « Paradis perdu ». Il est en même temps la découverte du temps primordial, celui des commencements :

Or, reconstituer ce temps n'est possible qu'à travers une conception autre du temps, non pas comme un axe linéaire mais, comme un temps circulaire, une boucle qui ne cesse de se répéter ^{xxxii}.

Refuser le temps linéaire en proposant le retour au début du cycle du temps constitue bien une constante dans l'œuvre de Le Clézio. Il y a sans doute un brin de nostalgie, mais aussi et surtout un effort pour tout recommencer et pour retrouver un monde meilleur. Dans cet esprit, l'enfant tient évidemment un rôle important en tant que symbole d'intemporalité. Le « royaume des enfants » ignore la mesure du temps. Alexis, en s'identifiant au Corsaire dans une fusion spirituelle, déclare : « J'ai franchi le temps, dans un vertige, en regardant le ciel étoilé. Le Corsaire inconnu est ici même, il respire en moi, et c'est avec son regard que je contemple le ciel » (*CO*, 334). La dissolution du temps est mise en scène par les entrées assez vagues de son journal de bord : « Jour suivant, à bord » (*CO*, 131), « Un autre jour, en mer » (*CO*, 135), « Une nuit en mer, encore » (*CO*, 140), « En mer, vers Mahé » (*CO*, 160), « Vendredi, je crois » (*CO*, 173). À travers ces formules, « l'accent est mis sur la durée subjective, [qui] rime ici avec un présent éternel qui invalide la temporalité » ^{xxxiii}.

Dans l'œuvre de Le Clézio, les enfants ont la capacité de rêver et donc de restaurer le temps cyclique en cherchant à se réintégrer au sein de la nature. Pour eux, les repères temporels s'identifient aux cycles naturels de la journée et aux saisons ^{xxxiv} : « C'est au début de l'hiver » que Daniel est parti pour voir la mer. « C'était sûrement la nuit » ^{xxxv}. Mondo, dont le nom évoque *le monde*, arrive dans la ville au début de l'été (*Mo*, 12). C'est souvent à l'aube, aux premières heures du matin que la plupart des enfants entament leurs fugues (*Mo*, 73) ; c'est dans l'ombre du crépuscule qu'ils trouvent le lieu qu'ils cherchent, jouissant de fraîcheur du matin (*Mo*, 151 et 221). La valorisation du matin est liée au bonheur assuré par le renouvellement incessant des cycles :

La lumière belle du matin, pure, douce, lisse comme l'eau, la lumière fraîche qu'on respire, la lumière toute neuve et pleine de force. Cet instant est sans doute immortel, c'est lui seul qui commande au temps. On regarde, on respire, et tout est comme au jour de la naissance, sans danger, sans haine, sans souffrance, mais seulement avec cette lumière, cet air [...].

Il n'y a pas d'autre expérience : celle qui commence au matin, puis qui suit la route courbe du ciel, quand passent les heures et que se modifie la lumière, quand courent les nuages ; puis le déclin du jour, la fatigue et le sommeil

Cette expérience que l'on recommence chaque jour, chaque jour, sans se lasser, sans savoir où l'on va, comme cela, tout simplement, du matin au soir (*IT*, 183).

On constate à partir de ces citations que c'est à l'aide du temps cyclique de la nature que l'homme peut trouver la paix, le bonheur et l'amour qui le sauvent et lui donnent une sagesse de vie.

C'est surtout dans les civilisations traditionnelles que l'on découvre cette tendance à valoriser le temps cyclique. Comme le souligne Béatrice Chenot :

Parmi les données fondamentales qui caractérisent les sociétés primitives, se trouve celle de leur notion du temps, qu'elles considèrent non comme une succession d'étapes, mais comme une simple référence à un moment du passé, le « Temps » dans lequel trouve ses origines le temps actuel... l'idée du

temps irréversible est impossible à assumer par la mentalité primitive : toute sa conception s'appuie sur la notion des cycles qui doivent se succéder inexorablement ^{xxxvi}

Le temps cyclique se confond avec la marche de l'univers. Cette identification a été observée par Mircea Eliade chez certaines tribus, pour lesquelles le temps serait une représentation du cosmos : Les Yokut disent « le monde est passé », pour exprimer qu'« un an s'est écoulé ». Pour les Yukis, l'année se désigne par le vocable « Terre » ou « Monde ». Ils disent comme les Yokut « la terre est passée » lorsqu'un an est passé. Le vocabulaire dévoile la solidarité religieuse entre le monde et le Temps cosmique ^{xxxvii}

En vivant auprès des Indiens Emberas, Le Clézio découvre un peuple avec qui il partage une autre vision de la vie et de l'univers. Et ce peuple lui livre son principal secret, celui d'une autre approche du temps, ce qui constitue pour l'auteur une « révélation » :

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

Ce séjour permet à l'auteur d'aborder l'idée de la circularité de l'existence terrestre et sa relation avec l'univers dans sa totalité, une « relation étroite qui unit les êtres humains non seulement au monde qui les entoure mais aussi au monde invisible, aux songes, à l'origine de la création » (*FC*, 15). Ce principe métaphysique associant le visible et l'invisible implique la réintégration de l'âme dans l'univers de la matière, comme le pensaient les Aztèques. Ceux-ci croyaient en effet que

chaque être avait droit à quatre vies et qu'une descente aux enfers consistait à retourner vers l'utérus de la terre-mère, lieu où se faisait la rencontre rêvée entre les âmes des défunts et celles des enfants à naître » (*FC*, 175).

La vie est donc un long cheminement de nature circulaire inscrit dans un éternel retour où n'existe ni « origine », ni « néant » (*Pr*, 11). Sous ce versant, ce qu'on appelle la mort ne serait en fait qu'un passage de « l'autre côté » d'un monde homogène où l'humain et le divin, le sacré et le profane, « ne seraient séparés que par une cloison mentale » ^{xxxix}. Le Clézio le dit clairement : « Il n'y a plus ce côté des choses, et l'autre côté. Il n'y a qu'un seul et même côté, plus rien ne peut être caché [...]. La nescience est plus forte que la conscience » (*My*, 58).

Cette posture à connotation philosophique explique sa vision de la mort en tant qu'« accomplissement de l'être » (*Rel*, 37), voire un recommencement :

Mort, accomplissement. Ce qui scelle l'œuvre, ce qui la signe et la rend elle-même. Mort que j'attends, que j'espère. Mort qui ne rend pas absurdes les gestes de la vie, mais qui les maîtrise et les achève. Mort, en guise de fatalité. En guise de temps, en guise d'espace. Illimité à quoi tout est relatif, nuit du jour et jour de la nuit ; mort, non pas ennemi, non pas poison, mais absolu de la vie. Celui qui se battait contre ton règne, c'était pour que ton règne arrive. Celui qui luttait était en toi, déjà en toi. Il ne le savait pas, mais tout ce qu'il faisait en mode éphémère, en mode vivant, c'était pour qu'un jour il n'y ait plus rien qui soit fait ou qui reste à faire. Tout ce qu'il avait marqué de son rythme artificiel devait donc, au-delà de lui, s'ouvrir et s'étendre sur l'organisation rigoureuse du chaos (*EM*, 292).

Et le dessein nous est révélé : « Il faut que tu meures pour que cet

instant de vie se résorbe, se dissout dans le reste du monde. Pour qu'il n'y ait plus rien de différent, plus rien de solitaire » (*EM*, 295). C'est à cette conclusion qu'est arrivé François Besson, qui n'hésite pas à jouer avec la vie et la mort : son geste de s'engager dans la digue par temps de tempête, illustre sa défiance à l'égard de la mort. Il espère ainsi atteindre l'éternité : « C'était simple, ne pas mourir : il suffisait de respirer [...] selon le rythme de la mer... » (*Dé*, 173).

L'idée du cycle, ou de ce que l'on pourrait appeler circularité, est également exprimée dans la configuration topographique des cités idéales sous forme de cercle ; on la rencontre dans la tradition orientale (Ecbatane en Iran, Bagdad en Irak). La circularité exprime le désir d'immortalité et rappelle les cercles éternels que dessinent « le cours des planètes et des astres »^{xi}.

Retranchée derrière de hautes murailles ou des enceintes concentriques, [la cité idéale] se voit doublement protégée de l'extérieur, tant pas sa situation géographique que par sa situation topographique. Les mêmes cercles concentriques qui dessinent les limites de la cité radieuse servent aussi à relier étroitement tout ce qui se trouve à l'intérieur. Cette forme circulaire reprend celle de l'île, rappelant les cycles naturels ainsi que la perfection du cercle fermé^{xli}.

L'espace défini par Le Clézio prend souvent la forme de cercle concentrique. Celui-ci couvre une cité de hommes (*Dé*, 274) ; il peut être constitué de murailles (*VAC*, 306), de collines (*TA*, 264), de chemins circulaires se dessinant dans le sable (*VAC*, 241) ou autour des montagnes et de villes (*D*, 13). Dans *l'Inconnu sur la terre*, le narrateur nous dit que « le village indien a tracé ses cercles concentriques, maisons d'adobe qui s'effondrent à chaque pluie et que l'on reconstruit toujours » (*IT*, 107). Le Clézio est séduit par « l'ivresse du cercle clos, où la perfection s'emballa » (*EM*, 38) et où les chemins mènent toujours au point de départ, à l'instar de la Vallée de Saguiet el Hamra :

Les routes étaient circulaires, elles conduisent toujours au point de départ, traçant des cercles de plus en plus étroits autour de la Saguiet el Hamra. Mais c'était une route qui n'avait pas de fin, car elle était plus longue que la vie humaine (*D*, 24).

L'idée principale est que la vie est un éternel recommencement et que l'homme ne peut échapper à son destin circulaire « sans être rattrapé par le néant ».

La circularité de l'espace est en rapport avec l'idée du Centre^{xlii} que constitue la cité idéale et qui peut se limiter à une clairière de la forêt, là où les Indiens Mayas, fuyant l'agresseur, attendent l'accomplissement du « rêve interminable » :

Au centre de la forêt, devant les maisons du rêve, les vieux soldats attendent, mais ils ne savent plus ce qu'ils attendent. Ils sont les serviteurs du bois [...] Ils guettent un signe. Ils attendent un bruit, un murmure, un frisson, ce qui viendra à la fois du centre de la terre et du fond du ciel, et qui dira que le moment est revenu. Le rêve oscille de l'autre côté, pas très loin, il tremble à la frontière de la forêt, et ce que l'on attend finit toujours par venir (*TVS*, 26).

Cette communauté circulaire, silencieuse, est « une capitale vide, le centre du désert » (*TVS*, 25), la terre promise d'où viendra l'espoir d'une libération prochaine et d'une vie de bonheur dans la ville sainte :

Ailleurs, alentour, le monde ne s'écroule pas, ne pourrait pas. Il n'existe pas tout simplement. Il est en transit [...] Mais ici, au centre de l'aire sainte, devant les maisons des croix, il y a l'énergie calme, la force silencieuse, la volonté, l'espoir, la liberté, et la vraie vie ne peut pas ne pas revenir. Il faut attendre, obstinément, chaque jour, n'être que cela, l'attente (*TVS*, 26-27).

Le temps linéaire dévalorisé au profit du temps cyclique retrouve son fondement mythique dans l'ordre ancien de l'Éternel retour.

LE MYTHE DE L'ÉTERNEL RETOUR

Pierre Brunel lie le mythe à la notion du mystère^{xliii}. Or, le grand mystère est celui qui s'incarne dans les figures du mythe de l'Éternel

retour induisant la réversibilité de l'histoire. Cette idée se retrouve dans l'écriture de Le Clézio et se fonde sur un imaginaire annonçant la fin symbolique du monde [1] et sa possible régénération [2].

1. La figure symbolique de la fin du monde

À en croire certains auteurs, le mythe littéraire est « une fiction qui se donne pour vraie, et le roman rêve de répéter le geste de la Bible »^{xliv}. L'œuvre leclézienne, gorgée de mythes et de légendes, semble s'inscrire dans cette mouvance à travers tout un réseau intertextuel, reprenant des images de la *Genèse* évoquant le chaos, la violence et la destruction. Cet emprunt a été souvent rappelé par la critique :

J.M.G. Le Clézio conçoit sa production littéraire comme une création au sens biblique du terme, constatée par des références concrètes dans la période violente de son parcours littéraire – principalement par les références aux cataclysmes...^{xlv}

La lecture du mythe de l'apocalypse, dont l'origine remonte à la nuit du temps, repose sur l'idée que toute création répète l'acte cosmogonique par excellence, à savoir le chaos primordial^{xlvi}. Lorsque « le soleil sera noir, la terre s'ouvrira jusqu'au centre, la mer recouvrira le sable... » (*D*, 225).

L'intérêt de Le Clézio pour les scénarios apocalyptiques est bien certain. Parlant de la mentalité des sociétés amérindiennes, l'auteur rappelle que la menace de la catastrophe fait partie de l'ordre naturel et qu'elle est toujours présente, « puisque les dieux ont créé et détruit trois fois le monde et les hommes », avant de décider de « refaire la création une quatrième fois » (*Rel*, 34)^{xlvii}. Cette vision cosmogonique du chaos précédant la Création s'inscrit dans le temps long et durera à jamais :

Tous les peuples de l'Amérique indienne savent que le temps ne leur a pas été donné. Il leur est compté, et ils connaîtront un jour la destruction. Par les mythes, par les croyances religieuses, par les lois de l'astronomie, le monde indien est imprégné de l'idée du cycle, il vit dans l'attente du retour des temps. L'homme indien n'est pas le maître du monde. Il est né de la volonté divine, puis il a été détruit plusieurs fois par des catastrophes successifs. Le temps présent n'est pas un temps sans limite, il est en quelque sorte un sursis avant la destruction prochaine (*RM*, 207).

Évoquant la rencontre entre le colonisateur espagnol et le peuple amérindien, Le Clézio évoque le :

« silence qui se ferme sur l'une des plus grandes civilisations du monde, emportant sa parole, sa vérité, ses dieux et ses légendes. C'est aussi un peu le commencement de l'histoire moderne. Au monde fantastique, magique et cruel des Aztèques, des Mayas, des Porhépecha, va succéder ce qu'on appelle la civilisation : l'esclavage, l'or, l'exploitation des terres et des hommes, tout ce qui annonce l'ère industrielle (*RM*, 54) ».

La conquête espagnole inaugurant une nouvelle ère, celle de la modernité et du progrès, s'accompagne d'un renversement fondamental : au temps cyclique des peuples anciens va succéder le temps linéaire de « l'homme historique ». Pour les peuples traditionnels, cette mutation subie correspond à leur déclin, car « chaque moment qui passe » les éloigne « de ce moment privilégié qui est celui de la création »^{xlviii}. Cette croyance est associée au mythe du Paradis perdu, ce lieu harmonieux qui caractérisait les sociétés indiennes, et qui est appelé périodiquement par des rituels magico-religieux. Cette perte du moment originel « magique et fantastique » est due aux actes destructeurs de la colonisation : « idoles renversées et détruites », « esclavage », « pillage des trésors sacrés » et « profanation des tombeaux » (*Rel*, 23, 41).

L'image de l'Apocalypse est souvent présentée par Le Clézio en rapport avec le déclin de la société moderne. Elle peut prendre la forme de symboles métaphoriques annonçant la colère des forces cosmiques contre l'humanité corrompue :

Il faut n'avoir peur que d'une chose, que la terre se retourne, et qu'ils soient la tête en bas les pieds en l'air, et que le soleil tombe sur la plage [...], et fasse bouillir la mer, et éventre tous les petits

poissons (PV, 14-15).

Face à un univers terrifiant, le jeune enfant, Adam Pollo, sent la proximité des signes du chaos : il a peur que « la terre se retourne » et que les gens « soient la tête en bas les pieds en l'air » ; il craint que « le soleil tombe sur la plage (...) et fasse bouillir la mer », et que la colline, transformée en volcan, descende « en pente mi-douce mi-raide jusqu'à la route ». Devant lui, il voit se dresser « uniformément arbustes et taillis ; tous contre la terre, la chaleur faisait vaciller l'air, et les horizons lointains ressemblait à des fumées volatiles fusant d'entre les brins d'herbe » (PV, 18-19). Ces signes de la fin du monde se lisent aussi dans *L'Extase matérielle* : « Sous l'œil unique et féroce qui fixe la terre, c'est le règne de l'ordre vengeur, du destin, de la damnation » (EM, 138).

L'œuvre de Le Clézio fait ressortir le mythe des « quatre cavaliers de l'Apocalypse » inaugurant le commencement de la fin : la peste, la famine, la guerre et la mort.

Dans l'Ancien Testament, au sixième chapitre du livre de l'Apocalypse, la peste constitue un cataclysme naturel traduisant la colère divine contre l'égarement des humains ; elle donne le sentiment que personne ne sera épargnée et que le monde se précipite vers sa fin.

Ce fléau naturel est devenu une création littéraire contemporaine. Ainsi, dans son roman *La Peste*, Albert Camus constate le caractère inhumain et insaisissable d'un désastre qui

n'est pas à la mesure de l'homme, on se dit donc que le fléau est irréel, c'est un mauvais rêve qui va passer. Mais il ne passe pas toujours et, de mauvais rêve en mauvais rêve, ce sont les hommes qui passent...^{xlix}

Chez Le Clézio, ce type de fléau apocalyptique s'impose dans la description du camp des réfugiés palestiniens :

La peste allait effacer tous les vivants de Nour Chams. Peut-être même qu'elle avait touché la terre entière, un fléau que les Djenoune¹ avaient envoyé aux hommes, sur l'ordre de Dieu, pour qu'ils cessent de faire la guerre ; et ensuite, quand tous seraient morts et que le sable du désert aurait recouvert leurs os, les Djenoune reviendraient, ils régneraient à nouveau dans leur palais sur le jardin du paradis (EE, 271).

Dans ses textes amérindiens, Le Clézio évoque le fatalisme des Indiens devant les calamités et leur espoir de renaissance, qu'il compare au millénarisme des religieux qui acceptent la décimation de cette population par la peste :

La croyance dans l'inévitable destruction, le doute que les Indiens du Mexique ressentent – le mythe du retour du guerrier chaman Quetzalcoatl, l'attente du Uutz Kanun, le siècle du changement pour les Mayas – trouve leur confirmation dans les idées millénaristes des premiers voyageurs européens, et dans la certitude de l'accomplissement d'un projet divin. Même le père Sahagun, si prudent lorsqu'il s'agit de l'évocation du surnaturel, voit dans les épidémies de « peste » qui déciment la population indienne en 1545 et 1576 l'expression d'un châtement céleste » (RM, 208).

Le motif de l'Apocalypse est également lié à la famine qui ajoute des images de la malédiction divine. Rappelant l'histoire des Porhépecha [Mexique], Le Clézio raconte :

J'ai vu, annonce Tariatcuri, chez ceux que la faim tourmentait, celui qui avait cinq fils commencer à les vendre, et il donnait un de ses fils pour un peu de maïs et deux tamales, et quand il eut fini de vendre ses fils, il vendit sa femme pour un tamal ; et, à la fin, n'ayant plus rien à offrir, il se vendait lui-même pour qu'on lui donne à manger [...] Comme aux temps bibliques, le malheur frappe autant les innocents que les coupables, et la vengeance des dieux est incompréhensible. Toutes les provinces alors sont désertées... le dieu de l'ivresse, ne peut rien contre le malheur qui frappe le Michoacan, contre la famine et la maladie^{li}.

Dans *Trois villes saintes*, Le Clézio, rêvant de régénérer la cité idéale

dans le cadre urbain, constate que celle-ci n'existe plus. À la place, il n'y a qu'une « route de poussière [...] route de la soif, de la famine, du désespoir » (TVS, 16).

D'autres fléaux provoqués par la nature féroce sont interpellés, comme la lèpre qui sévit dans une île qui semblait paradisiaque, mais abrite désormais des morts-vivants, des lépreux (LF, 136). L'épidémie transforme l'île, autrefois lieu « d'enchantement », en une prison réduisant l'être à néant.

L'épidémie s'installe au cœur du récit, lorsque le narrateur rappelle les effets de la variole sur les habitants de l'île Plate. Ce fléau atteint surtout les travailleurs immigrés venus de Calcutta ainsi que les passagers du bateau *Hydarée*, malgré les efforts de ces derniers pour imposer une ségrégation (Q, 149). Mais l'auteur insiste surtout sur les conséquences dévastatrice de cette arme redoutable apportée par les Espagnols et qui a décimé la population indienne (RM, 47). Cette constatation se fonde sur des faits relatés dans le *Livre de Chilam Balam*, parlant des Mayas :

Sains, ils vivaient. Il n'y avait pas de maladie alors ; il n'y avait pas de douleurs d'os, il n'y avait pas de fièvre pour eux, il n'y avait pas de variole, il n'y avait pas d'ardeur de poitrine, il n'y avait pas de douleur de ventre, il n'y avait pas de consommation... [Puis] les seigneurs blancs [...] sont arrivés [...] Il y eut des vomissements de sang et nous avons commencé à mourir en 1648 ans. Il y eut une famine les cinq années de 1650, 1651, 1652, 1653 et 1654 ans. Lorsque finit la famine, il y eut une grande tempête. En 1661, il y eut de grandes sécheresses. En 1669, « feu saint » [variole]^{lii}.

La peste, la famine, la variole, tous ces fléaux apocalyptiques ont pour dessein de dresser un tableau pessimiste de l'histoire des hommes. Mais plus inquiétante encore est la description des déluges qui vient renforcer l'image de la chute de l'espèce humaine. Le roman de Le Clézio intitulé *Déluge* porte en lui-même la trace d'un intertexte mythologico-religieux, puisqu'il emprunte son titre à la fois au scénario apocalyptique relaté dans la Bible à travers l'histoire de Noé et à la mythologie mésopotamienne et gréco-romaine, lorsque les dieux infligent le malheur aux hommes pour l'affront qui leur a été fait^{liii}. Généralement, le paysage de tempête et de pluies torrentielles nourrit le récit épique : « Partout plane la menace d'un passé diluvien » (Dé, 25). Cette ombre apocalyptique préfigure la fin du monde :

C'était effrayant, ces gouttes venant de nulle part, qui frappaient le sol et la figure. Il suffisait de très peu pour que ces petites larmes se mettent à tuer ; il suffisait, par exemple, qu'elles s'unissent toutes avant d'atteindre le sol ; alors, avec un bruit déchirant, le mur d'eau tomberait comme une masse sur la terre et l'engloutirait en une seule seconde (Dé, 92).

Dans la croyance religieuse, le déluge est un acte de purification, de purgation et de justice divine ; il sert à laver le monde sale et à offrir à l'humanité un nouveau départ, un nouveau commencement. Envisagé sous cet angle,

Le déluge se distingue par son caractère non définitif. Il est le signe de la germination et de la régénération. Un déluge ne détruit pas parce que les formes sont usées et épuisées, mais il est toujours suivi d'une nouvelle humanité et d'une nouvelle histoire^{liiv}.

Ce n'est pas cet horizon qui est recherché par Le Clézio qui nous livre un décor désespérant où le cataclysme entraîne l'obscurité, synonyme de mort :

Le noir de la nuit, le noir tombé du plus profond du plus profond du ciel vide, était descendu sur la terre, et il régnait du vrai règne de la matière, c'est-à-dire sommeil, froide absence, maître de la mort. Sous son empire, les jours et les mois s'étaient tus, s'étaient agrandis dans l'ombre, et il n'y avait plus, pour couvrir les minuscules actions de la vie, qu'une éternité profonde dont la vibration monotone s'élargissait en tous sens, étalait extatiquement ses pétales somptueux de lumière tuée (Dé, 149).

Ainsi, comme le souligne Jacqueline Dutton, chez Le Clézio, le « thème apocalyptique fournit [...] une image du monde contemporain en voie de désintégration sans offrir l'espoir d'une Parousie ni d'un renouvellement quelconque »^{lv}.

En effet, l'idée de destruction et de déchaînement de la nature qui sous-tend le mythe du déluge constitue l'élément majeur dans la structuration du récit^{lvi}. Dès le début, l'épisode de la genèse du monde inspire une vision chaotique de l'évolution de l'humanité. À partir de cette vision, la narration sera répartie sur treize jours^{lvii} : « au commencement, il y eut des nuages, et des nuages, lourds et noirs » (*Dé*, 9). L'enchaînement des jours annonce un paysage chaotique prédisant la fin proche du monde : « Le deuxième jour [...] le ciel était gris [...]. Dans les terrains vagues, des plaques de boue luisaient sans sécher » (*Dé*, 72) ; « Le troisième jour [...] il n'y avait rien dans l'air, que la solitude et le vide » (*Dé*, 91)... « Le septième jour, il cessa pratiquement de pleuvoir » (*Dé*, 151), et ainsi jusqu'à la fin du livre : « Le treizième jour, le quatorzième jour, le quinzième jour, et les jours qui suivirent, il n'y eut plus de jour, mais une seule nuit éteinte qui durait tout le temps » (*Dé*, 251).

Le processus narratif, annonçant la vision apocalyptique, oriente le récit vers une visée où la mort semble l'ultime issue, contrastant avec la description de la *Genèse* :

De l'autre côté de la barrière de la nuit, maintenant ;
il se peut que la mort soit proche, maintenant ; cette
mort sale et pluvieuse, qui va envelopper toute chose
de son mince voile de cendre (*Dé*, 263).

L'idée du déluge marque aussi la perte du bonheur de la vie sauvage. Ainsi, la période heureuse menée par Nassima sous les Tropiques, à bord du bateau *Azzar*, auprès de Moguer, prend fin lorsque le déluge s'abat sur l'île de Nargana, l'estuaire où Nassima aime se baigner avec Ifigenio (*Ha*, 111). La violence de cette fin apparaît à travers la description de l'intensité de la tempête, « pareille à une main géante aux doigts ouverts qui effaçait tout sur son passage » (*Ha*, 118). La fin d'une vie heureuse se lit aussi dans le jugement porté par Nassima sur Morgué qui, comparé au « Capitaine Nemo » (*Ha*, 206), s'est révélé après le naufrage « moins grand, moins fort, un peu voûté » (*Ha*, 179).

Le recours de la littérature au vieux mythe judéo-chrétien posant l'immanence de l'Apocalypse participe à une construction d'une fin du monde fantasmée, mais cette fin est une façon de dénoncer la confusion, l'angoisse et la peur de l'homme dans les grandes villes occidentales. Opérant comme un écran, « l'imagination de la fin est [...] une réponse au sentiment exacerbé de la fuite du présent dans un monde perçu comme illisible et confus »^{lviii}. Ajoutons que chez Le Clézio, le message de la fin du monde, bien que fictif, se veut un discours destiné non pas à un être en papier, mais bel et bien à des êtres réels, les lecteurs : « Je parle aux vivants » (*LF*, 13), dit le narrateur.

Le langage biblique apparaît encore dans *Le Chercheur d'or*, par le biais d'une gravure illustrant Jonas et son « grand vaisseau à voiles qui se confond avec les nuages » (*CO*, 30). Il est également présent dans l'évocation du bateau *Argo*, dont la rappel immerge tout le récit, et « sert de passage entre divers intertextes [...] »^{lix}, permettant des traversées temporelles, spatiales et imaginaires.

Les thèmes et les symboles annonçant le scénario apocalyptique surgissent dans le cycle de destruction mis en scène dans le roman *La Guerre*, à travers la petite histoire de Béatrice B. et Monsieur X. « La jeune fille qui s'appelait Bea B. avait vu la ville se former autour de sa tête [...]. Le premier jour, il y avait eu cette chambre d'hôtel [...] Le huitième jour, il y avait eu toutes sortes de rues qui avaient formé comme les bras d'une étoile... » (*G*, 23). La connotation symbolique de la fin du monde vient de la contemplation du carrefour avec ses « quatre vallées [...] en forme de croix » (*G*, 63), signe d'une catastrophe annoncée :

Comme on a hâte que la terre disparaisse sous les
villes, et qu'on ne puisse jamais plus parler d'arbres,
d'herbes et de buissons... Plus jamais de montagnes
et de lacs, plus de plages, plus d'eau, plus de fleuves,
plus rien ! (*G*, 62).

Bea B. raconte ses visions terribles et sa peur à Monsieur X qui se transforme en prophète et livre le message d'une fin catastrophique : « Habbakkuk, Micah, Amos, Obadiah. Joël :

Proclamez ceci parmi les nations : préparez la guerre » (*G*, 221). Animé par une forme de fatalisme, il révèle la menace apocalyptique qui pèse sur la ville :

L'orage a accumulé ses nuages et ses étincelles,
siècle après siècle, et aujourd'hui il va commencer
son œuvre [...] Je sais qu'il vient, je l'entends qui
arrive. Je ne peux pas l'arrêter, Personne ne peut plus
l'arrêter [...] Que ceux qui savent courir
d'échappent. Que ceux qui ont des oreilles écoutent
(*G*, 218-219).

La référence biblique à la *Genèse* est reprise dans *Les Géants*, à travers le langage des Maîtres, un langage effrayant que traduit le symbole de l'éclair décrit comme une menace sur la vie : « Les géants ne parlent pas avec des mots, comme les hommes. Ils parlent avec les éclairs et avec le tonnerre » (*Gé*, 161).

Le feu est également envisagé comme un signe apocalyptique qui vient tout effacer pour que puisse commencer le renouveau : « Les traits se charbonnaient sur une surface plus vierge que le papier, plus dure que la pierre [...] dans ce pays après l'incendie » (*Dé*, 13-14). Le feu en tant que purificateur se trouve dans *L'Extase matérielle* : « Cette vie, cet âge, ces civilisations des hommes, ces objets et ces bêtes domestiques, ces paysages variables, tout cela alimentait le brasier » (*EM*, 19).

La folie est considérée aussi comme un autre signe préfigurant le chaos : « Quand les dieux veulent perdre les hommes, ils les rendent fous »^{lx}. La folie, par son caractère chaotique, est alors comparée à une « fournaise » (*TA*, 148) et le narrateur craint que le monde ne « se termine dans cette boule de feu » (*TA*, 160).

On observe chez Le Clézio la présence de certains endroits portant le même nom que des lieux mythiques évoquant le cataclysme universel^{lxi}. Reprenant le décor monstrueux de la ville moderne, l'auteur parle du supermarché gigantesque *Hyperpolis*, qu'il compare à une immense tour de Babel construite après le déluge ayant détruit la ville décadente de Babylone (*Gé*, 114)^{lxii}. Dans *Mondo*, l'hôtel à Medellin où est décédée la jeune Maté, après sa chute du haut d'un immeuble, se nomme *Jerico*, « un nom de fin de monde » (*Mo*, 207), précise le narrateur.

Ainsi, les prémonitions de la fin du monde provoquée par les forces arbitraires de la nature sont omniprésentes chez Le Clézio et sont aussi « invisibles et irrésistibles »^{lxiii} que « le vent du malheur » qui rend malade et qui tue (*D*, 183).

Ces fléaux représentent la malédiction divine, mais dans presque tous les cas, cette malédiction redouble en force par l'intervention néfaste des humains. Le Clézio retient essentiellement la guerre et son cortège de morts comme principal exemple illustrant l'action dévastatrice de la civilisation humaine.

La guerre chez Le Clézio, quelle que soit sa forme, quelle que soit son origine et quelle que soit la rhétorique, est toujours annonciatrice de la fin des Temps : « La fin est proche » (*G*, 230), « la destruction est proche » (*G*, 233).

Entraînant la mort, le cavalier de l'Apocalypse, la guerre sert en général à créer une atmosphère désespérante, qu'il s'agisse d'un arrière-fond d'anéantissement ou d'un conflit au premier plan. Les destructions massives des hommes et des peuples par les guerres, réelles ou imaginaires, incarnent la violence inhérente à la nature humaine et rendent chaotique le présent et l'avenir. Ce sentiment de violence et de chaos apparaît dans des allusions nombreuses à « la guerre ininterrompue » (*EM*, 19), à cette « guerre permanente » (*PV*, 66) ou à « cette guerre inconsciente » (*Dé*, 39). Qu'elle soit d'ordre métaphorique (« la guerre, c'est la pensée », *G*, 288)^{lxiv} ou historique (la Guerre du Viêt-Nam et les camps de concentration), la guerre « impitoyable » et destructrice efface tout, brise tout (*T*, 14).

L'aspect apocalyptique de la Guerre se révèle dans les évocations du conflit israélo-palestinien. Ce conflit, sur une terre trois fois sainte, conduit à la mort de Jacques Berger, le fiancé d'Esther, ainsi qu'au meurtre du petit berger Yohanan (*EE*, 302). L'utilisation du mot « berger » n'est pas anodine, étant donné qu'il s'agit d'une personne chargée de « guider ». C'est donc un symbole fort, et de ce fait, la mort des deux protagonistes est une manière de « signifier que l'humanité s'égare dans une atmosphère de violence épouvantable »^{lxv}.

La référence à la guerre sert à donner le sentiment que la fin du monde

s'approche. Notons cependant que chez l'auteur, la guerre prend souvent un sens métaphorique, désignant la lutte acharnée de la pensée opposant des hommes entre eux. C'est un « rite sacrificiel » qui, à partir de la violence qu'il génère, augure de la naissance d'un « MONDE NOUVEAU » (G, 287) reposant sur les ruines de l'Ancien. La phrase en majuscule, inscrite à la fin du texte *La Guerre*, est sans doute là pour montrer la nouvelle conception morbide du monde : « Quand un monde est en train d'apparaître, il y a beaucoup de gens qui meurent » (G, 286).

Le Clézio se sert aussi des thèmes de l'exode et l'immigration forcée^{lxvi}, liés à des conflits incessants, pour dresser un tableau apocalyptique des « régions les plus pauvres de la planète [qui] continuent à sombrer dans les guerres larvées et l'insolvabilité ». Pareil à un tsunami, le « grand mouvement d'exode » est comparé à une « vague de fond qui se brise continuellement sur l'écueil des frontières » (O, 283).

Enfin, pour démontrer que la société moderne fait face à des forces redoutables qu'elle a créée elle-même et qui constituent les signes avant-coureurs de l'Apocalypse, Le Clézio évoque la perversion des mœurs, parmi lesquelles figure en premier lieu le meurtre, qui devient facile du fait de la dévalorisation de la vie humaine pendant la guerre : « Cela se passait en ce temps-là, pendant la guerre anonyme, quand les gens prenaient leurs voitures pour partir dans la nuit à la chasse à l'homme » (G, 216).

Mais c'est surtout le viol qui est longuement repris par l'auteur. En tant que crime « invisible », le viol révèle le fossé entre « l'apparence et la réalité de la civilisation corrompue »^{lxvii}. En reprenant ce thème, Le Clézio veut mettre au grand jour la décadence de la société. Depuis les viols de Michèle par Adam (PV, 30-36) et de la jeune Christine par des motards (R, 92-93), jusqu'à Mary, « née d'un viol » et « abandonnée » (T, 19), en passant par Fintan qui assiste au viol d'Oya (O, 107), c'est l'image de la femme objet qui frappe l'esprit. Le comble de cette déshumanisation est atteint lorsque Bea B. est violée par son propre ami Monsieur X. Aux yeux de l'auteur, cet acte odieux annonce la fin du monde :

La fin est proche. On ne peut pas courir jusqu'à la fin des temps. La jeune fille tombe sur le sol dur, elle arrache la peau de ses genoux et de ses mains. Elle se relève. Elle fait encore quelques mètres [...] Tout est féroce et froid, tout brille, est imperméable. La voix de l'homme est dans son oreille. La jeune fille se relève encore, elle rompt à genoux sur le sol. Elle essaie de respirer, la bouche entrouverte. Mais la bouche de l'homme se colle sur la sienne et l'étouffe. Elle tombe. Elle commence à tomber, et tandis que les mains de l'homme arrachent ses vêtements, elle voit le ciel descendre à toute vitesse (G, 261).

En prolongement du viol, le traitement de la prostitution par Le Clézio ressemble à une fuite et fait ressortir une peur vertigineuse, celle du vide. Ainsi, le jeune Hogan accompagne la prostituée Riky pour fuir la ville, mais l'acte sexuel qui s'ensuit est une fuite violente, destructrice : « Il y eut un désir de tuer, peut-être, d'écraser le monde, de piétiner la foule ; des choses sans non s'en allaient en arrière, à toute vitesse, des montagnes de temps, d'espace, de pensées » (LF, 78). Bien que l'acte sexuel soit consenti, cette scène illustre néanmoins le viol non seulement de la prostituée, mais de « la société féminine entière »^{lxviii}.

Reste à ajouter que la vision de l'Apocalypse chez Le Clézio est subversive, en ce sens que le pessimisme de l'auteur et les catastrophes annoncées préfigurent une régénération qui doit avoir lieu par un retour vers les origines.

2. L'imaginaire de la régénération du monde

L'imaginaire de Le Clézio n'est pas centré sur les seuls aspects tragiques du mythe de l'Apocalypse. Il présente aussi une dimension positive, en laissant émerger l'espoir d'un futur meilleur^{lxix}. Ici est mis en récit tout un éventail d'éléments indiquant que du Chaos sortira « l'être régénéré »^{lxx}. Dans cette perspective, l'auteur ne s'empare des images du cataclysme que pour laisser filtrer en fin de parcours la possibilité d'une renaissance. Ainsi, dans *Le Chercheur d'or*, Alexis, « après sa mort symbolique vécue à la guerre de 14-18, renaît tel le Phénix, malgré la destruction de la maison familiale du Boucan par le terrible cyclone et la disparition d'Ouma »^{lxxi}. Cette

renaissance se traduit par l'accès à la seule vérité : la paix intérieure et l'initiation à la nature.

L'idée de recommencement caractérise le voyage initiatique de Lalla dans *Désert*, voyage qui lui permet de retourner à ses origines et par là, de renouer avec ses ancêtres, ce qui annonce la possibilité de renaissance de sa tribu défaite par l'armée française.

Le rappel d'une chanson ancienne du peuple nomade franchissant les frontières temporelles qui a bercé l'enfance de Lalla et ressuscitant la voix de sa mère disparue est encore plus parlant. Les cinq couplets dont cette chanson est composée reprennent de manière répétée l'expression : « Un jour, oh un jour », porteuse d'espoir improbable. Il est vrai que dans la littérature, pour évoquer une fin fictive de la violence et de la misère, « les images mêmes de l'impossible et du contradictoire »^{lxxii} sont convoquées. C'est bien cette idée que nous retrouvons, à la lecture du premier couplet de la chanson :

Un jour, oh, un jour, le corbeau deviendra blanc, la mer s'asséchera, on trouvera le miel dans la fleur du cactus, on fera une couche avec les branches de l'acacia, oh, un jour, il n'y aura plus de venin dans la bouche du serpent, et les balles des fusils ne porteront plus la mort... (D, 163).

La symbolique de la renaissance après la chute traverse l'histoire cyclique du peuple Itza [Maya] pour qui rien n'est due au hasard et qui croit que « seule l'action des dieux du temps commande au monde et aux hommes » (Pr, 26). Toujours en quête des cycles temporels « en vue de la connaissance de l'avenir », ce peuple « attendait avec appréhension » que leur histoire et leur règne recommencent. Ainsi, même si les prophéties du Chilam Balam prédisaient le chaos et la destruction du peuple Maya par le conquérant espagnol, les Indiens, au contact de l'homme blanc « changèrent leurs habits, leurs lois, leurs dieux, ils ne cessèrent pas d'entendre la voix ancienne. Ils laissèrent s'accomplir leur destinée » (Pr, 27).

Ce fatalisme s'explique par la croyance au mythe de l'Éternel recommencement. Dans un premier temps, les Mayas accueillent les Espagnols qu'ils prenaient comme de nouveaux dieux :

Rouges sont les barbes des fils du soleil, des hommes barbus de l'est, quand ils arrivèrent dans notre pays. Ce sont les étrangers de la terre, les hommes blancs, les hommes rouges... Hélas, ô Itzas ! Préparez-vous ! Voici le visage blanc du ciel, voici que vient le jeune garçon du ciel à la peau blanche, voici que le [saint] arbre blanc va descendre du ciel (Pr, 128)... Recevez vos hôtes les hommes barbus, les messagers du signe de Dieu (Pr, 129).

Dans un second temps, le Itzas se rendent compte de leur erreur en s'appuyant sur les prophéties du Prêtre du Soleil, Chilam Balam annonçant la venue des étrangers :

Hélas ! Pleurons, car ils sont venus. Viendra la multitude des assembleurs de pierres, des assembleurs de bois, les *Ibteel* [démons] blancs. Le feu éclatera au bout de leurs bois. Ils auront beaucoup de venin, et ils viendront pendre les cohortes de Seigneurs (Pr, 129).

Faux, sont leurs rois, tyrans sur leurs trônes [...] ; frappeurs de jour, offenseurs de nuit, meurtrisseurs du monde ! Tordue, est leur gorge, mi-fermés leurs yeux, nonchalante est la bouche du roi de leur pays...
^{lxxiii}

Pour les Itzas, se reconnaissant dans « le peuple juif et dans le martyr des premiers chrétiens » (Pr, 28), les prophéties du Chilam Balam « étaient un appel à la révolte, et la promesse d'une libération prochaine » (Pr, 28).

Ce retournement s'inscrit dans le temps cyclique, « cette roue multiple qui ramène les mêmes jours, les mêmes dieux » (Pr, 30) et qui implique que la destruction est aussi une source d'aspiration au rétablissement de ce qui fut. C'est sur les ruines de l'ordre ancien qu'une nouvelle société peut naître.

Le Clézio, rappelant la pensée chamannique^{lxxiv} du peuple Maya qui ne peut dissocier les hommes de l'univers (Pr, 21), une pensée « où le passé et l'avenir sont étroitement liés » (Pr, 25), insiste sur leur capacité à se régénérer, capacité que l'auteur attribue à leur inébranlable foi dans le mythe de l'Éternel retour :

La croyance dans les songes et les augures exprime, chez la plupart des peuples amérindiens une idée philosophique profonde, celle de la récurrence du temps. Le concept linéaire du temps, né du néant et retournant au néant est aussi étranger aux cultures amérindiennes que l'idée d'un monde purement matériel dépourvu de finalité. Ces hommes qui vivaient avec intensité la rencontre du réel et du surnaturel, ces hommes qui savaient que leur vie était une parcelle de l'existence divine, et qui voyaient dans le monde qui les entourait, dans les animaux, les plantes, et les phénomènes naturels autant d'expressions de la divinité, ne pouvaient concevoir un univers sans fin, où le temps s'enfuirait vers le néant. L'extraordinaire réussite à l'ère maya classique, fut le calendrier et le temps long, qui reposait sur cette conviction d'un univers cyclique, sphérique où le temps sans cesse recommence (RM, 228) ^{lxxv}.

L'auteur souscrit aux valeurs des peuples amérindiens et adhère à leur rêve et à leur vécu. Il est sans doute le chantre de cette harmonie entre l'homme et le monde, le porte-voix incontesté de « cette vertigineuse proximité du présent et du passé très ancien, comme si le temps, la vie et la mort étaient inscrits sur une même circonférence » ^{lxxvi}. Aussi, reliant la conception cyclique du temps au mythe de l'Éternel retour, Le Clézio rêve d'une régénération possible des civilisations perdues :

Pourtant, en disparaissant dans ce silence, comme retourné vers l'origine même des temps, le monde indien a laissé une marque impérissable, quelque part, à la surface de la mémoire. Lentement, irrésistiblement, les légendes et les rêves sont revenus, restituant parfois, au milieu des ruines et des épaves du temps, ce que les Conquistadors n'avaient pas effacé : les figures des dieux anciens, les visages des héros, les désirs immortels des danses, des rythmes, des mots (RM, 54).

Bien plus, la présence chez les Mayas du mythe de renouvellement de la destinée et de l'accomplissement des prophéties, permet à Le Clézio d'annoncer une révolution qui aura un impact sur la société contemporaine :

L'histoire n'est pas différente de la prophétie. Le temps écoulé projette l'image de l'avenir. Par-delà l'aventure du peuple itza [...] c'est toujours la voix prophétique des Prêtres du Soleil qui se fait entendre [...] Nous, qui vivons aujourd'hui, ne pouvons-nous empêcher de ressentir le frisson de la vérité, en lisant ces mots chargés de sens. Ce savoir est venu jusqu'à nous malgré le bûcher des Espagnols, malgré la rage destructrice des hommes. Car la parole du Chilam Balam n'est pas solitaire : elle est l'expression d'un peuple tout entier, son âme, sa vie. Lointaine, énigmatique, la voix de l'oracle maya continue à lire pour nous le message du temps, inscrit au ciel, parmi les étoiles (Pr, 28-29).

La représentation positive du mythe de l'Éternel retour, donnant l'image d'une réintégration des sociétés primitives dans le temps cyclique, devient, pour l'auteur, la seule réponse aux conquérants modernes, source d'aliénation et de fragmentation de communautés vivant autrefois en harmonie avec leur milieu naturel. Cette perspective implique que le chaos entraîne une « revivance », selon la formule d'Isabelle Roussel-Gillet ^{lxxvii}, au sens où il « permet d'expérimenter à nouveau l'état primordial » ^{lxxviii}.

La relation entre le mythe de l'Éternel retour et l'idée de résurrection se précise dans *Trois villes saintes*, Chanchah de la Vera Cruz, Tixcacal Guardia et Chun Pom. Chacune de ces trois cités sacrées incarne un aspect particulier de la domination espagnole, « représenté par des phénomènes naturels : à Chanchah, le symbole allégorique de la perte de la liberté est la sécheresse ; à Tixcacal, c'est l'obscurité de la nuit ; et à Chun Pom, c'est le silence » ^{lxxix}. L'attente de la pluie [eau du ciel, toujours symbole de spiritualité] par les Chanchah est un signe de recommencement et le chemin vers liberté :

Ils guettent, ils attendent, jour après jour que revienne l'eau du ciel, que recommence le chemin de l'eau, le fleuve souterrain qui glisse dans les galeries, qui entraîne à travers la terre qui fait vibrer la vengeance, qui apaise d'un seul coup la soif et la faim, l'eau qui donne un jour, après tant d'esclavage et de fièvre, la liberté (TVS, 22-23).

L'absence de lumière dans Tixcacal a assombri les rêves du bonheur, car « ce qu'on espère ne viendra pas dans la nuit » (TVS, 41), mais de la lumière du regard :

Alors la nuit peut cesser, et la lumière apparaître de nouveau, doucement, lentement. Le froid de la nuit retourne à l'intérieur de la terre, les ombres grandissent sur le sol poussiéreux. Le regard fixe qui traverse l'espace et le temps, le regard pareil à l'éclat des astres, s'unit à la belle lumière (TVS, 60).

Dans la ville sainte Chun Pom, l'espoir doit venir du vrai langage, du chant, de la prière et du rituel (TVS, 67). Il s'agit d'un langage des dieux et du ciel, « la substance de la loi, la loi divine » (Pr, 23), qui est à l'origine de toute recreation. Cette référence à la parole, « don des dieux » (Pr, 25) traduit la volonté de rompre le silence imposé par le conquérant usurpateur. La libération des voix indiennes par le chant et le rituel est alors nécessaire, ce qui permet d'instituer oralement la cyclicité du temps et d'inaugurer la marche vers la Terre Promise : « Alors on avance, aujourd'hui, lentement, vers la terre nouvelle, vers l'année nouvelle » (TVS, 74), où la musique et la prière jettent sur le silence une lumière aveuglante ^{lxxx}. L'espoir surgit lorsque commence à tomber la pluie. Cette pluie annonciatrice de liberté est nourrie par l'espoir des Mayas de naître après la catastrophe :

Quelqu'un vient sur le chemin de l'est. Quelqu'un avance lentement, en soulevant un nuage sous ses pas. Quelqu'un marche, la tête baissée sous le poids du fardeau attaché à son front, le visage noirci par le sang, les habits collés par la poussière et la sueur. Quelqu'un vient lentement, et son ombre recouvre la terre et voile le ciel [...] Alors l'ombre du visiteur grandit, elle s'étend sur la place, elle cache le soleil. Il y a un grand silence et un grand calme. C'est le soir, peu avant la nuit, quand les premières gouttes d'eau froide tombent sur les feuilles des arbres et sur les toits des maisons (TVS, 81-82).

Toutes ces images dépeintes par Le Clézio indiquent que les Indiens, gardiens des mythes sacrés et de la tradition ancestrale ^{lxxxi}, s'ils ont disparu de la scène historique, n'ont pas été totalement abandonnés par leur divinité après la conquête espagnole, puisque la « roue du temps continue à tourner, peut-être en leur faveur » ^{lxxxii}.

De là résulte l'importance des chants et des rituels pour ces peuples dont la vie, de la naissance à la mort, se confondait avec la terre et le ciel, « sphère immense où vivent les dieux » (Pr, 15) omniprésents, qu'il faut vénérer périodiquement pour que le temps cyclique, soumis au rythme des saisons, ne s'interrompe pas. Dans cet univers mythique, « il n'y a pas un instant d'indifférence, pas un moment inutile » (Pr, 19), car tout est lié au temps sacré qui ordonne tout à la fois l'existence céleste et terrestre, l'infiniment grand et l'infiniment petit. Les cérémonies magico-religieuses traduisent cet état d'esprit de l'homme traditionnel. Mircea Eliade explique que :

L'homme religieux réactualise [...] la cosmogonie non seulement toutes les fois qu'il « crée » quelque chose [son « monde » à lui - le territoire habité - ou une cité, une maison etc.], mais aussi lorsqu'il veut assurer un règne heureux à un nouveau Souverain, ou lorsqu'il lui faut sauver les récoltes compromises, ou mener avec succès une guerre, une expédition maritime, etc. Mais surtout, la récitation rituelle du mythe cosmogonique, joue un rôle important dans les guérisons où l'on poursuit la régénération de l'être humain ^{lxxxiii}.

Notons que les fêtes religieuses, les chants et les rituels ne font qu'actualiser la présence des divinités ; il s'agit donc d'un retour aux origines, où les gestes et la parole sacrée constituent des actes « associant l'homme à l'univers » (H, 29).

Pour Le Clézio, le vrai langage est celui qui permet de « communiquer avec son monde »^{lxxxiv}, c'est-à-dire d'atteindre le sacré, le magique, l'invisible et d'être en contact avec la nature. Comme nous l'avons constaté, ces qualités prodigieuses d'ouverture et de communion, chez Le Clézio, caractérisent aussi l'enfant^{lxxxv}, qui « ne connaît pas la séparation entre l'humain et le reste de l'univers ». Ainsi, l'adolescent Mondo qui éprouve des difficultés à communiquer avec ses semblables, paraît en revanche être le détenteur d'une parole sacrée, élémentaire, primordiale qui lui permet d'accéder à l'expression autrement que par les mots. Il peut saisir le langage des animaux, comme on le voit dans ce passage :

Les oiseaux de mer glissaient dans le vent, planaient, tournaient lentement en poussant des gémissements d'enfant. Ils volaient au-dessus de Mondo, ils frôlaient sa tête et l'appelaient (*Mo*, 17).

L'idée de l'insignifiance des mots est encore plus frappante dans *Désert*, où le berger Hartani, que certains personnages croient sourd-muet, « ne connaît pas le langage des hommes » (*D*, 122) et portant « sait donner et recevoir cette parole » (*D*, 123) qui se loge en nous, « comme un secret, comme une prière » (*D*, 123).

Dans ses nombreux écrits, Le Clézio s'oppose farouchement à la « comédie du langage adulte »^{lxxxvi}, qu'il considère comme source de son malheur. Il écrit :

Par le langage, l'homme s'est fait le plus solitaire des êtres du monde, puisqu'il s'est exclu du silence », ajoutant plus loin que ses « efforts pour comprendre les autres langages, olfactifs, tactiles, gustatifs, et les vibrations, les ondes, les communications par les racines, les cycles chimiques, les anastomoses, tout cela il faut qu'il Je traduise dans son langage, avec ses mots et ses chiffres. Mais il n'en perçoit que les traces : le vrai sens est passé à côté. Alors l'homme est seul, et il ne sait pas être lui-même (*IT*, 116).

À travers ces développements, Le Clézio cherche une langue ouverte à l'autre^{lxxxvii}, concrète et limpide, en rupture avec l'esprit analytique des adultes, transcendant « la logique binaire » et outrepassant les frontières de toutes sortes^{lxxxviii}. Le recours aux enfants lui offre cette possibilité, car ils sont les seuls à être « aptes à saisir le merveilleux » qui se manifeste autour d'eux, au cœur du quotidien :

Le merveilleux est un retour à l'enfance en ce qu'elle recèle de facultés à s'émouvoir de nouvelles rencontres, de s'ouvrir à l'inconnu, d'inventer la terre, le ciel et le monde, et de leur donner vie et langage [...] ^{lxxxix}.

Après le chaos, l'espoir existe donc toujours. Celui-ci peut résulter de la naissance d'un enfant qui pourra tout recommencer : « Ainsi a grandi Okawho, jusqu'à ce qu'il rencontre Oya, qui porte enfermé en elle le dernier message de l'oracle, en attendant le jour où tout pourra renaître » (*O*, 215). Selon Amar, « Cette progéniture est le symbole de la continuation du peuple des Umundri, l'espoir d'une renaissance incertaine pour l'instant, mais qui si elle se réalisait serait le salut pour les Umundri »^{xc}. On retrouve cette idée d'enfant symbole de renaissance dans *Désert*, lorsqu'à la fin du roman, Lalla se transmue en source d'apaisement en chantant pour l'enfant qui « dans son ventre [...], écoute bien les paroles et [...] s'endort » (*D*, 384). La naissance hautement symbolique de sa fille a lieu à l'aube, à « [...] l'heure où le temps du ciel se répand sur la terre, glace les corps, et parfois interrompt la vie et le souffle » (*D*, 390). D'après Simone Domange, le choix du moment de la naissance n'est pas fortuit ; il « opère la fusion entre les contraires, c'est-à-dire reconstitue l'harmonie première »^{xc}, entre « l'obscurité et la lumière, les mondes diurne et nocturne, la vie et la mort ».

Il n'est pas anodin non plus que Lalla donne naissance à son enfant « au pied d'un arbre » (*D*, 169), dans le désert, endroit où les éléments primordiaux se rencontrent et où le temps n'a pas de prise (*D*, 389). Elle appelle son enfant « Hawa, fille de Hawa » (*D*, 395) ou encore « petite fille de Hawa »^{xcii}. Nous sommes face à un processus de perpétuation de la lignée des Hawa, qui incarne l'espérance des hommes bleus de renouer avec leur parcours inachevé, leurs valeurs spirituelles et leur communion avec la nature. Finalement, avec la figure de la nouvelle-née, Le Clézio entend laisser la fin de son roman ouvert à l'interprétation, ce qui suggère un éternel recommencement.

La naissance en tant que thème de clausule suggérant l'ouverture se trouve aussi dans *Étoile errante* ; à la fin de ce roman, Esther, enceinte, dit du fils qui naîtra bientôt :

Il serait l'enfant du soleil. Il serait en moi depuis toujours, fait avec ma chair et mon sang, ma terre et mon ciel. Il serait porté par les vagues de la mer jusqu'à la plage de sable où nous avons débarqué, où nous sommes nés (*EE*, 321).

L'allusion à l'arrivée d'un enfant pouvant symboliser la régénération fait penser à la venue du nouveau Messie, figure de sauveur qui rétablira la paix et l'ordre dans une société accablée par le malheur de l'Apocalypse. Cette idée parcourt les écrits de Le Clézio au fur et à mesure que l'espoir réussit à se substituer à la peur devant le monde décadent. Cela se remarque à travers Adam Pollo, qui s'attribue un rôle messianique grâce à sa vision éclairée du monde qui l'entoure. Sentant l'imminence de la catastrophe, Adam Pollo parvient à se mettre à l'écart du déclin inévitable qui caractérise la vie humaine, puisqu'il est capable de « vivre dans son coin, détaché de la mort du monde » (*PV*, 28). En tant que « possesseur de toutes les choses », par sa perception totale de l'univers, il se croit « le dernier de sa race, et c'était vrai, parce que cette race approchait de sa fin » (*PV*, 11). Au milieu de l'apocalypse, Adam se présente comme un guide, un sauveur ; ses prétentions à la toute-puissance divine se révèlent au cours de la crucifixion « du rat blanc », dont il ne restait que quelques touffes de poils clairs » (*PV*, 89-94), et la souffrance du martyr se manifeste dans son remords :

J'espère qu'on me condamnera à quelque chose, afin que je paye de tout mon corps la faute de vivre ; si on m'humilie, si on me fouette, si on me crache au visage, j'aurai enfin une destinée, je croirai enfin en Dieu (*PV*, 103).

Se mettant au niveau des Prophètes « annonciateurs d'un grand vide qui allait survenir, un jour ou l'autre » (*PV*, 116), Adam prend une figure de visionnaire avec son discours prédisant la fin du monde, devant une foule qui le prend pour un « Témoin de Jéhovah » (*PV*, 195-199). Cet itinéraire mythique fait qu'à la fin du récit, Adam Pollo devient un être intemporel (*PV*, 248).

Le millénarisme joue aussi un rôle important dans *La Guerre*^{xciii}, où nous avons d'abord Monsieur X qui se conduisant comme un prophète, délivre son message de malédiction, qui rappelle l'Apocalypse de Jean (*G*, 211-241).

Nous avons également Bea B. qui, se confiant à M. X., raconte :

« [...] j'ai appris que les cyclones ne tournent pas dans le même sens dans l'hémisphère sud et dans l'hémisphère nord. Et que les civilisations messianiques naissent dans des périodes troubles » (*G*, 58-59).

La mission prophétique de Bea B. se précise quand elle avertit les gens de leur mort prochaine^{xciv} :

Bea B. du haut de sa chambre, regardait l'enfer [...] En bas sur le trottoir, les gens avançaient. Ils ne se doutaient pas vers quel destin. Elle les connaissait bien. Elle les regardait disparaître vers la mort, la poitrine oppressée, les yeux pleins de larmes [...] Elle voulait se pencher à la fenêtre, et leur crier, de toutes ses forces : « Stop ! Arrêtez ! N'allez pas là ! Revenez ! Danger ! Danger ! Revenez, vite ! » (*G*, 77).

Mais dans ce décor apocalyptique, Le Clézio attribue à Bea B. la mission de sauveur. Nous sommes alors en présence d'une nouvelle interprétation de la « Parousie », selon laquelle c'est une femme qui représente le nouveau Messie^{xcv}. L'image d'une femme prête à se sacrifier pour sauver l'humanité renforce l'idée que « la femme est un être moralement supérieur »^{xcvi} à l'homme ; elle rompt avec le schéma réducteur de la femme passive et soumise, véhiculé par la société patriarcale.

Il y aura des femmes si belles, si désirables, des femmes géantes debout nues contre les murs [...] des femmes étrangères au corps de métal, aux cheveux blancs, aux longues jambes minces [...] Les tas d'or et de nourriture rutilent dans l'éclat de leurs yeux. La

terre se couvrira de tissus doux [...] le sol sera un tapis de fourrure légère, les eaux limpides jailliront en fontaines [...] Ces femmes viendront en armées, elles porteront des noms bizarres et effrayants, dans le genre de, Ronixa, Ève, Bothrops Atrox, Natrix Natrix. Elles essaieront de sauver le monde, elles feront un rempart de leur corps transparent [...] Ce ne seront pas des idées, ni des sentiments, mais seulement des ondes tièdes qui souffleront doucement vers l'ennemi, et ce sera bon. Mais l'ennemi n'a pas d'oreilles, il ne sait pas entendre les voix de vos femmes (G, 237-238).

Pour Le Clézio, la femme en raison de sa place dans une situation de conflit, semble plus apte que l'homme à tenir le rôle du Messie : « Y a-t-il, c'est cela la question, la vraie question : y a-t-il une jeune fille, une seule qui s'appelle Bea, ou Éva, ou Djemia, et qui n'ait pas connu la guerre ? » (G, 19).

En faisant de Bea B. une femme « élue », l'auteur rapproche son rôle du Christ martyr^{xvii}, car la guerre « a choisi le corps d'une jeune fille, parmi des millions de jeunes filles » (G, 10).

Dans sa lettre à Monsieur X, Bea B. condamne le désir de domination, proposant des solutions possibles fondées sur les valeurs morales de l'humilité, de la pureté et du respect mutuel (G, 160-164). L'image d'une régénération se fera par l'écriture d'une « nouvelle bible », d'un « un grand livre blanc », qui racontera toutes les histoires et tous les mythes (G, 196-197), selon un nouvel ordre intelligible, afin de résister au désastre et aux tourbillons du monde contemporain.

Tous ces actes permettent de définir le personnage de Bea B. comme une figure prophétique, mais ce qui confirme son rôle de nouveau Messie, c'est sa résurrection après sa disparition (G, 275-283).

Si les textes mythiques qui irriguent l'œuvre leclézienne sont pleines d'images du chaos, le rêve du romancier de recréer le monde le conduit à insérer des lueurs d'espoir, comme en témoignent les figures de nouveaux Messies, ayant pour mission de guider les sociétés en voie de destruction vers un monde meilleur. Et si le choix se porte sur les enfants pour remplir cette mission, c'est « parce qu'ils sont l'incarnation divine »^{xviii} et que « leur pouvoir ne vient pas des hommes » (IT, 227). C'est le cas de la jeune fille aveugle, *Petite Croix*, qui passe ses journées à l'écart de son village : un jour, elle est envahie par la vision d'un « bleu sombre cosmique du ciel nocturne, où apparaît soudain un guerrier géant *Saquasohuh* », annonçant « la fin du monde, le carnage et le sang, la dévastation et la guerre » (PC, 41). L'auteur semble élever son personnage au rang des prophètes visionnaires.

Dans le roman *Le Déluge*, l'image du Messie est cette fois tenue par le personnage de Besson, que la cécité – dont souffre aussi Petite Croix – rend plus clairvoyant^{xcix}. Il entend arriver la crue de la vague (Dé, 110) et comme Noé, il entrevoit le danger de « la mer enflée » (Dé, 168). Comme le Christ martyr, il pense au sacrifice « les bras en croix » (Dé, 202) et sa marche vers la mort commence par la confession de ses péchés (Dé, 204), sa pénitence par la mendicité (Dé, 247) et l'expiation par son acte volontaire de devenir aveugle (Dé, 247). Ces faits annoncent que la fin est proche : « C'est l'enfer tout près de nous » (Dé, 265). Mais la marche irrésistible de la modernité (synonyme de désastre), fait qu'au bout de sa vision, Besson décide de se suicider. Il a compris « que tout était inutile, et qu'il fallait que cet instant succombe. Quand il apprit sa défaite, et sentit son destin proclamé » (Dé, 249).

Notons qu'à première vue, la décision de Besson de mourir prend le contre-pied de l'idée de régénération ; elle n'a pas l'effet salvateur propre au mythe de l'éternel retour, mais incite plutôt à méditer sur « l'écroulement de la civilisation moderne »^c. Toutefois, la mort symbolique de Besson préfigure également l'avènement du temps authentique, du temps éternel.

L'auteur pense que seul le sacrifice personnel pourrait sauver l'humanité^{ci} : « Peut-être qu'on meurt pour que la terre ne s'écroule pas sous le poids des pieds, et que c'est écrit partout que tout finira un jour, ou l'autre par un désert » (G, 246), ce qui donne tout son sens à la mort (symbolique) de Bea B. pour sauver le monde corrompu : « C'est pour cela que la terre est en ruine et que la jeune fille est morte [...] » (G, 264). Après cette mort symbolique, Bea B. semble

ressusciter avant de devenir immortelle : « La jeune fille ne mourra jamais. Elle disparaîtra, c'est tout » (G, 268), et elle continuera à guider les autres, en fuyant la surface de la ville pour s'engouffrer dans la galerie du sous-sol ; cet « endroit effrayant. À plusieurs mètres sous la terre » (G, 277) où l'air est « de plus en plus lourd » (G, 280) et le silence plus « oppressant » (G, 281).

La jeune fille Bea B., se retrouvant face aux « affiches géantes » du temple capitaliste, « idoles de la guerre, du bruit, du meurtre » (G, 281), s'enfuit dans « le train de fer-blanc » ; là-dedans elle s'évanouit dans le « dédale de l'inconnu » (G, 282), à l'abri de la « grande bombe blanche » qui explose à la surface et qui « brûle tout, même l'eau » (G, 283).

Mais Bea B., pensant que la Guerre est peut-être en elle-même et que les forces du mal « n'ont jamais existé », a vu un autre « paysage extraordinaire » :

Des rochers noirs, des rochers rouges, jaunes, verts, blancs. Un peu plus loin, il y avait la mer, avec toutes ses vagues qui bougeaient. C'est vrai que quand j'ai regardé tout ça, je n'ai pas vu de signes de guerre. C'était très loin de mes songes, à l'autre bout de la terre, plein d'une paix immense et muette. Il ne se passait rien à cet endroit, je veux dire rien qui menace ou qui déchire (G, 243).

Cette vision de Bea B. d'une vie paisible « de l'autre côté de la guerre » (G, 243) peut être une manière de figurer le mythe de l'Éternel retour, car aux images apocalyptiques de guerre et de violence (le feu, les machines, le bruit, le sang...) succède la véritable paix retrouvée « du paysage lisse où la guerre est passée » (G, 247). La renaissance, s'effectuant à partir de la vision d'un monde meilleur porté par une femme se retrouve dans *Voyages de l'autre côté* à travers le personnage de la jeune Naja Naja, cette « source de vie »^{cii} qui, sous les traits d'une figure messianique, annonce :

Je suis loin, très loin, si loin que personne ne me rejoindra jamais. Les gens me regardent avec leurs yeux embués, ils tremblent du désir de me rejoindre. Ils voudraient bien s'approcher vraiment de moi, quitter leurs ports d'attache, leurs jetées, leurs terrains d'aviation, et venir jusqu'à moi, se cacher dans mon pli. Je suis si loin que c'est comme si je m'appelais Mille Ans (VAC, 265).

Chez Le Clézio, si l'espoir du monde se porte presque toujours sur des enfants, il s'agit souvent de filles qui, vivant à l'écart, « ont une sagesse forgée par les souffrances qu'elles ont traversées »^{ciii}. Ces enfants sont des personnages plus ou moins messianiques, qui offrent un net contraste avec les adultes, coupés de leur milieu naturel et ignorant la valeur de la « terre-mère »^{civ}. Dans tous les cas, les prophéties annoncées par les protagonistes ont pour point commun le désir de dépouillement, de la simplicité et du rapprochement avec ce qui est essentiel : la nature.

Ainsi, dans le récit *Hazaran*, Martin, prenant la figure de Messie, renonce aux biens matériels et, à l'image des soufis, revendique la pauvreté (Mo, 180) et le jeûne pour atteindre la ciel (Mo, 182). La recherche de la spiritualité se trouve ailleurs, dans la volonté de « changer de vie » (Mo, 187) et dans la réponse « aux énigmes qui mettent la foi à l'épreuve »^{cv}.

Face au projet de la « Ville Future » destinée à remplacer le bidonville à la « Digue des Français », Martin, refusant farouchement un avenir conceptualisé, commande l'exode de tous, les enfants comme les adultes, en quête d'un lieu meilleur, rappelant ainsi Moïse guidant le peuple juif vers la Terre promise :

Martin, lui restait immobile devant le chemin qui s'ouvrait entre les roseaux. Puis, sans dire une parole à la foule qui attendait, il a commencé à marcher sur le chemin, dans la direction du fleuve. Alors les autres se sont mis en route derrière lui. Il avançait de son pas régulier, sans se retourner, sans hésiter, comme s'il savait où il allait. Quand il a commencé à marcher dans l'eau du fleuve, sur le gué, les gens ont compris où il allait, et ils n'ont plus eu peur. L'eau noire étincelait autour du corps de Martin, tandis qu'il avançait sur le gué. Les enfants ont pris la main des femmes et des hommes, et très lentement, la foule

s'est avancée elle aussi dans l'eau froide du fleuve. Devant elle, de l'autre côté du fleuve noir aux bancs de cailloux phosphorescents, tandis qu'elle marchait sur le fond glissant, sa robe collée à son ventre et à ses cuisses, Alia regardait la bande sombre de l'autre rive, où pas une lumière ne brillait (*Mo*, 198).

Dans cette image de l'exode vers la Terre promise, la traversée du fleuve reprend les allusions à la Mer rouge se scindant en deux flots qui tracent un chemin emprunté par les exilés. Mais la version juive de l'exode s'affirme dans *Étoile errante*. Déjà la valeur sémantique de l'adjectif « errante » ne va pas sans rappeler le mythe du « juif errant ». Le titre revêt donc une portée métaphorique, en renvoyant à l'exode du peuple juif^{cvi}. Et là encore, c'est une fille, Esther, qui joue le rôle de guide. Son parcours depuis la vallée du Stura jusqu'à la Terre Promise reprend les motifs de la fuite liée à la persécution qui les mène, elle et sa mère, à une errance douloureuse, portées par l'espérance d'une vie meilleure dans leur pays d'accueil (*EE*, 143). Sur le chemin de l'exode vers Israël, les allégories à une renaissance possible se multiplient : « Nous n'avons plus de passé. Nous sommes neufs comme si nous venions de naître, comme si nous avions dormi mille ans, ici sur cette plage » (*EE*, 162). « Même s'il y a la tempête, même si nous sommes abandonnés, nous arriverons à Jérusalem avec les mots de la prière » (*EE*, 170). Ou encore : « Moïse lui-même n'aurait pas abandonné les autres pour se sauver tout seul vers Eretz Israël » (*EE*, 180).

Notons que c'est toujours l'errance qui donne une dimension biblique au récit clézien. L'histoire des Porhépecha s'inscrit dans cette tradition :

« Le retour des deux frères Hiripan et Tangaxoan auprès de leur oncle Tariatari est plus qu'une simple anecdote. C'est le symbole de l'errance du peuple chichimèque, sous le regard des dieux qui les guident à travers les épreuves jusqu'à la gloire^{cvi} »

Nous retrouvons cette idée d'errance sans fin à travers Saba comme le raconte sa mère : « Maintenant, nous n'avons plus de terre, nous devons errer sur les routes, Dieu l'a voulu » (*PAS*, 97). Saba emprunte le même chemin, répétant les gestes de ses parents pour garder l'espoir de trouver, un jour, un autre bonheur : « Nous avons quitté Nightingale. Je ne savais pas où j'allais. J'étais à nouveau une Zayane. Je ne pouvais pas avoir de maison » (*PAS*, 101).

L'errance comme marche vers l'ailleurs apparaît avec force dans *Désert*. Selon le même schéma messianique, Nour et les nomades sont guidés vers la Terre promise par le Saint Ma el Ainine. Mais la sanction narrative de cette expérience spirituelle était prévisible : ancrée dans le contexte historique, la marche des nomades aboutit au massacre^{cvi}, et à la suite de la mort du Guide, les hommes bleus perdent leur chemin et errent dans le désert^{cix} : « Ils avaient été condamnés à errer jusqu'à la fin de leur existence, dans cette marche sans fin » (*D*, 362).

La boucle se referme quand l'occupation française gagne aussi le pays des nomades (*D*, 372), l'avenir devient sombre et l'errance des hommes bleus s'installe ; comme les Juifs, ils doivent marcher sur la route sans fin et tenter de maintenir leur liberté jusqu'à ce qu'ils trouvent leur propre terre (*D*, 410). L'errance et la marche vers la liberté sous l'égide de protagonistes rappelant des êtres mythiques ou bibliques alimentent les récits de Le Clézio et introduisent une vision plus ou moins positive du temps cyclique, atténuant de ce fait les images apocalyptiques des épidémies et des guerres, propres à la perception religieuse du chaos.

Conclusion

Finalement, l'œuvre fictionnelle reprenant les mythes se révèle optimiste, malgré les épreuves terribles que doivent subir les personnages. Le Clézio y introduit en effet des signes d'espoir liés à la sagesse primitive préconisant la coexistence harmonieuse et paisible de l'homme et de la nature, sagesse que les enfants semblent incarner.

Et étant donné que cette harmonie caractérise les communautés anciennes plutôt que les sociétés modernes, le mythe fonctionne comme une critique de la vie moderne en même temps qu'une revalorisation des modes de vie et de pensée des peuples ayant gardé

des liens étroits avec le sacré. Il est tentant de reprendre ici l'idée de Joseph Campbell, affirmant que « le mythe universel de l'aventure du héros n'acquiert son plein sens que s'il sert de modèle »^{cx}. On peut aussi se référer à cette remarque soutenant que « l'écrivain récrée le mythe et qu'il le supplante dans le monde moderne »^{cxi}. Cette tendance littéraire de Le Clézio semble correspondre « à la réalisation d'un rêve d'adolescent, le rêve de recréer le monde »^{cxi}, un monde où « les rapports de puissance, et l'écrasement des différences et des faiblesses ne domineront plus »^{cxi}, et où les civilisations traditionnelles, qualifiées de peuples « hors Histoire », peuvent enfin prendre la parole.

Indications

Bibliographiques

- AL KONI Ibrahim, *Poussière d'or*, trad. de l'arabe par Mohamed Saad Eddine el Yamani, Paris, Gallimard, 1998.
- AL KONI Ibrahim, *L'Herbe de la nuit*, trad. de l'arabe par François Zabbal, éd. L'Esprit des péninsules, 2001.
- ANTOINE Régis, *Études Littéraires françaises*. Tübingen, Narr, 1993.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, Paris, J. Corti, 1943.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1942.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 7^e éd. 2010.
- BALINT-BABOS Adina, « Secret et tension narrative chez Modiano et Le Clézio : entre témoignage et créativité », www.revue-analyses.org, vol. 5, no 3, automne 2010.
- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1970.
- BEM Jeanne, « La terre et le désert dans l'imaginaire d'Albert Camus », in Gérard NAUROY, Pierre HALEN, Anne SPICA (éd.), *Le désert, un espace paradoxal*, Actes du colloque de l'université de Metz (13-15 septembre 2001), éd. Peter Lang, 2003, pp. 453-465.
- BRIN François, *Étude sur Terre des Hommes de Saint-Exupéry*. Paris, Gallimard, 2000.
- Albert CAMUS, *L'Exil et le Royaume*, Recueil publié en 1957, bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1962.
- CHEREL Guillaume, « Voyageur immobile », Entretien avec Jean-Marie Gustave Le Clézio », juillet 1997, <http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/voyageur-immobile,601>
- CHUNG Ook, *Le Clézio, Une écriture prophétique*, Paris, Imago, 2001.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien*, tome I : *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990. DE CORTANZE Gérard, J.M.G. Le Clézio, *Le nomade immobile*, Paris, Chêne, 1999.
- DUPOUY Christine, *Lire Dhôtel*, Presses universitaires de Lyon, 2003.
- FRÉNAUD André, *La Sainte Face*, Poésie, Gallimard, 1985.
- FROMENTIN Eugène, *Les Essais*, trad. en français moderne par André LANLY, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2009.
- GASPAR Lorand, *Sol absolu et autres textes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1982.
- GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- HAROCHE Charles, « Une philosophie de l'amour », *Les critiques de notre temps et Aragon*, Paris, Garnier, 1976.
- LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave :
- - *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.
 - - *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, Collection idées, 1967.
 - - *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, Collection L'Imaginaire, 1969.

- - *La Guerre*, Paris, Gallimard, Collection L'Imaginaire, 1970.
- - *Haï*, Paris, Collection Sentiers de la création, 1971
- - *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978.
- - *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
- - *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985.
- - *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988 ;
- - *Onitsha*, Paris, Gallimard, 1991.
- - *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992.
- - *La Fête chantée*, Paris, Gallimard, 1997.
- - « Dans la forêt des paradoxes », Discours du Nobel, publié par l'Express, 8/12/2008.
- « Un homme exemplaire », *Les critiques de notre temps : Sartre*, Paris, Garnier, 1973. LEMOINE Georges, *Manifeste du Tiers paysage*, éd. Sujet objet, 2004.
- MAURY Pierre, « Le Clézio : retour aux origines », *Entretien, Magazine littéraire*, mai 1986, p. 92.
- MICHEL Monique, « Une poétique du désert chez Julien Gracq », in Gérard NAUROY, Pierre HALEN, Anne SPICA (éd.), *Le désert, un espace paradoxal*, Actes du colloque de l'université de Metz (13-15 septembre 2001), éd. Peter Lang, 2003, pp. 439-452.
- MODIANO Patrick, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2007. NAUROY Gérard, HALEN Pierre, SPICA Anne (éd.), *Le désert, un espace paradoxal*, Actes du colloque de l'université de Metz (13-15 septembre 2001), éd. Peter Lang, 2003.
- PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1989 (t. IV).
- ROUSSEL-GILLET Isabelle, J.M.G. Le Clézio écrivain de l'incertitude, Ellipses, 2011. SAINT-EXUPÉRY Antoine de, *La Terre des Hommes*. Paris, 1939.
- SAINT-EXUPÉRY Antoine de, *Le Petit Prince*, Paris, Folio, 1943.
- SALLES Marina, *Étude sur Le Clézio : Désert*, Paris, éd. Ellipses, 1999.
- SALLES Marina, *Le Clézio, notre contemporain*, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- SALLES Marina, *Le Clézio, peintre de la vie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- SAVIGNEAU Josyane, BOTT François, LE CLÉZIO J.M.G., *Écrire pour déranger les gens*, Paris, éd. Le Monde, 2008.
- SIBONY Daniel, *L'Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.
- VIEGNES Michel, « Vide et plénitude dans l'expérience du désert chez Fromentin », in Gérard NAUROY, Pierre HALEN, Anne SPICA (éd.), *Le désert, un espace paradoxal*, Actes du colloque de l'université de Metz (13-15 septembre 2001), éd. Peter Lang, 2003, pp. 337-348.
- Jean-Loïc Le Quellec** : Conférence donnée à la bibliothèque de Lyon le 23 novembre 2017 (cycle "Penser critique"). https://www.youtube.com/watch?v=oFB4i_kR8M0
- 1980 : J. M. G. Le Clézio dans "Apostrophes" | Archive INA** <https://www.youtube.com/watch?v=yZQ3erJtKH0>
- Les références** Pierre BRUNEL, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Grenoble, Ellug, 2016, p. 61.
- [1]- Arlette CHEMAIN, « La critique littéraire et le mythe. Comprendre les "Nouvelles littératures" » in *Mélanges offerts à André DASPRES*, Publication de la faculté des Lettres de Nice, 1993, p. 273. Cité par Magali PETTITI, « Quête identitaire : processus initiatique et dimension mythique », *Loxias* 5 juin 2004. Texte disponible sur <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=47>
- [2]- Philippe SELLIER, « Qu'est qu'un mythe littéraire ? » *Littérature*, n° 55, 1984, p. 112.
- [3]- Catherine D'HUMIÈRES, « Dans le labyrinthe de Le Clézio : "Ariane", image mythique d'une réalité angoissante », *op. cit.*, p. 124.
- [4]- Marie-Catherine HUET-BRICHARD, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001, p. 4.
- [5]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le chercheur d'or et d'ailleurs. Le Clézio sur le chemin de l'utopie*, *op. cit.*, p. 83.
- [6]- Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, éd. Du Seuil, 1957, pp. 194 et 201.
- [7]- Pierre BRUNEL, *Mythocritique. Théorie et parcours*, *op. cit.*, p. 52.
- [8]- Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 16.
- [9]- Voir Karim KONATE, *Le Travail du mythe dans les récits de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Thèse, Université de Montpellier III, 1991 ; Isabelle ROUSSEL-GILLET, *Quête d'une harmonie et mythe dans l'univers romanesque de J.M.G. Le Clézio*, Thèse, Université de Lille III, 1991.
- [10]- Jacqueline DUTTON, *Le chercheur d'or et d'ailleurs...*, *op. cit.*, p. 75.
- [11]- Entretien avec Le Clézio, 1993 [Audiovisuel].
- [12]- Samir CHAÏB, *L'espace du paradoxe dans « Désert » de J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 27.
- [13]- Bruno THIBAUT, « J.M.G. Le Clézio et l'écriture chamanique », in *Europe*, *op. cit.*, p. 117.
- [14]- Mircea ELIADE, *L'Éternel retour*, *op. cit.*, p. 124.
- [15]- Jean-Yves TADIÉ, *Le Récit poétique*, *op. cit.*, p. 87 ; Sylvie ANDRÉ, *Les Romans de J.M.G. Le Clézio : rôle de l'écrivain contemporain dans la fondation d'une littérature mondiale considérée comme pratique littéraire*, Thèse, littérature générale comparée, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2018, pp. 78 et s.
- [16]- Jeanne BRASSARD BRIAN *La Poétique de l'enfance chez Réjean Ducharme et J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 9.
- [17]- Pierre BRUNEL, *Mythocritique*, *op. cit.*, p. 82.
- [18]- Belinda CANNONE, *Le bonheur en littérature : Représentations de l'autre et de l'ailleurs*, éd. Klincksieck, 1998, p. 12.
- [19]- Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885), trad. Geneviève BIANQUIS, Paris, Flammarion, 2006.
- [20]- Voir Xavier RIDON, « J.M.G. Le Clézio et le Mexique : à la recherche de la parole cachée », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAUT [coord.], *Lecture d'une œuvre, J.M.G. Le Clézio*, Nantes, éd. Du Temps, 2004, pp. 119-132.
- [21]- Le Clézio se sent proche de certains philosophes qui sont restés en contact avec la nature. Il dit à ce propos « il y a des philosophes pour lesquels j'ai senti beaucoup d'affinité, ce sont les présocratiques, Héraclite ou Parménide : ce sont des gens qui conçoivent la philosophie en se promenant et en marchant, qui découvrent la notion d'être et de non-être en regardant le jeu des lumières et des ombres. J'aime assez que les idées soient exsudées ou produites par la nature », *Lire*, novembre 2008, p. 52.
- [22]- Yosr BELLAMINE BEN AÏSSA, *Altérité et marginalité...*, *op. cit.*, p. 290 ; Gérard de CORTANZE, « J.M.G. Le Clézio. La révolution des âmes », *Le Magazine littéraire*, n° 418, 2003, pp. 66-69.
- [23]- Patrick GRAINVILLE, « Le Clézio : Une saga de nomades », *Le Figaro Littéraire*, 6 février 2003, p. 4.
- [24]- Jeanne BRASSARD BRYAN, *La poétique de l'enfance chez Réjean Ducharme et J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 29
- [25]- *Ibid.*, p. 89.
- [26]- Bruno THIBAUT, « L'écriture de l'initiation dans Révolutions de J.M.G. Le Clézio », in Sophie JOLLIN-BERTOCCHI, Bruno THIBAUT (éd.), *Lectures d'une œuvre. J.-M.G. Le Clézio*, Nantes, Éditions du temps, 2004, p. 140.
- [27]- Jean-Louis EZINE, *Ailleurs*, *op. cit.*, p. 41.
- [28]- Jeanne BRASSARD BRYAN, *La poétique de l'enfance chez Réjean Ducharme et J.M.G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 76.
- [29]- Khalid ZEKRI, *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, *op. cit.*, p. 216.
- [30]- Yves BONNEFOY, *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, p. 546.
- [31]- Yosr BELLAMINE BEN-AÏSSA, *Altérité et marginalité dans les œuvres de Jean-Marie Gustave Le Clézio et Amin Maalouf*, *op. cit.*, p. 289 ; Masao SUZUKI, *J.M.G. Le Clézio : évolution spirituelle et littéraire, par-delà l'Occident moderne*. Paris, L'Harmattan, 2007, p. 262.

- [32]- Jeanne BRASSARD BRIAN *La poétique de l'enfance chez Réjean Ducharme et J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 82.
- [33]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs...*, op. cit., p. 154
- [34]- J.M.G. Le CLÉZIO, « Celui qui n'avait jamais vu la mer », op. cit., pp. 18 et 20.
- [35]- Béatrice CHENOT, « Pour un mythe des origines : Mis Montanas de Joaquin V. Gonzalez », in Béatrice CACERES et Yannick Le BOULICAUT (dir.), *Représentation de l'autre et réappropriation des mythes*, revue CIRHILL, n° 26, Paris, L'Harmattan, mai 2004, p. 135.
- [36]- Mircea ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour*, op. cit., p. 67.
- [37]- Nicolas PIEN, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 305.
- [38]- Brigitte LANE, « Le Clézio et le sacré : des essais amérindiens au quotidien », op. cit., p. 71.
- [39]- Jean SERVIER, *Histoire de l'utopie*, op. cit., p. 51.
- [40]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs...*, op. cit., p. 210.
- [41]- Le Centre peut être appréhendé comme un symbole de l'unité : voir Isabelle ROUSSEL-GILLET, J.M.G. Le Clézio, *écrivain de l'incertitude*, op. cit., pp. 99-100.
- [42]- Pierre BRUNEL, *Mythocritique. Théorie et parcours*, op. cit., p. 18.
- [43]- Yves CHEVREL et Camille DUMOULIÉ, *Le Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*, Paris, PUF, 2000, p. 6.
- [44]- Luisa BERNABÉ GIL, « L'univers imaginaire de Le Clézio », op. cit., p. 29.
- [45]- Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'Éternel retour*, op. cit., p. 31.
- [46]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le Chercheur d'or et de l'ailleurs*, op. cit., p. 152.
- [47]- Carmen Raluca RIZEA BARBOS, *Espaces du fantastique urbains et aspects du sacré*, op. cit., p. 123.
- [48]- Albert CAMUS, *La Peste*, Paris, Gallimard, 1972, p. 33.
- [49]- *Djenoun* ou *djinns* (sing. *djin*), mots arabes désignant des créatures dotées de pouvoirs surnaturels. En général invisibles, ils peuvent cependant prendre différentes formes (animal, végétal...) et sont capables d'influencer spirituellement et mentalement le genre humain. Dans la religion musulmane, ces créatures sont issues de feu, comme l'indique le Coran : « *et il a créé les djinns de la flamme d'un feu sans fumée* » (sourate 55, verset 15).
- [50]- J.M.G. Le CLÉZIO, « La Conquête divine de Michoacan (I) », op. cit., pp. 41-42 ; *Les Prophéties du Chilam Balam*, op. cit., pp. 74, 125-126.
- [51]- *Livre de Chilam Balam de Chumayel*, traduit de l'espagnol par Benjamin PÉRET, Paris, Denoël, 1955, pp. 18, 66 et 142 ; J.M.G. Le CLÉZIO, *Les prophéties du Chilam Balam*, op. cit., pp. 135.
- [52]- Voir Félix GUIRAND et Joël SCHMIDT, *Mythes et mythologie. Histoire et dictionnaire*, « Déluge », Paris, Bordas, 1996, pp. 661 et s.
- [53]- Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 346.
- [54]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs*, op. cit., p. 126.
- [55]- Khalid ZEKRI, *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, op. cit., p. 210.
- [56]- Cette répartition narrative en treize jours (auxquels correspondent les treize chapitres du roman) retraçant la progression de la fiction n'est pas sans rappeler symboliquement le récit biblique de la création du monde en six jours.
- [57]- Myra LATENDRESSE-DRAPEAU, « Les Maîtres, le Supermarché et le Premier Empereur : Les Géants et l'imaginaire de la fin », in J.M.G. Le Clézio, *Ailleurs et origines : parcours poétiques*, Actes du colloque dirigé par Bernadette REY MIMOSO-RUIZ, les 9, 10 et 11 décembre 2004 à Toulouse, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2006, pp. 135-136. Cité par Luisa BERNABÉ-GILL, « L'Univers imaginaire de Le Clézio », op. cit., p. 28.
- [58]- Isa VAN ACKER, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 86 ; Jeanne BRASSARD BRYAN, *La poétique de l'enfance chez Réjean DUCHARME et J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 26.
- [59]- J.M.G. Le CLÉZIO, « La conquête divine de Michoacan (I) », op. cit., p. 41.
- [60]- Voir Yosr BELLAMINE BEN AÏSSA, *Altérité et marginalité dans les œuvres de Jean-Marie Gustave Le Clézio et Amin Maalouf*, op. cit., p. 286.
- [61]- Faisant du thème de la décadence un outil narratif, Le Clézio rappelle les visions de George Orwell ou d'Aldous Huxley, qui estiment que l'enfer est sur la terre, que « lucidité et conscience sont vouées à la damnation éternelle dans la société moderne ».
- [62]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs*, op. cit., p. 127.
- [63]- La formule « guerre, c'est la pensée » a une valeur d'aphorisme délivrant le sens global du texte : la vraie guerre, c'est la pensée. Germaine BRÉE, *Le Monde fabuleux de JMG Le Clézio*, op. cit., p. 89.
- [64]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs*, op. cit., p. 133.
- [65]- Il y a lieu de relever que Le Clézio éprouve un grand pessimisme concernant la réponse au « problème mondial de l'immigration clandestine ». Voir à ce sujet Bruno THIBAUT, Isabelle ROUSSEL-GILLET, *Migrations et métissages*, op. cit., pp. 14-16.
- [66]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs*, op. cit., p. 129.
- [67]- *Ibid.*, p. 130.
- [68]- Brigitte LANE, « Le Clézio et le sacré : des essais amérindiens au quotidien », op. cit., pp. 72-73.
- [69]- Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1993, p. 358.
- [70]- *Dictionnaire J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 11.
- [71]- Madeleine BORGOMANO, *Désert*, J.M.G. Le Clézio, op. cit., p. 81.
- [72]- *Le Livre de Chilam Balam de Chumayel*, op. cit., pp. 218-219.
- [73]- Bruno THIBAUT, « “Comme sur le seuil d'un monde nouveau”, J.M.G. Le Clézio et l'écriture du chamanisme », *Europe*, 2009, pp. 116-128
- [74]- Le Clézio constate que chez les mayas, « le calendrier était la forme parfaite du langage, de la pensée. Seul il pourrait rendre visible aux yeux des hommes le dessin complet de l'univers et des dieux, où le commencement et la fin sont au même instant perceptibles », *Les Prophéties de Chilam Balam*, op. cit., p. 12.
- [75]- J.M.G. Le CLÉZIO, « Pour les Amérindiens », op. cit., p. 70.
- [76]- Isabelle ROUSSEL-GILLET, « Les archipels Le Clézio : secret et revivance », *Revue Palabres*, Vol. XI. n° 2, Québec, 2010, pp. 127-141.
- [77]- Pierre BRUNEL [dir.], *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 431.
- [78]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs...*, op. cit., p. 141.
- [79]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs...*, op. cit., p. 142.
- [80]- Sur ce sujet, voir Isabelle ROUSSEL-GILLET, « Textes brefs de Le Clézio : incertitude et lueurs », *Carnets, revue électronique d'études françaises*, n° 10-11, 2011, pp. 67-80. Document disponible sur le site : <https://journals.openedition.org/carnets/5479>
- [81]- Brigitte LANE, « Le Clézio et le sacré : des essais amérindiens au quotidien », op. cit., p. 74.
- [82]- Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'Éternel retour*, op. cit., p. 74.
- [83]- Jean-Xavier RIDON, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio. L'Exil des mots*, op. cit., p. 62.
- [84]- Christine PLU, « Les enfants de Le Clézio : des corps-langage fabuleux », Isabelle ROUSSEL-GILLET (dir.), *Le Clézio aux lisières de l'enfance*, op. cit., pp. 77-88.
- [85]- J.M.G. Le CLÉZIO, Préface, dans *Lautréamont*, op. cit., p. 13.

- [86]- Voir Alina BALINT-BABOS et Isa VAN ACKER et (dir.), *Le Clézio : Le goût des langues. Les langues à l'œuvre, Cahiers J.M.G. Le Clézio*, n° 7, 2014.
- [87]- Jeanne BRASSARD BRYAN, *La poétique de l'enfance chez Réjean Ducharme et J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 104.
- [88]- Alain MONTANDON, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 10.
- [89]- Ruth AMAR, « Bonheur et solitude dans les romans de J.M.G. Le Clézio », op. cit.
- [90]- Simonne DOMANGE, *Le Clézio ou la quête du désert*, op. cit., p. 40.
- [91]- Lalla baptise sa fille du nom même que sa mère lui a donné : « Lalla Hawa ». Notons que « Hawa », en arabe, correspond au nom « Ève ».
- [92]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs...*, op. cit., p. 135.
- [93]- Il s'agit d'une mort symbolique, causée par la ville labyrinthe sans âme, où les personnages errent « comme des fantômes sans ombres, insaisissables, introuvables, aux yeux vides perdus dans l'espace sans chaleur [...] », J.M.G. Le CLÉZIO, *La Ronde et autres faits divers*, op. cit., p. 79.
- [94]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs...*, op. cit., p. 136.
- [95]- *Idem*.
- [96]- *Ibid.*, 137.
- [97]- Voir sur ce point, Luc RACINE, « L'archétype de l'enfant divin et la symbolique du renouveau », *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 45-47, 1983, pp. 197-228.
- [98]- Le Clézio associe la clairvoyance à la cécité comme s'il s'agissait d'une condition pour toucher l'absolu. Cette position résulte de la figure de l'aveugle qui, transcendant les apparences, atteint la réalité secrète, le divin. C'est avec les yeux fermés que les Chamans communiquent avec les morts et les esprits.
- [99]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs...*, op. cit., p. 135.
- [100]- Le Clézio est fasciné par le sacrifice pour des causes grandioses. Il rappelle à cet égard la figure légendaire de Sacalavou, leader de la révolte des esclaves marrons contre l'exploitant blanc (CO, 257). Il est entré dans mythe par sa mort-suicide considéré comme un acte de libération : « il s'est jeté de la falaise, plutôt que d'être repris » (CO, 41).
- [101]- Germaine BRÉE, *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 80.
- [102]- Bernadette REY MIMOSO-RUIZ, « Les îles leclésiennes : mémoire et initiation », op. cit., p. 92.
- [103]- Isabelle ROUSSEL-GILET, J.M.G. Le Clézio, *écrivain de l'incertitude*, op. cit., p. 85.
- [104]- Jacqueline Louise DUTTON, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs...*, op. cit., p. 138.
- [105]- Notons aussi que la connotation judaïque de l'adjectif « errante », est accompagnée de celle du mot « étoile » qui évoque « l'étoile de David », symbole du peuple juif, dont Esther fait partie : voir Khalid ZEKRI, *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, op. cit., p. 71.
- [106]- J.M.G. Le CLÉZIO, « La conquête divine de Michoacan (I) », op. cit., p. 39.
- [107]- Isabelle ROUSSEL-GILET, J.M.G. Le Clézio, *écrivain de l'incertitude*, op. cit., p. 197.
- [108]- Véronique MAGRI-MOURGUES, « La légende du désert : désert de Le Clézio », op. cit., p. 470.
- [109]- Joseph CAMPBELL, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, OXUS, 2010, p. 110.
- [110]- Yanmei FAN, *La poétique du paysage dans les œuvres de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 193.
- [111]- Germaine BRÉE, *Le monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 41. Dans son entretien avec Jean-Louis Ezine, explique sa passion pour l'éternel retour : « Ce que je conçois, plutôt, c'est un avenir qui serait un retour vers une origine. Un avenir qui boucle un cycle, qui termine une giration, une révolution. [...] mais ce n'est pas du tout un avenir linéaire. C'est un avenir qui se reproduit. Quelque chose qui recommence », Jean-Louis EZINE, *Ailleurs*, op. cit., p. 80.
- [112]- Van KELLY « Sols/seuils de la légende et du mythe dans Ourania de J.M.G. Le Clézio », in Marie-Hélène
- [113]- BOBLET (dir.), *Chances du roman, charmes du mythe*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2017, pp. 179-187.