



**LE CHERCHEUR D'OR ET D'AILLEURS  
LE CLEZIO SUR LE CHEMIN DE L'UTOPIE**

**THE REPRESENTATION OF UTOPIA IN THE WORK OF  
JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLEZIO  
(1963-1998)**

**JACQUELINE LOUISE DUTTON  
CENTRE FOR EUROPEAN STUDIES  
DISCIPLINE OF FRENCH STUDIES**

**UNIVERSITY OF ADELAIDE**

**AUGUST 1999**

## TABLE DES MATIERES

<b>AVANT-PROPOS</b>	1
<b>INTRODUCTION</b>	2
I Une Ecriture inclassable	2
II Pourquoi l'utopie?	6
III Le Clézio et la critique	19
IV Pour une approche globale	26
<b>PREMIERE PARTIE Qu'est-ce que l'utopie?</b>	29
<b>Chapitre I</b>	31
<b>A la Recherche d'une définition de l'utopie</b>	
I La Genèse d'un terme ambigu	32
II Une Notion en plein devenir	34
III L'Utopie <i>stricto sensu</i>	37
IV Une Définition bipartite	42
V L'Utopisme prend son essor	47
<b>Chapitre II</b>	55
<b>Histoire littéraire de l'utopie</b>	
I La Diversité depuis le début: les utopies humaniste, religieuse, scientifique	57
II Des Voyages plus audacieux: interplanétaires, fantastiques et australes	61
III L'Avenir scientifique de l'utopie	65
IV La Dialectique du progrès scientifique et la fuite vers l'horizon	70
V Le Déclin de l'Occident: les anti-utopies des temps modernes	74
VI L'Utopie du féminisme, de l'écologisme, du multiculturalisme	76
<b>DEUXIEME PARTIE Le Clézio et le fonds mythique de l'utopie</b>	81
<b>Chapitre III</b>	87
<b>L'Espace mythique du bonheur</b>	
I L'Age d'or et ses variantes	88
II La Cité idéale	102
III Le Pays de Cocagne	110

<b>Chapitre IV</b>	119
<b>L'Ere mythique du bonheur</b>	
I Le Millénium	120
II Le Mythe de l'Eternel Retour	143
<b>Chapitre V</b>	159
<b>Les Récits mythiques du bonheur</b>	
I Icare	160
II La Toison d'or	168
III Le Juif errant	173
IV La Tour de Babel	178
V <i>Les Mille et Une Nuits</i>	182
VI Le Bon Sauvage	185
VII <i>Robinson Crusoe</i>	189
VIII <i>Paul et Virginie</i>	194
<b>TROISIEME PARTIE Pratiques utopiennes chez Le Clézio</b>	199
<b>Chapitre VI</b>	203
<b>Le Site de l'utopie</b>	
I Voies d'accès	204
II Géographie d'isolement	206
III Unité topographique	210
IV Architecture utopique et non-lieux	218
<b>Chapitre VII</b>	224
<b>La Vie en Utopie</b>	
I Les Institutions sociales	225
II Mœurs et religion	232
III Les Valeurs économiques de l'utopie	239
IV Le Bonheur et les plaisirs naturels de l'utopie	246
<b>Chapitre VIII</b>	252
<b>La Politique de l'utopiste</b>	
I La Nature: le primitivisme et la simplicité enfantine	253
II L'Acceptation de l'Autre: l'exotisme et l'altérité	259
III L'Egalité: le féminisme et le multiculturalisme	265
IV La Justice: la décolonisation et l'écologisme	270

<b>QUATRIEME PARTIE De l'Anti-utopie à l'utopie</b>	<b>278</b>
<b>Chapitre IX</b>	<b>283</b>
<b>Le Havre infernal</b>	
I L'Utopie impossible	284
<b>Chapitre X</b>	<b>293</b>
<b>Tentatives de fuite</b>	
I La Fuite impossible	294
II La Révolte apocalyptique	299
III Le Retour aux origines	303
IV L'Apogée anti-utopique	309
V Datura: Drogue d'épanouissement	314
VI Voyage, clef de l'avenir	319
<b>Chapitre XI</b>	<b>327</b>
<b>Voyages de découverte</b>	
I Les Vestiges de l'empire maya	328
II A la Recherche d'un rêve social	332
III La Reprise du rêve interrompu	339
<b>Chapitre XII</b>	<b>351</b>
<b>Voyages vers les pays du rêve</b>	
I L'Enfance régénératrice	352
II Les Vaincus contre les Vainqueurs	360
III Le Rêve atavique et le temps révolu	371
<b>Chapitre XIII</b>	<b>386</b>
<b>Utopie à l'horizon</b>	
I L'Utopie des sources	387
II Les Leçons amérindiennes	401
III Les Iles fortunées	412
IV Du Désert à la ville	422
<b>CONCLUSION</b>	<b>438</b>
<b>APPENDICE</b>	<b>445</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>452</b>



## **Le Chercheur d'or et d'ailleurs: Le Clézio sur le chemin de l'utopie**

### **The Representation of Utopia in the Work of Jean-Marie Gustave Le Clézio (1963-1998)**

This thesis examines the representation of utopia in the works of Jean-Marie Gustave Le Clézio. Through the reference to the utopian tradition, it provides a global reading of a diverse range of writings, both fictional and non-fictional, which have hitherto proved difficult to classify as a coherent corpus. While drawing upon the imagery of the quest that has been highlighted by mythocritical, psychocritical and sociopoetical approaches, this study extends their conclusions by linking the diverse images of the quest in Le Clézio's writings to his personal quest for utopia.

The division of the thesis into four sections reflects the organisation of the argument into theoretical, mythological, figurative and ideological aspects of Le Clézio's works. The first section contains a description of the genre and practice of utopia, analysing its evolution firstly from a critical viewpoint, and secondly in a literary perspective. In this way, we establish not only a criteriological definition of this concept, but also a literary tradition in which to situate Le Clézio's representation of utopia. In the second section, a study of the founding myths of utopia and their presence in Le Clézio's work shows that the myths favoured by the author are linked to the creation of the hybrid genre of utopia. The main objective of the third section is to demonstrate the inclusion of predominantly utopian characteristics in Le Clézio's writings. These characteristics are enumerated, then illustrated by examples thus establishing his place as a writer within the utopian genre. The final section examines the ideological shift that is revealed through a chronological study of utopian representations in Le Clézio's work. This evolution is accomplished in several phases, beginning with an image of the dystopian metropolis, followed by a movement away from the modern Western urban environment, and concluding with his representation of an integrated and harmonious cultural space.

The conclusion of this study relates the ideological potentialities of utopia to Le Clézio's own position. By demonstrating that Le Clézio's utopia is not simply a return to a golden past, but also offers a way forward, we conclude that his works as a whole tend toward the elaboration of positive and progressive solutions for humankind, as well as providing a new direction for modern utopian literature.

This thesis contains no material which has been submitted for the award of any other degree or diploma in any university or other tertiary institution and, to the best of my knowledge and belief, contains no material previously published or written by another person, except where due reference has been made in the text.

I give consent to this copy of my thesis, when deposited in the University Library, being available for loan and photocopying.

I give consent to this copy of my thesis, when deposited in the University Library, being available for loan and photocopying.

6/8/99

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à Monsieur Jean-Marie Gustave Le Clézio dont les écrits et les idées m'ont inspirée à entreprendre cette étude. J'ai beaucoup apprécié son intérêt pour mon travail sur l'utopie, ses correspondances encourageantes, et sa gentillesse en m'accordant un entretien à Paris.

Je tiens à remercier également Dr Jean Fornasiero qui a dirigé mes recherches doctorales. Si j'ai pu m'enrichir de son esprit critique et lucide, c'est aussi pour ses qualités humaines que je l'estime. Sans elle, je n'aurais jamais réussi à terminer ce travail.

Enfin, je veux exprimer ma vive reconnaissance à tous ceux et celles qui m'ont aidée et soutenue pendant la période de mes recherches, surtout mon mari, Peter Barber.

*A la mémoire de ma mère*

## ABREVIATIONS

PV	<i>Le Procès-verbal</i> , Paris, Gallimard, 1963.
F	<i>La Fièvre</i> , Paris, Gallimard, 1965.
Déluge	<i>Le Déluge</i> , Paris, Gallimard, 1966.
EM	<i>L'Extase matérielle</i> , Paris, Gallimard, 1967.
TA	<i>Terre Amata</i> , Paris, Gallimard, 1967.
LF	<i>Le Livre des Fuites</i> , Paris, Gallimard, 1969.
Guerre	<i>La Guerre</i> , Paris, Gallimard, 1970.
Haï	<i>Haï</i> , Genève, Editions Skira, coll. Les Sentiers de la Création, 1971.
Géants	<i>Les Géants</i> , Paris, Gallimard, 1973.
M	<i>Mydriase</i> , Montpellier, Fata Morgana, 1973.
GD	"Le Génie Datura", <i>Cahiers du Chemin</i> , 15 janvier 1973.
VAC	<i>Voyages de l'autre côté</i> , Paris, Gallimard, 1975.
Prophéties	<i>Les Prophéties du Chilam Balam</i> , Paris, Gallimard, 1976.
VPA	<i>Voyages au pays des arbres</i> , Paris, Gallimard, 1978.
Mondo	<i>Mondo et autres histoires</i> , Paris, Gallimard, 1978.
VI	<i>Vers les icebergs</i> , Montpellier, Fata Morgana, 1978.
I	<i>L'Inconnu sur la terre</i> , Paris, Gallimard, 1978.
Désert	<i>Désert</i> , Paris, Gallimard, 1980.
TVS	<i>Trois villes saintes</i> , Paris, Gallimard, 1980.
Ronde	<i>La Ronde et autres faits divers</i> , Paris, Gallimard, 1982.
Relation	<i>Relation de Michoacan</i> , Paris, Gallimard, coll. Essais, 1984.
CO	<i>Le Chercheur d'or</i> , Paris, Gallimard, 1985.
VR	<i>Voyage à Rodrigues</i> , Paris, Gallimard, 1986.
Rêve	<i>Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue</i> , Paris, Gallimard, coll. Essais, 1988.
Printemps	<i>Printemps et autres saisons</i> , Paris, Gallimard, 1989.
S	<i>Sirandanes</i> , Paris, Seghers, 1990.
O	<i>Onitsha</i> , Paris, Gallimard, 1991.
EE	<i>Etoile errante</i> , Paris, Gallimard, 1992.
P	<i>Pawana</i> , Paris, Gallimard, 1992.
DF	<i>Diego et Frida</i> , Paris, Editions Stock, 1993.
Q	<i>La Quarantaine</i> , Paris, Gallimard, 1994.
PO	<i>Poisson d'or</i> , Paris, Gallimard, 1997.
GN	<i>Gens des nuages</i> , Paris, Editions Stock, 1997.
Fête	<i>La Fête chantée</i> , Paris, Gallimard, coll. Le Promeneur, 1997.
E	<i>Enfances</i> , Paris, Enfants Réfugiés du Monde, 1998.

## AVANT-PROPOS

Entrer dans le monde de Le Clézio, c'est franchir le seuil d'un univers autre.

Ecartant le mince écran qui sépare ce royaume imaginaire de la réalité, nous regardons en silence, émerveillé devant la scène éblouissante qui s'étend. Là, à l'abri des agressions physiques et psychologiques du monde urbain, tout se réintègre dans l'harmonie du temps cyclique et de l'espace naturel. Les rêves des îles paradisiaques et des paysages primordiaux s'y réalisent, et la vie se déroule selon le rythme de la musique et de la danse. Les individus retrouvent leur place dans la communauté d'où sont bannies la concurrence, l'exploitation et l'aliénation et où règnent désormais l'égalité, la justice et la tolérance.

Mais comment entrer dans ce monde fabuleux? Mettant les pieds sur les traces de Le Clézio, nous abordons les mêmes dilemmes auxquels il fait face. Faudrait-il repousser et critiquer la ville de toute sa force afin de l'exorciser une fois pour toutes? Vaudrait-il mieux fuir le plus loin possible les malheurs du monde moderne? Pourrait-on changer d'identité en s'intégrant dans le Nouveau Monde? Devrait-on remonter le temps pour trouver les réponses à toutes les questions contemporaines? Ou bien serait-on obligé enfin de tout recommencer en faisant face aux démons refoulés?

Le Clézio avance à tâtons, à la recherche de la porte de ce pays des merveilles, traversant des mots, des mythes, des moments magiques, dans l'espoir de trouver la clef du mystère. Parfois, il semble être sur le point de découvrir la cité heureuse, mais il se heurte contre une vitre trompeuse. Pire encore, c'est un miroir déformant qui se dresse devant lui, bloquant la perspective du pays idéal. Mais rien ne peut l'écarter de sa quête du bonheur: il persistera jusqu'à ce que le royaume parfait apparaisse à l'horizon. A ce moment-là, il devient possible d'imaginer un avenir meilleur, non seulement dans le monde des rêves mais aussi dans le monde réel.

Entrer dans le monde de Le Clézio, c'est franchir le seuil de l'utopie.



## INTRODUCTION

---

"Comment créer une utopie?... Jusqu'à présent, je m'en suis servi seulement pour des travaux critiques, et je voudrais écrire l'utopie maintenant."<sup>1</sup>

---

Jean-Marie Gustave Le Clézio déclare ainsi son intention d'écrire une utopie. Il est déjà conscient d'une certaine présence utopique dans son œuvre, mais n'y voit que des représentations négatives. Or, ce que nous proposons d'examiner au cours de cette étude, c'est la permanence de l'utopie, à travers ses représentations différentes, dans les écrits de Le Clézio. Nous tracerons le cheminement de sa pensée depuis les débuts de sa carrière littéraire jusqu'à l'heure actuelle afin de mettre en lumière les éléments, conscients et inconscients, qui contribuent à la vision de l'utopie chez cet auteur et qui l'amènent inexorablement à cette expression explicite de ses intentions de devenir utopiste à part entière. Situer ce corps d'écrits divers dans une tradition littéraire bien établie, ne sera-ce pas résoudre enfin le problème de leur classement, problème qui hante encore la critique?

### I Une Ecriture inclassable

La plupart des tentatives pour classer l'œuvre de Le Clézio dans un genre ou une école littéraires n'aboutissent qu'à l'échec, comme l'atteste Gerda Zeltner dans sa description de l'auteur: "La caractéristique la plus frappante de ce dernier, c'est qu'il est scandaleusement inclassable. C'est comme s'il se plaisait sauvagement à annuler lui-même tous les

---

<sup>1</sup>Entretien particulier avec l'auteur, Paris, 29 mai 1997, voir l'Appendice, p. 451.

apparemments qu'on aimerait lui trouver".<sup>2</sup> Au début, on le compare le plus souvent aux écrivains du Nouveau Roman,<sup>3</sup> malgré son refus de ce classement.<sup>4</sup> La parution de *L'Extase matérielle* en 1967 suscite des rapprochements avec l'existentialisme,<sup>5</sup> association renforcée par l'intérêt que porte Le Clézio à l'œuvre de Sartre.<sup>6</sup> A cette époque-là, on lui prête la fonction de porte-parole de la jeune génération, et son œuvre est commentée dans la plupart des études générales de la littérature contemporaine. D'une part, Raymond Jean lui ôte la désignation d'écrivain existentialiste, mais loue "son aptitude à *nourrir* de la plus salubre façon la littérature d'aujourd'hui".<sup>7</sup> D'autre part, René Marill Albérès relie Le Clézio à Sartre par les ressemblances entre *La Fièvre* et *La Nausée*.<sup>8</sup> Pierre-Henri Simon inscrit Le Clézio dans la tradition existentialiste aussi, voyant chez lui le style de Sartre et les sentiments de Camus, plutôt que les tendances propres au Nouveau Roman ou à d'autres écoles: "il n'appartient ni à l'école du regard, ni à celle de l'inconscient, encore moins aux chapelles intellectualisantes, qui font de l'écriture une fin en soi et une fuite devant la vie".<sup>9</sup> Si on ne le classe pas dans l'une ou l'autre de ces catégories, c'est souvent le rapport entre son écriture et le style cinématographique qui est évoqué.<sup>10</sup>

Lorsque le débat à propos de son appartenance à tel ou tel mouvement commence à s'essouffler vers 1975, et que l'on signale son indépendance relative aux contraintes de la littérature française contemporaine,<sup>11</sup> un nouveau dilemme se présente. Au fur et à mesure que Le Clézio s'éloigne de la ville occidentale et se dirige vers des pays étrangers, dans sa vie ainsi que dans ses écrits, il se trouve devant une autre série d'étiquettes. Il n'hésite pas à

<sup>2</sup>Gerda Zeltner, "Jean-Marie Gustave Le Clézio: le roman antiformaliste", dans Michel Mansuy, *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes et Colloques de Strasbourg, 8, avril 1970, Paris, Editions Klincksieck, 1971, pp. 215-216.

<sup>3</sup>Parmi les premières thèses qui traitent de cette question chez Le Clézio sont celle de Patrick Maisonneuve, "L'Univers mythologique du roman français contemporain d'Alain Robbe-Grillet à J.M.G. Le Clézio", Thèse doctorale, Université de Paris VIII, 1971, et celle de Sister Margaretta Black, "Problems and techniques of the French novel, 1950-1970: a study of the literary theory and practice of five novelists", PhD Thesis, University of Wisconsin, 1972.

<sup>4</sup>Le Clézio adresse une lettre à Georges Lambrichs pour lui demander s'il acceptait des manuscrits sans rapports avec le Nouveau Roman, tels que *Le Procès-verbal*. Maurice Achard raconte cet échange dans "Le Clézio et autres histoires", *Les Nouvelles Littéraires*, 2627, 16 mars 1978, p. 6.

<sup>5</sup>Jean-François Revel, "La Rolls de Le Clézio", *L'Express*, 17 avril 1967.

<sup>6</sup>J.M.G. Le Clézio, "Sartre par Le Clézio", *L'Express*, 24 octobre 1966.

<sup>7</sup>Raymond Jean, *La Littérature et le réel: De Diderot au "Nouveau Roman"*, Paris, Editions Albin Michel, 1965, pp. 262-263.

<sup>8</sup>René Marill Albérès, *Littérature Horizon 2000*, Paris, Editions Albin Michel, 1974, pp. 184-185.

<sup>9</sup>Pierre-Henri Simon, *Parier pour l'homme*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 307.

<sup>10</sup>Alain Jouffroy, "Le Clézio: l'absurde est mort", *L'Express*, 15 mars 1965, p. 71.

<sup>11</sup>Jennifer Waelti-Walters, *J.M.G. Le Clézio*, Boston, Twayne Publishers, 1977, pp. 14-15.



repousser les termes descriptifs qu'on lui propose alors, et qui relèvent de l'exotisme, de la littérature des voyages ou de la nostalgie des origines. Selon lui, ces termes expriment l'obsession d'un décor plutôt que des préoccupations intellectuelles. Ce sont pourtant les premiers indices de la présence chez lui de l'utopie car ces trois phénomènes contribuent à la création de la cité heureuse. L'identification des thèmes de l'exotisme, des voyages et de la nostalgie chez Le Clézio représente ainsi des tentatives fragmentaires pour aborder l'aspect imaginaire de son œuvre. Même si cette approche morcelée crée parfois de fausses impressions, elle déblaye néanmoins le terrain pour l'analyse utopique.

Au sujet de l'exotisme, les articles récents de Jean-Louis Ezine dans *Le Nouvel Observateur* mettent en valeur les cadres exotiques d'*Onitsha*,<sup>12</sup> de *La Quarantaine*,<sup>13</sup> son article sur *Poisson d'or* comprend aussi un itinéraire qui énumère les destinations exotiques de l'écrivain à l'intérieur de ce qu'il désigne comme "La Planète Le Clézio".<sup>14</sup> Dans un dossier sur Le Clézio qui parut dans le *Magazine Littéraire*, une carte montre d'une manière très évocatrice les distances que franchit l'auteur.<sup>15</sup> Bien qu'il soit tout à fait naturel d'insister sur les lieux étrangers où se déroulent ces récits, et qui les font appartenir à une espèce de "world-littérature",<sup>16</sup> Le Clézio résiste au qualificatif d'exotique pour décrire son œuvre mauricienne en particulier:

Ce n'est pas de l'exotisme du tout. Pour moi, Maurice n'est pas un pays exotique. Je ne peux pas considérer ce thème-là comme un thème exotique. Je considère ça comme quelque chose qui fait partie de moi beaucoup plus qu'un paysage de Corot. C'est tout ça l'exotisme pour moi. Les grèves dans les mines, Zola, par exemple. Pour moi, Zola c'est effectivement de l'exotisme parce que je ne connais pas ce monde-là. [...] on considère que je suis un écrivain de voyages, un écrivain exotique. Je considère que je ne le suis pas du tout. Je ne parle pas de voyages, ni d'exotisme. Je parle de la rédemption de mon passé colonial qui est très vivant, très présent.<sup>17</sup>

Récusant non seulement l'exotisme, mais aussi le terme de "littérature des voyages", Le Clézio n'accepte évidemment pas le rôle qu'on lui attribue, ainsi qu'à Paul Theroux, par exemple; il refuse que ses livres servent de "guide" pour les touristes cherchant à se réperer

<sup>12</sup>Jean-Louis Ezine, "Le Clézio l'Africain", *Le Nouvel Observateur*, 28 mars 1991.

<sup>13</sup>Jean-Louis Ezine, "Les Mille et Une îles de Le Clézio", *Le Nouvel Observateur*, 19 octobre 1995.

<sup>14</sup>Jean-Louis Ezine, "Le Clézio et les quarante voleurs", *Le Nouvel Observateur*, 1 mai 1997.

<sup>15</sup>*Magazine Littéraire*, 362, février 1998, p. 20.

<sup>16</sup>Jean-Claude Perrier, "Des Nazis aux camps palestiniens: Eclairer de la world-littérature", *Jeune Afrique*, 23 juillet, 1992.

<sup>17</sup>Entretien particulier, voir Appendice, p. 450.

dans les pays lointains qu'il décrit. Un troisième terme également répudié par Le Clézio, c'est celui d'écrivain nostalgique. Il nie cette désignation d'une manière encore plus catégorique que les autres, même s'il se croit être en droit d'éprouver ce sentiment:

J'aurais des raisons de l'éprouver parce que j'appartiens à une famille qui a été une famille importante à l'île Maurice, une famille de notables qui possédait beaucoup de choses. On peut dire même qu'ils étaient très riches. Et pour des raisons que je n'ignorais pas, enfin qui sont des raisons internes de la famille, cette famille s'est cassée en deux et une partie de la famille est restée à Maurice et a continué à bénéficier de cette situation. L'autre partie de la famille s'est trouvée finalement dans une situation très difficile économiquement, a dû quitter l'île Maurice et il n'y aura plus qu'une diaspora. [...] Cette partie de la famille a vécu des expériences très dures. Donc, on m'a élevé dans le sentiment que j'avais perdu quelque chose, qu'à l'île Maurice, c'était magnifique autrefois, qu'il y a cette maison d'Euréka. [...] Donc, je pourrais avoir de la nostalgie pour ça, mais pour moi, tout ça c'est simplement un élément romanesque — ça n'a pas une grande signification personnelle. Ce ne m'est pas indifférent, c'est important d'une certaine façon que je me rattache à ce passé-là, mais je ne peux pas le regretter parce qu'en plus, c'est un passé qui est trouble.<sup>18</sup>

Il est clair que Le Clézio ne s'inscrit pas plus facilement dans ces catégories thématiques que dans les écoles stylistiques auxquelles on l'apparentait pendant sa jeunesse. Sans doute sera-t-il toujours en révolte contre les contraintes d'une image fixe, comme il l'indique lorsque Jean-Louis Ezine lui demande si son image l'épouse bien: "J'espère que non. Ce serait terrible de penser qu'on a une image, comme ça, qui vous tombe dessus".<sup>19</sup> Pourtant, s'il y a une désignation qui lui convienne, c'est peut-être celle de postmoderniste, qui se définit par une esthétique et une herméneutique moins limitatives. Suite à des interrogations sur son style dans des études du langage,<sup>20</sup> de la technique de la description,<sup>21</sup> et de l'écriture,<sup>22</sup> — englobant jusqu'aux analyses de la conception du roman chez Le Clézio,<sup>23</sup> — les travaux théoriques empruntent bien des notions à la critique postmoderne. Cette approche fournit un cadre théorique et un vocabulaire plus adaptés à l'étude de son œuvre. Selon les recherches

<sup>18</sup>*Ibid.*, pp. 447-448.

<sup>19</sup>J.M.G. Le Clézio, *Ailleurs: Entretiens avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Arléa, 1995, pp. 23-24.

<sup>20</sup>Joyce Sharon Weiner, "Conceptions of Language in the works of J.M.G. Le Clézio", PhD Thesis, University of Pennsylvania, 1979.

<sup>21</sup>Minane Dalam, "Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio", Thèse doctorale, Université de Paris III, Paris, 1996.

<sup>22</sup>Odile Fayet Laisney, "L'écriture de J.M.G. Le Clézio, une écriture magique", Thèse doctorale, Université de Paris X, 1988; Hélène Picard, "Ecritures du texte - espaces du texte: temps, espace, écriture chez Juan José Saer et Jean-Marie Gustave Le Clézio", Thèse doctorale, Université de Paris III, 1992.

<sup>23</sup>Claude Cavallero, "J.M.G. Le Clézio ou les marges du roman", Thèse doctorale, Université de Rennes II, 1992; Michelle Evanno-Labbe, "Jean-Marie Gustave Le Clézio: le roman en question", Thèse doctorale, Paris X, 1993; Alain Reiland, "Les Romans de J.M.G. Le Clézio. Structures imaginaires, structures romanesques", Mémoire de maîtrise, Université de Strasbourg, 1972.

récentes de Georges Molinié et d'Alain Viala,<sup>24</sup> de Jean Onimus,<sup>25</sup> et de Thierry Léger,<sup>26</sup> Le Clézio s'inscrit sans heurt dans ce cadre théorique, inclusion qui l'écarte définitivement de l'esthétique du Nouveau Roman.

Même si ces études théoriques aboutissent à un classement postmoderne qui résout les questions stylistiques chez Le Clézio, il nous reste toujours à cerner une orientation générale en ce qui concerne la thématique de son œuvre. C'est sans aucun doute là que l'utopie entre en jeu, puisque l'auteur se sert lui-même du terme pour décrire ses projets futurs. L'utopie est donc un genre qui l'attire: il ne rejette que l'acception péjorative selon laquelle l'utopie est synonyme de rêve irréalisable: "L'acception actuelle du mot en français — on dit 'c'est une utopie', c'est une façon de dire 'c'est irréalisable'. Là, pour moi, c'est le contraire".<sup>27</sup> Il est raisonnable de suggérer que certains problèmes associés au classement de l'œuvre de Le Clézio ont déjà été résolus par la reconnaissance des influences postmodernes, tandis que d'autres pourraient être identifiés et expliqués grâce à la nouvelle perspective qui s'offre dans la catégorie de l'utopie. L'aveu de l'auteur constitue donc le premier élément de notre hypothèse, selon laquelle l'œuvre leclézienne est une utopie en train de se faire.

## II Pourquoi l'utopie?

Nous abordons le thème de l'utopie chez Le Clézio dans l'espoir de trouver une grille de lecture qui expliquera toute son œuvre dans le cadre d'une unité évolutionnaire. En tant que genre hybride qui, en postulant un monde meilleur, réunit maintes tendances hétérogènes, l'utopie représente un moyen d'interpréter la diversité de l'œuvre de Le Clézio et de ses représentations successives de l'avenir social. D'autre part, la présence dans son œuvre d'un penchant pour l'utopie suggérerait un engagement social et politique de l'auteur, qui serait tout autre que celui qui s'associe au schéma exotique ou à la nostalgie du passé. Afin d'établir un portrait de Le Clézio qui démontrera son penchant pour l'utopisme, il faut

<sup>24</sup>Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception: Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.

<sup>25</sup>Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994.

<sup>26</sup>Thierry Léger, "L'Œuvre de Le Clézio face à l'existentialisme, au nouveau roman et au postmoderne", PhD Thesis, Washington University, 1995.

<sup>27</sup>Entretien particulier, voir Appendice, p. 446.

prendre en considération la vie et l'œuvre de cet écrivain, depuis ses premières approches du genre, jusqu'à sa découverte d'une prédilection pour l'utopie. Quelques repères biographiques serviront à identifier les influences familiales qui encouragent le développement d'un esprit utopique chez Le Clézio. Après avoir esquissé un portrait de grands événements de sa vie, nous examinerons la formation littéraire de cet auteur dans le but d'y trouver un fonds culturel utopique.

Né à Nice en 1940, d'un père anglais et d'une mère française, tous les deux originaires de Maurice, Le Clézio subit diverses influences culturelles qui nourrissent sa jeune imagination. Comme tant d'autres enfants nés pendant la guerre, il ne connaît pas son père, qui est médecin au Nigéria. Vivant avec sa mère et son frère aîné chez ses grands-parents maternels à Roquebillière, dans l'arrière-pays niçois, il grandit à l'ombre des troupes allemandes et de la persécution nazie, expérience à laquelle il fait allusion dans *Onitsha* et *Etoile errante*. Cependant, les écrits qu'il consacre à cet épisode traumatisant restent toujours enfermés chez lui, au propre et au figuré. Il préfère garder dans ses tiroirs ce roman sur la révolte des pierres qu'il qualifie de prémonitoire: "Il paraîtra un jour, dans la mesure où il décrit l'autre versant de mon enfance, celui de la montagne niçoise pendant la guerre qui a précédé mon départ pour l'Afrique. Ce fut la découverte de l'oppression nazie mais aussi de ma propre liberté".<sup>28</sup> La confrontation de son état de liberté avec le sort des Juifs prisonniers révèle d'emblée les images opposées de la condition humaine qui se présentent au jeune Le Clézio, opposition que le voyage et les expériences en Afrique ne font que renforcer. Le monde africain qui l'attend de l'autre côté de l'océan, représente donc le pays idéal qu'il crée d'abord dans l'imagination pour se distraire des menaces de la guerre. Et la réalité de l'Afrique, bien qu'un peu différente de ce qu'il projeta, ressemble néanmoins à la réalisation d'un premier rêve utopique chez Le Clézio.

C'est à l'âge de sept ans, pendant ce voyage en Afrique qu'il entreprend pour rejoindre son père, que Le Clézio commence à écrire, au fond de la côle, pour mieux comprendre ce qui lui arrive: "J'écrivais ce que je ne voyais pas. Je faisais un voyage en Afrique, et j'écrivais un

---

<sup>28</sup>Entretien avec Jérôme Garcin, "Une enfance africaine", *L'Événement du jeudi*, 21 mars 1991.

livre qui s'appelait *Un long voyage* dans lequel je parlais de quelqu'un qui faisait un voyage en Afrique — mais c'était quelqu'un d'autre...".<sup>29</sup> Cette prise de distance ne fait que souligner l'intensité de cette expérience initiatique. La rédaction de ses premiers romans en majuscules, "QUAND PARTEZ-VOUS MONSIEUR AWLB?" suivi de "ORADI NOIR", dont une partie est reproduite dans *Le Déluge* (*Déluge* 130), persiste dans la mémoire de Le Clézio comme faisant partie de son voyage vers l'écriture: "Aucun des livres que j'ai pu écrire par la suite n'a eu autant d'importance pour moi que ces deux romans africains".<sup>30</sup> C'est seulement lorsqu'il parle de l'année passée en Afrique, non pas à Onitsha, mais à Ogoja, au centre du Biafra, que Le Clézio avoue ressentir de la nostalgie:

Il m'est resté la nostalgie, le regret de cette liberté, l'impression que j'aurais pu être un enfant de l'Afrique. D'où le désir, la nécessité d'écrire. Une quête permanente pour retrouver les émotions, les comparer, les *revivre*. Revivre, c'est encore mieux que la mémoire. En Afrique, il s'agissait d'une communication de signes. On n'avait pas le temps de s'enfermer en soi-même, il fallait sans cesse aller vers les autres.<sup>31</sup>

Il constate que l'écriture d'*Onitsha* lui fournit les moyens d'assimiler et de remettre en contexte ses sentiments nostalgiques:

J'aurais voulu que ça continue. Que ça dure. Car j'avais le sentiment d'avancer dans une sorte de libération... J'aurais voulu y rester. Je pensais que je ne l'écrirais jamais... Aujourd'hui, je suis soulagé, je me sens plus clair. Ce livre était en moi, je l'ai enfin écrit: le bateau est arrivé à destination.<sup>32</sup>

Evidemment, l'expérience africaine marque profondément Le Clézio, tant par le voyage et l'intégration dans une culture étrangère que par la rencontre de son père: "Il est difficile d'imaginer plus grande inquiétude que de prendre un bateau au lendemain de la guerre pour se rendre dans un pays qu'on ne connaît pas, retrouver un homme qu'on ne connaît pas et qui se dit votre père".<sup>33</sup>

C'est également son père qui lui transmet ses connaissances des traditions mauriciennes lors de sa retraite en France vers 1950. A partir de là, Le Clézio doit s'inscrire dans un mode de vie tout autre que celui qu'il a vécu jusqu'alors: "Cette période de 'déformation' mauricienne s'est accentuée avec le retour de mon père. Nous sommes brutalement passés du régime

<sup>29</sup>J.M.G. Le Clézio, *Ailleurs: Entretiens avec Jean-Louis Ezine*, pp. 26-27.

<sup>30</sup>André Bourin et Jacques Rousselot, (eds.), *Le Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, Paris, Larousse, 1966.

<sup>31</sup>Odile Le Bihan, "Du collège au lycée: Le Clézio voyage aussi dans les classes", *Le Républicain Lorrain*, 4 février 1996.

<sup>32</sup>Entretien avec Pierre Assouline, *Lire*, avril 1991.

<sup>33</sup>J.M.G. Le Clézio, "Le Clézio par lui-même", *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, p. 23.

matriarcal au régime patriarcal, à une éducation purement mauricienne qui se manifestait surtout dans le domaine alimentaire".<sup>34</sup> Quand on ne mange que du riz, des légumes et du bœuf bouillis, assaisonnés au cari, et que ses amis mangent des steak-frites et des glaces, "la question qui vous harcèle n'est pas celle des origines mais de l'étrangeté: vous vous sentez transformé. Dans ce lieu qui est pourtant le vôtre, vous êtes comme un corps étranger".<sup>35</sup> Bien qu'il ait l'impression de ne plus appartenir à la civilisation qui l'entoure, Le Clézio ne s'identifie pas non plus avec l'île Maurice, car cet endroit se présente à lui comme un "pays imaginaire": "Pour moi, Maurice n'existait pas. D'ailleurs, quand j'en parlais, les gens disaient: Quoi? Saint-Moritz?".<sup>36</sup> Les histoires familiales que lui raconte sa grand-mère maternelle ajoutent une dimension mythologique à ce portrait de son passé mauricien, sans pour autant qu'il suscite chez lui la nostalgie.<sup>37</sup> Ce serait plutôt la notion d'un ailleurs imaginaire qui alimenterait les rêves de cet écrivain à la recherche d'un avenir meilleur.

A ces influences provençales, africaines et mauriciennes qui s'exercent sur la vie du jeune garçon, s'ajoute l'omniprésence de la culture anglaise; Le Clézio remarque qu' "on voulait absolument m'angliciser".<sup>38</sup> Bien qu'il doive au côté anglophile de son père des lectures enrichissantes, depuis le magazine *Eagle* auquel il fut abonné, jusqu'aux romans de Kipling et de London, les études d'anglais provoquent quelques déceptions aussi. D'abord, Le Clézio apprend cette langue afin de pouvoir communiquer avec son père, mais au Nigéria, ce sont le français et le pidgin qui se parlent. Ensuite, entre 1959 et 1961, il enseigne à Bath et s'inscrit à l'université de Bristol afin d'y présenter une licence d'anglais. Malgré son enthousiasme, il finit par se rendre compte qu'il n'avait pas le niveau en anglais pour passer la licence, ni à Bristol, ni, à son retour, à l'université de Nice. La décision qu'il prend alors de se réorienter vers les lettres françaises met fin à son rêve d'écrire en anglais,<sup>39</sup> mais l'œuvre de Le Clézio garde toujours l'empreinte de cette culture qu'il hérita du côté paternel. Tant par la présence des épigraphes anglaises dans *Voyages de l'autre côté* — telles que:

---

<sup>34</sup>*Ibid.*

<sup>35</sup>J.M.G. Le Clézio, "Une Littérature d'envahissement", *Propos* recueillis par Gérard de Cortanze, *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, p. 22.

<sup>36</sup>Odile Le Bihan, *op. cit.*

<sup>37</sup>*Supra*, p. 5, n. 18.

<sup>38</sup>J.M.G. Le Clézio, *Ailleurs: Entretiens avec Jean-Louis Ezine*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>39</sup>J.M.G. Le Clézio, "Plus qu'un choix esthétique", *La Quinzaine Littéraire*, 16-31 mars, 1985, pp. 5-6.

"Do cats eat bats? Do bats eat cats?" (VAC 134) — que par des scènes de bonheur qui se déroulent à Hastings dans *La Quarantaine* (Q 247-248), il garde son attachement à la civilisation anglaise. Et c'est à cette permanence de la culture anglophone dans sa vie que Le Clézio doit ses connaissances du genre utopique, étant moins frappé par les visions fouriéristes,<sup>40</sup> par exemple, que par celles d'Aldous Huxley ou de Thomas More.<sup>41</sup>

Or, en 1963, Le Clézio fait une grande entrée dans le monde littéraire, avec la publication de son premier roman *Le Procès-verbal*, qui lui procure le Prix Théophraste Renaudot et une renommée instantanée. L'influence immédiate de cet événement sur l'avenir ne lui échappe pas: "Ce prix littéraire a été une grande chance. Ça m'a permis de survivre de ma plume — ce qui n'est pas facile — et, donc, d'ignorer les nécessités de la vie, ne pas avoir à enseigner, à faire quelque chose [...] Le prix m'a permis de faire ce que j'ai voulu faire: consacrer mon temps à écrire et à dessiner".<sup>42</sup> Toujours étudiant à la Faculté de Nice, il s'intéresse évidemment aux écrivains francophones tels que Sartre,<sup>43</sup> Céline,<sup>44</sup> Réjean Ducharme,<sup>45</sup> Giono,<sup>46</sup> et surtout Michaux, qui est le sujet de son mémoire de Maîtrise,<sup>47</sup> et Lautréamont, auquel il consacre ses études doctorales.<sup>48</sup> Mais c'est à des écrivains anglophones, tels que J.D. Salinger,<sup>49</sup> Aldous Huxley,<sup>50</sup> et Nathaniel Hawthorne,<sup>51</sup> que la presse associe son nom à cette époque-là. A partir de cette première publication de Le Clézio, les livres sortent à un rythme impressionnant, le corpus consistant déjà en une trentaine de romans, d'essais, de recueils de nouvelles, et de traductions.

<sup>40</sup>*Infra*, p. 13, n. 65.

<sup>41</sup>*Infra*, p. 17, n. 80 et 81.

<sup>42</sup>J.M.G. Le Clézio, *Ailleurs: Entretiens avec Jean-Louis Ezine*, op. cit., pp. 22-23.

<sup>43</sup>*Supra*, p. 3, n. 6.

<sup>44</sup>J.M.G. Le Clézio, "On ne peut pas ne pas lire Céline", *Le Monde*, 15 février 1969, p. 12.

<sup>45</sup>J.M.G. Le Clézio, "La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature: Le Clézio devant Réjean Ducharme", *Le Monde des Livres*, 4 janvier 1969, p. 8.

<sup>46</sup>J.M.G. Le Clézio, "Les Ecrivains meurent aussi", *Le Figaro littéraire*, 1274, 19 octobre 1970, pp. 15-16.

<sup>47</sup>J.M.G. Le Clézio, "La Solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux", Université de Nice, 1964.

<sup>48</sup>Bien qu'il ait obtenu un doctorat pour diverses études de Lautréamont, la valise contenant ses recherches doctorales sur Lautréamont fut volée à l'aéroport d'Albuquerque et n'ayant pas de double, Le Clézio ne rendit jamais la thèse, *Magazine littéraire*, 362, février 1998, p. 27.

<sup>49</sup>Marcel Aizertin, "Le Procès-verbal: Prix Renaudot", *Tribune Socialiste*, 23 novembre 1963.

<sup>50</sup>Frédéric Grendel, "Le Procès-verbal", *Notre République*, 13 décembre 1963.

<sup>51</sup>Pierre Descargues, "Jean-Marie Le Clézio parlant des journalistes 'on dirait qu'ils ont lu mon livre!'", *Tribune de Lausanne*, 24 novembre 1963.

L'héritage multiculturel de Le Clézio éveille chez lui pourtant le désir d'explorer les horizons lointains, à la recherche d'une vie autre que celle du citoyen qu'il critique dans ses premiers écrits. En tant que coopérant à Bangkok en 1966 et à Mexico en 1967, il découvre des modes de vie et de pensée différents, et son expérience chez les Indiens Embera du Panamá, entre 1970 et 1974, lui ouvre la voie à un monde autre. L'intérêt que Le Clézio porte au monde amérindien l'amène à entreprendre des recherches au Colegio de Michoacan à Zamora et c'est vers la même époque que s'accomplit une métamorphose dramatique du style et des préoccupations de cet écrivain.

Le Clézio, qui avait montré jusque-là tous les signes d'un esprit rebelle, aliéné d'une société pour laquelle il composait des marches funèbres, fit soudain volte-face, se transformant en une espèce de "boy-scout"<sup>52</sup> cherchant à décrire la beauté du monde qui l'entourait. Sa volte-face coïncide avec le changement de perspective qu'il connaît au Mexique. Les réactions de la critique devant son abandon du style contestataire sont ambiguës. L'on répète souvent d'après Gide, que ce n'est pas avec les bons sentiments qu'on fait de la bonne littérature — tantôt pour justifier la condamnation de son œuvre de la deuxième période,<sup>53</sup> tantôt pour en apprécier la valeur.<sup>54</sup> Pourtant, Le Clézio répond à ceux qui le taxent de naïveté,<sup>55</sup> de manière à détourner leurs remarques, qu'il est décidé à prendre pour des compliments.<sup>56</sup> Si la critique ne s'accorde pas sur la valeur de sa nouvelle vague d'écrits, à partir de *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre*, publiés en 1978, le public l'apprécie beaucoup; la plupart de ses écrits figurent dans les listes des best-sellers, et Le Clézio se fait élire le plus grand écrivain vivant de langue française dans les sondages littéraires de 1994.<sup>57</sup> Sa réputation d'être un timide qui vit éloigné de la vie publique se

<sup>52</sup>Jérôme Leroy, "Le Clézio: l'errance d'un boy-scout", *Le Quotidien de Paris*, 10 juin 1992.

<sup>53</sup>Jean Ricardou critique la philosophie de boy-scout qu'il perçoit chez Le Clézio dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, *op. cit.* Renaud Matignon est également moqueur, notant que Le Clézio tourne en rond: "C'est un travail de visionnaire. Il est seulement fâcheux que M. Le Clézio soit un visionnaire sans vision. Depuis que le style l'a fui, on s'aperçoit que le contenu philosophique de sa pensée est un peu juste pour compenser la pauvreté poétique, avec laquelle elle ne constitue qu'une indigence tout en grisaille", "Le Mystique du cocotier", *Le Figaro littéraire*, 19 octobre 1995.

<sup>54</sup>Jean-Claude Perrier remarque que Le Clézio fait mentir cet adage, *op. cit.* Madeleine Borgomano tire les mêmes conclusions dans *Désert de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1992, p. 117.

<sup>55</sup>S.B. constate que "J.M.G. Le Clézio trimballe une réputation d'écrivain écolo-naïf. D'apôtre du roman des bons sentiments", dans "Le Clézio: La Leçon d'écriture", *Le Nouveau Dimanche*, 29 octobre 1995.

<sup>56</sup>Franz-Olivier Giesbert, "J.M.G. Le Clézio: 'Naïf? Pour moi, c'est un très grand compliment...'", *Le Figaro*, 16 juin 1997.

<sup>57</sup>Catherine Argand et Carole Vantroys, "Le Clézio no 1", *Lire*, novembre 1994, p. 22.



corrige par des interviews télévisées,<sup>58</sup> par des écrits de plus en plus autobiographiques,<sup>59</sup> et par un engagement plus ouvert dans la réflexion politique,<sup>60</sup> par la mise en scène de *Pawana*, sous la direction de Georges Lavaudant, au Mexique, au Festival d'Avignon et à Paris,<sup>61</sup> et par le tournage de *Mondo* par Tony Gatlif en 1996.<sup>62</sup> Ce changement d'attitude par rapport à la société française et aux jeux médiatiques suggère peut-être une vision différente chez Le Clézio de son rôle d'écrivain. S'étant limité auparavant à l'expression écrite et au processus créateur, il se voit obligé, à partir des années quatre-vingts, de débattre des questions politico-sociales contemporaines, dans un effort pour améliorer la vie quotidienne.

Tous ces détails biographiques contribuent à former l'image d'un écrivain qui, malgré son caractère réservé, ne se laisse pas marcher sur les pieds, qui défend les principes qui lui sont chers, en poursuivant sa recherche du bonheur, de la liberté et de l'égalité. Il surmonte tous les obstacles qui se dressent devant lui, les acceptant et s'adaptant aux problèmes qui se présentent. Mais c'est la manière dont toutes ses expériences semblent diriger Le Clézio vers l'utopie qui nous intéresse surtout. Tant par les influences multiculturelles de sa famille que par ses propres voyages à l'étranger, Le Clézio connaît l'attraction des pays lointains depuis la jeunesse, ce qui nourrit l'esprit aventurier de ce futur chercheur d'or. Il est aussi significatif qu'il commence à écrire au moment où son rêve du monde africain est sur le point de se réaliser. L'existence d'une île "irréelle" d'où vient sa famille ne peut que remplir son imagination de rêves d'un ailleurs parfait. Les études d'anglais lui permettent de

---

<sup>58</sup>Deux interviews avec Bernard Pivot, "Bernard Pivot s'entretient avec Le Clézio et Borges à propos de ses livres *Désert* et *Trois villes saintes*", *Apostrophes*, (émission spéciale), Antenne 2, 19 septembre 1980. "Le Clézio parle du *Rêve mexicain* en compagnie de Claude Lévi-Strauss et de Tom Wolfe", *Apostrophes*, Antenne 2, 9 septembre 1988, et une autre avec Patrick Poivre d'Arvor, "A L'école de la vie. Invités: Le Clézio (Nouveau Mexique) et Guy Delage", *Ex Libris*, TF1, 23 novembre 1995, révèlent le côté personnel de cet écrivain aux lecteurs français.

<sup>59</sup>En commençant par le journal, *Voyage à Rodrigues*, publié en 1986, Le Clézio s'ouvre de plus en plus dans ses écrits, participant aussi à une série d'interviews avec Jean-Louis Ezine, "A Voix Nue — Grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui: Jean-Louis Ezine s'entretient avec J.M.G. Le Clézio", *France-Culture*, série de 5 émissions diffusées les 31/10, 2/11, 3/11, 4/11, 5/11/1988, qui est publiée sous le titre d'*Ailleurs*, Paris, Arléa, 1995.

<sup>60</sup>Le Clézio est parmi les écrivains qui ont signé la pétition contre la loi Debré en 1997, et a écrit un article contre les essais nucléaires dans les deux atolls de Mururoa et de Fangataufa, "Pour en finir avec le colonialisme nucléaire", *Le Monde*, 4 octobre 1995, p. 15.

<sup>61</sup>Brigitte Paulino-Neto, "Lavaudant met en scène Le Clézio", *Vogue*, juin-juillet 1997, pp. 110-111, 178.

<sup>62</sup>Tony Gatlif insiste sur la "vérité" de ses acteurs dans ce film, employant un véritable SDF, un pêcheur, des gitans et des réfugiés politiques et économiques. Voir à ce propos l'article de Brigitte Baudin, "*Mondo*: Tony Gatlif et les errances d'un enfant de nulle part", *Le Figaro*, 18 avril 1996.

connaître, sinon de reconnaître, des textes utopiques dont il s'inspirera dans ses propres écrits. En effet, le rôle de ses lectures est tout aussi puissant que celui de sa vie de nomade en ce qui concerne sa prédisposition pour l'utopie. L'itinéraire littéraire de Le Clézio complète et explique ses tendances utopiques, puisque celui-ci marque le mouvement d'un stade inconscient jusqu'à la prise de conscience de la place pivotale de l'utopie dans l'univers leclézien. L'examen des lectures et des influences dont cet auteur se nourrit révélera donc un fonds culturel de toute importance pour son avenir d'utopiste.

Parmi les lectures les plus significatifs de Le Clézio figurent nombreux romans et textes utopiques. Des références à ces ouvrages apparaissent dans les écrits biographiques à son sujet, mais Le Clézio en fait mention aussi dans ses interviews, ses commentaires, ses articles et surtout dans son œuvre littéraire. Il s'agit sans doute au départ d'une espèce d'attraction inconsciente qui indique une propension naturelle pour ce genre.

Ce sont les romans de Jules Verne qui tiennent une place privilégiée dans la mémoire de Le Clézio, étant les histoires préférées de l'enfance. Pierre Bourgeade signale la valeur scientifique et anticipatrice des récits de Verne, valeur que Le Clézio relègue au deuxième plan derrière leur valeur mythico-sociale: "Il faut croire que je n'ai pas été frappé, dans Jules Verne, par les théories scientifiques ou d'anticipation, mais par les mythes qui étaient mis en jeu par ces récits".<sup>63</sup> En effet, les utopies quasi-scientifiques du XIXe siècle n'ont pas laissé d'empreinte sur l'esprit de Le Clézio, car, bien qu'il en ait lu quelques-unes, telles les descriptions des phalanstères fouriéristes, il constate son manque de confiance dans leur réalisation: "j'ai lu et j'ai étudié même, je crois en philosophie, les utopies fouriéristes, mais je n'ai pas pensé un seul instant que ça pouvait être réalisé".<sup>64</sup> Dans la vision utopique de Verne, il reconnaît donc l'imaginaire social, nourri de mythes, faisant allusion à plusieurs reprises aux épisodes connus des écrits de Verne — qu'il s'agisse du désir de téléphoner "au centre de la terre" dans *La Guerre* (*Guerre* 157), ou de la présence du capitaine Nemo dans *Les Géants* (*Géants* 238), de la recherche du "rayon vert" dans *Onitsha* (*O* 15) ou de l'image de Mrs Aonda et de Phileas Fogg dans *La Quarantaine* (*Q* 366).

<sup>63</sup>Pierre Bourgeade, *Violoncelle qui résiste*, Paris, Eric Losfeld, 1971, p. 32.

<sup>64</sup>Entretien particulier, voir Appendice, pp. 448-449.

A cette lecture typique d'un jeune Français s'ajoutent d'autres références aux livres d'aventures qui inspirent non seulement le désir de devenir marin,<sup>65</sup> mais aussi la volonté d'écrire un roman d'aventures. En composant *Le Livre des fuites*, Le Clézio aspire à émuler l'œuvre des écrivains qui fournissaient ses lectures d'enfance et d'adolescence: "Si encore il s'agissait d'une œuvre d'imagination dans le genre de Swift, ou de Jules Verne. Ou même à la rigueur de Conrad" (*LF* 54). Les images du gigantisme et du lilliputisme, empruntées à Jonathon Swift sont perceptibles dans les premiers ouvrages de Le Clézio. Les tendances utopiques de Joseph Conrad sont mises en relief par des références à *Lord Jim* dans *Voyages à Rodrigues* (*VR* 130), et *Onitsha* est imprégné d'allusions au *Cœur des ténèbres*.<sup>66</sup>

D'autres appels à l'aventure en haute mer et en pays lointains viennent des écrits de Daniel Defoe, mais Le Clézio ne s'arrête pas à *Robinson Crusoé*.<sup>67</sup> Il cite également les ouvrages de Defoe qui parurent sous son pseudonyme de Charles Johnson, dont *l'Histoire des pirates anglois*, qui se trouve à côté des *Voyages et aventures en deux îles désertes* de François Leguat dans la liste des livres qui alimentent les rêves d'Alexis dans *Le Chercheur d'or*.<sup>68</sup> C'est dans *Voyage à Rodrigues* que Le Clézio décrit le pays rêvé du capitaine Misson, Libertalia, qui figure dans les récits de Defoe,<sup>69</sup> reliant dans l'imaginaire Misson et le *Privateer* qui aurait laissé son trésor à l'Anse aux Anglais.<sup>70</sup> A la recherche des racines véridiques de cette utopie pirate de Libertalia, Le Clézio fouille dans les récits de voyage aux îles Mascareignes, y trouvant l'histoire de la "République d'Eden" du Marquis du Quesne, qu'il reconnaît comme une utopie humaniste:

Il y a eu une autre utopie qui a été faite par les Huguenots dans l'Océan Indien. C'est cette tentative d'une République d'Eden [...] qui devait être fondée à Bourbon, c'est-à-dire à la Réunion, mais le Marquis du Quesne qui avait réuni des fonds, il avait engagé des Huguenots, hommes, femmes, pour aller avec lui à la République

<sup>65</sup>Pierre Lhoste, *Conversations avec Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 49.

<sup>66</sup>Madeleine Borgomano signale ces allusions dans *Onitsha de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993, pp. 120-123.

<sup>67</sup>Voir l'épigraphe du *Procès-verbal*.

<sup>68</sup>*Le Chercheur d'or*, p. 106.

<sup>69</sup>Daniel Defoe, *Libertalia: Une utopie pirate*, Paris, L'Esprit frappeur, 1998.

<sup>70</sup>*Voyage à Rodrigues*, pp. 16 et 131.

d'Eden [...] C'était une République donc assez égalitaire, conditions de travail, la spécialisation humaine, tous les aspects de l'utopie.<sup>71</sup>

Pourtant, ce n'est pas seulement aux aventuriers-marins que Le Clézio s'identifie. Les voyages initiatiques qui se déroulent dans les contes philosophiques de Voltaire sont évoqués dans une interview avec Franz-Olivier Giesbert, qui demande à Le Clézio s'il partage les mêmes sentiments que *Candide*. Sa réponse l'affirme: "Je crois que l'on vit dans le meilleur des mondes, c'est-à-dire dans un monde que l'on a mérité et que l'on peut améliorer. On ne peut pas faire comme si on n'avait pas de passé".<sup>72</sup>

D'autres voyages initiatiques lui sont révélés par les lectures de Nerval, de Lautréamont, de Michaux et d'Artaud qui le guident dans l'exploration d'un ailleurs plus beau. Par l'intermédiaire de ses études sur Lautréamont, Le Clézio démontre un penchant pour le romantisme nervalien qui dépeint ce monde du rêve comme l'entrée dans un univers autre:

Comme pour Gérard de Nerval, comme pour Novalis, c'est cette liaison étroite avec un autre réel, cette osmose entre le diurne et le nocturne qui donnent toute la profondeur de cette poésie. Par cette plongée dans le monde du rêve, nous nous trouvons tout à coup, sans préparation, en contact avec les origines mêmes du fabuleux, de l'onirique, c'est-à-dire au point de commencement de la création littéraire.<sup>73</sup>

En reliant l'œuvre de Lautréamont à un état primordial, une expérience "primitive" qui consiste en la découverte de la poésie libérée, Le Clézio reconnaît le côté naturel et instinctif de cet ailleurs utopique: "Un SORT. Une aventure, mais une aventure réelle. Une pensée sauvage".<sup>74</sup> Ce que Le Clézio écrit à propos des poèmes de Michaux démontre aussi la force qu'exerce cette lecture sur ses idées d'un monde meilleur:

Je veux lire la poésie d'Henri Michaux comme on voyage. Comme on voyage au hasard des rails, des routes et des courants marins, quelquefois à l'envers, ou bien face à l'avenir, à la découverte de contrées qu'on n'avait jamais rêvées. C'est le propre de la poésie de donner ce sentiment d'être en un lieu, debout sur une terre. La parole de Michaux nous éloigne de notre monde, nous guide à l'aventure, nous donne un autre monde. Lire est voyager, car nous oublions ce que nous sommes, nous entendons un nouveau langage.

Qui n'a souhaité, un jour, savoir entrer dans une image, et y vivre?

<sup>71</sup>Entretien particulier, voir Appendice, p. 449.

<sup>72</sup>Franz-Olivier Giesbert, *op. cit.*, p. 18.

<sup>73</sup>Maurice Blanchot, Julien Gracq, J.M.G. Le Clézio, *Sur Lautréamont*, Paris, Editions Complexe, 1987, p. 69.

<sup>74</sup>Préface de J.M.G. Le Clézio aux *Œuvres complètes* du Comte de Lautréamont, édition établie, présentée et annotée par Hubert Juin, Paris, Gallimard, 1973, p. 9.

Il suffit d'écouter la parole d'Henri Michaux.<sup>75</sup>

Enfin, Le Clézio voit en Artaud une espèce de précurseur, consacrant un chapitre du *Rêve mexicain* aux expériences de son aîné, "Antonin Artaud ou le rêve mexicain". Mais c'est dans un autre article au sujet d'Artaud qui s'intitule "L'Envoûté", que Le Clézio révèle l'importance du côté "magique" de la littérature, seul capable de faire entrer les images de l'ailleurs dans les mots ordinaires:

Avant, pendant, après la *littérature*, il y a la magie. Les mots, qu'est-ce que cela? Que vont-ils nous faire? Vains jeux de la société, distraction, chimères, imaginaire, cela n'est pas dangereux, cela n'atteint pas. On reste au-dehors, voyeur comme au cinéma, à l'abri des barreaux qui enferment le tigre. C'est de la *littérature*, disent ceux qui n'y croient pas, ou qui affectent de ne pas y croire. Et le danger est justement apparent à cet instant-là: on choisit de ne pas y croire parce que l'on a perçu le gouffre effrayant qui se cache sous le jeu de la société.<sup>76</sup>

En lisant ces ouvrages qui dévoilent un ailleurs plus beau, Le Clézio reconnaît non seulement l'attraction du monde de l'autre côté, mais insiste aussi sur les différents moyens d'y accéder — par le rêve, par la pensée primordiale, par le voyage dans l'imaginaire ou par la magie.

Toutes ces lectures ajoutent des aspects importants au fonds culturel utopique de Le Clézio, mais les deux textes qui représentent le passage d'un stade inconscient et plutôt négatif de l'utopie à une reconnaissance de la valeur positive du genre sont *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley et *L'Utopie* de Thomas More. Citant Huxley parmi les clairvoyants du XXe siècle dans *La Fête chantée* (*Fête* 190), Le Clézio démontre son respect profond pour cet écrivain. Mais, lorsqu'il lit, vers l'âge de vingt ans, les anti-utopies de H.G. Wells,<sup>77</sup> et surtout *Le Meilleur des Mondes* de Huxley, jusqu'à en connaître des passages par cœur, Le Clézio n'est pas du tout conscient de ce que c'est qu'une utopie: "Je ne savais pas que c'était une utopie, je ne savais pas qu'on appelait ça une utopie".<sup>78</sup> La transformation de ses idées, de sa perception générale du monde qui s'est accomplie progressivement au cours des années passées au Mexique, entre 1970 et 1988, s'accompagne de lectures différentes, mais c'est le Mexique qui en est le catalyseur: "Donc, au cours de ces dix-huit ans, ce n'est pas Huxley qui m'a changé, c'est le Mexique, avec tout ce que ça me faisait réviser des idées

<sup>75</sup>J.M.G. Le Clézio, *Vers les icebergs*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, pp. 9-10.

<sup>76</sup>J.M.G. Le Clézio, "L'Envoûté", *Cahiers du Chemin*, 19, octobre 1973, pp. 53-54.

<sup>77</sup>Il fait référence à la machine à remonter le temps de Wells dans *Voyage à Rodrigues* p. 37.

<sup>78</sup>Entretien particulier, voir Appendice, p. 448.

reçues. J'avais donc reçu Huxley, puis ensuite la lecture de Thomas More".<sup>79</sup> Les connaissances de *L'Utopie* et d'une réalisation pratique de l'utopie par Vasco de Quiroga à Santa Fe de la Laguna vers 1533, concrétisent donc les notions qui préoccupent Le Clézio avant et après sa découverte du Nouveau Monde, et le poussent à les inscrire toutes dans le cadre de l'utopie:

Pour ma part, je peux dire que je suis devenu assez conscient de l'utopie alors que je n'ai pas été au départ. J'ignorais même l'existence du livre. Je n'avais jamais lu *L'Utopie*. Je ne savais pas qui était Thomas More. Parce que quand on fait des études en France, on nous enseigne très mal cette période-là et pas, pratiquement pas Thomas More. On ignore ce livre. Donc, entretemps, j'ai lu le livre. Maintenant je suis beaucoup plus conscient de ce que c'est, alors que je n'étais pas au départ, c'était un thème que je ne connaissais pas.<sup>80</sup>

Des références à la pensée de More se trouvent aussi dans *Le Rêve mexicain*<sup>81</sup> et *La Fête chantée* où Le Clézio met en opposition l'humanisme de ses réformes avec la barbarie des Conquistadors espagnols:

La pensée d'Erasmus est encore neuve, et Thomas More encore vivant à la cour d'Angleterre. *L'Utopie* est alors le livre le plus lu en Occident, celui qui aura l'influence la plus profonde. Avant même que frère Jacob ne se décide à franchir les mers jusqu'au Nouveau Monde, un autre franciscain, Vasco de Quiroga, évêque du Michoacan, va fonder la première république indienne sur le modèle de Thomas More. A l'emplacement de l'antique Uayameo, aujourd'hui Santa Fe de la Laguna sur la rive nord du lac de Patzcuaro, il crée le premier hôpital, le premier collège et fait fonctionner l'utopie - régie par une série d'ordonnances qui placent les Indiens hors d'atteinte du bras armé de la colonie espagnole (*Fête* 197).

Evidemment, la lecture de Thomas More, complétée par les expériences mexicaines, encourage Le Clézio à identifier son propre penchant utopique, dissimulé jusqu'alors, mais néanmoins omniprésent, dans l'exploration des mers, des continents et des rêves magiques. C'est à cette conjoncture donc qu'il peut formuler ses intentions de rédiger une utopie, et révéler sa conscience de l'utopie et de ses fonctions. Les références à l'utopie n'ont vu le jour qu'à partir de 1991,<sup>82</sup> ce qui suggère une fermentation plutôt récente de ses idées sur cette question, comme l'atteste l'article de Jérôme Garcin:

Bientôt, quand il aura fini de relater la circumnavigation de sa famille bretonne exilée à Maurice, il rédigera une Utopie, sur le modèle de *La République* de Platon et du *Télémaque* de Fénelon. Ce sera une manière d'Etat créole, une terre affranchie, sourde aux influences occidentales, où l'on vivra macrobiotique, où la littérature sera

<sup>79</sup>*Ibid.*

<sup>80</sup>*Ibid.*, p. 446.

<sup>81</sup>"La Conquête du Nouveau Monde n'est pas cet échange qu'auraient rêvé les disciples d'Erasmus ou de Thomas More", *Le Rêve mexicain*, p. 211.

<sup>82</sup>La première mention explicite de ses intentions utopiques se trouve dans un entretien avec Patrice Bollon, "Le Clézio retourne aux sources de son œuvre", *Paris Match*, 11 avril 91.

vouée au silence minéral et où les critiques seront employés aux plantations après avoir été parqués en Quarantaine.<sup>83</sup>

La formation littéraire de Le Clézio est donc ce qui lui permet de reconnaître sa prédilection pour l'utopie, inconsciente avant la rencontre du Nouveau Monde et la lecture du texte fondateur du genre auquel il fait plusieurs références. A partir de là, sa préférence pour les utopies humanistes s'impose, car il ne s'intéresse pas à ses représentations scientifiques sauf dans la première période de sa carrière d'écrivain où les versions satiriques de Huxley font une grande impression sur lui. Suivant la transformation de ses années mexicaines, il révèle son attirance pour les représentations spirituelles d'un monde meilleur, dans son admiration pour *Le Léopard de neige* de Peter Matthiessen et pour les convictions humanitaires de cet écrivain qu'il a remarqué lors d'un colloque d'écologie à Morelia:

Quand Peter Matthiessen a vu qu'on empêchait les Indiens d'entrer à l'intérieur de la réunion, il a fait un discours très violent dirigé au gouvernement et il a mis les bras en croix et il a dit: "je vais vous annoncer quelque chose. Quand le Christ était sur la croix, il n'a pas dit, 'demain vous serez au paradis', il a dit, 'le paradis c'est maintenant'". Il voulait dire: il faut réaliser le paradis sur terre, c'est-à-dire qu'il faut résoudre les problèmes de ces gens, les faire entrer, parler avec eux [...] Je suis un peu de son avis, je crois qu'il faut tendre à réaliser le paradis sur terre, c'est-à-dire enfin réaliser l'utopie.<sup>84</sup>

Ainsi, le fonds culturel utopique de Le Clézio continue à s'alimenter des représentations modernes du genre, à côté des formes classiques qu'il assimile plus tôt. Ses lectures, où se ressent l'influence de l'héritage anglophile, du passé mauricien et de la vie aventurière de ses ancêtres bretons qui traversent les mers jusqu'aux îles de rêve, servent à préciser les tendances naturelles qui le poussent vers la recherche du pays idéal, et à les situer dans ce genre littéraire privilégié. L'examen des détails biographiques de Le Clézio et de sa formation littéraire établit donc les premiers éléments du portrait d'un utopiste en devenir.

Ces deux aspects du profil leclézien offrent des réponses préliminaires à notre question sur la pertinence de l'utopie comme point de repère dans l'œuvre de Le Clézio. Pourtant, malgré ces indices, que les déclarations de l'auteur confirment dans un temps récent, la critique n'a jamais considéré l'utopie en tant qu'élément principal de ses écrits. Dans une esquisse des études portant sur l'œuvre de Le Clézio, nous démontrerons que le terme d'utopie se

<sup>83</sup>Jérôme Garcin, "Un Indien contre la ville", *L'Express*, 1 novembre 1995.

<sup>84</sup>Entretien particulier, voir Appendice, p. 447.

retrouve souvent dans la critique récente, sans que l'on approfondisse cette notion en la définissant, ou en la développant comme un thème important. Nous verrons que maintes thèses traitent de sujets très proches de l'utopie mais n'abordent pas directement le sujet de la présence utopique. Bien que les preuves de son existence chez Le Clézio soient toutes accessibles à travers les biographies, les entretiens, et les écrits de cet auteur, l'utopie reste un aspect méconnu de son œuvre, aspect qui mérite néanmoins d'être mis au premier plan.

### III Le Clézio et la critique

Aucune étude ne se consacre entièrement au thème de l'utopie, mais des mentions de plus en plus fréquentes d'une tendance utopique chez cet auteur invitent à la réflexion. Par rapport à *Mondo et autres histoires*, la critique signale la présence fugitive de l'utopie, Franck Evrard et Eric Tenet suggérant d'abord "L'échec de l'utopie",<sup>85</sup> avant de se prononcer sur "Une utopie concrète" qui persiste sous une forme poétique.<sup>86</sup> Madeleine Borgomano désigne l'espace du désert comme un lieu "utopique", insistant sur le sens étymologique de "non-lieu",<sup>87</sup> tandis que Simone Domange indique dans son analyse de *Désert* la double présence de l'utopie comme irréalisable et néanmoins désirable:

La grotte magique où l'homme meurt afin de renaître plus libre attend tous ceux que tente l'aventure. Rêve d'écrivain? Aimable et dérisoire utopie? Oui, si nous croyons avec les envahisseurs présents dans le premier récit du livre que l'argent, la violence sont les seules grandes affaires de ce monde. Non, si nous savons, avec notre être profond, intérieur, entrer dans la splendeur de la lumière.<sup>88</sup>

L'identification d'une utopie dans *Le Chercheur d'or* par Tarcis Dey entraîne chez lui une réaction pessimiste en raison de la nature régressive du pays idéal entrevu: "Utopie inefficace parce que le narrateur situe le royaume ou l'éternité non pas devant, mais derrière lui".<sup>89</sup> En revanche, Max Alhau y voit une vision progressiste, sans pourtant l'exprimer en termes d'utopie: "Le personnage d'Alexis, l'homme qui s'identifie au corsaire inconnu, nous

<sup>85</sup>Franck Evrard et Eric Tenet, *Mondo de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994, p. 40.

<sup>86</sup>*Ibid.* pp. 96-100.

<sup>87</sup>Madeleine Borgomano, *Désert de J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 38.

<sup>88</sup>Simone Domange, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Editions Imago, 1993, p. 134.

<sup>89</sup>Tarcis Dey, "J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or*", *Nouvelle Revue Française*, 388, mai 1985, p. 83.



rappelle que l'âge d'or est encore à naître".<sup>90</sup> Dans ses études sur *Onitsha*,<sup>91</sup> et *Etoile errante*,<sup>92</sup> Borgomano reconnaît également le rôle de l'utopie, sans approfondir ses analyses de cet élément intéressant de l'œuvre de Le Clézio.

La presse écrite décèle l'utopie chez cet écrivain, surtout par rapport à *La Quarantaine*. Le sous-titre d'un article de Philippe Cusin désigne ce roman comme "Une utopie", le reliant au "roman utopique de Defoe".<sup>93</sup> Pierre Lepape remarque une ressemblance entre *La Quarantaine* et l'utopie, avant de constater le refus de ce genre chez Le Clézio:

Le thème de l'île, du lieu ouvert et clos tout à la fois, de l'autarcie forcée, est une des figures préférées de l'utopie politique. Le Clézio ne sacrifie guère au genre. Juste le temps de montrer l'absurdité de la notion de frontière et les liens qui unissent le goût du pouvoir, la peur de l'autre et la folie, et il glisse à des choses qui lui paraissent plus essentielles.<sup>94</sup>

L'article de Valérie Cadet révèle pourtant l'intérêt de ce genre dans son "Portrait d'un rêveur assidu, militant méditatif des utopies à réinventer"; elle identifie Le Clézio au rêveur qui cherche à partager sa vision utopique avec l'humanité par ses écrits: "toutes les clés sont données de ce désir d'élucidation du monde, porté par la conviction d'un réenchâtement possible, d'un nouvel âge d'or de la sagesse à venir".<sup>95</sup> Jérôme Garcin renforce cette impression de la présence positive de l'utopie en écrivant: "Il faut aimer la traduction littéraire de cette utopie: une langue simple, des phrases parfois banales, une prose minérale, comme figée dans son propre panthéisme".<sup>96</sup> A propos de la vie que mène Le Clézio lui-même au Mexique, Magali Jauffret évoque l'utopie: "Belle et douce utopie pour cette conscience de notre temps".<sup>97</sup> Catherine Argand va jusqu'à le désigner comme "un utopiste".<sup>98</sup>

<sup>90</sup>Max Alhau, "J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or*", *Europe*, 674-675, juin-juillet 1985, p. 203.

<sup>91</sup>Madeleine Borgomano, *Onitsha de J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, pp. 82-84; "Onitsha, de J.M.G. Le Clézio, ou l'Afrique perdue", *Carrefour de Cultures*, Mélanges offerts à Jacqueline Leiner, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, pp. 243-251.

<sup>92</sup>Madeleine Borgomano, "Rencontres dans les romans de J.M.G. Le Clézio, et spécialement *Etoile errante*: utopie diégétique, réalité textuelle", *Point de Rencontre: Le Roman*, Actes du colloque international d'Oslo, 7-10 septembre 1994, Tome I, pp. 177-184.

<sup>93</sup>Phillipe Cusin, "Le Mystère Le Clézio: une utopie", *Le Figaro*, 23 novembre 1995.

<sup>94</sup>Pierre Lepape, "Le Radeau ivre", *Le Monde des Livres*, 20 octobre 1995.

<sup>95</sup>Valérie Cadet, "Le Clézio, les mots au large", *Le Monde*, 6 mai 1996.

<sup>96</sup>Jérôme Garcin, "Robinson Le Clézio", *Le Provençal*, 5 novembre 1995.

<sup>97</sup>Magali Jauffret, "Les Vibrations de Le Clézio", *L'Humanité*, 8 mai 1996.

<sup>98</sup>Catherine Argand, "Les Métamorphoses d'un Niçois", *Lire*, novembre 1994, p. 25.

Evidemment, ce sont les thèses doctorales qui traitent de ce sujet dans le plus grand détail, surtout celles d'Anne Viel et d'Henri Gilbert. Viel remarque la "finalité utopique" des voyages chez Le Clézio,<sup>99</sup> développant dans la conclusion du quatrième chapitre qui s'intitule "La Maison utopique" la notion d'un espace parfait.<sup>100</sup> Enfin, elle constate l'importance de l'utopie pour chaque personnage dans l'œuvre de Le Clézio, sans pourtant fournir des détails de la forme ou de la signification de ce pays idéal: "A notre avis, chaque être porte inscrit en lui un lieu utopique qui l'attire et l'appelle de façon inexorable".<sup>101</sup> Gilbert offre une interprétation de l'utopie chez Le Clézio dans la section qui s'intitule: "Primitivisme et modernité: à la recherche d'une utopie *gemeinschaft*". Pourtant, il répond à sa propre question: "Une utopie réalisable?" en valorisant l'utopie dans sa seule fonction créatrice:

L'utopie; à condition qu'elle soit considérée comme une utopie, est utile, car elle permet de savoir quelle orientation donner aux réformes réalistes d'une société. Le Clézio, s'il ne propose pas de solutions concrètes et directes — ce n'est pas vraiment son rôle — crée ou perpétue des mythes, des idéaux, des utopies stimulants.<sup>102</sup>

Indiquant ainsi la présence de l'utopie dans les écrits de Le Clézio, mais lui ôtant la possibilité de prendre la moindre allure socio-politique, Gilbert déblaye le terrain pour nos propres analyses. Bien que sa brève analyse de l'utopie soit plutôt négative, en ce qu'elle privilégie l'aspect irréalisable de ce phénomène chez Le Clézio, elle présente peut-être une conclusion prématurée, qu'il importe de développer en étudiant l'utopie en tant que tel.

En effet, toutes ces références explicites à l'utopie sont loin de constituer les seuls échos de cette thématique: d'autres indices d'une présence utopique chez Le Clézio se trouvent chez les commentateurs sous la forme de la critique mythique. Puisque l'utopie représente un genre hybride qui s'inspire des mythes gréco-romains, judéo-chrétiens, et littéraires, l'identification de certains éléments mythiques dans l'œuvre de Le Clézio renforce la notion d'une prédisposition à l'utopie qui passe par l'inconscient collectif.<sup>103</sup> Tantôt frappant par sa présence, tantôt caché dans des allusions discrètes, l'élément mythique constitue un point de

---

<sup>99</sup> Anne Viel, "L'Espace dans l'œuvre de Le Clézio. La dialectique du réel et de l'imaginaire", Thèse doctorale, Université de Paris IV, 1985, p. 14.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 161-163.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>102</sup> Henri Gilbert, "Le Mythe du paradis perdu dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio: pour une approche de la dualité", Université de Lyon II, 1992, p. 107.

<sup>103</sup> *Infra*, pp. 82-85.

repère primordial qu'il serait difficile d'ignorer. Il est évident que, par l'intérêt que porte Le Clézio aux écrits de Mircea Eliade,<sup>104</sup> et de Claude Lévi-Strauss,<sup>105</sup> ainsi qu'à l'œuvre de Michaux,<sup>106</sup> et de Lautréamont,<sup>107</sup> l'auteur est conscient de la puissance évocatrice du mythe dans la littérature. Mais tous ces signes d'une conscience éveillée du rôle du mythe dans la littérature n'empêchent que Le Clézio y fasse des allusions inconscientes.<sup>108</sup>

Or, les études qui traitent du récit mythique chez cet auteur abondent, mais c'est alors le mythe plutôt que l'utopie qui s'impose comme la clef du réseau complexe d'images. L'exploration du mythe figure dans les premières études critiques et fournit toujours une riche source d'analyses intertextuelles. Certaines recherches se limitent à la représentation d'un mythe particulier, tandis que d'autres tendent vers une approche englobant le récit mythique dans l'œuvre de Le Clézio. Après avoir publié en 1977 le premier livre consacré entièrement à Le Clézio,<sup>109</sup> Jennifer Waelti-Walters présenta une étude de l'image féminine chez Le Clézio basée sur son concept du mythe icarien.<sup>110</sup> Cette méthode qui consiste en l'analyse d'un mythe universel par rapport à un aspect particulier de l'œuvre, établit des liens intéressants entre divers niveaux de lecture. En offrant le commentaire d'un thème leclézien par excellence, tel que celui de l'évasion impossible, le mythe d'Icare fournit une nouvelle grille de lecture et donne accès aux archétypes féminins dans son œuvre. Mais, à la suite de Waelti-Walters, le nombre élevé de thèses qui prend un mythe ou une approche mythique comme point de départ atteste le réel intérêt de cette méthode. Le schéma de l'évasion dans les écrits de Le Clézio, réuni au mythe d'Icare par Waelti-Walters, est repris dans plusieurs études qui évoquent l'impossibilité de la fuite,<sup>111</sup> la peur des agressions

<sup>104</sup>J.M.G. Le Clézio, "Mircea Eliade, l'initiateur", *La Quinzaine Littéraire*, 297, 1 mars 1979, pp. 1 et 16.

<sup>105</sup>J.M.G. Le Clézio, "Claude Lévi-Strauss: *L'Homme nu*", *Les Cahiers du chemin*, 21, 15 avril 1974, pp. 171-184.

<sup>106</sup>J.M.G. Le Clézio, *Vers les icebergs*, *op. cit.*

<sup>107</sup>J.M.G. Le Clézio, "Deux mythes de Maldoror", *Nouvelle Revue Française*, 310, novembre 1978, pp. 59-70; 311, décembre 1978, pp. 43-54; 312, janvier 1979, pp. 63-74.

<sup>108</sup>Par exemple, le nom du protagoniste du *Procès-verbal*, semble évoquer au moins deux mythes occidentaux — le mythe biblique du premier homme, Adam, et le dieu solaire de la mythologie gréco-romaine, Apollo. Quoique le nom inhabituel de Pollo ne puisse s'expliquer que par cette référence mythique, Le Clézio déclara à l'époque que ce fut le mot italien pour poulet qui l'inspira ainsi! Pierre Descargues, *op. cit.*

<sup>109</sup>Jennifer Waelti-Walters, *J.M.G. Le Clézio*, Boston, Twayne Publishers, 1977.

<sup>110</sup>Jennifer Waelti-Walters, *Icare ou l'évasion impossible: Etude psycho-mythique de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Editions Naaman, 1981.

<sup>111</sup>Susan Fernande Elzas, "L'Impossible fuite de Le Clézio", M.A. Thesis, University of California-Los Angeles, 1979.

sociales,<sup>112</sup> ou l'exil.<sup>113</sup> En tant que preuves que l'on n'est pas content là où on est, ces thèmes qui relèvent du mythe icarien signalent aussi la recherche continue et inachevée d'un pays idéal.

L'extension de l'idée de l'évasion, ou peut-être plutôt son complément progressif, est le thème de la quête. La critique semble exprimer une certaine prédilection pour cette recherche mythique qui apporte au récit ses dimensions épiques ainsi qu'utopiques. Après la quête de l'or,<sup>114</sup> et du désert,<sup>115</sup> on souligne soit des recherches à l'échelle individuelle: la quête en soi,<sup>116</sup> la quête du soi,<sup>117</sup> soit à l'échelle collective: la quête de l'unité,<sup>118</sup> de l'harmonie,<sup>119</sup> et la quête de l'altérité.<sup>120</sup> Evidemment, les voyages métaphoriques sont aussi variés que les voyages géographiques dans les écrits de Le Clézio, mais l'idée de la quête reste commune.

Les mythes du paradis perdu,<sup>121</sup> de la nostalgie des origines,<sup>122</sup> et de l'enfance,<sup>123</sup> sont perçus comme s'inscrivant dans ce mouvement régressif qui est souvent étudié chez Le Clézio et qui suggère un désir de retour à la source, à la nature, à l'origine. En tant qu'un des principaux mythes fondateurs de l'utopie,<sup>124</sup> ce mythe qui valorise le bonheur des origines et le paradis perdu dans le passé est de première importance. La représentation d'un passé parfait encourage non seulement une croyance dans l'existence possible d'un meilleur

---

<sup>112</sup>Sylvie Dominique Rebel, "The Dialectics of fear: escapism, aggression and isolation: a study of five works of Le Clézio", M.A. Thesis, University of Houston-University Park, 1984.

<sup>113</sup>Jean-Xavier Ridon, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio: L'Exil des mots*, Paris, Editions Kimé, 1995.

<sup>114</sup>Nathalie de Vallier, "La Quête de l'or", Mémoire de maîtrise, Université de Bordeaux III, 1987; Bronwen Martin, *The Search for Gold in J.M.G. Le Clézio*, London, Dublin, Philomel Publications, 1995.

<sup>115</sup>Simone Domange, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Editions Imago, 1993.

<sup>116</sup>Raphael Pacheco, "La Quête dans l'œuvre de Le Clézio", Université de Picardie, depuis novembre 1985.

<sup>117</sup>Sandy Erre, "La Constitution d'une identité et la marche vers la conscience de soi chez trois personnages féminins de Le Clézio, *Désert, Printemps, Etoile errante*", Mémoire de maîtrise, Bordeaux, 1996.

<sup>118</sup>Nancy Lee Davis, "Quest for unity in *Désert* and in *Le Chercheur d'or*: a symbolic study of the works of J.M.G. Le Clézio", M.A. Thesis, University of South Carolina, 1990.

<sup>119</sup>Isabelle Gillet, "Quête d'une harmonie et mythe dans l'univers romanesque de J.M.G. Le Clézio", Université de Lille III, 1991.

<sup>120</sup>Martine Guillermet Pasquier, "La Quête de l'altérité dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio", Thèse doctorale, Université de Rouen, 1993.

<sup>121</sup>Henri Gilbert, *op. cit.*

<sup>122</sup>Denis Bachand, "La Nostalgie des origines chez Jean-Marie Gustave Le Clézio", M.A. Thesis, Université de Sherbrooke, 1975. Véronique Pages entreprend une thèse doctorale au même titre, Université de Toulouse II, depuis octobre 1995.

<sup>123</sup>Thomas Jappert, "Le Thème de l'enfance dans l'œuvre de Le Clézio", Thèse doctorale, Université d'Aix-Marseille I, 1983.

<sup>124</sup>*Infra*, pp. 96-97.

monde, mais aussi le désir de projeter dans une société future tous les aspects positifs qui s'associent au paradis passé, c'est-à-dire le désir de s'élancer vers l'utopie.

Outre les analyses qui partent d'une perspective mythique, et qui révèlent ainsi les racines de l'utopie, il existe une autre série d'études qui traitent des thèmes proches, c'est-à-dire ceux qui contribuent à l'élaboration d'un monde idéal. Portant sur l'effet du miroir,<sup>125</sup> du regard,<sup>126</sup> et du silence,<sup>127</sup> dans les écrits de Le Clézio, ces thèses signalent la thématique de l'autre qui étaye son œuvre. Pour comprendre que l'autre est le reflet de soi nécessite une vision dépourvue de racisme, de sexisme, de tout préjugé, vision qui correspond à celle des utopistes contemporains. Bien que les divers pays où se situent ses récits annoncent déjà que Le Clézio se nourrit de cultures et de civilisations qui enrichissent son écriture, les recherches en cours qui traitent de l'aspect multiculturel offrent des interprétations plus précises. Les approches se divisent en deux tendances: l'idée multiculturelle dans un contexte général,<sup>128</sup> et la représentation d'une culture particulière souvent dans une étude de littérature mexicaine,<sup>129</sup> mauricienne,<sup>130</sup> ou maghrébine.<sup>131</sup> L'association de la notion de l'altérité et du multiculturalisme avec l'œuvre de Le Clézio rappelle non seulement ses idéaux égalitaires mais aussi sa manière peu agressive d'introduire de tels sujets. Ce message

<sup>125</sup>Marguerite Le Clézio, "Mirrors of disintegration: J.M.G. Le Clézio: from *Le Procès-verbal* to *Les Géants*", PhD Thesis, Columbia University, 1976. Markus Foti reprend le thème du miroir dans sa thèse en cours, "L'Étranger miroir de soi: l'image de l'autre dans la littérature française (Guy de Maupassant, Pierre Loti, J.M.G. Le Clézio)", Université de Nice, depuis décembre 1993.

<sup>126</sup>Sylvie Benard-Courtin, "Le Regard: principe de cohésion dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio", Thèse doctorale, Université de Paris IV, 1995.

<sup>127</sup>Ruth Holzberg, *L'Œil du serpent: Dialectique du silence dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Editions Naaman, 1981; Jacqueline Michel, *Une Mise en récit du silence: Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, Librairie José Corti, 1986.

<sup>128</sup>Juliane Adameit, "Géographie réelle et géographie métaphorique: la rencontre des civilisations dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio", Université de Paris X, depuis octobre 1990; Lucie Bertob, "Topologie et mythe des civilisations oubliées dans l'œuvre complète de J.M.G. Le Clézio", Université de Lyon II, depuis février 1995; Solange Fricaud, "La Notion de culture chez Le Clézio: recherche, description et désir d'une autre culture dans l'œuvre de Le Clézio", Université de Rennes II, depuis octobre 1990.

<sup>129</sup>Maria Hilde Becerril Castro, "Une Lecture du monde mexicain: une fascination, une écriture. Jean-Marie Le Clézio et le rêve mexicain", EHESS, depuis octobre 1993; Yvonne Cansigno, "L'Image du Mexique dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio", Université de Limoges, depuis novembre 1994; Graciela Taverner Garay Jimenez, "L'Espace mexicain dans le roman anglais et français au XXe siècle (Graham Greene, D.H. Lawrence, Malcolm Lowry, J.M.G. Le Clézio)", Université de Paris III, depuis janvier 1995; Leon Nestor Salamanca, "Les Mythologies précolombiennes dans les littératures française et latino-américaine du XXe siècle (Miguel Angel Asturias, Le Clézio)", Université de Toulon, depuis octobre 1994.

<sup>130</sup>Amina Osman, "Jean-Marie Le Clézio: Auteur mauricien, de Malcolm de Chazal à Le Clézio: la tradition littéraire", Université de Paris XIII, depuis décembre 1992; Eric Villeneuve, "L'Écrivain mauricien", Thèse doctorale, Université de Lyon II, 1985.

<sup>131</sup>Jean-Yves V. Solinga, "Evolution and stasis: Representations of the Maghreb in the works of Loti, Gide, Camus, and Le Clézio", PhD Thesis, University of Connecticut, 1994.

multiculturel portant sur un idéal social de l'avenir connaît un essor dans les études lecléziennes actuelles.

Naturellement, des analyses générales de l'espace dans ses ouvrages englobent les facteurs multiculturels et exotiques, ainsi que le rôle du décor réel ou imaginaire. En fait, malgré les analyses portant sur d'autres questions — sur le temps surtout — il semble que l'œuvre de Le Clézio inspire encore un grand nombre de commentaires relatifs à son aspect spatial. Certains critiques traitent des deux questions,<sup>132</sup> mais l'étude de l'espace chez Le Clézio reste dans le domaine de son évocation descriptive.<sup>133</sup> L'espace associé aux textes de Le Clézio est donc ambigu, une zone entre rêve et réalité. C'est peut-être en raison de cette équivoque inévitable que l'on désigne son espace comme "le monde fabuleux de Le Clézio",<sup>134</sup> son "monde fictionnel",<sup>135</sup> son "univers romanesque",<sup>136</sup> son "univers mythologique",<sup>137</sup> construit selon une vision qui lui est propre.<sup>138</sup> Mais toutes ces références à un monde élaboré par Le Clézio à travers ses écrits renforcent la notion d'une tendance utopique chez lui; créer un monde, c'est au fond, créer une utopie.

Ces études à propos des éléments mythiques, perceptifs, multiculturels et spatio-temporels présentent des approches intéressantes et utiles de l'œuvre complexe de Le Clézio. Il est cependant assez difficile de réconcilier toutes ces analyses disparates, ce qui rend presque impossible une vision d'ensemble qui faciliterait la compréhension et le classement de ses écrits. Bien que les travaux stylistiques aient résolu les problèmes de classement à un certain degré, il nous semble que la progression des études thématiques entreprises jusqu'à présent se soit arrêtée avant d'achever son parcours. La dernière étape dans ce trajet, étape qui sera

---

<sup>132</sup>Mouna Bentaieb, "Le Temps et l'espace dans *Désert* de Le Clézio", M.A. Thesis, University of British Columbia, 1983; Hélène Picard, "Ecritures du texte — espaces du texte: temps, espace, écriture chez Juan José Saer et Jean-Marie Gustave Le Clézio", Thèse doctorale, Université de Paris III, 1992.

<sup>133</sup>Anne Viel, *op. cit.*; Li Sou-Yeul, "Le Clézio: rêveur de l'autre côté: l'étude sur l'espace et le voyage", Thèse doctorale, Université de Limoges, 1992; Anne-Marie Bonn, *La Rêverie terrienne et l'espace de la modernité*, Paris, Librairie Klincksieck, 1976.

<sup>134</sup>Germaine Brée, *Le Monde fabuleux de Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, 1990.

<sup>135</sup>Kathleen Reish, "J.M.G. Le Clézio: the building of a fictional world", PhD Thesis, University of Wisconsin, Madison, 1973.

<sup>136</sup>Isabelle Gillet, *op. cit.*

<sup>137</sup>Patrick Maisonneuve, *op. cit.*

<sup>138</sup>Teresa di Scanno, *La Vision du monde de Le Clézio*, Napoli, Liguori Editore, 1983; Geneviève Peden, "La Condition humaine et la vision du monde dans les essais de J-M.G. Le Clézio", PhD Thesis, Michigan State University, 1989.

mise en considération dans le cadre de ce travail, donne non seulement une signification tout autre aux figures déjà identifiées dans les écrits de Le Clézio, mais réunit aussi les études précédentes dans un ensemble cohérent, les réinterprétant à la lumière d'une nouvelle perspective utopique. La représentation de l'utopie dans l'œuvre de Le Clézio fournit donc une piste de réflexion qui permettra de réconcilier les diverses tendances qui se remarquent dans ses écrits ainsi que dans la critique, tout en ouvrant la voie à une réintégration des figures utopiques et des mythes privilégiés dans une interprétation globale.

#### IV Pour une approche globale

Dans le cadre de la présente étude, nous chercherons à explorer les représentations de l'utopie dans l'œuvre de Le Clézio, à partir des bases établies par nos prédécesseurs. De là, il sera possible non seulement de relier notre analyse de son œuvre aux préoccupations de la critique contemporaine, mais aussi de démontrer que notre sujet réunit et réconcilie plusieurs tendances chez Le Clézio jusqu'ici identifiées comme disparates. Enfin, nous pourrions vérifier les constatations récentes de l'auteur à propos de ses intentions utopiques, tout en les remettant dans le contexte de son œuvre entière.

La division de ce travail en quatre parties reflète l'organisation de notre étude, qui traite des aspects théorique, mythologique, figuratif et idéologique de la représentation de l'utopie dans l'œuvre de Le Clézio. En premier lieu, nous commencerons par une description du genre et de la pratique de l'utopie. A la recherche d'une définition de l'utopie, nous examinerons les études portant sur ce sujet, traçant l'évolution sémantique et théorique de ce genre afin de cerner le champ d'application du terme d'utopie. Passant de la théorie à la pratique, il importera également d'esquisser l'histoire littéraire de l'utopie, élucidant les phases et les exemples principaux des écrits utopiques depuis la naissance du genre jusqu'à nos jours. Cette première partie servira donc d'une entrée en matière qui présente une définition critériologique et théorique de l'utopie, ainsi qu'une tradition littéraire dans laquelle nous pouvons situer la représentation utopique de Le Clézio.

La deuxième partie consistera en une analyse des mythes fondateurs de l'utopie et de la présence de ces mythes dans l'œuvre de Le Clézio. En démontrant que certaines légendes de l'espace, de l'ère et de la quête du bonheur représentent des éléments essentiels du genre hybride de l'utopie, nous situerons les bases de la création utopique dans la sphère de l'inconscient collectif. Etant donné que Le Clézio privilégie ces mêmes mythes dans ses écrits, nous postulerons que l'intégration des images et des schémas mythologiques dans son œuvre exprime une prédisposition inconsciente pour l'utopie. Le fonds mythique de l'utopie constitue donc un aspect important chez Le Clézio, ce que confirment toutes les études précédentes de ses tendances mythologiques.

Afin de déterminer si Le Clézio accomplit le potentiel utopique que suggèrent les images mythiques dans ses écrits, nous nous donnons pour tâche d'identifier les caractéristiques proprement utopiques qui s'y manifestent. Nous dresserons un inventaire des éléments typiques du genre utopique, cherchant des exemples de chacun d'entre eux dans l'œuvre de Le Clézio. Ainsi, l'inclusion de ces caractéristiques démontrera son appartenance à la tradition utopique, et attestera incontestablement de la présence des représentations de l'utopie chez lui.

Après avoir établi l'inscription de Le Clézio dans le genre utopique, il nous reste à considérer le rôle de l'utopie dans l'élaboration de l'œuvre de cet auteur. Pour ce faire, nous examinerons le cheminement idéologique qui se révèle à travers une étude chronologique des représentations de l'utopie dans ses écrits. Cette évolution se divise en plusieurs phases qui coïncident avec les diverses périodes de sa vie. Commencant par une phase critique qui se concentre sur des images de la société où il est né, Le Clézio se lance dans une période de fuite, suivie d'une série de découvertes et de voyages qui l'éloignent d'abord de l'Occident, mais qui débouchent enfin sur des représentations du pays idéal.

A la conclusion de cette étude, il nous sera possible de nous prononcer sur les potentialités idéologiques de l'utopie dans l'œuvre de Le Clézio. Outre les conclusions sur l'influence et le rôle de l'utopie chez Le Clézio en tant que moyen d'interpréter ses écrits dans un ensemble



cohérent, ce travail pourra peut-être révéler, par cet exemple, la nouvelle direction que prend actuellement la littérature utopique moderne.

\*                    \*                    \*

"Je vais écrire un roman utopique.  
Les temps actuels me semblent propices à leur renaissance".<sup>139</sup>

Telle est la façon dont Le Clézio annonce ses intentions de futur utopiste, faisant allusion à la tombée en désuétude de ce genre depuis la fin du XIXe siècle. En cette fin de millénaire pourtant, il est vrai que les temps sont favorables au renouveau de l'utopie. A la recherche de nouvelles visions pour gérer l'avenir de la planète et de la civilisation humaine, nous voyons combien notre société globale souffre d'un manque d'utopies. Se posent alors des questions telles que "Peut-on vivre sans utopies?",<sup>140</sup> ou "Une société peut-elle, non seulement avancer, mais même simplement exister sans utopie?".<sup>141</sup> C'est peut-être dans l'œuvre de Le Clézio que nous pourrions trouver des réponses à ces questions, anticipant non seulement une (r)évolution utopique dans les écrits de cet auteur original, mais aussi le renouvellement d'un genre littéraire à l'aube du troisième millénaire.

---

<sup>139</sup>Entretien avec Patrice Bollon, "Le Clézio retourne aux sources de son œuvre", *Paris Match*, 11 avril 91.

<sup>140</sup>Tel était le titre d'un dossier publié dans *Le Monde des Débats*, 26, janvier 1995.

<sup>141</sup>Jean-Yves Lacroix, *L'Utopie: Philosophie de la Nouvelle Terre*, Paris, Bordas, 1994, p. 17.

**PREMIERE PARTIE**

**QU'EST-CE QUE L'UTOPIE?**

### Qu'est-ce que l'utopie?

Nous ne pouvons aborder notre étude de la représentation de l'utopie dans l'œuvre de Le Clézio avant d'avoir répondu à cette question. Evidemment, les définitions abondent, mais étant donné le regain d'intérêt pour l'utopie au seuil du nouveau millénaire, il est naturel que nous soumettions à l'analyse les interprétations de ce terme avant de nous décider sur sa signification à l'heure actuelle. En effet, si, comme Le Clézio le constate, les temps sont propices à la renaissance de l'utopie, ils sont également propices à une nouvelle définition qui les débarrasserait des connotations inappropriées qui persistent depuis le XIXe siècle. Nous nous donnons donc pour tâche d'établir une description de l'utopie qui correspond à la forme qu'elle prend désormais en cette ère de flux et de reflux.

Cette mise au jour de la notion d'utopie permettra de cerner son champ d'application dans la littérature contemporaine et ainsi d'évaluer sa place chez un écrivain tel que Le Clézio. Bien que ce terme d'*utopie*, en tant qu'image évocatrice d'un lieu privilégié sans précision ni définition, s'applique facilement aux études critiques qui n'abordent guère la problématique du genre lui-même,<sup>1</sup> il est beaucoup plus rare de trouver des analyses récentes qui placent des œuvres de fiction dans une perspective utopique.<sup>2</sup> Ce phénomène est dû sans doute à l'ambiguïté qui entoure l'utopie, et qui en fait soit un terme sans signification précise dans le langage moderne, soit une étiquette qui s'applique aux seuls ouvrages qui présentent des sociétés selon les modes classiques du genre. Avant de considérer la question de l'utopie chez tel ou tel écrivain contemporain, il importe de situer l'utopie, afin de mieux cerner son acceptation actuelle et, pour ce faire, il faut chercher entre les deux extrêmes. C'est dans cette intention que nous entamerons la recherche d'une définition de l'utopie. Dans le premier chapitre, notre but consiste donc à établir un cadre théorique dans laquelle les écrits de Le Clézio peuvent s'inscrire. Le chapitre suivant esquissera l'histoire littéraire de l'utopie, présentant la pratique du genre depuis ses origines jusqu'à l'heure actuelle, et démontrant la riche tradition utopique qui constitue l'héritage de Le Clézio.

<sup>1</sup>Nombreux sont les ouvrages qui comportent ce mot dans le titre sans qu'il y ait une véritable discussion de l'utopie.

<sup>2</sup>Parmi les seules études que nous avons pu identifier sont les thèses doctorales de Chafik Hassan, "Utopies dans la littérature française. Jean Giono: de l'utopie au portrait de l'artiste", Université d'Aix-Marseille I, 1993, et de Christine Baron, "Utopie littéraire et critique dans l'œuvre de Italo Calvino et quelques textes de Jean-Louis Borges et Raymond Queneau", Université de Paris III, 1996, et l'étude de Françoise Sylvos, *Nerval et l'anti-monde: Discours et figures de l'utopie, 1826-1855*, Paris, L'Harmattan, 1997.

## CHAPITRE I

### A LA RECHERCHE D'UNE DEFINITION DE L'UTOPIE

---

Cent personnes à un colloque sur l'utopie, cent définitions implicites du terme, cent déterminations du champ d'application.

Michèle Le Dœuff

---

Devant l'abondance de définitions et d'interprétations, il est clair que l'utopie ne se caractérise pas par la simplicité. En premier lieu, il s'agit d'une notion qui existe dans les premiers écrits gréco-romains, c'est-à-dire bien avant la consécration du genre utopique proprement dit. Mais cette permanence apparente de l'utopie dans la pensée occidentale n'engendre pas une représentation statique qui persiste à travers les siècles. Au contraire, l'aspect frappant de l'utopie, c'est le fait qu'il s'agit depuis toujours d'une notion en plein devenir, poursuivant une évolution qui le fait s'adapter sans cesse à l'air du temps. Nous passerons donc en revue les métamorphoses de l'utopie, concluant sur la forme qu'elle assume à notre époque afin de justifier l'application de ce terme à la production littéraire contemporaine qui ne se réclame pas d'elle — dont l'œuvre de Le Clézio.

Notre recherche d'une définition de l'utopie se divise en cinq parties: les deux premières posant les bases d'une réflexion générale sur l'utopie, et les trois sections qui les suivent approfondissant la problématique de la définition selon l'évolution de la critique au cours du XXe siècle. Nous commencerons donc par la genèse du terme lui-même, puisqu'il s'agit d'un néologisme que nous avons la rare chance de pouvoir dater avec précision. L'analyse de l'ouvrage annonciateur de Thomas More, *L'Utopie*, servira d'une part à éclaircir

quelques aspects de sa définition, d'autre part à reconnaître les ambiguïtés fondamentales du genre. Par la suite, nous nous pencherons sur l'évolution sémantique de la notion d'utopie afin de préciser combien le sens de ce mot a changé à travers les siècles. A l'aube du XXe siècle, l'emploi du terme s'amplifie à tel point que le sens général de cette évolution risque de se perdre. Afin d'éclaircir ce développement, nous proposons d'adopter un ordre plus ou moins chronologique pour examiner les trois phases majeures qui marquent l'histoire critique de l'utopie.

Dans la première phase, qui date de la deuxième moitié du XIXe siècle jusqu'en 1960, on cherche à établir une définition stricte du terme. Dans la seconde, se manifeste la tentation de l'interprétation bipartite, dont les balbutiements apparaissent dans la première moitié du XXe siècle, mais qui voit son essor entre 1960 et 1980. Plus près de nos jours, l'utopie constitue une catégorie englobante qui se traduit par le terme d'utopisme, terme qui, malgré sa naissance au XIXe siècle et sa popularité actuelle, échappe néanmoins à la définition précise.<sup>3</sup> Ce mouvement de l'utopie vers l'utopisme suit un parcours complexe dont nous tracerons les étapes afin de démontrer comment l'élargissement de la définition s'accompagne d'une ouverture vers d'autres formes — sociales et politiques — de l'utopie. Il deviendra alors possible d'inclure sous la rubrique de l'utopie, les écrits imaginaires empreints d'utopisme, sans qu'ils adhèrent nécessairement aux modèles littéraires strictes qui correspondent à la première définition du terme. Après avoir examiné les stades différents de son évolution, il sera possible de se prononcer non seulement sur le rôle que joue la définition dans la réception de l'utopie en cette fin de millénaire, mais aussi sur la pertinence de cette problématique pour une étude de l'œuvre de Le Clézio.

## I La Genèse d'un terme ambigu

A l'aube du XVIe siècle, le mot *utopia* naît de l'imagination d'un ironiste connu, dont le nom est déjà célèbre moins pour ses créations littéraires qu'en vertu de sa carrière illustre de premier avocat de Londres. Thomas More commence sa description de l'île imaginaire

---

<sup>3</sup>Notre interprétation de ce mot concorde avec son emploi dans plusieurs travaux critiques où l'on s'en sert pour indiquer la représentation d'une société ou d'un monde idéaux qui comporte des éléments utopiques.

d'Utopia en 1515, ouvrage qui sera publié sous le titre de *La Meilleure forme d'un traité de gouvernement* en 1516. C'est à l'occasion de la seconde et de la troisième éditions que *L'Utopie* remplace ce premier titre provisoire. Ainsi commence l'histoire de ce mot d'*utopie*, qui ne laisse guère indifférents les lecteurs, et ce, dès son apparition. Très rapidement, le néologisme acquiert une charge affective qui suscite des réactions diverses allant du mépris à l'espoir.<sup>4</sup> Cette polarisation des attitudes envers la notion d'utopie n'est pas du tout étonnante lorsqu'on considère le double sens que More a attribué à ce mot, dès sa conception, par son orthographe très originale.

En manipulant le grec pour ne pas se limiter à une signification trop étroite, More crée ce mot à partir de deux racines différentes. D'une part, *ou* suivi de *topos* signifie "pays de nulle part", signalant ainsi le caractère imaginaire du monde conçu par son auteur. D'autre part, la fonction critique à la fois implicite et explicite du récit est mise en relief si l'on interprète le mot comme *eu* suivi de *topos*, "pays heureux", c'est-à-dire la représentation du monde tel qu'il aurait dû être par rapport au monde tel qu'il est en réalité. En nommant son île ainsi, More retient les deux aspects — imaginaire et social — de la création utopique, et de là naît l'ambiguïté qui accompagne tout discours sur l'utopie jusqu'à nos jours.

Néanmoins, certains théoriciens de l'utopie refusent de reconnaître l'ambiguïté que présente le néologisme de More. Jean Servier rejette les connotations qu'offre l'*eutopie* en fondant sa définition sur l'aspect fictif de l'*outopie*.<sup>5</sup> Il justifie cette préférence — la connotation négative du terme — en citant More qui signale que son pays d'Utopie ne peut pas coïncider avec la réalité: "je reconnais bien volontiers qu'il y a dans la république utopienne bien des choses que je souhaiterais voir dans nos cités. Je le souhaite plutôt que je ne l'espère".<sup>6</sup> Cela étant, il y a tout de même une mention explicite de l'*eutopie* dans des vers où la ville est supposée parler:

Ce que la plume de Platon a brièvement décrit  
 En mots nus, comme dans un verre  
 Je l'ai totalement réalisé  
 Avec des lois, avec des hommes, avec des richesses.

<sup>4</sup>Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978, p. 20.

<sup>5</sup>Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1991.

<sup>6</sup>Thomas More, *L'Utopie*, Genève, Librairie Droz, 1983, p. 152.

Mon nom n'est donc pas Utopie, mais plutôt  
Eutopie: un royaume de la félicité.

On peut se demander pourquoi More n'a pas simplement nommé son île "eutopie" mais dans ce cas-là, la notion d'utopie aurait perdu son aspect purement imaginaire, ce qui aurait limité le genre en lui attribuant l'objectif de dessiner le plan concret d'un monde parfait. De plus, puisque More était versé dans la théologie, il savait sans doute qu'il risquait de se poser des problèmes de doctrine s'il insistait sur la création humaine d'un monde parfait ici-bas.<sup>7</sup>

En fait, More paraît avoir misé sur l'ambiguïté du terme. Cela se perçoit à travers l'importance particulière qu'il accorda à la fonction critique de son pays imaginaire. Cet aspect est bien illustré par la division de son ouvrage en deux parties, chacune assumant une critique vis-à-vis de la société contemporaine. Dans le premier livre, la critique est explicite, puisqu'on y trouve un réquisitoire contre la société anglaise de l'époque. Bien qu'il tienne à décrire un meilleur monde dans le deuxième livre, More met en évidence le fait que le monde présent ne correspond pas à l'idéal: la critique est implicite.

Le modèle utopique sert donc à dissimuler une condamnation ouverte de la société, laquelle pouvait attirer l'attention du pouvoir. Ainsi, l'ouvrage qui donne naissance au néologisme *utopia* se montre ambigu non seulement par rapport à la nature imaginaire ou critique du récit, mais aussi à propos de son évaluation de la société contemporaine.

## II Une notion en plein devenir

A partir de ces débuts, le mot *utopie* dans la langue française poursuit son trajet irrégulier car il s'agit d'une notion dont la valeur sémantique est assez instable. Trois stades principaux marquent son parcours qui commence à la Renaissance pour aboutir à l'ère présente.<sup>8</sup> Au XVIe et au XVIIe siècle, le terme d'utopie est introduit dans la langue française et le récit du voyage en utopie devient un genre philosophique et littéraire. Le développement du genre,

<sup>7</sup>Bertrand de Jouvenel, "L'Utopie dans des buts pratiques", *Du Principat*, Paris, Librairie Hachette, 1972, p. 233.

<sup>8</sup>Nous nous inspirons ici de l'article "L'Evolution sémantique de la notion d'utopie en français" de Hans-Günter Funke dans *De l'utopie à l'uchronie: Formes, significations, fonctions*, Hinrich Hudde et Peter Kuon, (eds.), Tübingen, G. Narr, 1986, pp. 19-37.

accompagné de l'essor des utopismes sociaux et politiques, est le fait du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que l'utopie devient un terme d'injure dont l'emploi le plus fréquent se trouve dans la polémique menée par la classe dirigeante contre ceux qu'elle désigne comme les socialistes de l'utopie. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'interprétation de l'utopie subit l'influence des philosophes qui étudient la fonction du genre plutôt que celle des écrivains qui sont créateurs d'utopies.

Pour cerner l'évolution du terme au début de son trajet, notons que le premier emploi du mot "utopie" dans la langue française se trouve dans le *Pantagruel* de Rabelais (1532) sous la forme d'un nom propre, le "Royaume d'Utopie" dont les habitants sont les "Utopiens".<sup>9</sup> Les traductions françaises de *L'Utopie* de Thomas More vers 1550 favorisent la diffusion du mot et peu à peu l'utopie devient un nom générique pour désigner un lieu fictif ou un pays imaginaire. L'inscription du terme dans un dictionnaire en 1611 prouve son assimilation dans la langue française.<sup>10</sup>

Au XVIII<sup>e</sup> siècle le genre littéraire de l'utopie s'inscrit dans la tradition française avec l'apparition de *La Terre australe connue* de Gabriel de Foigny (1676), *l'Histoire de Sévarambes* de Denis de Veiras (1677-79) et *l'Histoire des Ajaoiens* de Fontenelle (1682). Cependant, ce n'est pas seulement en France que l'utopie prolifère. Des exemples de cette nouvelle forme littéraire sont publiés dans d'autres pays européens vers la même époque: *Christianopolis* de l'Allemand, Johann Valentin Andreae (1619), *La Cité du Soleil* du moine calabrien Tommaso Campanella (1623), *La Nouvelle Atlantide* de Francis Bacon, le grand chancelier anglais (1627), *Océana* de l'Anglais James Harrington (1656). D'autres récits de voyages utopiques, comme les romans satiriques de Cyrano de Bergerac, s'inspirent du modèle de More pour camoufler les critiques de la religion, de la politique et de la société. Malgré toute cette production utopique, le mot *utopie* tombe néanmoins en désuétude au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quoique cette période voie le foisonnement des écrits utopiques, on ne désigne pas ceux-ci par l'étiquette de l'utopie.

<sup>9</sup>Voir *Le Tiers livre*, ch. I, "Comment Pantagruel transporta une colonie de Utopiens en Dipsodie".

<sup>10</sup>Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*: UTOPIE: f. An imaginative place, or countrey.



La redécouverte du mot "utopie" se fait au XVIII<sup>e</sup> siècle; Leibniz le met au pluriel, faisant ainsi référence au nom du genre: "Il est vrai qu'on peut imaginer des mondes possibles sans péché et sans malheur, et on pourrait faire comme des romans, des Utopies, des Sévarambes".<sup>11</sup> En 1752, le mot "utopie" réapparaît dans un dictionnaire, pour la première fois depuis 1611, gardant toujours le sens métaphorique de pays imaginaire.<sup>12</sup> La deuxième moitié du siècle voit l'essor du récit de voyage utopique; dans les dictionnaires de l'époque c'est la notion de roman politique qui prime, ce qui souligne la politisation du terme d'utopie.<sup>13</sup>

L'attribution à l'utopie d'un sens péjoratif date de cette époque, en raison de l'influence qu'exerce la Révolution française sur le vocabulaire philosophique et politique. Certains plans de réforme sont écartés sous prétexte d'être des utopies "irréalisables", trop abstraits par rapport à des actes violemment réels, ceux des Jacobins par exemple. Jusqu'alors, le fait de fabriquer des mondes imaginaires n'est pas considéré comme scandaleux. Mais au moment où ce genre littéraire constitue un plan d'action, grâce à la participation du peuple à la vie politique, l'utopie devient l'ennemie de la classe dirigeante qui confère au terme un sens nettement péjoratif et en fait un usage polémique.<sup>14</sup>

Le terme d'utopie qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, appartient au monde littéraire, devient au XIX<sup>e</sup> siècle un terme clé du langage politique et social. Pendant les années 1830 et 1840, utopie est synonyme de socialisme et de communisme dans la mesure où ces systèmes politiques s'orientent vers la construction d'un avenir meilleur. Aux alentours de 1848, la notion d'utopie se dégrade, se transformant en une injure politique. Elle n'est presque plus jamais employée comme autodénomination mais comme dénomination péjorative maniée par un adversaire. Cette dévalorisation de l'utopie au XIX<sup>e</sup> siècle est si forte qu'elle persistera jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, puisque le terme est désormais employé pour désigner les

<sup>11</sup>Leibniz, *Essais de théodicée*, 1710, première partie, §10.

<sup>12</sup>*Dictionnaire de Trévoux*, 5<sup>e</sup> édition: UTOPIE: s. f. Région qui n'a point de lieu, un pays imaginaire.

<sup>13</sup>*Dictionnaire de l'Académie Française*, 5<sup>e</sup> édition, 1798: UTOPIE: s. f. Se dit en général d'Un plan de Gouvernement imaginaire, où tout est parfaitement réglé pour le bonheur commun, comme dans le Pays fabuleux d'Utopie décrit dans un livre de Thomas More qui porte ce titre. *Chaque rêveur imagine son utopie.*

<sup>14</sup>Michèle Le Dœuff, "Utopies: scolaires", *Revue de métaphysique et de morale*, 1983, p. 202.

partis politiques qui se battent pour un monde meilleur, l'utopie se débarrasse de son statut purement littéraire. Elle devient dès lors une notion dynamique portant sur l'évolution sociale. Ainsi, elle ne constitue pas un genre littéraire à part entière, mais comprend aussi les plans de réforme et les théories sociales des écoles socialistes et communistes du XIXe siècle. Ce n'est plus la structure du récit qui sert de critère de base pour définir le genre utopique; le contenu, les idées plus ou moins socialisantes suffisent pour signaler la présence de l'utopie. L'extension de la notion d'utopie à toutes les projections de sociétés idéales marque un net changement dans son évolution sémantique. L'utopie réalise tout son potentiel par le mariage des deux aspects, imaginaire et projectif, mis en évidence par Thomas More, mais elle a ses détracteurs aussi car elle s'expose ainsi à la polémique.

Bien que le XXe siècle marque, par les nombreuses publications consacrées à son sujet, les débuts de l'étude sérieuse de l'utopie, c'est la connotation négative du terme qui reste la plus connue, phénomène qui persiste jusqu'à nos jours. Certains critiques même, qui discernaient dans l'utopie des intentions fascisantes, insistaient encore davantage sur les interprétations péjoratives du terme. Cette tendance nuisait aux efforts de ceux qui visaient à revaloriser l'utopie, en mettant en valeur sa méthode de spéculation heuristique, puisqu'elle fut renforcée par la naissance du genre littéraire de l'anti-utopie. Néanmoins un courant de pensée très récent reconnaît la valeur inhérente de l'utopie comme mode de réflexion sur les possibilités de l'avenir. De là, la définition s'élargit, permettant l'annexion au genre de toute forme d'écriture où transparaît cette même réflexion, ce même utopisme. L'évolution de la notion de l'utopie vers l'utopisme commence donc par l'extension progressive de la définition.

### III L'Utopie *stricto sensu*

Les premières tentatives pour réduire le champ de l'utopie cherchent à délimiter l'acception du terme, situant l'utopie ainsi dans son cadre originel de la littérature. La notion de l'utopie

*stricto sensu* était la plupart des utopologies<sup>15</sup> publiées pendant la période essentiellement conservatrice qui persiste jusqu'aux années soixante. Les balbutiements d'une réflexion théorique au sujet de l'utopie émergent du discours politique chargé du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. L'on insiste souvent depuis cette époque-là sur son côté sournois et corrupteur,<sup>16</sup> ainsi que sur son caractère "idéal".<sup>17</sup> Au XX<sup>e</sup> siècle, le débat sur la signification de l'utopie s'ouvre donc dans une atmosphère conflictuelle, et les définitions qui en résultent tendent à privilégier une interprétation conservatrice qui ne traite pas des questions idéologiques ou pratiques que soulève l'utopie.

C'est ainsi que l'image de l'utopie comme une arme idéologique est réfutée au début du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, la distinction entre l'idéologie et l'utopie se présente comme l'élément fondamental de la définition de Karl Mannheim qui ôte à l'utopie toute portée pratique.<sup>18</sup> A la différence de l'idéologie qui s'associe à des mouvements populaires tels que le marxisme et le communisme, l'utopie n'est qu'un terme littéraire qui survit dans le vocabulaire politique sous une forme péjorative. Mannheim relègue donc l'utopie au statut de l'irréalisable en définissant la mentalité utopique comme un état d'esprit qui ne correspond pas à la réalité présente parce qu'elle constitue une rupture avec l'ordre existant.<sup>19</sup> Cette prise de position qui place l'utopie en dehors de la sphère de la réalité a pour conséquence de propager la connotation d'un "rêve irréalisable" et d'enfermer l'utopie dans la littérature.

---

<sup>15</sup>Néologisme cité par Henri Desroche dans "Humanismes et utopies" dans J. Poirier (dir.), *Histoire des mœurs*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1991, vol. III, p. 121: "Une *utopologie* [...] toutes démarches pour discerner des logiques internes (de causes et d'effets) dans les phénomènes observés ou recensés."

<sup>16</sup>Un livre de L. Reybaud traçant l'évolution des attitudes face à l'utopie développe un argument destiné à combattre les utopies: "Sans doute, au premier coup d'œil, ces excursions dans le domaine de l'imagination peuvent être regardées soit comme une diversion innocente, soit comme un exercice utile à la pensée [...] Cependant quand les chimères prennent trop d'ambition un autre devoir est tracé aux écrivains, c'est de ramener les esprits au sentiment des réalités et d'assigner des limites à la fantaisie", *Etudes sur les réformateurs sociaux*, Paris, 1856, pp. 1-2, cité dans Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978, p. 21.

<sup>17</sup>Pierre Larousse définit l'utopie comme "synonyme de rêverie, idéal qui semble irréalisable", en précisant que "Le mot idéal, pris dans le sens le plus général, est synonyme de fictif ou d'imaginaire, et il s'applique à tous les objets qui n'ont pas d'existence hors de l'esprit qui les conçoit". Cependant, il souligne que "idéal" ne signifie pas nécessairement l'impossible: "L'idéal s'identifie pour une part avec le possible" dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1982, pp. 704-705.

<sup>18</sup>Son ouvrage *Ideologie und Utopie* parut en 1929. Nos références renvoient à l'édition anglaise, *Ideology and Utopia*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1968.

<sup>19</sup>Karl Mannheim, *op. cit.*, pp. 173-236.

A cette définition comparative, qui ne voit dans l'utopie que le terme d'une opposition,<sup>20</sup> s'ajoutent d'autres interprétations, encore plus restreintes, élaborées avec l'aide de critériologies, de classifications et d'une abondance d'exemples. Le premier travail de ce genre fut *L'Utopie et les utopies* de Raymond Ruyer, ouvrage qui reste le plus exhaustif au sujet de l'utopie, figurant dans presque toutes les bibliographies sérieuses.<sup>21</sup> Ses analyses rigoureuses de l'utopiste, des utopies et des modes utopiques, confèrent un aspect scientifique à ses hypothèses et à ses conclusions, sans pour autant qu'elles en aient l'objectivité. La définition qu'offre Ruyer relève moins de la forme de l'utopie que de son mode, l'utopie étant désignée comme une "méthode hypothético-déductive et expérience mentale".<sup>22</sup> Réduite au statut d'une expérience intellectuelle, "un exercice mental sur les possibles latéraux",<sup>23</sup> l'utopie ne représente qu'un jeu, un défi pour l'utopiste. La seule valeur que Ruyer attribue à l'utopie, c'est sa manière d'imposer un procédé logique dans un cadre totalement imaginaire, en dehors de la société mais aussi au-delà des règles d'action qui existent dans le monde contemporain.<sup>24</sup> Il refuse à l'utopie tout aspect projectif,<sup>25</sup> préférant considérer ce genre comme un "rêve" qui s'approcherait du mythe, voire même un "genre faux".<sup>26</sup> En fin de compte, l'étude très complète, érudite et cohérente de Ruyer fournit une définition trop étroite qui finit par devenir un refus total de toute utopie.<sup>27</sup>

Dans le sillage de l'ouvrage de Ruyer, les définitions foisonnent, leurs auteurs cherchant à établir des critères ou à faire la description des nombreuses étapes nécessaires pour aboutir à la création de l'utopie. Dans le premier cas, *The Quest for Utopia* de Negley et de Patrick présente trois caractères qui distinguent l'utopie des autres formes de littérature spéculative, idéalisante, fantastique.<sup>28</sup> D'abord, l'utopie doit être fictive, ce qui exclut tout plan politique, constitution d'une société idéale, programme de réformes ou déclaration quelconque. En

<sup>20</sup>Bronislaw Baczko, *op. cit.*, p. 22.

<sup>21</sup>Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950.

<sup>22</sup>Raymond Ruyer, *op. cit.*, p. 11.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 8.

<sup>24</sup>"Une utopie est la description d'un monde imaginaire, en dehors de notre espace ou de notre temps, ou en tout cas, de l'espace et du temps historiques et géographiques. C'est la description d'un monde constitué sur des principes différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le monde réel", Raymond Ruyer, *op. cit.*, p. 3.

<sup>25</sup>"Elle n'est qu'indirectement rêve et projection des complexes", Raymond Ruyer, *op. cit.*, p. 4.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 114.

<sup>27</sup>Voir la Présentation de Jacques Moutaux dans *L'Utopie: Philosophie de la Nouvelle Terre*, de Jean-Yves Lacroix, Paris, Bordas, 1994, p. 8.

<sup>28</sup>Glenn Negley et J. Max Patrick, *The Quest for Utopia*, New York, Henry Schumann, 1952.

deuxième lieu, l'utopie décrit dans son fonctionnement quotidien une communauté qui est particulière, et qui ne constitue pas un modèle représentatif. Le thème du récit est la structure politique de l'état fictif, laquelle représente le troisième critère de la définition de l'utopie. C'est selon ces trois critères que les auteurs effectuèrent la sélection des exemples d'utopie à inclure dans leur anthologie. Il s'agit donc d'une définition stricte de l'utopie qui ne permet aucun écart par rapport à la formule traditionnelle.

Le second type de définition est retenu par Roger Mucchielli dans son essai, *Le Mythe de la Cité idéale*, où les étapes du processus utopique sont au nombre de six.<sup>29</sup> Déclenché d'abord par la révolte individuelle devant la condition humaine, le rêve de l'utopiste prend en compte les facteurs d'insatisfaction à propos du *statu quo*. La prise de conscience qu'une résistance personnelle ne sera pas efficace pousse l'utopiste à reconsidérer le désir d'agir à la lumière de son inutilité. Par conséquent, l'action se déplace vers l'irréel sous la forme de la projection d'un pays idéal dans l'imaginaire, pays dont l'organisation correspond aux tares de la société contemporaine identifiées préalablement.<sup>30</sup> Il est indéniable que cette description de la création utopique, quoique bien fondée, exagère quelque peu le procédé utopique en traçant chaque réflexe de l'utopiste à des mouvements mécaniques sans spontanéité aucune.

La poursuite d'une définition persiste même pendant les années soixante où les efforts pour rétrécir le champ de l'utopie deviennent de plus en plus ambitieux puisqu'ils excluent du genre plusieurs ouvrages qui se trouvent dans le "canon" utopique. L'interprétation la plus exclusive est sans doute celle de Judith Shklar, qui réduit l'utopie au niveau d'un concept sentimental sans valeur intellectuelle, et qui n'y perçoit rien de recommandable ni dans le passé, ni dans l'avenir.<sup>31</sup> Shklar prononce la mort de l'utopie à l'époque de la Révolution française où ce genre littéraire se trouve remplacée par la naissance de "l'optimisme historique". Cette démarcation entre l'utopie classique qui présente le portrait traditionnel de

<sup>29</sup>Roger Mucchielli, *Le Mythe de la Cité idéale*, Paris, PUF, 1960.

<sup>30</sup>Guy Bouchard remarque aussi que la conception très détaillée de l'utopie chez Roger Mucchielli produit un schéma complexe, dans Guy Bouchard et al., *L'Utopie aujourd'hui*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1985, pp. 148-149.

<sup>31</sup>Judith Shklar, "The Political Theory of Utopia: From Melancholy to Nostalgia", *Daedalus*, 2, Printemps 1965, pp. 367-381.

la société parfaite dans un pays lointain ou inconnu, et toute autre forme de littérature visant à peu près les mêmes buts mais sur un terrain réel et connu, ne permet aucune évolution de l'utopie. Ni *Voyage en Icarie* de Cabet, ni *Looking Backward* de Bellamy ne sont considérés comme des utopies parce qu'ils ne se situent pas "nulle part"; ils font appel à l'action, à la réalisation dans un temps futur. En réduisant la portée de l'utopie ainsi, Shklar élimine toute possibilité d'imaginer une utopie dans la période post-révolutionnaire.

Moins limitatif que Shklar, Jean Servier réagit néanmoins d'une manière pareille devant des définitions trop larges.<sup>32</sup> Non seulement il écarte les utopies sociales du genre, mais il suggère qu'une autre caractéristique essentielle de l'utopie est son isolement du reste du monde. Cette constatation ne tient aucun compte des utopies qui représentent le globe entier plutôt qu'une partie isolée de celui-ci — comme *Une Utopie moderne* de H.G. Wells — ni même des utopies qui se situent au sein de notre société dans un temps futur, dites "uchronies", telles que *L'An 2440* de Louis-Sébastien Mercier où la ville de Paris est dépeinte comme une utopie future. Bien que le déplacement spatial de l'utopie dans un endroit isolé serve indiscutablement de critère de définition jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, il perd sa pertinence suivant la publication des premières uchronies vers cette époque. Servier juge aussi sévèrement la tendance à grouper sous la rubrique de l'utopie les mouvements millénaristes, les projets politiques et toute théorie qui modifie la société dans l'avenir. Pour lui, l'utopie ne devrait pas désigner tout idéal social sous forme écrite; il faut distinguer entre les textes porteurs d'une constitution pour une société modèle, tels *La République* de Platon ou les écrits de Saint-Simon, et les utopies qui n'ont aucune prétention à changer le monde. Sa définition de l'utopie repose donc sur la nature figée ou statique du pays idéal.

D'après les études énumérées ci-dessus, il est évident que cette profusion de définitions exprime un désir de fixer les limites de l'utopie dans une perspective exclusive plutôt qu'une tentative pour préciser les éléments fondamentaux du genre. Chacune de ces interprétations

---

<sup>32</sup>"Trop souvent, en effet, le mot d'utopie a servi, sert de fourre-tout où des auteurs entassent, au gré de leur imaginaire, des faits sociaux aussi disparates que les mouvements millénaristes, les projets politiques les plus divers, pourvu qu'ils tendent à modifier la société, sinon à l'améliorer, ou des groupements communautaires, des communautés fragiles aux orientations les plus diverses", Jean Servier, *op. cit.*, p. II.

du phénomène utopique cherche à briser les liens entre l'utopie et le monde réel, réduisant l'application du terme au seul champ de la fiction. Dans la plupart des cas, il s'agit d'un retour au modèle de l'utopie traditionnelle à la manière de Thomas More; ainsi ôte-t-on à l'utopie toute possibilité de sortir du cadre purement imaginaire pour influencer sur le progrès social ou pour englober des récits utopiques modernes. Toutes ces définitions constituent effectivement des tentatives pour dévaloriser l'utopie qui risquerait de paraître, en cette époque déchirée par deux guerres mondiales et menacée par le communisme, l'expression des idées politiquement et philosophiquement dangereuses.<sup>33</sup> Par conséquent, c'est la connotation péjorative qui persiste dans l'usage du terme malgré les nombreuses définitions et théories qui se présentent pendant cette période — ou peut-être à cause d'elles. Autrement dit, cette façon de définir l'utopie reflète le conservatisme général; l'utopie *stricto sensu* équivaut donc à une utopie privée de toute possibilité d'agir sur le monde.

#### IV Une définition bipartite

A l'abondance des définitions strictes de l'utopie répond un mouvement parallèle qui distingue deux tendances différentes dans le genre utopique. Cet élargissement de l'interprétation s'accomplit par l'introduction d'une espèce de sous-classement — l'utopie sociale — grâce à laquelle la question des applications pratiques entre désormais dans la discussion de l'utopie. Rejetées jusqu'alors par les définitions strictes, les utopies modernes peuvent enfin prendre leur place dans le développement des idées sociales, grâce à la reconnaissance de cette nouvelle catégorie. Il s'agit donc de la première étape vers la notion d'un utopisme inclusif.

C'est à partir des années soixante que l'on abandonne la définition stricte du terme et qu'une nouvelle vague d'utopologies voit le jour, avec la publication de plusieurs titres relevant des domaines sociologique, littéraire, philosophique, politique, scientifique, même psychologique. Il est intéressant de constater aussi pendant cette période la quantité de

---

<sup>33</sup>Maité Clavel, "La Haine de l'utopie", *Cahiers internationaux de sociologie*, 27, Paris, PUF, 1984, p. 361.

numéros spéciaux de revues universitaires qui se consacrent au seul sujet de l'utopie.<sup>34</sup> Certes, l'esprit libérateur de l'époque avec les mouvements 'hippie' et l'expérience des communautés crée un regain d'intérêt pour l'utopie. C'est dans les manifestations de 1968 que la force de l'esprit utopique s'impose en toute évidence.

Quoique cette atmosphère ouvertement optimiste et contestataire soit celle qui encourage des interprétations plus larges de l'utopie, la notion d'une définition bipartite s'est conçue bien avant les mouvements révolutionnaires des années soixante. En effet, l'un des premiers ouvrages au sujet de l'utopie amorce une distinction entre deux formes de l'utopie.<sup>35</sup> Partant de la thèse que l'histoire des utopies est en effet la moitié complémentaire de l'histoire de l'humanité, Lewis Mumford identifie deux moyens par lesquels ces mondes parallèles, intérieur et extérieur, peuvent se rencontrer. D'une part, "l'utopie de la fuite" offre une retraite immédiate des situations difficiles ou frustrantes que l'on rencontre dans le monde extérieur, car elle se situe en dehors du monde réel, et laisse celui-ci comme il est. Il s'agit d'une utopie de tendance primitive qui est caractérisée par le désir d'échapper aux problèmes actuels sans prendre en compte les conditions qui limitent les possibilités d'évasion. D'autre part, "l'utopie de la reconstruction" est la représentation imaginaire de la recherche des moyens de se libérer. Cette utopie constructive tente de changer le monde extérieur en mettant en pratique des réformes qui permettraient d'établir des rapports entre les deux mondes. Après avoir divisé l'écriture utopique en deux sphères disparates, l'une idéaliste et populaire, l'autre réaliste et scientifique, Mumford condamne la pensée qui privilégie dans l'utopie le désir de fuir en lui imposant des définitions qui écartent les possibilités constructives. C'est à cette insistance sur les critères de l'utopie classique qu'il attribue l'échec de l'utopie dans le passé.

D'autres précurseurs de l'élargissement de l'utopie vont même plus loin, à l'instar de Georges Duveau qui refuse explicitement le piège de la définition: "Définir l'utopie d'une

---

<sup>34</sup>Parmi ces numéros spéciaux se trouvent *Daedalus*, 2, printemps 1965; *Esprit*, 1, 1966 et 4, 1974; *Revue des sciences humaines*, 155, 1974; *Littérature*, 21, 1976; *Magazine littéraire*, 139, 1978.

<sup>35</sup>Lewis Mumford, *The Story of Utopias*, New York, Viking Press, 1968. Selon les "Remerciements" de l'auteur dans l'édition de 1923, (London, George G. Harrap and co.), ce texte fut conçu dix ans avant sa parution en 1922.



façon à la fois étroite et systématique serait faire œuvre vaine".<sup>36</sup> Plutôt que de porter un jugement sur les utopies selon des critères de vraisemblance, de réalisation possible, d'applications pratiques, Duveau souligne la valeur de l'entreprise utopique en elle-même. Il cherche à élargir "indéfiniment" la notion d'utopie, prenant le mot dans son sens le plus commun, pour étudier la relation entre l'utopiste et son milieu ainsi que les schèmes intellectuels, les archétypes que suscite l'utopie. De plus, Duveau formule la théorie que l'utopie est au cœur de toute pensée du social mais qu'elle est simplement "décrochée" par rapport à la réalité historique subie. L'utopie peut ainsi servir à un groupe social d'arme contre des inégalités, qu'elles soient liées au racisme, au sexisme, aux classes sociales, ou à d'autres préjugés fondamentaux. L'ouverture de l'utopie qu'opère Duveau en reniant complètement les limites du genre préfigure donc une véritable réhabilitation de l'utopie, laquelle se développe avec l'aide de la définition bipartite.

La méthode de Frank et Fritzie Manuel, qui consiste en la présentation de recherches relevant de différentes disciplines, reflète le désir d'ouvrir un débat sur la valeur de la création utopique. Loin de promouvoir une certaine perspective ou une définition particulière, elle fournit un terrain neutre où l'analyse de l'utopie peut enfin être entreprise sans hésitation ni équivoque. Le recueil d'articles publié dans *Daedalus* en 1965<sup>37</sup> fournit la base de *Utopias and Utopian Thought*.<sup>38</sup> Il s'agit d'un ouvrage dont le titre annonce une notion élargie de l'utopie, en ce que l'adjectif désigne la pensée et non seulement un modèle littéraire. L'utopie littéraire s'y trouve représentée néanmoins, sans qu'elle constitue un paradigme dominant.<sup>39</sup> Dans l'article de Frank Manuel sur la signification psychologique de l'utopie,<sup>40</sup> l'auteur ne prône pas une définition étroite car, sous la rubrique de l'utopie, figurent les voyages imaginaires, les robinsonnades, les constitutions des sociétés idéales ainsi que des récits de voyage ou de rêve décrivant une société imaginaire parfaite. S'éloignant davantage des définitions strictes, dans *Utopian Thought in the Western World*, Frank et Fritzie

<sup>36</sup>Georges Duveau, *Sociologie de l'utopie et autres "essais"*, Paris, PUF, 1961, p. 4. Le travail de Duveau date de dix ans avant sa mort en 1958 et la publication fut posthume.

<sup>37</sup>*Daedalus*, 2, Printemps 1965.

<sup>38</sup>Frank E. Manuel, *Utopias and Utopian Thought*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1966.

<sup>39</sup>L'article de Northrop Frye, "Varieties of Literary Utopias", attire l'attention sur les différences entre les utopies littéraires plutôt que leurs ressemblances, *Daedalus*, 2, Printemps 1965, pp. 323-347.

<sup>40</sup>Frank E. Manuel, "Toward a Psychological History of Utopias", *Daedalus*, 2, Printemps 1965, pp. 293-232.

Manuel affirment que les périmètres du concept de l'utopie devraient rester flous,<sup>41</sup> de sorte à inclure les utopies traditionnelles aussi bien que les utopies modernes.

Dans le cas de Mumford, ainsi que chez les Manuel, la définition bipartite représente un élargissement du terme, qui met en jeu les deux éléments de l'utopie: la notion d'une création d'ordre fictif et la possibilité d'une application pratique. Ces deux catégories de l'utopie se caractérisent par la fuite et la reconstruction dans la thèse de Mumford et se trouvent sous les guises du traditionnel et du moderne dans les textes des Manuel. Or, d'autres interprétations plus récentes gardent le schéma bipartite, mais les distinctions entre les deux groupes relèvent de critères différents: l'irréel et l'idéal, la perfection et le progrès, ou la théorie et la pratique.

Claude-Gilbert Dubois soutient cette première distinction, remarquant que c'est soit le caractère irréel, soit le caractère idéal qui caractérise l'utopie pour l'utopiste.<sup>42</sup> Cette constatation tient compte de l'existence, dans les limites du genre utopique, des écrits évoquant des sociétés très éloignées du réel alors que d'autres ressemblent beaucoup à la société contemporaine. La définition moderne de l'utopie s'étend donc jusqu'à toute construction imaginaire, qu'elle soit parfaitement irréelle ou parfaitement harmonieuse. Pour Dubois, le caractère de fantaisie ne l'emporte pas sur les exigences éthiques et politiques à base concrète qui président à l'élaboration du rêve utopique. La combinaison des deux significations situe l'utopie entre le pays des merveilles et le monde réel afin qu'elle ait un pied dans la réalité et l'autre dans l'imaginaire: "La fécondité de l'utopie, et ses limites, tiennent à ce qu'elle est prise de conscience d'un problème et prise de conscience d'un désir".<sup>43</sup>

Selon Elisabeth Hansot, le but de l'utopie traditionnelle est de représenter la perfection tandis que l'utopie moderne vise au progrès en changeant la réalité par le rapprochement de la

---

<sup>41</sup>Frank E. et Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1979, p. 5.

<sup>42</sup>Claude-Gilbert Dubois, *Problèmes de l'utopie*, Paris, Archives des lettres modernes, 1968.

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 12.

société idéale et de la société actuelle.<sup>44</sup> Ces deux aspects de l'utopie renforcent une distinction entre les créations purement imaginaires sans aucune intention pratique, et les utopies susceptibles de fournir des solutions réelles aux problèmes contemporains. Appuyant sur le même principe d'élargissement de la définition trop restreinte, cette interprétation écarte la possibilité de contraindre les représentations utopiques si diverses et complexes à une seule définition stricte du terme.<sup>45</sup>

Enfin, la distinction entre l'utopie théorique et l'utopie pratique est ce qui pousse Louis Marin à composer *Utopiques, jeux d'espaces*, à la suite des événements de Mai 1968: "D'où le recours à l'utopie pour comprendre la pratique utopique".<sup>46</sup> Son étude se fonde sur la déconstruction de l'ouvrage de Thomas More, moule originel pour l'utopie théorique, mais il reconnaît volontiers le développement des mouvements pratiques qui incarnent aussi bien la volonté utopique. Le texte et l'acte se trouvent ainsi mis en jeu comme aspects complémentaires de l'utopie.

Rejet des contraintes d'une définition précise, l'interprétation bipartite est donc ce qui caractérise les utopologies de cette époque. Le mouvement exclusif et foncièrement négatif de jadis s'estompe devant l'influence des collaborations pluridisciplinaires. Une revalorisation de la notion d'utopie ressort de cet élargissement de la définition, ce qui prouve incontestablement le lien entre la réduction du champ de l'utopie et la persistance de sa connotation péjorative. En effet, l'inclusion dans la définition de la catégorie défendue de l'utopie sociale, ou "l'utopie dans des buts pratiques",<sup>47</sup> traduit mieux les intentions initiales de Thomas More où se côtoient aspects irréel et idéal du pays imaginaire. La définition bipartite qui inclut les créations fantastiques ainsi que les projections des "images-désirs"<sup>48</sup> remet en valeur les éléments utopiques supprimés jusqu'alors ainsi que le genre dans son ensemble. Mais l'élargissement de la définition ne s'arrête pas là. Afin de se distancier de

<sup>44</sup>Elisabeth Hansot, *Perfection and Progress: Two modes of utopian thought*, London, MIT Press, 1974.

<sup>45</sup>"Any attempt to confine the variety and complexity of utopias within one definition is an invitation to failure" Elisabeth Hansot, *op. cit.*, p. 2.

<sup>46</sup>Louis Marin, *Utopiques, jeux d'espaces*, Paris, Editions de minuit, 1973, p. 16.

<sup>47</sup>Voir l'article de Bertrand de Jouvenel du même titre dans *Du principat*, Paris, Librairie Hachette, 1972.

<sup>48</sup>C'est le terme qu'emploie Martin Buber dans *Paths in Utopia*, Boston, Beacon Press, 1970, p. 7.

son passé moins illustre, l'utopie doit se faire plus belle. Il faut un changement de terminologie.

## V L'Utopisme prend son essor

La reprise du terme de l'utopisme, oublié ou presque depuis l'époque de Marx et d'Engels, sert non seulement à étendre davantage le champ de signification de l'utopie, mais aussi à promouvoir une image de l'utopie en tant qu' "esprit" plutôt que "modèle". Depuis les années quatre-vingts, la préférence pour le terme plus large émerge surtout dans les ouvrages anglophones par l'emploi de "utopianism", mot qui s'infiltré aussi dans le français pour rivaliser avec "utopie" dans les études portant sur ce sujet.<sup>49</sup> Il est clair que le mouvement vers la définition bipartite dans la période précédente encourage des interprétations plus larges de l'utopie. Cependant, le développement du lexique pour accommoder l'évolution du genre démontre une tentative encore plus évidente pour laisser entrer dans le domaine utopique toute entreprise qui relève du désir d'améliorer la vie, y compris les écrits imaginaires.

Toujours absent des dictionnaires malgré une longue existence, le terme d'utopisme suscite naturellement son propre débat sur sa raison d'être. Ce terme est actuellement en plein essor, adopté par la critique dans la finalité explicite d'y rattacher des considérations idéologiques, laissant ainsi le mot d'utopie relativement "intact", sans qu'il soit nécessaire de forcer davantage son élargissement. Pourtant, cette extension du genre n'est pas sans détracteurs, car l'évolution vers l'utopisme attire des critiques d'ordre théorique et idéologique. Moins une panacée universelle qu'une ouverture nouvelle, l'utopisme représente néanmoins une étape dans la recherche de la définition la plus neutre possible.

Avant d'examiner les interprétations pluridisciplinaires de l'utopie sous sa nouvelle appellation, évoquons quelques raisons données pour railler contre l'utopisme dans les

---

<sup>49</sup>L'ouvrage très récent de Raymond Trousson, *D'Utopies et d'utopistes*, commence par une considération générale de la terminologie nouvelle, posant la question "Utopie ou utopisme?", Paris, L'Harmattan, coll. Utopies, 1998, p. 15.

quelques textes récents qui n'embrassent pas ce terme. D'abord, son passé marxiste le relie à une idéologie qui n'est pas nécessairement la sienne, malgré les échanges réciproques qui s'accomplissent entre le marxisme et l'utopisme. Par ailleurs, cet héritage politique est perçus comme un élément qui déforme le caractère littéraire de l'utopie.<sup>50</sup> L'influence de l'utopisme sur le rôle de l'utopie est primordiale en ce que les conséquences idéologiques d'un tel échange rendent pensable la transcendance du *statu quo* par l'utopie spéculative. Les tentatives pour dissimuler cette fonction réellement anticipatrice de l'utopie, née de son identification à une croyance idéologique, peuvent entraîner un refus de l'utopisme.<sup>51</sup> Malgré ses commentaires assez négatifs par rapport à l'utopisme, Cioranescu termine sa réflexion à ce sujet sur un ton prometteur, suggérant que "l'avenir du passé" est peut-être l'utopisme:

L'utopisme n'est peut-être qu'un genre de plus; mais il est encore trop tôt pour en parler. C'est grâce à lui, en tout cas, que l'utopie a fini par avoir un grand mérite que, précisément, elle n'avait jamais eu: celui de mobiliser les enthousiasmes, d'ajouter au raisonnement la dimension et le goût acidulé de l'espoir, de sanctifier nos envies et nos revendications. Grâce à lui encore, au moment où l'utopie semble fatiguée, les utopistes de la société et de l'histoire prennent la relève et un nouveau lyrisme, produit d'un monde en gestation et qui a pourtant l'air de tourner le dos au lyrisme, assure la survie de la littérature en même temps que sa revanche. C'est l'utopisme, enfin, qui montre comment nous fabriquons du neuf avec du vieux; comment nous faisons chaque soir notre lit sur la même couche que nous pensions avoir abandonnée le matin; et comment nous préférons concevoir l'avenir comme une force qui nous tire vers elle et nous happe, alors que nous pourrions dire avec au moins autant de raison que ce n'est qu'une fumée que l'histoire ne finit pas d'aspirer, pour l'engloutir dans la seule profondeur possible, celle du passé.<sup>52</sup>

L'utopisme se rachète donc aux yeux de cet auteur, mais sa réputation ne reste pourtant pas sans tache car la résistance à cette terminologie persiste. Selon Maurice Weyembergh, l'organisation sociale parfaite de l'utopie posséderait, suivant cette terminologie, la capacité de devenir réalité. Qu'une telle conséquence soit considérée comme négative paraît peut-être insolite, mais c'est ainsi que Weyembergh perçoit la situation, citant d'autres spécialistes de

<sup>50</sup>"C'est ainsi que l'utopisme part sur une mauvaise définition: mauvaise dans le sens où elle permet la confusion, devenue générale à partir de Marx et d'Engels, de l'utopie littéraire avec le socialisme utopique auquel il est censé aboutir historiquement", Alexandre Cioranescu, *L'Avenir du passé: Utopie et littérature*, Paris, Gallimard, coll. Les Essais, 1972, p. 255.

<sup>51</sup>"L'utopisme, en effet, est une croyance; et comme toutes les croyances, elle suppose la présence d'un principe immanent plus ou moins dissimulé, et toujours difficile à définir en termes historiques. Si l'utopie anticipe sur la vérité tangible de sa génération, comme on l'affirme généralement à notre époque, l'anticipation établit une sorte de pont idéal et l'histoire obéit à un programme préétabli. Naturellement on préfère camoufler cette transcendance en insistant le plus possible sur son caractère purement gnoséologique", Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, pp. 261-262.

<sup>52</sup>Alexandre Cioranescu, *op. cit.*, pp. 273-274.

l'utopie qui s'accordent avec lui sur le caractère néfaste de l'utopisme.<sup>53</sup> En effet, il s'agit d'une critique de la prétention humaine à "corriger la création", tendance qu'il condamne en raison de son artificialisme:

La croyance inhérente à l'artificialisme, qui connaît, je le répète, des degrés, culmine dans ce qui est d'abord un genre littéraire et un jeu d'esprit, *l'utopie*, mais finit par devenir un credo politique, économique, technique, *l'utopisme* [...] L'utopie en tant que genre et exercice, a une utilité critique non négligeable et me paraît tout à fait justifié; l'utopisme et le militantisme qu'il suscite par contre sont dangereux.<sup>54</sup>

Loin de réfuter le lien entre l'élargissement de la définition et la restauration du côté projectif de l'utopie, cet effort pour prolonger la connotation péjorative de l'utopie ne fait que la confirmer. Cherchant à imposer de nouveau une définition étroite de l'utopie, Weyembergh associe l'utopisme aux régimes totalitaires. Cependant, sa réaction n'est pas représentative de l'époque qui continue à produire des études proposant une vision plus large de l'utopie par la voie de l'utopisme.

La pertinence de l'utopisme à l'heure actuelle se remarque à travers le grand nombre d'ouvrages anglophones qui traitent de l'utopisme à côté de l'utopie tout court, et qui relèvent de domaines aussi divers que les sciences et le féminisme, la poésie et le bouddhisme.<sup>55</sup> Deux textes qui traitent de l'utopie dans une perspective socio-politique font l'éloge de la nature pratique de l'utopisme. Dans *The Politics of Utopia: A Study in Theory and Practice*, Barbara Goodwin et Keith Taylor se concentrent sur les valeurs politique et philosophique de l'utopie dans la société.<sup>56</sup> Le choix de désigner par l'utopisme plutôt que par l'utopie le phénomène idéologique dont ils se chargent d'élucider la portée politique est justifié par l'argument que l'utopisme englobe toute forme de pensée ayant des éléments utopiques, et non seulement les schémas des cités imaginaires.<sup>57</sup> Cet ouvrage affirme que

---

<sup>53</sup>"La perfection, qui est désormais à portée de main, va justifier le recours aux moyens les plus extrêmes. Plusieurs auteurs que j'analyse font, de l'une ou de l'autre manière, la différence entre l'utopie et l'utopisme, comme Freund, Molnar et Jonas, et ne s'en prennent qu'à l'utopisme, ce qui me semble une distinction juste et nécessaire", Maurice Weyembergh, *Entre politique et technique: Aspects de l'utopisme contemporain*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1991, p. 10. Julien Freund, dans *Utopie et violence*, et Thomas Molnar, dans *L'Utopie, éternelle hérésie* se révoltent contre la notion de l'utopie dans des finalités pratiques.

<sup>54</sup>Maurice Weyembergh, *op. cit.*, p. 10.

<sup>55</sup>La liste suivante fournit des exemples d'études qui reprennent le terme de l'utopisme soit dans le titre, soit dans le texte lui-même: Stephen A. McKnight, (ed.), *Science, pseudo-science, and utopianism in early modern thought* (1992); Lucy Sargisson, *Contemporary feminist utopianism* (1996); Nicholas M. Williams, *Ideology and utopia in the poetry of William Blake* (1998); Steven Collins, *Nirvana and other Buddhist felicities: utopias of the Pali imaginaire* (1998).

<sup>56</sup>Barbara Goodwin et Keith Taylor, *The Politics of Utopia: A Study in Theory and Practice*, London, Hutchinson, 1982.

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 16.

l'utopisme représente un élément essentiel du mécanisme de la politique moderne, celui qui permet la transition entre la conception théorique et le stade pratique.<sup>58</sup> La pensée utopique est ce qui lie la théorie à la pratique en vertu de sa présentation unique des idées appliquées dans un cadre imaginaire. Selon les auteurs, un changement définitif s'est effectué au moment de la Révolution lorsqu'on se rendit compte du pouvoir de l'action humaine de transformer le monde. L'optimisme politique qui en résulte donne naissance aux utopies modernes qui, à la différence des utopies traditionnelles, visent des applications pratiques. Par conséquent, l'utopie ne répond plus à la définition stricte du terme, étant désormais perçue comme potentiellement réalisable, ce qui explique le besoin d'un autre mot pour mieux décrire cet aspect projectif. Leur raisonnement suggère qu'une fidélité aux définitions antérieures, qui refusent l'utopie comme méthode pratique de réformer la société, signifiera la mort de l'optimisme politique et le renoncement au progrès, alors qu'en embrassant l'utopisme, toutes les implications politico-sociales intrinsèques de l'utopie peuvent s'épanouir.

Un deuxième exemple qui confirme l'essor de l'utopisme est l'ouvrage de Krishan Kumar, *Utopianism*.<sup>59</sup> Insistant aussi sur les traits politico-sociaux, cette analyse originale de la pensée utopique propose de nouvelles limites au terme de l'utopisme, mettant en contraste la théorie sociale et la théorie sociale utopique. La distinction principale entre elles c'est que la plupart des théories sociales supposent que les problèmes qui existent soient le résultat inévitable des défauts inhérents de la nature humaine. En revanche, la théorie sociale utopique rejette ces suppositions, sans nécessairement croire à la bonté naturelle de l'humanité, car partant plutôt de la thèse que l'humanité est perfectible. Ainsi la définition de l'utopie selon sa nature réalisable ou non est écartée pour être remplacée par ce nouveau critère lié à une perception particulière de la condition humaine. Quant à l'avenir de l'utopie, Kumar signale la reprise de l'utopisme en tant que vision idéologique pour accompagner les mouvements sociaux: les partis féministes engendrent des utopies féministes et inversement; les soucis pour l'écologie donnent naissance à des utopies "vertes" qui à leur tour démontrent le moyen de vivre selon l'écologisme.

---

<sup>58</sup>*Ibid.*, p. 9.

<sup>59</sup>Krishan Kumar, *Utopianism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

Si l'utopisme facilite la traduction des théories politiques et sociales dans la pratique, ce n'est pas dire que sa fonction élargie s'arrête là. Des questions philosophiques de même que des expressions littéraires et artistiques qui étaient bannies par la définition stricte du terme se réunissent par l'intégration de l'utopisme dans des textes français. L'interaction de l'utopie et de la philosophie est le thème qui domine la préface de Jean Moutaux à l'ouvrage de Jean-Yves Lacroix, *L'Utopie: Philosophie de la Nouvelle Terre*.<sup>60</sup> Après avoir soulevé la problématique de la définition, Moutaux opte pour celle qui semble la plus large: "procédé qui consiste à représenter un état de choses fictif comme réalisé d'une manière concrète [...] afin de montrer combien ces conséquences seraient avantageuses".<sup>61</sup> L'utopie paraît donc une manière rationnelle de trouver des moyens d'améliorer le monde par le truchement d'un modèle imaginaire, ce qui coïncide avec l'acception moderne de l'utopisme.

Lacroix, aussi, poursuit l'utopisme en tant que moyen de renouer le contact entre la philosophie et l'amélioration de la société, établissant une interprétation *très* large parmi ses avertissements, laquelle sert à apaiser la soif de la définition, sinon la manie de la précision: "L'utopisme désigne pensées et pratiques qui peuvent être rapportées, de près ou de loin et en des perspectives diverses à *L'Utopie*".<sup>62</sup> Malgré sa perspective généralement positive, il reconnaît néanmoins les obstacles psychologiques à surmonter dus à l'écroulement des autres tentatives récentes pour atteindre la perfection, telle l'Union soviétique. Les conclusions de Lacroix mettent en lumière la valeur de l'utopie comme méthode théorique qui permet à l'homme de se contempler, de se critiquer et de s'améliorer. L'utopie est d'abord la négation de ce qui est, la révolte contre le *statu quo*. Elle témoigne de l'idée de l'infini et tend vers l'avenir. L'humanité maîtrise son propre destin au moment où elle prend conscience des possibilités susceptibles d'être traduites en réalités, et c'est à ce moment-là que l'utopie se transforme en utopisme: "Du coup, le "silence de Dieu" qui légitime l'entreprise utopique ne nous suffit plus, et naît alors l'utopisme du désir d'une humanité en

---

<sup>60</sup>Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*

<sup>61</sup>André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1960, pp. 1178-1181.

<sup>62</sup>Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 4.



situation de ne se devoir, absolument, qu'à elle-même, et avec lui l'utopisme d'une matière suffisant, absolument, à en rendre compte".<sup>63</sup>

Moins par sa terminologie que par le contenu de son étude, Georges Jean s'aventure dans l'utopisme, faisant de l'utopie un phénomène qui s'étend de la littérature à l'architecture, du cinéma aux beaux-arts.<sup>64</sup> La présentation très attirante de *Voyages en Utopie*, en papier glacé et semé de plaques en couleur, ajoute une certaine accessibilité populaire au sujet de l'utopie, puisqu'elle n'est plus une image figée dans des textes qui dressent l'inventaire de ses caractères. Il est vrai que, jusqu'ici, l'utopie reste un sujet de contemplation intellectuelle, réservé aux études universitaires. L'innovation de la publication de Jean, c'est la combinaison des éléments populaires et intellectuels dans un seul ouvrage qui ne perd rien de son érudition en faisant appel à un plus grand public. Voilà en quoi consiste sans doute l'essence de l'utopisme: un éloignement de la figure de l'utopiste dans sa tour d'ivoire qui élabore des œuvres littéraires déconnectées de la réalité, et un rapprochement de la société et de la culture réelles, populaires, susceptibles d'exercer une influence sur la pensée contemporaine.

Enfin, le cheminement de Raymond Trousson dans *D'Utopies et d'utopistes*, coïncide à peu près avec le nôtre en ce qu'il circonscrit de nombreuses définitions avant de terminer son parcours sur la question "l'utopie ou l'utopisme?". A la différence de ses études antérieures sur l'utopie où il a tendance à prôner une définition assez étroite et exclusive,<sup>65</sup> Trousson admet dans cette publication très récente la légitimité de l'utopisme.<sup>66</sup> Après avoir soutenu l'argument en faveur de cet élargissement de l'interprétation dans des buts dynamiques et réalistes, il opte cependant pour la voie du spécifique, afin d'inventorier les modèles utopiques et d'éviter "une regrettable indécision définitionnelle". Ainsi, le choix de se limiter

<sup>63</sup>*Ibid.*, p. 186.

<sup>64</sup>Georges Jean, *Voyages en Utopie*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Philosophie, 1994.

<sup>65</sup>"Nous proposerons de parler d'utopie lorsque, dans le cadre d'un récit (ce qui exclut les traités politiques), se trouve décrite une communauté (ce qui exclut la robinsonnade), organisée selon certains principes politiques, économiques, moraux, restituant la complexité de l'existence sociale (ce qui exclut l'âge d'or et l'arcadie), qu'elle soit présentée comme idéal à réaliser (utopie constructive) ou comme la prévision d'un enfer (l'anti-utopie moderne), qu'elle soit située dans un espace réel, imaginaire, ou encore dans le temps, qu'elle soit enfin décrite au terme d'un voyage imaginaire vraisemblable ou non" *Voyages aux pays de nulle part: Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1979, p. 28.

<sup>66</sup>"On ne saurait, cela va sans dire, contester la légitimité de l'étude large, de ce qu'on appellera l'utopisme" Raymond Trousson, *D'Utopies et d'utopistes*, *op. cit.*, p. 22.

à l'utopie ne représente pas nécessairement une attitude négative, bien qu'il puisse suggérer une volonté de rigidité et de contrainte: "Comme l'utopisme, l'utopie se caractérise, certes, par un contenu et un projet, mais, en tant que genre littéraire, elle suppose également des exigences de formulation de son message, requiert l'étude de critères structuraux, diégétiques et stylistiques".<sup>67</sup>

La tendance vers l'utopisme promet l'interprétation la plus large, la plus positive et la plus ouverte de l'utopie. Ainsi, cet élargissement du terme établit une sorte de neutralité dans une zone qui porte les marques de la polémique du XIXe siècle et le souvenir des contraintes du XXe siècle. Se succédant à la définition bipartite qui identifie les deux courants irréel et idéal de l'utopie, l'utopisme dépasse les problèmes de la théorie et de la pratique, de la fiction et de la réalité, pour se lancer vers l'identification d'un esprit utopique. Une approche équilibrée de la définition de l'utopie est ainsi rétablie; en refusant l'utopie *stricto sensu*, l'utopisme nous laisse libre de choisir parmi la profusion d'idées qui figurent sous sa rubrique plutôt que de nous restreindre à une seule interprétation étroite.

Définir ou ne pas définir: voilà la question — enfin, celle qui nous préoccupe après avoir esquissé les bienfaits et les désavantages d'un tel procédé. Selon nous, plus la définition se rétrécit, plus l'utopie se trouve dénigrée, exilée, condamnée à la désuétude en raison de ses structures limitatives et ses critères contraignants. En revanche, plus la définition s'élargit, plus l'utopie s'épanouit sous ses formes les plus diverses, ce qui amène une revalorisation du genre littéraire en même temps qu'un regain d'intérêt pour ses potentialités pluridisciplinaires et imaginaires. Il nous semble donc contraire à l'évolution normale de la notion dynamique qu'est l'utopie de chercher à la définir. Nous préférons indiquer tout simplement une orientation à la fin de ce chapitre, orientation qui concordera avec les nouvelles représentations de l'utopie qui apparaissent dans la littérature contemporaine.

Utopie ou utopisme? Faisant écho de la question de Trousson, nous nous demandons quelle orientation exprime mieux nos intentions en examinant les représentations de l'utopie dans

---

<sup>67</sup>*Ibid.*

l'œuvre de Le Clézio. Bien que Trousson choisisse l'utopie comme le cadre dans lequel il situe son étude des exemples classiques mais méconnus du genre, nous nous inscrivons pleinement dans l'interprétation élargie de l'utopisme. Pourquoi? D'abord, parce que nous explorons un terrain inconnu, les écrits de Le Clézio étant sans repères en ce qui concerne leur nature utopique. Puisque nous n'avons pas affaire à des ouvrages qui correspondent aux modèles traditionnels du genre littéraire, c'est donc le recours à l'utopisme qui nous permet d'identifier un "esprit utopique" chez Le Clézio. Et enfin, pour analyser l'œuvre de cet écrivain contemporain dans une perspective utopique, il faut prendre en considération l'état actuel de ce genre. A l'aube du troisième millénaire, l'utopie est prête à renouveler les espoirs du monde, ce désir qui est perceptible dans tous les domaines, depuis l'écriture jusqu'à l'architecture, grâce à l'influence libératrice de l'utopisme.

Ayant choisi d'encadrer notre étude de l'œuvre de Le Clézio dans le domaine ouvert de l'utopisme, il serait illogique de dresser ici un inventaire des caractères et des principes que nous rattachons à notre interprétation de ce phénomène. Pourtant, afin de cerner le champ des écrits qui manifestent ces qualités utopiques, nous entamerons une brève histoire littéraire du genre dans le chapitre qui suit. Ce recensement des utopies littéraires indiquera aussi la manière dont les exemples réussissent à redéfinir le genre à travers les siècles, aboutissant à la période où s'élabore l'œuvre de Le Clézio.

## CHAPITRE II

### HISTOIRE LITTÉRAIRE DE L'UTOPIE

---

L'utopie moderne doit être non pas statique mais cinétique; elle ne peut pas prendre une forme immuable, mais elle doit nous apparaître comme une phase transitoire à laquelle succédera une longue suite de phases qui la transformeront sans cesse.

H.G. Wells

---

Les récits qui, depuis près de cinq siècles, présentent une vision du pays idéal et de la vie meilleure, composent la longue et illustre histoire de l'utopie.<sup>1</sup> Bien que la critique ne s'accorde pas plus sur la désignation de l'utopie dans la tradition romanesque que sur la définition du terme lui-même,<sup>2</sup> le genre utopique, qui englobe ouvrages imaginaires et constitutions et pamphlets socio-politiques, fait partie intégrante de l'histoire littéraire de l'Occident. Un bref aperçu de cette histoire, depuis la première apparition du genre jusqu'à nos jours, servira à élucider les diverses tendances de la pratique utopienne à travers son évolution, et à établir ainsi les parallèles entre les étapes différentes de l'histoire littéraire de l'utopie et les métamorphoses de sa définition. De nouveau, c'est la mise en valeur de l'utopisme qui nous permettra de voir plus clair dans l'histoire du genre. Grâce à cette notion, on peut non seulement réunir sous l'étiquette de l'utopie la multiplicité de styles et de

---

<sup>1</sup>Nous ne prétendons pas fournir ici une étude exhaustive de l'histoire littéraire de l'utopie; nous cherchons plutôt à présenter des tendances générales dans le vaste champ des écrits utopiques. Pour des analyses plus détaillées des utopies littéraires, voir les ouvrages de Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, de Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, et d'Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, qui tracent d'une manière très complète l'histoire littéraire de l'utopie.

<sup>2</sup>Raymond Trousson met en question le statut romanesque de l'utopie: "De même, l'utopie ne rencontre vraiment le genre romanesque qu'à partir du moment où elle renonce à n'être qu'une image globale de perfection et où, par le biais de l'individu, elle réintègre l'humain. C'est dire peut-être que l'utopie ne devient roman que lorsqu'elle cesse d'être utopie", *D'Utopies et d'utopistes*, Paris, L'Harmattan, coll. Utopies, 1998, p. 38. En revanche, Jean-Yves Lacroix affirme: "*L'Utopie* est un roman", dans *L'Utopie: Philosophie de la Nouvelle Terre*, Paris, Bordas, 1994, p. 73, ce qui démontre que l'ambiguïté persiste du point de vue formel.

formes littéraires qui est apparue au cours de l'histoire, mais aussi classer sous cette même rubrique des écrits qui précèdent l'émergence du genre proprement dit.

Notre approche, qui consiste à relier la théorie et la pratique littéraire pour définir et puis démontrer les potentialités de l'utopie, reprend celle de la plupart des utopologies importantes.<sup>3</sup> Après avoir identifié les stades qui jalonnent le parcours du genre, nous explorerons les représentations de l'utopie dans la littérature contemporaine afin d'insister sur les développements les plus récents. La présente étude va donc plus loin que les autres études chronologiques de l'utopie littéraire puisque nous ouvrons nos analyses à la production littéraire actuelle, au moyen de la notion d'utopisme qui permet, plus que la définition étroite de l'utopie, de comprendre l'évolution continue du genre. Nous espérons alors compléter l'étude du genre en suppléant aux analyses qui se terminent à l'époque des anti-utopies. Même celles qui naissent de l'époque contemporaine ne semblent rien identifier comme utopie au-delà de 1950,<sup>4</sup> ce qui les amène à annoncer prématurément la fin tragique de l'utopie,<sup>5</sup> au lieu de constater sous de nouveaux traits une vraie renaissance du genre.

Cependant, même si notre histoire littéraire de l'utopie s'étend jusqu'à l'ère contemporaine, cela ne facilite nullement la tâche de fixer son point de départ. Certains critiques jugent que la catégorie d'utopie peut jouer rétrospectivement et qu'il est donc justifié d'y incorporer des ouvrages antérieurs à *L'Utopie* de Thomas More; d'autres contestent cette pratique en accusant ses défenseurs de mettre la charrue devant les bœufs. A la différence des études qui écartent ces versions prémonitoires de l'utopie du "canon" au moyen de distinctions chronologiques ou stylistiques, nous cherchons à démontrer leur appartenance au grand courant de l'utopisme, en insistant sur tout le fonds mythique qui les réunit. Cette approche permettra de grouper les exemples, de l'Antiquité à l'actualité, qui s'inscrivent dans une

---

<sup>3</sup>Bien que nous suivions ainsi le modèle créé par les travaux significatifs de Servier, de Ruyer, et de Bloch, nous ne sommes pas d'accord avec eux sur l'idée d'une hiérarchie entre les utopies, au sens strict du terme, et les visions utopiques. Nous nous référons plutôt à l'ouvrage exemplaire de Krishan Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, New York, Basil Blackwell, 1987, qui, en traitant de "Utopianism Ancient and Modern", adopte une orientation plus proche de la nôtre.

<sup>4</sup>Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*

<sup>5</sup>Frank et Fritzie Manuel concluent que nous assistons au crépuscule de l'utopie dans *Utopias and Utopian Thought in the Western World*, et Northrop Frye identifie dans "Varieties of Literary Utopias" une "paralysie" de l'utopie depuis les années cinquante, paralysie qu'il attribue au sentiment anti-communiste qui prévaut dans les pays démocratiques.

catégorie mythique où transparaît une vision utopique. Ainsi, les ouvrages de tendance mythique qui préfigurent l'utopie de la Renaissance trouvent une place dans l'histoire de l'utopie, sans qu'elles aient à répondre à tous les caractères du genre.<sup>6</sup>

Il ne s'agit pas non plus d'exclure de l'histoire de l'utopie les genres littéraires qui participent à l'évolution de la tradition utopique. Parmi les formes apparentées, telles que l'uchronie, la fiction futuriste, la science-fiction, l'anti-utopie, et l'écotopie, certaines se détachent de l'utopie pour se métamorphoser en genres plus ou moins indépendants. Dans la mesure où ils contribuent au développement de l'histoire littéraire de l'utopie, ces genres seront eux aussi évoqués aux cours de nos analyses, en tant qu'exemples des formes multiples que l'utopie peut assumer. Nous commençons donc notre survol de l'utopie par une constatation du dynamisme d'un genre qui ne cesse d'évoluer.

### I La Diversité depuis le début: les utopies humaniste, religieuse, scientifique

Pour défendre notre approche du problème, qui étend les frontières de l'utopie, nous n'avons qu'à citer l'esprit d'ouverture qui présidait à ses débuts. Effectivement, les balbutiements mêmes de l'histoire littéraire de l'utopie sont révélateurs d'une hétérogénéité intéressante, du point de vue formel et idéologique. Il suffit, pour s'en assurer, de passer en revue les premières utopies humaniste, religieuse et scientifique, à commencer par l'ouvrage de Thomas More.

Du rêve humaniste de Thomas More naît le néologisme ainsi que le premier modèle du genre. En tant que tel, *L'Utopie* (1516) manifeste évidemment tous les caractères définis par la suite comme appartenant au genre utopique, surtout son intention de veiller au bonheur et au bien-être de la population dans une société créée par des êtres humains non pas divins. Tous les aspects plastiques de la ville sont conçus dans le but de fournir un maximum d'harmonie et de plaisir pour les Utopiens sous la forme la plus naturelle et la plus simple possible. A titre d'exemple, la protection physique et idéologique de la société est assurée

---

<sup>6</sup>Dans la partie suivante de notre étude, ces mythes fondateurs et complémentaires de l'utopie feront le sujet d'une analyse plus approfondie par rapport à l'œuvre de Le Clézio.

par l'action humaine du roi Utopus qui écarta le pays d'Utopie du continent pour en faire une île. Ce schéma, qui mise sur la défense naturelle, réduit aussi la nécessité d'une force militaire, ce qui permet d'investir plus d'efforts dans des œuvres sociales.

En ce qui concerne la topographie et la géographie, *L'Utopie* démontre des traits typiques du genre: la construction de la ville Amaurote sur une colline, près du fleuve Anhydre. Cette cité s'organise en cercles concentriques d'une manière symétrique et ordonnée. Selon l'aspect et la forme, chaque ville d'Utopie reproduit le modèle d'Amaurote, ce qui donne une fédération d'agglomérations homogènes — d'où vient la notion que connaître une ville en Utopie, c'est les connaître toutes. Plus révélatrices encore de l'humanisme de More sont les institutions politiques et sociales en vigueur en Utopie puisque l'objectif fondamental est d'améliorer la qualité de la vie de chaque citoyen et de chaque citoyenne. L'éducation, le travail, l'agriculture, le gouvernement, même le mariage — toutes les institutions qui sont renouvelées dans *L'Utopie* — présentent des réformes mises en œuvre pour assurer le bonheur et le plaisir, qui sont les buts essentiels de cette société. Il y paraît que le progrès dans les domaines scientifique et économique n'a pas d'importance en lui-même, sauf dans la mesure où il rapporte des effets bienfaisants pour la vie de l'individu ou de la société. C'est-à-dire, ni la scolarisation, ni le travail ne visent une situation concurrentielle où la maîtrise des connaissances ou d'un métier méritera plus ou moins de respect; c'est la plénitude individuelle plutôt que des découvertes ou des avancées scientifiques qui est recherchée dans cette utopie humaniste.

Bien différentes sont les intentions de l'utopie religieuse de Tommaso Campanella, *La Cité du Soleil* (1623).<sup>7</sup> Celle-ci présente une cité fortifiée, située aussi sur une île — Taprobane, dont le modèle semble être Ceylan. Mais puisqu'elle ne couvre qu'une partie de l'île, et qu'elle n'a pas la défense naturelle de la mer, la Cité du Soleil est protégée par sept murailles d'enceintes et par une force militaire importante. Cette enclave religieuse sur une colline, entourée de fortifications et située au milieu de quatre royaumes rappelle plutôt un monastère

---

<sup>7</sup>Tommaso Campanella, *La Cité du Soleil*, Introduction, édition et notes par Luigi Firpo, Traduction française par Arnaud Tripet, Les Classiques de la pensée politique, Librairie Droz, Genève, 1972.

que l'île utopique de More. Ces aspects topographiques et géographiques mettent en valeur la perspective défensive qui domine dans *La Cité du Soleil*.

La plupart des descriptions et des institutions de la Cité du Soleil mettent en évidence son caractère religieux. L'édifice central de la cité de Campanella se trouve au sommet de la colline — il s'agit d'un temple circulaire ayant des coupes, un autel et des cloîtres où habitent environ quarante religieux. Le gouvernement de cette société consiste en un Prêtre souverain, ou Soleil, nommé pour ses connaissances exceptionnelles dans tous les domaines mais surtout pour sa prééminence en tant que métaphysicien et théologien. Soutenu par trois princes, Pouvoir, Sagesse et Amour, il détient un pouvoir à la fois spirituel et temporel. L'impression générale que l'on retient de la Cité du Soleil est celle d'une organisation religieuse qui a pour but d'empêcher ou de punir sévèrement les vices et les péchés selon le dogme chrétien — les jeux d'échecs, de dés, de cartes y sont supprimés; la sodomie est passible de la peine capitale. La communauté des biens est mise en place pour supprimer tous les problèmes dus à la pauvreté tels que le mensonge, la ruse, le vol, ainsi que ceux liés aux richesses, c'est-à-dire l'insolence, l'ignorance, l'apathie, la trahison. Toute réforme proposée par Campanella correspond aux exigences de la moralité chrétienne qui l'emporte sur la recherche du bonheur. L'exemple du sacrifice volontaire confirme la prééminence des rites religieux par rapport au bien-être humain. La désignation même de cette utopie comme la Cité du Soleil est révélatrice de sa fonction première de communauté religieuse. La double signification du soleil, image de Dieu, indique alors qu'on pourrait aussi bien décrire cette utopie comme une théocratie.

L'usurpation du pouvoir de la religion par la science trouve son expression utopique dans *La Nouvelle Atlantide* (1627) de Francis Bacon. L'existence de cette société, créée par et pour le savoir humain, démontre que le bonheur s'acquiert par les progrès continus de la recherche scientifique. Plus que toute autre innovation de cette île nommée Bensalem, la Maison de Salomon reste l'accomplissement fondateur de ce nouveau régime scientifique. Bien que cette institution soit consacrée à l'étude des œuvres et des créations de Dieu, elle reste indépendante de la religion, ayant comme but la connaissance des causes des choses et



la réalisation de toutes les choses possibles. La découverte intellectuelle est donc une valeur en soi, puisque la recherche n'est nullement dictée par le pragmatisme. A la différence des utopies de More et de Campanella, ni la communauté des biens, ni le travail universel ne semblent être à la base de la création imaginaire de Bacon. C'est l'amélioration apportée par les progrès techniques et les expériences scientifiques qui procure la haute qualité des produits alimentaires et le bonheur des habitants.

C'est l'ordre qui assure le bonheur des Atlantidiens, qui propulsent ceux qui assurent le progrès, par la technologie, la science, et le savoir, au sommet de la hiérarchie sociale. Dans *La Nouvelle Atlantide*, on ne pratique nullement une politique de transparence, puisque les secrets des découvertes sont soigneusement gardés dans la Maison de Salomon. Ces secrets servent donc à créer une élite intellectuelle, investie d'un pouvoir plus important que celui des hommes politiques. Même si les érudits recherchent et développent des innovations pour le bien commun, il n'empêche que ces êtres éclairés, qui sont l'égal des dieux, détiennent les clefs de l'avenir.

La société de Bacon représente alors le prototype de l'utopie scientifique, et lance un courant qui est tout aussi important que l'utopie humaniste de More ou l'utopie religieuse de Campanella. Ces trois exemples qui datent de la période des grandes explorations et des découvertes maritimes tirent en partie leur inspiration de ces événements historiques. Quoique ces utopies adoptent le même procédé narratif — le voyageur qui raconte son histoire à son retour d'un pays de rêve — elles révèlent aussi, par leurs différences, toutes les potentialités de ce nouveau genre. Les sources différentes de leur inspiration sont responsables de ces divergences, mais celles-ci annoncent quand-même les grandes tendances du genre — où dominent les aspirations humanistes, religieuses ou scientifiques. Ainsi, dès ses débuts, la littérature utopique s'ouvrit à toutes les interrogations sur l'avenir humain.

## II Des Voyages plus audacieux: interplanétaires, fantastiques, australes

Au cours des siècles qui suivront la Renaissance, les utopistes se lassèrent de la source d'inspiration qu'était le voyage vers le Nouveau Monde, préférant reprendre le schéma du voyage dans un contexte plus audacieux. Tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle et pendant une grande partie du XVIII<sup>e</sup>, le voyage garde son importance en tant que moyen d'accès à l'utopie, mais il permet aussi d'introduire des éléments nouveaux. Le franchissement de l'espace interplanétaire, le voyage qui mène d'un monde fantastique à un autre, et le tour du monde qui rappelle mais dépasse les grandes découvertes de Colomb ou de Vespucci font que le genre utopique étend ses horizons et que cette tradition littéraire continue de se renouveler.

*Les Etats et Empires de la Lune* (1657) de Savinien Cyrano de Bergerac est une utopie qui développe les notions de l'altérité et de l'inversion, déjà énoncées dans les utopies précédentes, mais exagérées désormais par la distance spatiale et psychologique de la terre rendue possible par son voyage imaginaire dans la lune. Le paradis qui existe dans ce récit se situe dans la Lune, qui n'est pas une lune mais un monde. Pour ses habitants, c'est la Terre qui est la Lune. Bouleversant ainsi la perspective des habitants de la Terre, Cyrano de Bergerac procède à se moquer des mœurs, comme des idées reçues. Il y pratique l'inversion des valeurs sociales en mettant en cause l'autorité et la supériorité des aînés ou des personnes âgées; chez lui, les vieux obéissent aux jeunes, les parents aux enfants. Outre les réformes sociales que prône Cyrano de Bergerac, et qui affirment la nature sérieuse de cette utopie, on y décèle aussi une contribution significative au genre sur le plan idéologique. Auparavant, les utopies suggéraient une meilleure vie dont les bienfaits seraient évidents aux habitants du monde réel, tandis que Cyrano de Bergerac décrit un monde à l'envers pour obliger ses contemporains à se demander si c'est bien le monde réel qui est à l'endroit. Il pousse ce paradigme de l'inversion, que la forme utopique pratique si bien, à ses limites, en situant l'utopie en dehors du monde connu de notre planète, et se montre par la même occasion l'un des précurseurs dans l'exploration du côté satirique ou fantastique de l'utopie, voie dans laquelle le suit Jonathon Swift.

Tandis que les voyages interplanétaires à la Cyrano préfigurent en quelque sorte la naissance de la science-fiction, *Les Voyages de Gulliver* (1726) de Jonathon Swift ouvre la voie à l'anti-utopie, c'est-à-dire le mode utopique qui privilégie la critique d'une société imaginaire fondée sur les mœurs et les institutions contemporaines. Dans la série de pays que traverse Gulliver, le lecteur perçoit non seulement des modèles de la société imparfaite, mais aussi des mutations de l'habitant qui soulignent les intentions satiriques de l'auteur. Peuplé par des personnes minuscules, le pays de Lilliput révèle la mesquinerie d'une société organisée selon les caprices et les intrigues de la cour. Le gigantisme de l'île de Brobdingnag indique l'idée de la supériorité qui inspire cette société "géante", fondée sur les principes du sens commun, de la raison, de la justice et de la bonté. La dimension du pays et de son peuple reflète ainsi l'esprit de son organisation mais ni Lilliput ni Brobdingnag ne représentent le monde idéal. Encore moins habitable que ces deux pays est l'île de Laputa où la société scientifique et technocratique est poussée jusqu'aux limites de la raison et de l'existence, car le calcul l'emporte sur la vie et la destruction de cette île volante est imminente. Le seul exemple utopique imaginé par Swift est celui où les hommes sont soumis à l'autorité des chevaux; les Yahoos sauvages et méchants sont inférieurs aux Houyhnhms. Cette réduction de l'humanité au statut le plus bas possible souligne l'inversion des valeurs qui existent dans l'utopie. La sagesse dont les chevaux font preuve en renonçant aux vices de l'humanité est mise en opposition avec la dégénérescence des Yahoos. Quoique cette conclusion semble paradoxale en raison de la dialectique civilisé/sauvage, l'utopie de Swift dépeint la civilisation contemporaine comme corruptrice, vouée à l'échec, fondée sur de fausses valeurs. Selon la logique de Swift, il est ainsi impossible de concevoir une société idéale peuplée d'êtres humains à moins que ceux-ci ne retrouvent les connaissances naturelles que détiennent les Houyhnhms.

L'inversion qui se pratique dans les utopies de Cyrano de Bergerac et de Swift est courante à cette époque; elle se trouve aussi dans les ouvrages où les terres australes sont désignées comme l'emplacement de l'utopie. Evidemment, la situation du pays "au pôle opposé" traduit d'une manière succincte la distance géographique et idéologique entre la France et le

royaume utopique. Bien que la notion de trouver un pays idéal aux antipodes de l'Europe soit plus réaliste à cette époque-là que celle des colonies stellaires, il n'empêche que ces utopies comportent des images fantaisistes à côté des idées plus réalisables. *La Terre australe connue* (1676) de Gabriel de Foigny, et *Histoire des Sévarambes* (1677) de Denis de Veiras, suivi un siècle plus tard par *La Découverte australe par un homme volant* (1781) de Rétif de la Bretonne, figurent sur la liste de ces utopies qui se situent à l'autre bout du monde. Conçu au XVIIe siècle et s'inspirant d'un schéma homérique, le *Télémaque* (1699) de Fénelon est peut-être moins fantaisiste que les utopies contemporaines mais procède au même renversement des normes politico-sociales d'alors.

L'on constate que les utopies françaises de la fin du XVIIe siècle dépeignent des sociétés dans le détail, en insistant surtout sur la nécessité des réformes sociales, sans doute en raison de l'immobilité qui caractérise la société française de cette période. *Télémaque* présente au moins deux solutions possibles: l'état naturel de la Bétique qui doit sa perfection à la vie communautaire, et la République de Salente qui s'épanouit sous les réformes bienfaites d'un despote, éclairé par celui qui s'appelle Mentor. C'est dans cette tradition philosophique que s'inscrit aussi *Candide* (1759) où le jeune héros entreprend ses recherches du "meilleur des mondes possibles" en compagnie de son guide, monsieur Pangloss. Les conclusions sur l'enchaînement des événements et sur la nécessité de "cultiver son propre jardin", expriment bien le désir de l'humanité de réaliser la perfection sur la terre. En revanche, Gabriel de Foigny prône la modification — dans le but d'améliorer la vie de ses habitants — de tout ce qui existe naturellement, depuis le paysage nivelé jusqu'à la sexualité des "Australiens" hermaphrodites. Il y décrit le développement d'un langage perfectionné, qui est fondé sur un ordre rationnel. Chaque lettre y signifie une essence ou une qualité en elle-même afin que les mots expriment pleinement ce qu'ils désignent. Denis de Veiras prête la même invention à ses Sévarambes qui ont créé une langue où le signifiant et le signifié se complètent. Son utopie australe est fondée sur des institutions qui interdisent l'orgueil de l'aristocratie, l'avarice du propriétaire, et l'oisiveté de ceux qui ne participent pas au travail commun. C'est en luttant contre ces vices et en aspirant à devenir un citoyen modèle que les Sévarambes réalisent leur patrie idéale.

Si ce ne sont pas les régions inexplorées de la Terre australe qui piquent l'imagination des utopistes, ce sont les îles à peine plus connues de l'Océan Indien qui les attirent. Or, le Marquis du Quesne choisit l'île Bourbon, comme site de son projet utopique, en proposant d'y fonder une république protestante, la République d'Eden, vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Ses pamphlets de 1689 fournissent la description d'une vie parfaite qui se déroule au milieu de l'abondance naturelle de l'île tropicale; l'harmonie y est garantie par des vertus chrétiennes: l'honnêteté, la liberté, la justice, la charité et l'espérance du salut. Cette société nouvelle, conçue dans l'intention d'abriter les coreligionnaires persécutés de l'Europe, réussit à attirer assez de partisans pour entraîner l'embarquement des premiers "républicains", y compris François Leguat, en juillet 1690. Lors de leur arrivée à l'île Bourbon, un véritable "jardin d'Eden", ils constatent l'impossibilité de convertir cette colonie française de quelques 300 habitants en une république. Ils se réorientent alors vers l'île Rodrigues, mais Leguat et sept compagnons y sont abandonnés par le capitaine, ce qui les oblige à passer deux ans à Rodrigues. Les survivants atteignent l'île Maurice suivant une traversée périlleuse dans une embarcation faite par eux-mêmes, mais ils sont exilés aussitôt par les Hollandais et obligés de passer trois ans à l'île Marianne. Quoique cette aventure utopique ne corresponde pas aux projets prévus, les journaux de Leguat évoquent la vie à Rodrigues de sorte à suggérer un paradis sauvage que l'homme ne saurait transformer car il s'agit en réalité d'une prison.<sup>8</sup>

Chose intéressante, on dit qu'une édition de l'œuvre de Leguat publiée entre 1707 et 1709 contient une préface écrite par un certain Maximilien Misson,<sup>9</sup> nom qui se retrouve dans l'*Histoire générale des plus fameux Pirates* (1724-1728) du capitaine Charles Johnson, pseudonyme de Daniel Defoe. Les XX<sup>e</sup> et XXIII<sup>e</sup> chapitres de cet ouvrage forment le récit de *Libertalia: Une Utopie pirate*. Defoe y conte les aventures du capitaine Misson et de son complice, l'hérétique Carraccioli, qui fondent une société utopique selon des valeurs humanistes et religieuses — celles de la communauté des biens et de la liberté d'expression.

<sup>8</sup>François Leguat, *Voyages et aventures de François Leguat et de ses compagnons, en deux isles désertes des Indes orientales*, Londres, Chez David Mortier, 1721.

<sup>9</sup>Cette "rumeur" invérifiable jusqu'à présent vient de la préface de Mario Serviabile à l'édition tricentenaire de l'ouvrage de Henri du Quesne, *L'Île Eden (Recueil de quelques mémoires servant d'instruction pour l'établissement de l'Isle d'Eden)*, Editions ARS Terres Créoles, coll. Mascarin, 1989.

Les critiques sont divisés à propos de la question de l'existence de cette société; le mythe de cette société qui exista peut-être à Diego Garcia, au nord de Madagascar, n'a en effet d'autre source que l'histoire racontée par Defoe dans son anthologie de récits difficilement vérifiables. Si la référence à Misson dans l'œuvre de Leguat est valable, il est fort probable que Defoe créa cette utopie grâce à l'inspiration du projet du Marquis du Quesne.

A l'exception des utopies de Cyrano de Bergerac qui s'inscrivent partiellement dans le courant scientifique, les récits des voyages imaginaires examinés ci-dessus reproduisent les rêves humanistes d'un pays heureux, rêves où se mêlent parfois des préoccupations religieuses. Le seul exemple d'un voyage austral qui se distingue de ceux-ci est celui de Rétif de la Bretonne. Tant par sa parution tardive qui suit la découverte et la colonisation de la Terre australe, tant par les innovations scientifiques qui s'y décrivent, cette utopie se présente comme un ouvrage annonciateur de l'avenir de l'utopie. S'approchant davantage de la science-fiction, Rétif de la Bretonne se concentre moins sur les réformes politiques que sur le progrès scientifique qu'il voit comme l'espoir de l'humanité. Les idées évolutionnistes et naturalistes qui sous-tendent l'existence et le développement de ce pays idéal sont empruntés à Buffon, dont l'influence est reconnue implicitement par l'emploi de son nom à l'envers "Noffub", pour désigner un des plus grands savants du continent. *La Découverte australe par un homme volant* rétablit ainsi le lien avec l'utopie rationaliste et scientifique de Bacon, représentant le point d'ancrage de ce courant particulièrement important dans les utopies futures. De même, tous les éléments imaginaires et fantastiques des voyages utopiques des XVIIe et XVIIIe siècles contribuent en général à la préparation de la science-fiction, de la fiction futuriste et de l'uchronie au XIXe siècle.

### III L'Avenir scientifique de l'utopie

L'adoption par les utopistes d'une vision futuriste fut provoquée par un nombre de facteurs historiques et sociaux. Tout d'abord, on se rendit compte que la civilisation européenne expansionniste et colonialiste couvrait la terre entière; il n'y avait plus de pays à découvrir ni à conquérir. La terre inconnue perdit son importance comme sujet des rêves utopiques parce

qu'elle ne se prêtait plus aux spéculations des utopistes. Quoique le monde géographique n'offrît plus de possibilités de trouver des utopies, le monde industriel et scientifique ouvrait la voie à des milliers de possibilités inattendues et inimaginables. C'est surtout la révolution industrielle qui faisait rêver de l'avenir plutôt que du présent. Comme la vie semblait se transformer d'année en année avec l'aide de la technologie, on se demandait comment serait le monde de l'avenir.

Le premier utopiste dont l'utopie située dans les temps à venir connut un très grand retentissement, c'est Louis-Sébastien Mercier avec *L'An 2440*, publié en 1770. Après s'être engagé dans un débat avec un Anglais à propos de la société de son temps et de ses défauts, le narrateur rêve qu'il a dormi pendant plusieurs siècles; en se réveillant, il se trouve dans le Paris de l'an 2440. Il parcourt la ville, capitale idyllique, soumise au régime de la monarchie constitutionnelle et dont les habitants sont à la fois sensibles et éclairés. Mercier remplace ainsi le déplacement spatial, les "jeux d'espace", par l'anticipation temporelle, ce qui suggère l'emploi du terme "uchronie" pour remplacer celui d'utopie. C'est un moment très important dans l'évolution de la pensée utopique parce que l'utopie projetée dans le temps présente l'état futur d'un monde réel, annonçant donc le début de la recherche de l'utopie pratique. De plus, l'utopie spatiale qui décrit un pays où l'histoire s'est arrêtée ne peut pas toucher directement le lecteur, tandis que l'avenir intéresse tous. De cette nouvelle branche du genre utopique on voit se développer les genres littéraires de la science-fiction et aussi de la fiction futuriste. D'ailleurs, ce processus mène à l'ouverture de l'utopie. L'utopie ne se définit plus exclusivement comme genre littéraire; elle incorpore désormais les traités politiques inspirés par "l'esprit" de l'utopie, parmi lesquels se trouvent les grands projets utopiques des XIXe et XXe siècles.

A cette époque-là, grâce aux progrès scientifiques et techniques, l'humanité se sent enfin capable de perfectionner la société elle-même. Avec les nouvelles perspectives qu'offre l'uchronie aussi, l'on reprend les réformes suggérées depuis les origines du genre, tout en cherchant à les appliquer dans des expériences communautaires. Des utopistes tel que Robert Owen, qui refusent d'accepter que la misère des sociétés industrialisées représente la finalité

de l'existence humaine, misent sur l'idée que le progrès matériel amène le progrès social. Owen transforme son usine en association communautaire et élabore une cité modèle basée sur la condamnation de la propriété, du christianisme et du mariage. La propriété est hostile à l'égalité, le christianisme empêche les citoyens et les citoyennes de résister aux pouvoirs qui les oppriment, le mariage représente moins une union des amoureux que le renforcement et la garantie d'une société basée sur le système des classes. Pour lui, le moyen d'accéder au bonheur social consiste en des réformes plutôt que des mouvements révolutionnaires. Il voit le salut de l'humanité dans de petites communes fédérées où n'existent ni bureaucratie, ni division du travail, ni séparation entre ouvriers et paysans.

C'est dans les visions utopiques de Henri de Saint-Simon que le modèle scientifique prend son essor. En effet, dans son pays idéal, la science remplace la religion. Selon lui, pour améliorer la société, il ne faut ni retourner à la terre, ni créer une société sans classes; la solution se trouve moins dans l'association oweniste que dans l'organisation. Il glorifie la "capacité administrative" de la classe bourgeoise, surtout les banquiers qui représentent les institutions centrales de la vie économique et qui deviendraient les fonctionnaires de la communauté industrielle. A cet égard, Saint-Simon est au pôle opposé du jacobinisme, malgré leur intérêt commun pour l'abolition du régime féodal. L'ordre créé permet de surveiller l'ensemble à partir d'une institution centrale et instaure donc une nouvelle hiérarchie. C'est un anti-libéralisme qui n'est pourtant pas une restauration, mais un Etat centralisé fondé sur le progrès. L'industrie et la science remplacent la féodalité et l'Eglise; l'Etat industriel devient l'Eglise de l'intelligence.

Saint-Simon ancre sa religion des Temps modernes dans la marche en avant du progrès, tâchant d'établir un programme d'action pour diriger le progrès vers des buts spécifiques, millénaristes, c'est-à-dire pour le salut de l'humanité. Pour accompagner la nouvelle croyance au Progrès et pour imposer cette nouvelle puissance, il faut une nouvelle doctrine. Le Nouveau Christianisme de Saint-Simon qui constitue la base sur laquelle sont fondées ses réformes sociales et politiques sert d'étape qui lie les mouvements millénaristes et utopiques du passé au développement des doctrines progressistes de l'avenir. L'amélioration



physique et morale de la société que Saint-Simon espère atteindre par sa nouvelle religion présuppose le retour de l'Etat à sa vocation chrétienne de serviteur des citoyens et des citoyennes; l'organe qui doit assurer à chacun le droit au travail, à l'assistance, à l'éducation. Cette idée de rendre service aux gens est ce qui pousse la pensée saint-simonienne vers la sphère de l'action. Les mouvements saint-simoniens ont réalisé de grands travaux non seulement dans une perspective technique, mais dans la conscience d'accomplir une mission auprès de l'espèce humaine sur terre: servir l'humanité, l'améliorer, l'unir en un seul peuple afin de préparer le retour sur terre de l'harmonie. Dans son projet de percer l'isthme de Suez, Enfantin veut remodeler la face de la terre pour le plus grand bien de l'humanité, but tout aussi valable pour les autres projets saint-simoniens comme l'ouverture des mines d'Algérie, la construction du port d'Alger, la mise en valeur du Sahara et le tracé du Transsaharien. Le premier kibboutz fondé en Israël comporte bien des structures saint-simoniennes.

Comme la vision utopique de Saint-Simon, celle de Charles Fourier s'appuie sur des préoccupations d'ordre historique, mais se distingue du courant plus pragmatique qu'embrassent Owen et Saint-Simon en visant la rénovation de la planète grâce à sa découverte des lois de l'harmonie. Dans sa *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (1808), Fourier révèle le fonctionnement du double essor — positif et négatif — de l'univers. Son schéma historique pour l'amélioration du monde démontre la "vibration ascendante" qui effectue la transformation du chaos initial en la plénitude harmonieuse. Partant de la sauvagerie primitive des sectes confuses et procédant à travers les périodes du patriarcat, de la barbarie, de la civilisation et du garantisme, l'on arrive enfin à l'aube du bonheur lequel est caractérisé par un ordre social progressif. D'autre part, la "vibration descendante" passe par les mêmes phases mais dans un mouvement de déclin, avant que tout recommence de nouveau.<sup>10</sup>

Pour hâter l'avènement de l'harmonie sociale, Fourier vise à libérer les passions qui meuvent l'individu, passions qui sont toutes bonnes puisqu'elles sont données par Dieu. Au

---

<sup>10</sup>Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967, pp. 94-95.

lieu d'intégrer l'individu dans une société renouée par des lois justes, il propose un système dans ses phalanstères qui permet à l'individu de se comporter selon ses passions puisque Fourier suggère que le moteur secret des sociétés, c'est "l'attraction passionnelle". Il oppose cette théorie à la gravitation universelle des saint-simoniens en accordant plus d'importance aux passions particulières de l'homme qu'aux droits universels de l'humanité. Fourier annonce, entre autres merveilles, la naissance de la couronne boréale qui donnera chaleur et lumière aux régions glaciales arctiques, la formation du fluide boréal qui, mélangé avec le sel, donnera à la mer un goût de limonade, le renversement de 7°5 de l'axe du monde qui fera régner un éternel printemps. Il est donc évident que l'aspect fantaisiste domine l'une des grandes utopies du XIXe siècle.

Bien que le *Voyage en Icarie* (1839) de Cabet s'inscrive dans la même optique que celle de Fourier, c'est-à-dire une optique concentrée sur le développement de l'être humain et d'une société humaniste, l'Icarie se distingue des autres utopies socialistes de l'époque en ce qu'il est moins une anticipation temporelle qu'une utopie traditionnelle éloignée dans l'espace plutôt que dans le temps. La technique y est moins importante que la volonté des participants de construire une cité nouvelle en sacrifiant leur liberté à l'état icarien. C'est la doctrine de l'utopisme à la manière de More, mais, comme les autres utopistes du XIXe siècle, Cabet pose les vraies données du problème social, insistant notamment sur la modification des structures sociales d'un pays et leur adaptation aux structures économiques. Il faut aussi tenir compte d'une nouvelle conception de la valeur de la personne et de sa place dans le monde. Après toutes les anticipations qui ont marqué l'époque industrielle, Cabet ouvre à la pensée utopiste un nouveau champ d'action dans le présent — il ne faut pas attendre la rénovation de la société. Il vaut mieux se déplacer pour recommencer à partir de zéro.

La présence des utopies humanistes dans le mouvement de plus en plus dominant du monde technologique permet d'espérer toujours des solutions humaines et naturelles aux problèmes de la société contemporaine. Cependant, vers la fin du XIXe siècle, l'influence du progrès scientifique est tellement forte que les visions et les projets utopiques qui en résultent inspirent des rêves chez la population générale. Puisque tout semble possible dans l'ère

technologique, les idées "irréalisables" d'antan prennent des allures d'entreprises raisonnables, ce qui accorde à la science et aux méthodes scientifiques un grand ascendant. De cette situation chargée naît la dialectique du progrès scientifique, où le progrès pour le bien commun s'oppose au progrès pour ses propres fins.

#### IV La Dialectique du progrès scientifique et la fuite vers l'horizon

Malgré l'abondance des utopies pratiques et sociales du XIXe siècle, l'on voit aussi le retour à la forme romanesque, qui sert de nouveau à exprimer les inquiétudes de l'avenir humain. D'ailleurs, l'émergence de l'utopie poétique pendant cette période ajoute une dimension lyrique qui contrebalance les tendances plus politiques des textes cités ci-dessus. Ces diverses expressions du rêve utopique qui apparaissent au cours des XIXe et XXe siècles encouragent donc l'élargissement du genre utopique qui embrasse désormais deux courants généraux. D'une part, le modèle classique de l'utopie persiste, surtout sous des formes féminines, en dépit d'un léger affaiblissement de son emprise précédente. D'autre part, c'est l'utopisme qui s'aperçoit à travers des incarnations politico-sociales, gothiques, rustiques, scientifiques et poétiques de l'utopie.

Il est vrai que certains ouvrages littéraires traçaient un chemin parallèle à l'utopisme social du XIXe siècle, et préparaient ainsi l'anti-utopie du XXe siècle. C'est le cas de la littérature gothique qui mettait en question le progrès et la science, en révélant les horreurs qui pourraient se produire dans un monde où les expériences technologiques et scientifiques ne connaîtraient ni freins, ni contrôles. Les valeurs humaines sont mises en péril par des projets scientifiques comme celui de créer un être vivant qui est représenté dans *Frankenstein* (1818) de Mary Wollstonecraft Shelley, ou celui illustré dans *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de M Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson. La poursuite des connaissances scientifiques dans la finalité de rivaliser avec Dieu dérobe tout sens propre à la vie humaine, ce qui fait de la vision gothique du monde une utopie noircie par les ambitions personnelles plutôt que collectives.

En revanche, les romans champêtres de George Sand, depuis *Jeanne* (1844) jusqu'à *Nanon* (1872), dépeignent tous l'idylle de la vie naturelle au sein de la communauté rurale. Même si l'on discerne souvent chez Sand une tendance vers la bergerie,<sup>11</sup> notamment dans la collection des *Veillées du Chanvreux* — *La Mare au Diable*, *François le Champi*, *La Petite Fadette* et les *Maîtres Sonneurs* —, elle développe néanmoins dans son œuvre rustique des schémas utopiques complexes. Traitant des sujets politiques et sociaux dans un cadre qui reflète la simplicité de la vie dont elle rêve, Sand présente une utopie qui préfigure les idéaux féministes et peut-être même les visions écologiques du XXe siècle.

Pour effectuer une fuite hors de la société contemporaine, vue comme corrompue par le progrès scientifique, certains utopistes font appel, paradoxalement, à la maîtrise extraordinaire de la technologie. Tel est le thème de *Vingt mille lieues sous la mer* (1870) de Jules Verne, ouvrage qui choque par la vengeance violente du héros, le capitaine Némó, lors de son projet de créer un microcosme utopique dans son vaisseau sous-marin et, plus tard, au fond de la mer. La façon de raconter l'histoire de cette société utopique rappelle celle adoptée par des voyageurs qui arrivent dans les utopies d'auparavant, et observent la vie quotidienne des habitants avant de rejoindre le monde réel où ils louent avec nostalgie les merveilles qu'ils ont vues. Cependant, le récit du Capitaine Némó ne s'arrête pas à la clôture de ce roman, car le dénouement se trouve dans un autre roman de Verne, utopique lui aussi, intitulé *L'Île mystérieuse* (1875). C'est la fuite qui déclenche ce récit aussi, la fuite de la Guerre Civile aux États-Unis, et qui donne lieu à une sorte de robinsonnade à cinq, les naufragés créant une nouvelle république, un état américain sur cette île inconnue. Les sciences naturelles et physiques fournissent des connaissances salvatrices qui leur permettent d'identifier et de tirer avantage de l'abondance et de la diversité des ressources naturelles de l'île. D'autres événements et produits nécessaires au bien-être de cette société surgissent miraculeusement et sont accueillis comme des bénédictions ou des dons du ciel, mais c'est en effet le Maître-scientifique, Capitaine Némó, qui se charge de répondre aux prières des naufragés. Mis en contraste avec l'homme sans connaissances scientifiques, qui est réduit à

---

<sup>11</sup>*Infra*, p. 99.

l'état sauvage par son isolement sur une île voisine, les habitants heureux de l'utopie de Verne dépendent de la force civilisatrice de la science et du progrès.

En tant qu'interprétation plus humaniste du dilemme politico-social du XIXe siècle et vision poétique qui s'inspire d'images de l'autre monde, l'œuvre de Nerval évoque quelques utopies dans ses visions du monde oriental, ainsi que dans des rêves plus ambigus de l'espace carcéral et de la maison de santé.<sup>12</sup> Dans *Aurelia*, il décrit la ville mystérieuse où l'intégration totale depuis l'être humain jusqu'à la plante donne un sens à chaque élément de l'ensemble. Une telle image d'harmonie s'apparente aux rêveries du Comte de Lautréamont qui évoque la recherche d'un monde idéal dans *Les Chants de Maldoror* (1869). Se dressant contre l'ordre établi et les idées reçues de l'époque où les Mathématiques sont "saintes", cet ouvrage s'inspire d'un primitivisme réactionnaire qui s'insurge contre les valeurs de la civilisation européenne. Précurseur des surréalistes et ayant toujours une pertinence pour les rebelles d'aujourd'hui, Lautréamont, comme Nerval, choisit la révolte contre le *statu quo*, prise de position qui devient de plus en plus marginale au fur et à mesure que la science hégémonique gagne du terrain.

Ce courant poétique persiste néanmoins au XXe siècle, car des écrivains tels qu'Antonin Artaud et Henri Michaux continuent à s'affronter à la société occidentale. Las de la société européenne et exclu du groupe surréaliste par André Breton, Artaud quitte l'Occident corrompu pour rêver une vie nouvelle sur des terres sauvages au Mexique. Dans les textes portant sur la civilisation des peuples indigènes, comme voyage *Au Pays des Tarahumaras* (1948), il élabore sa vision d'une société plus proche de la nature qui détiendrait les secrets de la création du monde. L'altérité et l'identité se confondent aussi dans *Un Barbare en Asie* (1967) de Michaux, ainsi que dans ses autres écrits d'inspiration exotique où la fuite hors du monde connu l'amène à reconnaître son pays idéal dans les civilisations orientales.

---

<sup>12</sup>Pour une description plus détaillée de ces schémas utopiques dans l'œuvre de Nerval, voir l'ouvrage de Françoise Sylvos, *Nerval ou l'antimonde: Discours et figures de l'utopie, 1826-1855*, Paris, L'Harmattan, coll. Utopies, 1997.

Outre ces utopies de la fuite qui s'élaborent en réponse à de grandes déceptions historiques, une autre forme du pays idéal se crée à l'aube du XXe siècle. A part l'utopie pastorale de George Sand, les utopies écrites par des femmes étaient plutôt rares jusqu'à une époque très récente où la littérature féministe trouve sa place dans le canon des textes utopiques. Né d'une perspective humaniste, nourrie et renouvelée par le féminisme, *Herland* (1915), est l'œuvre de Charlotte Perkins Gilman qui s'inscrit dans la lignée de Mary Wollstonecraft et ouvre la voie à Virginia Woolf. On retrouve chez Gilman les caractères traditionnels des utopies humanistes de la Renaissance; il s'agit d'un pays perdu, protégé par des falaises et par l'élévation du plateau, et qui est pratiquement inaccessible, mais, à la différence de la plupart des utopies, celle-ci est peuplée entièrement de femmes depuis deux mille ans.<sup>13</sup> Quoique le système de reproduction rappelle les hermaphrodites de Foigny, Gilman dépasse largement le cadre des mutations et des métamorphoses fantastiques du XVIIe siècle, se concentrant sur la structure d'une société fondée sur des valeurs féminines. Il devient alors évident que la concurrence, la guerre, la tension sexuelle et l'organisation politique et sociale du monde contemporain sont nuisibles au développement d'une société harmonieuse. L'accueil fait aux trois hommes voyageurs dans cette utopie et la façon dont deux d'entre ces voyageurs embrassent les coutumes de Herland, laissent supposer qu'une communauté de ce type permettrait la pleine intégration des sexes dans un système social très différent du nôtre.

Malgré cette nouveauté, le vrai renouvellement du genre utopique doit attendre la seconde moitié du XXe siècle. Auparavant, ce sont les anti-utopies qui prennent leur essor. Celles-ci constituent une réponse à la destruction apportée par les guerres modernes, et facilitée par le progrès scientifique et militaire. C'est l'époque où s'exprime la grande déception par rapport à la science qui, au lieu de remédier aux malheurs du monde, les fait multiplier de façon cauchemardesque.

---

<sup>13</sup>L'utopie des femmes de Pierre de Marivaux, *La Colonie*, constitue une exception à cette constatation générale.

## V Le Déclin de l'Occident: les anti-utopies des temps modernes

Décadence, destruction, déception et déclin: tels sont les maîtres mots des utopistes du XXe siècle. Il n'est donc pas surprenant que la littérature utopique se limite à des projections négatives puisqu'elle s'emploie surtout à dénoncer la science et le progrès technologique comme responsables de la création de l'enfer moderne. Les écrits de H.G. Wells redécouvrent la fusion de la science-fiction avec l'anti-utopie dans un schéma où deux mondes parallèles se rencontrent, soit des mondes appartenant à des époques différentes dans *La Machine à explorer le temps* (1895), soit des planètes différentes dans *La Guerre des mondes* (1898). Bien que l'idée de la conquête de la terre par une civilisation supérieure ou par des machines relève peut-être moins de l'anti-utopie que de la science-fiction — qui répète à l'infini le modèle de Wells depuis les textes d'Arthur C. Clarke ou d'Isaac Asimov jusqu'aux rencontres conflictuelles dans la trilogie de *La Guerre des étoiles* par George Lucas — elle reste néanmoins chez Wells l'un des éléments majeurs de l'anti-utopie.

C'est cet élément qui domine l'anti-utopie d'Eugène Zamiatine, *Nous autres* (1924), ou celle de George Orwell dans *Mille neuf cent quatre-vingt-quatre* (1949). Sur le plan historique c'est la fondation de l'état communiste soviétique qui inspire l'une des plus célèbres anti-utopies d'Orwell, *La Ferme des animaux* (1945). Les trois romans présentent des sociétés où l'administration est toute-puissante et où l'individu est écrasé sous la dictature. L'arithmétisation de la vie et le remplacement des noms par des numéros ou des codes renforcent l'impression d'une technologie et d'une manipulation sociale et politique, employées à des fins totalitaires, sous le contrôle de l'Etat, ce qui rend impuissants ceux qui n'ont pas accès à la technologie ou à la science.

*Le Meilleur des mondes* (1932) d'Aldous Huxley est parmi les plus célèbres anti-utopies peut-être en raison de l'intégration de certains éléments de la culture populaire dans une critique intellectuelle de la société technocratique. La référence à "Ford" en tant que figure déifiée ridiculise en même temps le fait d'adorer un créateur de voitures, en tant que symbole du progrès technique, et le phénomène du culte religieux lui-même. La comparaison de cette

société tombée en décadence avec une communauté indienne primitive se fait par l'intermédiaire de John Savage, lorsqu'il entre dans "le meilleur des mondes". N'étant pas conditionné à être heureux dans cette anti-utopie, il se rebelle contre ses contraintes déshumanisantes et il est enfin détruit dans cette lutte inégale.

Moins une anti-utopie scientifique qu'une critique de l'homme qui est le produit de la civilisation moderne, *Au cœur des ténèbres* (1902) de Joseph Conrad présente une vision troublante de l'humanité qui lutte pour sa propre existence. Dans le portrait qu'il dessine d'une société qui survit à l'écart du monde occidental, à l'ombre de la guerre, il démontre combien l'esprit humain s'est dégradé depuis que les naufragés de Verne fondèrent leur communauté harmonieuse sur l'île mystérieuse. Loin du rêve exotique de *Lord Jim* (1900), la société qui vit au cœur des ténèbres africaines ne rappelle nullement le bonheur des origines, mais suggère plutôt que c'est le manque de connaissances du monde naturel qui empêche l'homme moderne de se réintégrer dans un monde qui ne correspond pas au modèle occidental. Dans *Lord of the Flies* (1954) de William Golding, la description de la société anti-utopique que créent les garçons abandonnés sur une île déserte est encore plus noire que celle de Conrad. Golding constate que même les enfants sont tellement corrompus qu'ils finissent par s'entretuer; en se lamentant sur l'innocence perdue, il admet la victoire du mal dans l'ère contemporaine.

Cette mise en accusation non seulement de la société basée sur la technologie et le progrès scientifique mais aussi de la forme utopique elle-même, perçue comme totalitaire et rigide, représente un obstacle énorme à la réémergence de la littérature utopique sous des formes positives. En effet, pendant une longue période, l'anti-utopie semblait être le dernier avatar d'un genre en voie de disparition. Pour combattre les critiques qui remettaient en cause jusqu'à son existence, l'utopie du XXe siècle devait subir une transformation profonde, se réorientant vers l'utopisme et réapparaissant sous d'autres guises — féministes, écologiques et multiculturelles.



## VI L'Utopie du féminisme, de l'écologisme, du multiculturalisme

La diversification initiale de l'utopie en catégories humaniste, religieuse et scientifique finit par donner la clef du renouvellement de la littérature utopique au XX<sup>e</sup> siècle. C'est à cause de la domination des questions technologiques et scientifiques dans la pensée sociale, accompagnée d'une conscience de plus en plus claire des méfaits du progrès, que l'utopie se transforma en la représentation d'une société négative, totalitaire et bureaucratique. Pourtant, dans la période de l'après-guerre, il fallait à la société de nouveaux moyens de combattre les problèmes d'actualité tels que l'inégalité entre les sexes, la dégradation et la pollution de l'environnement, et le racisme, parmi d'autres. Puisque ces préoccupations contemporaines sont d'ordre humanitaire et égalitaire, c'est un choix tout à fait logique de reprendre la voie de l'utopie humaniste comme mode de réflexion sur l'avenir social. Les représentations littéraires qui en résultent attestent l'intérêt que détient encore l'utopie et de sa capacité à représenter des réformes permettant d'améliorer la société dans son ensemble. Cette approche dicte, par exemple, les efforts de B.F. Skinner dans *Walden Two* (1948), pour imaginer une société fondée sur la psychologie behavioriste.

Néanmoins, le courant anti-utopique continue d'exister aux côtés de l'utopie proprement dite, comme le démontre le cas de Ursula K. Le Guin, qui retrouve le fil de l'utopie féministe de Gilman dans *The Left Hand of Darkness* (1969) et *The Dispossessed* (1974). Ce dernier est un mélange de fiction futuriste et de science-fiction qui portait à l'origine dans son titre la qualification: "une utopie ambiguë". Le Guin offre une version féministe de l'utopie qui coïncide à peu près avec les mouvements politiques pour les droits de la femme. L'action accompagne ainsi la parole, mais, étant donné que l'émancipation féminine est un processus lent et difficile, il est fort naturel de retrouver la forme anti-utopique qui interprète les problèmes auxquels la femme doit faire face en tâchant d'atteindre une situation d'égalité dans la société contemporaine. *The Wanderground* (1978) de Sally Miller Gearhart, *Benefits* (1979) de Zoë Fairbairns, et l'anti-utopie féministe peut-être la plus connue, celle de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* (1979), décrivent des mondes cauchemardesques qui ne font que représenter, en les exagérant, les conditions de vie contemporaines. Dans

l'ouvrage d'Atwood, la communauté néfaste est une synthèse du totalitarisme soviétique et de l'hypocrisie religieuse, synthèse qui valorise la femme en tant que mère, source de procréation, mais la soumet toujours au régime masculin et aux structures sociales anciennes. La création de cette société est due à une série de crises sociales, environnementales et technologiques; par son existence, elle constitue une mise en cause des paradigmes dominants de la société moderne.

Il est intéressant de noter que les utopies féministes depuis celle de Gilman ont tendance à privilégier l'écologie et à promouvoir un respect de la nature qui manque dans les anti-utopies scientifiques. Adoptant une perspective holistique qui exclut l'exploitation, qu'elle soit sexuelle ou environnementale, Le Guin organise la société idéale d'Anarres sur les bases de l'équilibre écologique. C'est la prophétesse Odo qui fonde le système décentralisé qui régit cette communauté où "l'excès est l'excrément". L'utopie écologique, ou l'écotopie, trouve ses racines dans l'harmonie naturelle du *Code de la nature* (1755) de Morelly et plus tard dans les écrits écologiques de *Walden* (1854) de Henry David Thoreau et de William Morris, dont *Nouvelles de nulle part* (1890). Dans son dernier roman, *Ile* (1962), Aldous Huxley reprend ces thèmes en créant une société humaniste dont le souci fondamental est la préservation de l'environnement. Même les réformes sexuelles proposées reflètent ce souci — les méthodes tantriques visent tout aussi bien le plaisir personnel que le contrôle des naissances. L'île de Pala, en Indonésie, offre des expériences multiculturelles ainsi qu'environnementales en raison de la rencontre amicale d'un médecin européen et du Raja. Face aux menaces de corruption économique que représentent des compagnies étrangères avides de ressources pétrolières, la population n'est pas séduite, car le système utopique qui régit l'île et qui se nourrit d'une culture bouddhiste, n'admet pas les règles du rationalisme économique.

Plusieurs textes écologiques des années soixante et soixante-dix s'inscrivent soit dans une lignée bouddhiste, comme dans le cas de *Small is Beautiful: une société à la mesure des hommes* (1973) d'E.F. Schumacher, soit dans le mouvement "hippie" incarné par Timothy Leary et Alan Watts et dont l'ouvrage de Charles Reich, *Le Regain américain* (1970),

incarne le message essentiel. Malgré la profusion de périodiques comme *The Ecologist*, *Undercurrents*, et *Whole Earth Catalog*, et d'organisations comme *Friends of the Earth*, les descriptions romanesques de l'utopie écologique sont rares. *Ecotopie: reportage et notes personnelles de Willian Weston* d'Ernest Callenbach comble cette lacune par sa présentation d'un état indépendant en Amérique du Nord qui reçoit la visite d'un journaliste, sceptique au début mais enfin séduit par la communauté utopique et naturelle d'Ecotopie. S'inspirant explicitement de la culture et des traditions des Indiens nord-américains, cette utopie suggère une forme de multiculturalisme, voire de primitivisme, qui se remarque aussi dans les références aux Indiens chez Le Guin ou chez Marge Piercy.

Jamais au cours du long processus évolutionnaire de la littérature utopique l'aspect multiculturel ou même racial n'occupe une place importante. Malgré l'accueil de l'étranger à son arrivée dans l'utopie, accueil chaleureux d'habitude, l'homogénéité raciale de la population, étant en général d'apparence européenne,<sup>14</sup> empêche une réflexion explicite ou implicite sur la politique multiculturelle. La présence des Noirs ne fait qu'affirmer les stéréotypes racistes en général — comme la figure de Nab dans *L'Île mystérieuse* — au lieu de promouvoir la tolérance et l'harmonie. Abordé indirectement dans *Ile*, le thème du multiculturalisme est exploré davantage dans *Woman on the Edge of Time* (1976) de Marge Piercy qui décrit la création d'une utopie suivant l'écroulement total des systèmes politiques, économiques, sociaux et écologiques du monde moderne. Les survivants de ce désastre se regroupent en petites communautés, chacune adoptant une identité ethnique malgré la nature cosmopolite et l'hérédité mixte du groupe. Puisque la communauté décide d'elle-même son système, l'individu est libre de choisir son mode de vie préféré selon son adhésion à une organisation ou à une autre. La fédération de ces groupes permet la co-opération et le partage des ressources sans conflits.

C'est ainsi que le regain d'intérêt dans l'utopie orientée vers des problèmes sociaux spécifiques assure la survie de la forme originelle de la littérature utopique, surtout en cette fin de siècle. Certains romans développent la critique d'une forme utopique particulière afin

---

<sup>14</sup>Sauf dans *La Cité du Soleil*, par exemple, où les habitants sont originaires des Indes.

de mettre en valeur leur propre utopie. Tel est le cas du roman de Peter Matthiessen, *En Liberté dans les champs du Seigneur* (1968), qui condamne l'hypocrisie du rêve utopique des missionnaires dans les jungles de l'Equateur, en opposant cette société à celle de la dernière tribu des sauvages. Cette tribu vit en harmonie avec la nature dans une communauté dont le bonheur est menacé par l'hégémonie évangélisatrice. La vision d'une utopie technologique qui pousse un inventeur farfelu à se lancer dans les forêts inconnues du *Royaume des moustiques* (1981) a des conséquences catastrophiques; c'est finalement l'acceptation par le protagoniste d'une vie plus simple et naturelle qui rend ce roman de Paul Theroux un éloge des valeurs écologiques et humanistes.

Enfin, les utopies féministes, écologiques et multiculturelles du XXe siècle représentent les tendances les plus récentes du genre utopique. Elles se situent ainsi à côté des romans qui relèvent moins de l'utopie que de l'utopisme, partageant néanmoins le même esprit visionnaire qui caractérise la littérature utopique depuis ses débuts. Ces dernières versions du rêve d'améliorer le monde semblent, d'une part, boucler la boucle en se réintégrant dans la tradition humaniste. Mais d'autre part, il s'agit d'une renaissance du genre, car l'utopie a regagné non seulement sa force philosophique, politique et idéologique, mais aussi de nouvelles formes d'expression romanesques et poétiques grâce à l'ouverture de l'utopie vers l'utopisme.

L'histoire littéraire de l'utopie présente donc un genre très vaste en pleine évolution. Dès ses origines, la pratique même de cette forme imaginaire n'obéit à aucune définition étroite du genre. Les orientations principales de l'humanisme, de la religion et de la science servent à distinguer trois tendances qui s'entrecroisent et se superposent au cours du cheminement qui va de la Renaissance jusqu'à l'heure actuelle. Si le progrès scientifique s'impose comme la force motrice de l'utopie au XIXe et au début du XXe siècle, c'est la vision humaniste qui retrouve son envergure en cette fin de millénaire.

Dans notre bref survol, l'on aura déjà reconnu les grandes préoccupations de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio. Par sa situation historique et par sa pensée, il se situe au carrefour des

tendances modernes de l'utopie humaniste, s'inscrivant dans cette tradition littéraire qui, on le sait, lui fournit des lectures divertissantes et enrichissantes pendant toute sa vie.<sup>15</sup> Faisant ainsi partie de son fonds culturel, l'histoire littéraire de l'utopie, sous ses formes positives et négatives, nourrit l'œuvre de cet auteur, et lui permet de reconnaître chez lui les mêmes aspirations. C'est au bout de cette évolution des écrits utopiques, depuis l'humanisme fondamental de Thomas More, jusqu'à un humanisme axé sur les problèmes de la société moderne, que se trouve l'œuvre de Le Clézio. Les représentations de l'utopie qui y figurent sont donc parmi celles qui détermineront l'avenir de ce genre qui continue à évoluer et à briser les contraintes des premières définitions trop étroites.

Pourtant, le fonds culturel utopique dont dispose cet écrivain s'alimente aussi d'une connaissance approfondie des mythologies, anciennes et modernes, venues de la terre entière, et elles aussi liées à la création utopique. C'est à partir des mythes fondateurs de l'utopie que nous aborderons la tâche de tisser des liens entre le mythe dans sa fonction utopique et la représentation de l'utopie chez Le Clézio. Sous la forme d'une *pré*-histoire de l'utopie, certains mythes anciens qui se retrouvent dans l'œuvre de Le Clézio ont aussi leur écho chez Thomas More. La présence d'autres mythes, plus modernes, qui accompagnent l'utopie en suivant un chemin parallèle, rapproche également les écrits lecléziens du genre utopique, puisque ceux-ci jettent les bases de sa représentation d'un monde meilleur. La deuxième partie de notre étude servira ainsi à poser les fondements mythiques de l'utopie chez Le Clézio, et par là, à mesurer sa contribution à la pratique du genre utopique de notre siècle.

---

<sup>15</sup>*Supra*, pp. 13-18.

## **DEUXIEME PARTIE**

### **LE CLEZIO ET LE FONDS MYTHIQUE DE L'UTOPIE**

**MYTHE** n. m. - Représentation idéalisée de l'état de l'humanité dans un passé ou un avenir fictif. *Mythe de l'Âge d'or, du Paradis perdu.* => **utopie**. «*nos mythes actuels conduisent les hommes à se préparer à un combat*» (G. Sorel).

Le Petit Robert

Nul ne peut douter d'une parenté entre le mythe et l'utopie. Mais il va de soi que la relation entre ces deux notions ne se réduit pas tout simplement à un rapport synonymique. D'emblée, les exemples des mythes cités ci-dessus impliquent une sélection particulière, suggérant que certains mythes, tels que ceux de l'Age d'or et du Paradis perdu, correspondent plus précisément à cette définition "utopique". Il nous importe d'identifier les mythes qui appartiennent à ce groupe et de déterminer ce qu'ils apportent à l'utopie. Après avoir établi le fonds mythique de l'utopie, il faut considérer la présence du mythe chez Le Clézio, afin de cerner les images qui relient son œuvre à l'utopie. L'abondance des représentations mythiques chez cet auteur atteste l'étendue et la profondeur de ses préoccupations utopiques. Ainsi, dans un premier temps, c'est par le truchement des mythes fondateurs de l'utopie que nous pouvons démontrer une liaison entre les écrits de Le Clézio et le genre utopique.

Comme il l'écrit en exergue à *L'Utopie*, Thomas More lui-même est conscient du fait que son pays idéal s'inspire de la cité platonicienne.<sup>1</sup> Figurant parmi les mythes fondateurs de l'utopie, la ville idyllique de Platon se trouve à côté des autres mondes bienheureux — antiques ou médiévaux — dans une catégorie qui se rattache indissociablement au genre utopique sans jamais vraiment y appartenir tout à fait. Si le discours sur l'utopie ne reconnaît pas en général ces représentations comme faisant partie du "canon",<sup>2</sup> elles s'infiltrèrent

<sup>1</sup>*Supra*, pp. 33-34.

<sup>2</sup>*Supra*, p. 56.

néanmoins dans presque toutes les utopologies en tant que précurseurs mythiques de l'utopie. Les études portant sur ce sujet évoquent la relation entre l'utopie et le mythe tantôt par une juxtaposition explicite,<sup>3</sup> tantôt par des procédés plus complexes.<sup>4</sup> Toutefois, on n'évite pas de consacrer quelques pages aux "genres apparentés",<sup>5</sup> aux "sources de l'utopie",<sup>6</sup> ou aux "images-souhaits sociales du passé".<sup>7</sup> Les mythes fondateurs qui s'y retrouvent avec la plus grande fréquence sont les mythes de l'Age d'or, du Paradis perdu, de l'Arcadie, de la Cité idéale, du Pays de Cocagne, et du Millénium.<sup>8</sup>

Nous remarquons que la plupart des utopologies tracent l'évolution de l'utopie dans un schéma chronologique depuis ses racines mythologiques jusqu'à l'ère contemporaine. L'histoire est généralement divisée en catégories qui distinguent les mythes gréco-romains des récits judéo-chrétiens, avant de se lancer dans les utopies de la Renaissance. Cette approche classique est tout à fait valable, surtout en tant que moyen de déployer toute la gamme de représentations utopiques qui coïncident avec les grands mouvements de l'Occident. Etant donné qu'un tel inventaire des repères mythiques de l'utopie n'offre guère de débouchés dans une étude de la littérature contemporaine, il nous paraît plus apte de la considérer sous une autre perspective. Celle-ci suit le chemin de Krishan Kumar dans *Utopianism* et s'oriente vers une interprétation des aspects essentiels de chaque mythe, insistant sur les caractères particuliers qui les rapprochent de la forme utopique.

Pourtant, nous n'adhérons pas d'une manière stricte aux classements de Kumar, ne partageant ni le nombre, ni l'organisation de ses catégories. Il distingue quatre mythes principaux qui contribuent des éléments à l'utopie: le mythe de l'Age d'or qui comprend les

---

<sup>3</sup>Voir l'article de Patrick Hubner, "Utopie et mythe", dans Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, pp. 1379-1389, et la discussion de Bronislaw Baczko sur la relation sorelienne entre l'utopie et le mythe dans *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978, pp. 25-26.

<sup>4</sup>Jean-Yves Lacroix présente une explication de la portée utopique du mythe qui définit le mythe (*muthos*) comme pensée (*logos*), prise au sens large de "pensée qui s'exprime", afin de permettre l'expression de "ce qui n'est ni de l'ordre de l'Intelligible, ni de l'ordre de ce qui est directement perceptible par les sens". Chez Platon, le mythe peut alors représenter "l'existence de toute réalité sensible actuellement inaccessible aux sens", c'est-à-dire le pays d'utopie, *L'Utopie: Philosophie de la Nouvelle Terre*, Paris, Bordas, 1994, p. 52.

<sup>5</sup>Raymond Trousson, *D'Utopies et d'utopistes*, Paris, L'Harmattan, coll. Utopies, 1998, pp. 22-28.

<sup>6</sup>Georges Jean, *Voyages en Utopie*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Philosophie, 1994, pp. 13-29.

<sup>7</sup>Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, vol. II, Paris, Gallimard, 1976-1991, pp. 48-87.

<sup>8</sup>Ces mythes sont reliés à l'utopie dans la plupart des utopologies déjà citées, ainsi que dans Jean Servier, *Histoire de l'utopie*; Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies*; Guy Bouchard et al., *L'Utopie aujourd'hui*; Krishan Kumar, *Utopianism*.



variantes de l'Arcadie, de l'Atlantide et du Paradis, celui du Pays de Cocagne, le mythe du Millénium et celui de la Cité idéale. En revanche, nous en comptons cinq. L'addition du mythe de l'Eternel retour nous semble combler une lacune qui relève de l'ordre temporel de l'utopie, abordant le problème de sa nature *an*-historique par une mise en jeu du temps cyclique. Cela inspire notre innovation structurale qui consiste à grouper les mythes fondateurs de l'utopie selon qu'ils décrivent un "espace" du bonheur, ou une "ère" de bonheur. Evidemment, ce sont les mythes du Millénium et de l'Eternel retour qui appartiennent à cette dernière catégorie alors que les autres mythes évoquent un idéal spatial. Cette division permet de traiter les récits de nostalgie et d'évasion d'une part, et d'autre part, les récits d'anticipation avant d'explorer une troisième catégorie de récits mythiques.

Certains de ces récits figurent également dans les études portant sur l'utopie, mais d'une manière plus diffuse que les mythes fondateurs, car ce groupe tend vers la représentation des personnages et des schémas archétypaux qui sont peut-être moins visibles dans le contexte utopique. En tant qu'itinéraires qui tracent le chemin vers le bonheur, les divers mythes évoqués dans cette catégorie présentent des tentatives personnelles et particulières pour regagner ou recréer l'état de grâce, en harmonie avec le monde parfait. Nous examinerons la portée utopique des mythes d'Icare et de la Toison d'or en premier lieu, suivi des récits du Juif errant et de la Tour de Babel, et enfin des mythes littéraires des *Mille et Une Nuits*, du Bon sauvage, de *Robinson Crusoé* et de *Paul et Virginie*. Bien que l'on reconnaisse d'emblée des traits utopiques dans la plupart de ces récits mythiques,<sup>9</sup> la présente étude adopte une perspective nouvelle en cherchant à préciser leurs aspects utopiques. Etablissant un fonds mythique de l'utopie qui est susceptible de s'appliquer à des représentations modernes du genre, ce dernier groupe de mythes apporte des éléments essentiels. En effet, ils démontrent la manière dont le mythe s'insère dans l'œuvre de fiction en lui donnant une présence utopique.

---

<sup>9</sup>Par exemple, l'image d'Icare hante le dernier chapitre, "L'Homme volant", de Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*; le Bon sauvage figure dans Georges Jean, *Voyages en Utopie*; Darrell J. Fasching évoque la promesse utopique de Babel dans *The Ethical Challenge of Auschwitz and Hiroshima: Apocalypse or Utopia?*; et Frank Manuel, parmi d'autres, rattache la robinsonnade au genre utopique dans *Utopias and Utopian Thought in the Western World*.

Or, l'œuvre de Le Clézio relève, elle aussi, de l'ordre des représentations utopiques modernes, et en tant que telle, ne se trouve pas non plus dans le corpus d'utopies connues. D'ailleurs, puisqu'il ne s'agit peut-être pas chez Le Clézio d'une décision consciente d'écrire des ouvrages utopiques dès le début, une analyse de ses inspirations imaginaires portant sur la recherche du bonheur est nécessaire. Il importe donc de recenser toutes les caractéristiques qui permettent de rattacher ses écrits à ce genre, en commençant par les premières pierres de l'édifice utopique, c'est-à-dire le fonds mythique de l'utopie.

Etant donné que la présence du mythe constitue un des thèmes majeurs étudiés chez Le Clézio, il n'est pas question ici de vérifier le contenu mythique de son œuvre. Depuis les thèses plus générales,<sup>10</sup> jusqu'aux analyses très spécifiques,<sup>11</sup> le mythe s'impose comme un élément essentiel des écrits de Le Clézio. La tendance à privilégier des mythes particuliers, ceux de l'Age d'or,<sup>12</sup> du Paradis perdu,<sup>13</sup> du Millénium,<sup>14</sup> et de l'Eternel retour,<sup>15</sup> établit d'emblée une corrélation entre les études mythocritiques et psychomythiques de son œuvre et les mythes fondateurs de l'utopie. Nous abordons donc cette lecture utopique de ses écrits à partir des thèmes déjà identifiés chez lui par la critique, mais nous chercherons, pour notre part, à intégrer ces orientations mythiques dans la vision d'ensemble de l'utopie que présente Le Clézio. Pour nous, c'est d'abord grâce au fonds mythique de son œuvre que Le Clézio

<sup>10</sup>Patrick Maisonneuve, "L'Univers mythologique du roman français contemporain d'Alain Robbe-Grillet à J.M.G. Le Clézio", Thèse doctorale, Université de Paris VIII, 1971; Monique Gillier-Pichat, "Image, imaginaire, symbole: La relation mythique dans l'œuvre de Le Clézio: *Les Géants, L'Inconnu sur la terre, Désert*", Thèse doctorale, Université de Paris III, 1985.

<sup>11</sup>Agnès Clavareau, "Lecture mythique de *Désert* de J.M.G. Le Clézio", *Recherches sur l'imaginaire*, Cahier XIII, 1985, Angers, pp. 395-412; Marie-France Lamoine, "*Le Chercheur d'or* — le mythe de la quête", *Recherches sur l'imaginaire*, Cahier XV, 1986, pp. 365-381; Michael Elsa, "Le Rôle du mythe dans *Onitsha* de Jean-Marie Gustave Le Clézio", M.A. Thesis, University of Ottawa, 1994; Jennifer Waelti-Walters, *Icare ou l'évasion impossible: Etude psychomythique de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Naaman, 1982.

<sup>12</sup>Karim Konate estime que ce mythe constitue le fondement de l'œuvre de Le Clézio dans "Le Travail du mythe dans les récits de Jean-Marie Gustave Le Clézio", Thèse doctorale, Université de Montpellier III, 1991. Bronwen Martin insiste plutôt sur la valeur sémantique de l'or dans son étude, *The Search for Gold in J.M.G. Le Clézio*, London, Dublin, Philomel Publications, 1995.

<sup>13</sup>Pour Henri Gilbert, c'est cette variante du récit de l'Age d'or qui domine, comme il l'explique dans "Le Mythe du Paradis perdu dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio: pour une approche de la dualité", Thèse doctorale, Université de Lyon II, 1992.

<sup>14</sup>Plusieurs articles à propos des *Géants* parlent de l'Apocalypse, mais Christine Michel reconnaît les deux moitiés complémentaires du mythe du Millénium dans "De l'apocalypse à la cosmogonie - Ecrire aux éclats" *Sud*, no 85-86, 1989, pp. 155-156. Henri Gillet consacre aussi quelques chapitres aux mythes eschatologiques et cosmogoniques dans sa thèse, *op. cit.*

<sup>15</sup>Isabelle Gillet remarque la présence du mythe de l'Eternel retour parmi d'autres dans "Quête d'une harmonie et mythe dans l'univers romanesque de J.M.G. Le Clézio", Thèse doctorale, Université de Lille III, 1991. Hélène Picard identifie la présence du temps circulaire chez Le Clézio, empruntant l'image du cercle de l'espace et du temps dans "Écritures du texte — espaces du texte: temps, espace, écriture chez Juan José Saer et Jean-Marie Gustave Le Clézio", Thèse doctorale, Université de Paris III, 1992.

fera état de la forte influence qu'exercent sur son imagination les images de la cité bienheureuse et donc de l'impulsion qui le pousse irrésistiblement vers la pratique du genre utopique.

### CHAPITRE III

#### L'ESPACE MYTHIQUE DU BONHEUR

---

L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans la positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire.

Gaston Bachelard

---

Afin de cerner une image spatiale où règne le bonheur, nous considérerons les mythes qui évoquent un espace d'harmonie parfaite. Bien que ces lieux mythiques s'inspirent en général d'un souvenir réel ou imaginaire du pays perdu ou relégué au passé, ils persistent dans l'esprit humain en tant qu'empreintes inconscientes d'une vie idéale. Ces modèles offrent des esquisses de l'espace mythique du bonheur, délimitant un pays, une cité ou un royaume qui ne connaissent pas les malheurs du monde réel. Sans qu'ils présentent tous les détails dans un récit de la vie quotidienne, les mythes de l'espace paradisiaque, parfaitement organisé ou hédoniste démontrent des potentialités utopiques par leurs éléments essentiels de l'harmonie, de l'ordre et du désir. Ces éléments d'un bonheur mythique se retrouvent dans l'œuvre de Le Clézio, rendant ses descriptions de certains espaces plus utopiques par de telles allusions. Ainsi, nous cherchons à révéler chez lui une présence utopique en analysant la manière dont cet auteur insère et interprète les mythes de l'Age d'or, de la Cité idéale et du Pays de Cocagne dans ses écrits.

## I L'Age d'or et ses variantes

C'est le mythe de l'Age d'or qui se situe au centre de tous les mythes, étant à l'origine de tous les "récits de création".<sup>16</sup> Puisqu'il offre la clef pour expliquer d'innombrables archétypes, depuis la perfection des commencements,<sup>17</sup> jusqu'à la nostalgie des origines,<sup>18</sup> le mythe de l'Age d'or joue un rôle primordial dans plusieurs cultures, autant dans les conceptions religieuses que séculaires. Son universalité témoigne de son statut comme le plus représentatif des grands mythes de l'humanité.<sup>19</sup>

L'archétype qui se trouve à la base de tous les récits de l'Age d'or et de ses variantes est l'image d'un ordre naturel et divin, réalisé par les dieux pour que l'humanité puisse vivre dans la paix, l'abondance et la justice. Ces trois éléments sont ceux que l'utopie hérite de ce mythe, mais tandis que les divinités les garantissent dans le schéma de l'Age d'or, dans l'utopie, c'est à l'homme, en tant que maître de son propre destin, de les réinterpréter selon un modèle humain. Alors, même si la paix, l'abondance et la justice sont des aspects communs aux deux formes du pays idéal, elles se manifestent différemment selon le cas.

L'Age d'or s'annonce de prime abord comme une ère de paix, caractérisée par la coexistence harmonieuse des dieux et des hommes sur la terre. Dans la mythologie grecque, la paix initiale est rompue par Prométhée et Pandore, ce qui avertit l'humanité des conséquences de sa révolte contre les dieux. Cette paix se traduit dans les textes utopiques par l'accord de tous les êtres humains entre eux — phénomène qui risque de paraître tout aussi fantastique que les récits des immortels parmi nous! Dans le mythe de l'Age d'or, l'abondance miraculeuse est attribuée à la générosité de la Nature et des dieux; en utopie, elle provient de la bonne gestion des ressources naturelles et de la répartition du travail par la communauté

<sup>16</sup>Mircea Eliade définit le mythe ainsi: "C'est donc toujours le récit d'une «création»: on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être" dans *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1963, p. 15.

<sup>17</sup>Cette interprétation du bonheur des origines est reliée au mythe du Paradis perdu: "C'est l'idée de la «perfection des commencements», expression d'une expérience religieuse plus intime et plus profonde, nourrie par le souvenir imaginaire d'un «Paradis perdu», d'une béatitude qui précédait l'actuelle condition humaine", Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p. 68.

<sup>18</sup>Pour des détails plus explicites à ce sujet, voir le livre de Mircea Eliade du même titre, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969.

<sup>19</sup>Marie-Josette Bénéjam-Bontems, "Age d'or", dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 52.

elle-même. Or la justice y est l'élément le plus problématique. Dans l'Age d'or, la justice est d'origine divine, celui qui l'administre ayant un lien avec les dieux. Le statut quasi-mythique de la justice persiste dans certaines utopies, comme *La Cité du Soleil* de Tommaso Campanella, jusqu'à ce que le système démocratique prenne la relève.

Outre ces caractères fondamentaux,<sup>20</sup> un autre aspect important de l'Age d'or est le schéma temporel. Le paradis mythique se situe dans le passé tandis que dans le rêve utopique ce monde meilleur se réalise dans le présent ou se projette dans le futur: "Utopie, elle, n'est pas du passé".<sup>21</sup> Evidemment, il existe des "utopies rétrospectives et primitivistes qui s'attachent aux thèmes de l'Arcadie, de l'Age d'Or et du Bon Sauvage",<sup>22</sup> car ces mythes font partie intégrante du genre. Certains attribuent cette tendance régressive au monopole dont jouit le passé dans la littérature occidentale jusqu'au XVIIIe siècle,<sup>23</sup> les objectifs de l'avenir s'articulant dans des termes mythiques plutôt que dans un contexte spéculatif.<sup>24</sup> Or, selon Jean-Yves Lacroix, de telles représentations littéraires ne devraient pas être considérées comme appartenant au genre utopique: "les mythes de l'age d'or qui décrivent une humanité bienheureuse, en deçà de l'histoire, vivant sans lois ni travaux, en harmonie spontanée avec une nature bienfaisante, ne sont pas utopiques".<sup>25</sup> Il est vrai que la diversité qui caractérise les pays imaginaires qui sont assimilés à l'utopie pose des problèmes en ce qui concerne la définition de l'utopie,<sup>26</sup> mais il s'agit là d'une problématique qui ne se résoudra pas en niant le rôle du mythe. Bien que certains spécialistes du genre cherchent à écarter le mythe de l'Age d'or du schéma utopique, il est clair que le bonheur des origines persiste comme

---

<sup>20</sup>D'autres thèmes communs apparaissent à travers les diverses représentations de l'Age d'or, y compris le paysage magique, les miracles et merveilles, la sainteté des habitants, les parents divins, l'immortalité, le pont ou l'échelle qui relie toujours la terre au ciel, les continents perdus. Cependant, comme Richard Heinberg le remarque, ces figures ne sont pas présentes dans toutes les incarnations de l'Age d'or et nous nous sommes limités donc à la considération des trois aspects qui étayaient la notion d'un bonheur des origines. Pour une discussion plus approfondie des caractéristiques de l'Age d'or, voir Richard Heinberg, *Memories and Visions of Paradise: Exploring the Universal Myth of the Golden Age*, Wellingborough, Northamptonshire, The Aquarian Press, 1989, pp. 57-79, ou Arthur O. Lovejoy et George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, New York, Octagon Books, Inc., 1965, pp. 27-28.

<sup>21</sup>Jean-Yves Lacroix, *op.cit.*, p. 95.

<sup>22</sup>Bronislaw Baczko, *op. cit.*, p. 37.

<sup>23</sup>Mikhail Mikhailovich Bakhtin, "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel," *The Dialogical Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 84-85, cité dans Paul K. Alkon, *Origins of Futuristic Fiction*, Georgia, University of Georgia Press, 1987, p. 14.

<sup>24</sup>Paul K. Alkon, *op. cit.*, p. 14.

<sup>25</sup>Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 93.

<sup>26</sup>Guy Bouchard et al., *L'Utopie aujourd'hui*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1985, pp. 180-181.

inspiration pour la littérature utopique d'aujourd'hui, surtout en raison de sa présence quasi-universelle dans la conscience humaine.

En effet, la notion d'un passé lointain qui offre l'image du bonheur de l'humanité dans son état originel existe dans la plupart des civilisations sous des noms divers depuis l'Antiquité.<sup>27</sup> Dans ces cultures se trouve déjà l'association entre cette époque heureuse et l'or dont la première mention connue se trouve dans le poème d'Hésiode *Les Travaux et les jours* (106-201) écrit au VIIe siècle avant Jésus-Christ; le poète y présente la succession des races d'hommes, chacune caractérisée par un métal. L'évolution des races part de la race d'or originelle mais se caractérise ensuite par un net déclin. Cette évolution qui s'accompagne donc de la dégradation morale et physique de l'homme offre une image négative du Devenir.<sup>28</sup>

La valeur psychologique qui est accordée à l'or dans la mythologie de l'Age d'or donne naissance à une tradition qui se poursuit dans la littérature romaine vers le premier siècle avant Jésus-Christ. Horace fait allusion au *tempus aureum* (*Epode*, 16, 64), tandis que le poème d'Ovide, qui désigne la vie heureuse et innocente comme le premier et le dernier état de l'homme, introduit la formule *aurea aetas* (*Métamorphoses*, 1, 89). Par la suite, l'Age d'or s'ancre dans les arts européens par des récits, des tableaux et jusque dans la culture populaire.

Pourtant, au fur et à mesure que ce mythe évolue à travers ses représentations artistiques, la signification de l'or devient de plus en plus complexe. Néanmoins, ce métal prend très vite la fonction de représenter le règne bienheureux, car l'or figure dans les mythes fondateurs et dans les utopies elles-mêmes. Selon Jung, l'or joue un rôle essentiel dans l'alchimie à deux

---

<sup>27</sup>A Sumer, c'est le mythe de Dilmun, pays que l'on situe aux îles de Bahreïn et Failaka ou sur la côte est de l'Arabie Saoudite; en Iran, le mythe du Jardin de Yima; en Egypte, le mythe de Rê et d'Isis; en Israël, le mythe de l'Eden; en Grèce, le mythe de Cronos; à Rome, le mythe de Saturne. A ces mythes occidentaux s'ajoutent d'autres récits venus des quatre coins du monde qui racontent un passé heureux où le pacte originel entre dieux et hommes reste intacte. Les légendes du "Dreamtime" persistent dans la mémoire des peuples aborigènes et alimentent la culture indigène en Australie. Le taoïsme reconnaît aussi un âge paradisiaque qui existait autrefois et où l'homme parfaitement vertueux vivait en harmonie avec la Nature.

<sup>28</sup>J.P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, I, Paris, Maspero, 1971, p. 17, cité dans Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, pp. 93-94.

niveaux.<sup>29</sup> Etant donné l'ambiguïté fondamentale de l'œuvre alchimique qui mélange le physique et le philosophique, les processus chimiques et les symboles mythologiques, il est naturel que l'or prenne une valeur tout aussi matérielle que métaphysique. D'une part, le rêve de fabriquer ce métal par des processus chimiques privilégie l'aspect physique de l'or, ce que l'alchimiste désigne comme "l'or ordinaire (*aurum vulgi*, or du vulgaire)". D'autre part, la recherche plus noble de "l'or philosophique ou même la pierre merveilleuse, le *lapis invisibilatis* (la pierre d'invisibilité) ou le *lapis aethereus* (la pierre éthérée) ou enfin l'inimaginable *rebis* hermaphrodite" est celle que l'alchimiste réclame comme le but de ses travaux.<sup>30</sup> C'est cette deuxième interprétation de l'or qui étaye le mythe de l'Age d'or dès l'origine, rappelant la pureté psychique que caractérise l'image dorée jusqu'au point où on l'associe au Fils de Dieu: "Ainsi l'or est sans défaut, il est fixe, il peut passer tous les examens, il est glorieux; cependant, il meurt pour le salut de ses frères et sœurs imparfaits et malades et ressuscite, glorieux, les rachète, les teinte pour la vie éternelle et les rend aussi parfaits que de l'or pur".<sup>31</sup> L'interprétation matérialiste entre en jeu pourtant lorsque le mythe de l'Age d'or côtoie le mythe de l'Eldorado où l'or recherché par les Conquistadors espagnols n'est autre que le reflet de leur cupidité.

L'Eldorado partage avec l'Age d'or la même association à l'or, mais cette variante amérindienne du mythe gréco-romain représente peut-être la version souillée par l'exploitation coloniale dont elle reste indissociable. Quoique des récits indiens suggèrent que le mythe de l'Eldorado précède la Conquête, c'est à l'arrivée des Espagnols que cette légende prend l'essor pour symboliser, d'une part, le souvenir d'un passé heureux chez les Indiens, et d'autre part, la soif de l'or et des richesses chez les Conquistadors. A l'origine, l'Eldorado était un Homme Doré, lié au récit colombien d'un chef indigène qui s'immergeait dans un lac, le jour de son investiture, le corps enduit de poudre d'or pendant que d'autres participants jetaient des objets d'or dans le lac.<sup>32</sup> Cette histoire du cacique de Guatavita en

<sup>29</sup>Gilbert Durand présente une différenciation plus nuancée que celle de Jung, mais suivant les mêmes lignes: "Il y a, en effet, deux significations opposées de l'or pour l'imagination, selon qu'il est reflet ou substance produite par le Grand-Œuvre, mais ces significations se mélangent et donnent souvent des symboles forts ambigus." *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963, p. 153.

<sup>30</sup>C.G. Jung, *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et Roland Cahen, Paris, Editions Buchet-Chastel, 1970, pp. 316-317.

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 537.

<sup>32</sup>Dorita Nouhaud, "Eldorado" dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 555.



Colombie fournit, *a posteriori*, un fondement au mythe, mais avant même de la connaître, Christophe Colomb rêve de trouver *Cipango* (le Japon), la cité fabuleuse aux palais d'or décrite par Marco Polo, et pense y accéder par l'ouest.<sup>33</sup> Le développement du mythe, selon lequel l'Eldorado ou *el (pais) dorado* se substitue à l'Homme Doré, offre l'image d'un lieu ou d'un pays lointain où l'or se trouve en abondance. Il s'agit d'une "contrée fabuleuse de l'Amérique, que les conquistadores espagnols plaçaient entre l'Amazone et l'Orénoque, et qui, selon eux, regorgeait d'or".<sup>34</sup> Ils cherchent en vain cet endroit mythique, guidés parfois par des Indiens qui profitent de cette légende afin d'éloigner les Espagnols de leurs villes, renforçant ainsi l'image fictive de l'Eldorado.<sup>35</sup> L'or prend donc une valeur matérielle dans cette variante de l'Age d'or, mais retrouve sa signification spirituelle lorsque les Indiens réclament pour eux-mêmes le mythe de l'Eldorado comme représentation de la vie précieuse qu'ils ont perdue.

Ces histoires d'un pays doré captent l'imagination des écrivains occidentaux qui traduisent les images de l'Eldorado selon leur gré. Dans ses *Essais sur les mœurs*, Voltaire est l'un des premiers à reproduire les récits rapportés par les Espagnols, racontant le mythe de l'Homme Doré, un grand seigneur couvert d'or moulu aussi menu que du sel fin, ainsi que celui de la ville "Eldorado" dont les toits étaient en or. Dans *Candide*, c'est l'Eldorado philosophique plutôt que matérialiste qui s'impose comme le meilleur des mondes possibles. D'autres exemples tels *Eldorado* de Baroness Orczy et le film, *Eldorado* de Marcel L'Herbier présentent des images diverses du mythe, mais ce n'est que dans un temps plus récent que les peuples indigènes eux-mêmes réclament ce mythe pour exprimer la perte de leurs terres, de leur bonheur, de leur passé. Dans *The Loss of El Dorado*, V.S. Naipaul raconte la réalité tragique du Trinidad; dans *Maladrón et Lope de Aguirre, principe de la libertad* respectivement, Miguel Angel Asturias<sup>36</sup> et Miguel Otera Silva offrent des visions de l'Eldorado où percent les revendications politiques des Amérindiens, leurs désirs d'émancipation et de restitution de leurs terres. Il est donc évident que le mythe de

---

<sup>33</sup>"Eldorado" dans *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1982-1985.

<sup>34</sup>*Ibid.*

<sup>35</sup>Dorita Nouhaud, *op. cit.*, p. 556.

<sup>36</sup>Le Clézio fait remarquer l'aspect folklorique (le *costumbrismo*) de cet écrivain guatémaltèque plutôt que ses tendances politiques dans "Mythes amérindiens et littérature", *La Fête chantée*, pp. 177-179.

l'Eldorado a traversé l'Atlantique pour devenir en Occident le rappel d'un passé heureux et exotique, tandis que dans le Nouveau Monde, il s'est métamorphosé en une espèce de mythe révolutionnaire.

Les représentations de l'Age d'or et de l'Eldorado dans les ouvrages mexicains de Le Clézio démontrent en effet la différence fondamentale entre ces deux mythes. La tendance à associer la civilisation et les rêves des peuples indigènes à l'Age d'or, et les aspirations des envahisseurs à l'Eldorado, révèle la politicisation de ces mythes dans le contexte de la Conquête. Une partie de la présentation de la *Relation de Michoacan* est consacrée à l'Age d'or des Porhépecha,<sup>37</sup> époque qui se caractérise par l'union paisible des Uacusecha, une fraction chichimèque errante, et des agriculteurs et pêcheurs du lac de Patzcuaro en une communauté riche et harmonieuse.<sup>38</sup>

L'histoire du peuple porhé telle que nous la conte la *Relation de Michoacan*, c'est surtout celle de l'Âge d'or de la civilisation du Michoacan, à l'avènement du Seigneur Tariatcuri, le plus grand de leurs rois. Au moment où il est élu Cazonci par le Conseil des Anciens, Tariatcuri est encore un «tout-petit sans forces», et la tradition conservera longtemps le souvenir du *Charamu*, le roi-enfant. Sa naissance est aussi un signe: fils du roi chichimèque Pauacume, et de la fille du pêcheur Curiparaxan, Tariatcuri est le symbole de cette alliance tant désirée entre les envahisseurs nomades et le peuple de pêcheurs et d'agriculteurs qui détient la richesse du lac. [...] Incarnation de cette alliance, le jeune Tariatcuri est nimbé d'une sorte de grâce religieuse qui guidera chacun de ses actes au long de sa vie (*Relation* 28).<sup>39</sup>

Le Clézio insiste sur l'image de l'Age d'or pour évoquer non seulement la paix entre dieux et hommes, mais aussi la justice divine qui rétablira l'ordre naturel même lorsque les forces humaines posent des entraves à son accomplissement:

L'Âge d'or, c'est aussi l'avènement de Tangaxoan et de Hiripan, les neveux de Tariatcuri, les «Seigneurs Bûcherons», qui recouvrent le pouvoir au terme d'une longue épreuve: orphelins, exilés avec leur mère, réduits à mendier leur nourriture dans les marchés, les deux jeunes princes connaissent toute la dureté de l'existence avant d'être reconnus par leur oncle. Il y a, dans cet épisode raconté par la *Relation de Michoacan*, quelque chose d'éternel qui l'apparente aux thèmes des grand poèmes

<sup>37</sup>Nous avons suivi ici l'orthographe utilisée par Le Clézio dans la *Relation de Michoacan*. Pourtant, dans *Le Rêve mexicain*, il adopte une orthographe différente de ces termes: "Porhépecha" devient "Purepecha", et l'adjectif "porhé" devient "puré". Afin de mieux intégrer les citations dans notre texte, nous avons gardé la même orthographe que Le Clézio, selon l'ouvrage d'où la citation est tirée.

<sup>38</sup>L'importance de cette union est indiquée aussi dans "La Conquête divine du Michoacan": "L'âge d'or de l'empire, c'est la fin des querelles stériles entre les diverses tribus et fractions des Purepecha, et le commencement de cette ère de conquête, la recherche des nouvelles frontières", *La Fête chantée*, p. 86.

<sup>39</sup>Le Clézio fournit un commentaire plus détaillé du règne de ce Cazonci dans "Tariatcuri ou l'Âge d'or", qui se trouve dans l'essai, "La Conquête divine du Michoacan", *La Fête chantée* pp. 57-65.

épiques. Comme dans la *geste d'Arthur*, les enfants royaux doivent traverser l'épreuve du doute et du malheur avant d'accéder à la gloire (*Relation 29*).<sup>40</sup>

La dégradation des mœurs dans cette société commence bien avant la venue des Espagnols, ce qui signale que cet Age d'or se défait de l'intérieur, conformément aux représentations occidentales. Les derniers efforts pour recréer le bonheur des origines naissent d'un souvenir de cette époque qui fut l'apogée de l'empire porché: "Plus tard, lorsque l'empire est en proie à une certaine décadence morale, et que les augures annoncent la fin de leur règne, les Seigneurs évoqueront cet Âge d'or, et les vertus des Seigneurs Bûcherons, pour exhorter les caciques à plus de rigueur, à plus de zèle envers les dieux" (*Relation 30*).

En revanche, par la référence à l'Eldorado dans "Le Rêve du Conquérant", Le Clézio y décrit les intentions exploitatrices des Conquérants:

... le rêve d'or des Espagnols, rêve dévorant, impitoyable, qui atteint parfois l'extrême de la cruauté; rêve absolu, comme s'il s'agissait peut-être de tout autre chose que de posséder la richesse et la puissance, mais plutôt de se régénérer dans la violence et le sang, pour atteindre le mythe de l'Eldorado, où tout doit être éternellement nouveau (*Rêve 11*).

Bien que la plupart des Espagnols s'intéressent plutôt au côté matériel du mythe de l'or, certains privilégient l'histoire d'un passé heureux chez les Indiens, comme le constate Le Clézio dans "Le Rêve des origines":

...tandis que reculent dans le temps les images d'une réalité disparue, à la vérité vécue se substitue le mythe. Mythe d'un âge d'or préhispanique, fait d'harmonie et de bonheur, de richesse et de puissance. Sans le comprendre, c'est ce mythe auquel participe Bernardino de Sahagun. C'est ce mythe qui le séduit, qui l'envoûte (*Rêve 60*).<sup>41</sup>

C'est à ces chroniqueurs du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle que Le Clézio fait allusion lorsqu'il décrit la participation des Espagnols au mythe de l'Age d'or dans "Mythes mexicains": "En découvrant ces royaumes fabuleux, ces civilisations aux richesses éblouissantes, les Espagnols inventent aussi une autre dimension de l'homme, qui évoque l'âge d'or du mythe, en un temps qui précède et cependant justifie la connaissance rationnelle" (*Rêve 113*).<sup>42</sup>

<sup>40</sup>Ces frères orphelins sont désignés comme "les véritables héros de l'âge d'or des Purepecha" dans "La Conquête divine du Michoacan", *La Fête chantée*, p. 65.

<sup>41</sup>La description de cette mythification du passé indien dans "Trois livres indiens" souligne l'aspect divin de l'Age d'or: "Le mythe d'un âge d'or où régnaient l'harmonie des hommes et la puissance des dieux", *La Fête chantée*, p. 29.

<sup>42</sup>Une constatation semblable introduit l'essai "Mythes amérindiens et littérature" dans *La Fête chantée*, p. 171.

La nature hybride de l'Eldorado se remarque lorsque ce mythe se mêle à celui des Amazones; la croyance des Aztèques en Cihuatlampa, la Maison du Soleil, où vivent les Mocihuaquetzque, les femmes mortes en couches, correspond aux mythes gréco-romains d'un Pays des Femmes, mais à la version mexicaine s'ajoute l'image de l'or: "[Christophe Colomb] est, comme nombre de voyageurs de la Renaissance, en quête du pays des Amazones, cette contrée des femmes seules, guerrières aux cheveux longs, redoutables archères, qui gardent l'entrée du royaume fabuleux où abondent l'or et toutes sortes de richesses" (*Rêve* 112).

De même que les indigènes assimilèrent le mythe de l'Eldorado à leur propre combat politique suivant la Conquête, ils en empruntent aussi le nom pour rebaptiser leur pays d'origine, Aztlán-Aztatlán, exprimant la recherche de la pureté originelle plutôt que la quête de l'or. C'est ainsi que dans "Le Rêve barbare", "*Yancuic México*, le Nouveau-Mexique, terre déserte et hostile [...] deviendra au moment de la Conquête espagnole une terre rêvée, le lieu de l'Eldorado" (*Rêve* 143). Il est cependant intéressant de remarquer que Le Clézio désigne la Révolution mexicaine comme un Age d'or dans *Diego et Frida*, peut-être parce qu'elle représente une période d'idéalisme et d'espoir qui fait contraste avec la décadence et la corruption qui l'ont suivie:

La Révolution mexicaine, née de l'enthousiasme de Madero et de l'indignation populaire, meurt au cours des années vingt dans le *caudillismo* révolutionnaire, la succession des Césars et des assassinats [...]. Pouvoirs et contre-pouvoirs cherchent à se partager les restes de l'âge d'or de la révolution tandis que tombent les vrais révolutionnaires, Felipe Carrillo Puerto, Francisco Villa, Emiliano Zapata, assassinés par ceux-là mêmes qu'ils ont aidés à s'emparer des terres (*DF* 66).

Le mythe de l'Eldorado joue ainsi un rôle double dans les ouvrages mexicains de Le Clézio, étant à l'origine une projection née de l'avarice espagnole, et par la suite, une représentation du bonheur chez les Indiens, soit dans le passé, soit dans l'avenir. Dans les textes mauriciens, la présence de ce mythe est peut-être moins évidente, se manifestant pour la plupart sous la forme d'un rêve du trésor, comme le titre du *Chercheur d'or* le suggère. Cependant, dans *Voyage à Rodrigues* le lien entre la vaine quête de l'Eldorado et la recherche obstinée de l'or des pirates s'impose en toute clarté:

Songe-creux, car lorsqu'ils entrèrent enfin dans le Deccan, les conquérants européens ne découvrirent pas l'Eldorado qu'ils escomptaient, mais la pauvreté des villes et des peuples dans un pays où il y avait plus de poussière et de mouches que d'or. [...] N'est-ce pas ce passé extraordinaire qui est au cœur du trésor, le secret de ces mouvements de digestion du monde de l'Europe triomphante? Aller à la recherche de ces mers et des îles où passèrent autrefois les navires, parcourir l'immense champ de bataille où s'affrontèrent les armées et les hors-la-loi, c'était prendre sa part du rêve de l'Eldorado, chercher à partager, près de deux siècles plus tard, l'ivresse de cette histoire unique: quand les terres, les mers, les archipels n'avaient pas encore été enfermés dans leurs frontières, que les hommes étaient libres et cruels comme les oiseaux de la mer, et que les légendes semblaient encore ouvertes sur l'infini (VR 39-41).

Quoique le rêve de l'or représente un thème important de ces ouvrages, il s'inspire moins des mythes de l'Age d'or ou de l'Eldorado que des récits mythiques de la Toison d'or et du Paradis perdu. Ce dernier exprime en effet la même idée d'un bonheur des origines qui se trouve à la base du mythe de l'Age d'or, se comptant ainsi parmi les maintes variantes de ce mythe.

Le mythe du Paradis perdu a ses racines dans les récits judéo-chrétiens de la perfection des commencements,<sup>43</sup> en particulier sous la forme du Jardin d'Eden. Le paradis décrit dans les chapitres II et III de la *Genèse* présente la vie idéale dans le cadre d'un jardin d'où Adam et Eve sont chassés après avoir commis le péché originel. Cette harmonie parfaite entre Dieu, l'homme et la nature est rompue par la désobéissance de l'homme qui en succombant à la tentation de manger le fruit interdit de l'arbre du bien et du mal, doit faire face non seulement à la perte de l'innocence, mais aussi à la condamnation au travail, à la souffrance et à la mort comme rançon du péché.

L'interprétation traditionnelle de cet événement en privilégie l'aspect tragique, désignant l'expulsion de l'Eden comme la Chute. La passion du Christ permet non pas de renverser les conséquences du péché, mais au moins de les mitiger en récompensant les Fidèles par l'accès au paradis céleste après la mort. Ce schéma chrétien du "bonheur-malheur-salut" illustre le concept de *felix culpa*, supposant la croyance en l'action rédemptrice du Christ.<sup>44</sup> Depuis le *Jeu d'Adam* du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au *Caïn* de Byron (1821), c'est cette perspective religieuse qui prédomine dans les représentations littéraires du mythe du Paradis perdu, se

<sup>43</sup>*Supra*, p. 88, n. 17.

<sup>44</sup>Robert Couffignal, "Eden" dans Pierre Brunel, *op. cit.*, pp. 538-539.

prolongeant au XXe siècle dans *l'Eve* de Charles Péguy et *Le Paradis perdu* de Pierre Jean Jouve.<sup>45</sup> Tandis que ces récits présentent le Paradis retrouvé comme un lieu céleste, les mouvements millénaristes visent un retour au paradis édénique sur la terre.

Puisque le millénarisme privilégie l'idée d'une révolte contre l'ordre divin, il en résulte que le péché originel acquiert une valeur positive en tant que l'acte libérateur qui offre à l'être humain le savoir et le pouvoir. Cette contestation initiale est ce qui permet à l'être humain de devenir maître de son destin; en tant qu'exilé de l'Eden, il doit frayer son propre chemin vers un paradis nouveau: l'utopie. En effet, c'est précisément ce refus de l'intervention divine qui sert d'inspiration du schéma utopique. Parmi les précurseurs se trouve John Milton dont le *Paradis perdu* s'écarte de la tradition sobre qui souligne la culpabilité de l'homme et se concentre plutôt sur les drames humain et céleste qui s'ensuivent. Plus révélateurs encore d'une rupture avec l'interprétation religieuse sont le *Cain* de Lord Byron, le "Qain" de Leconte de Lisle et les *Chants de l'Expérience* de William Blake, et *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, pour ne citer que ceux-ci.<sup>46</sup>

Quelle que soit la portée idéologique du mythe du Paradis perdu, le Jardin d'Eden est désormais introuvable sur la terre malgré les quêtes et les recherches des aventuriers et des voyageurs de tout temps. Pourtant, dès qu'un lieu exotique et paradisiaque se présenta aux yeux des explorateurs, il fut souvent désigné comme le Jardin d'Eden: "Christophe Colomb ne doutait pas qu'il s'était approché du Paradis terrestre. Il croyait que les courants d'eau fraîche rencontrés dans le golfe de Paria avaient leur source dans les quatre rivières qui arrosaient le jardin d'Eden".<sup>47</sup> C'est sans doute le même désir de retrouver le Paradis perdu qui pousse le Marquis du Quesne à nommer "La République d'Eden" son projet de fonder une société parfaite sur l'île Bourbon.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 538.

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 541.

<sup>47</sup>Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*, op. cit., p. 169.

<sup>48</sup>Mario Serviabile, *L'île Eden: Recueil de quelques mémoires servant d'instruction pour l'établissement de l'île d'Eden*, Paris, Editions ARS Terres Créoles, coll. Mascarin, 1989.

La représentation du Paradis perdu chez Le Clézio se nourrit également d'allusions édéniques,<sup>49</sup> surtout dans *Le Chercheur d'or* où l'enfance idyllique d'Alexis et de Laure se déroule dans un "jardin touffu comme l'Eden" où se trouve "le grand arbre chalta du bien et du mal" (CO 90). Ils sont "chassés" (CO 95) de ce paradis suivant un ouragan et la faillite du père. Malgré l'espoir d'Alexis de retrouver ce bonheur originel en découvrant le trésor du *Corsaire inconnu*, il n'y réussira jamais, car cette image paradisiaque réside dans le passé, perdu dans l'écoulement du temps. D'autres images du Paradis perdu se trouvent sous la forme des sociétés primitives arrachées à leur vie heureuse par l'avènement du colonialisme, sociétés dont la destruction est perçue par Le Clézio comme une perte non seulement pour les peuples indigènes, mais pour l'humanité entière. La thèse d'Henri Gilbert qui traite de ce sujet d'une manière très érudite et détaillée conclut que le rêve d'un Paradis perdu constitue le fil conducteur de toute l'œuvre de Le Clézio: "Bien que la construction d'une *Gemeinschaft* idéale où régneraient poésie, convivialité, panthéisme et compassion soit un mythe, J.M.G.L.C. ne cesse de rêver à ce paradis perdu".<sup>50</sup> Il est vrai que les exemples du Paradis perdu chez Le Clézio sont nombreux, depuis l'île du Requin d'où les Kunkaaks sont expulsés par les chasseurs millionnaires (LF 216-221), jusqu'à la baie où les baleines mettent bas leurs petits dans *Pawana*: "Ce lieu jadis si beau, si pur, tel que devait être le monde à son début, avant la création de l'homme, était devenu l'endroit du carnage" (P 41). Cependant, la présence importante de ce mythe dans l'œuvre de Le Clézio révèle moins une nostalgie des origines qu'une inspiration pour renouveler le monde dans une perspective utopique.

Corollaire du mythe du Paradis perdu, l'Arcadie réunit les images paradisiaques de l'Age d'or dans un cadre pastoral. La IVe *Bucolique* de Virgile fournit un portrait de l'Arcadie dans une région du Péloponnèse, ce qui est assez remarquable étant donné que la plupart des pays rêvés se situent à l'extérieur des frontières connues.<sup>51</sup> En effet, l'aspect fantastique y est réduit pour présenter un mode de vie proche de celui de l'homme contemporain; il ne s'agit pas d'un ordre divin mais plutôt d'un souvenir de la vie plus simple des paysans.

<sup>49</sup>Notons que Le Clézio a écrit une préface à une version de *La Genèse* établie par Jean Grosjean: "Jean Grosjean ou la naissance de la poésie", Paris, Gallimard, 1987, pp. 7-13.

<sup>50</sup>Henri Gilbert, *op. cit.*, p. 58.

<sup>51</sup>Arthur O. Lovejoy et George Boas, *op. cit.*, p. 344.

Depuis le primitivisme évoqué dans l'essai de Montaigne, *Des Cannibales*, et le portrait nostalgique de l'*Arcadia* de Sir Philip Sidney jusqu'au théâtre contemporain de Tom Stoppard, *Arcadia*, en passant par les nombreuses pastorales et bergeries du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est l'image de la vie simple, primitive et terrestre qui domine. Le mythe de l'Arcadie en privilégiant le cadre naturel et simple de la campagne, marque ainsi une rupture avec la représentation d'un paradis céleste ou divin.

La simplicité de la vie primitive est une figure omniprésente dans l'œuvre de Le Clézio,<sup>52</sup> mais certains récits privilégient plus précisément le cadre pastoral et donc les représentations de l'Arcadie. "Les Bergers" raconte l'histoire d'un jeune citadin qui entre dans un monde autre, la vallée du Genna, habité par des enfants-nomades vivant de l'abondance de la nature avec leurs troupeaux. Le bonheur de cette vie aux allures édéniques n'est pas durable; la loi de la survie oblige Abel (transformé alors en Caïn) à tuer l'oiseau blanc, le roi de Genna, meurtre que Gaspar condamne même quand les enfants sont affamés. Sa propre vision n'obéit pas à l'ordre naturel qui existe dans la vallée de Genna et, en fin de compte, l'accès à ce monde lui est définitivement interdit par le geste d'une nature vengeresse lorsqu'elle engloutit la vallée dans le sable:

Gaspar sortit de la cabane. Il regarda autour de lui, sans comprendre. Dehors, tout avait changé. Les dunes de sable étaient debout sur la route, pareilles à des vagues immobiles. La terre, les pierres, les arbres étaient couverts de poussière rouge. Loin, près de l'horizon, il y avait une drôle de tache trouble dans le ciel, comme une fumée qui fuyait. Gaspar regarda autour de lui et il vit que la vallée de Genna avait disparu. Elle était perdue maintenant, quelque part de l'autre côté des collines, inaccessible, comme si elle n'avait pas existé (*Mondo* 277).

Ce mélange d'images paradisiaques et arcadiennes souligne la ressemblance de ces deux mythes, l'Arcadie contribuant au Paradis perdu un peu plus de réalisme grâce à ses images rustiques.

Une dernière variante du mythe de l'Age d'or nous amène aux écrits de Platon et à sa représentation de l'Atlantide. L'ambiguïté de ce mythe provient non seulement de son statut ambivalent — tantôt "île fortunée", tantôt lieu maudit, voire anti-utopique — mais aussi de

---

<sup>52</sup>Son appréciation de Virgile et de la vie bucolique se voit dans "La Dame aux abeilles", sa préface à *Une année à la campagne: vivre les questions*, de Sue Hubbell, Paris, Gallimard, 1994, où il cite aussi l'exemple d'Henri Thoreau qui reconnaît la valeur de la vie naturelle.



l'obscurité de ses origines. Selon Platon, le récit de l'Atlantide lui a été transmis par le Grec Solon d'après une ancienne tradition égyptienne datant de 600 avant Jésus Christ. Pourtant, faute de sources vérifiant l'existence de cet autre récit, il faut considérer comme probable que cette île est la création de Platon lui-même. L'île d'Atlantide est décrite dans le *Timée* et le *Critias* comme le paradis "barbare" qui se trouvait au large des colonnes d'Héraclès avant que le cataclysme ne l'ait précipité sous l'océan. Le mystère entourant sa situation géographique et ses origines lointaines contribue à créer une image plus complexe que celle de l'Age d'or.<sup>53</sup> L'Atlantide représente l'opulence et la grandeur d'une société prospère qui s'entoure d'enceintes circulaires pour protéger ses richesses. Ses rois sont les descendants de Poséidon, mais à force de se trouver en contact avec des éléments mortels, ces souverains, autrefois nobles et justes, finissent par tomber dans la démesure.<sup>54</sup> Cette déchéance — variation sur le thème de la Chute — est ce qui entraîne la défaite de l'Atlantide au moment où l'avarice et la puissance l'emportent sur la sagesse; l'invasion d'Athènes est donc vouée à l'échec.

Etant donné que la ville d'Athènes possède la grandeur morale d'une Cité idéale organisée par des philosophes,<sup>55</sup> sa victoire sur les Atlantes représente non seulement celle des pauvres sur les riches, mais aussi la suprématie de la démocratie sur la monarchie absolue de droit divin. Jean Servier relie cette victoire d'Athènes au triomphe des Grecs sur les Perses, ou de l'Occident sur l'Orient.<sup>56</sup> Jean-Yves Lacroix souligne également que la chute de l'Atlantide renvoie à la défaite de la Perse ou bien à celle d'Athènes au milieu du IVE siècle.<sup>57</sup>

L'utopie célèbre de Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide* (1627), s'inspire du mythe de l'Atlantide mais transforme le récit platonicien en indiquant que le continent d'Amérique est en effet l'Atlantide d'autrefois. L'engloutissement de la nation n'y représente pas une catastrophe puisque les Atlantidiens étaient un peuple sans vertu. Mise en contraste avec la

<sup>53</sup>Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950, p. 140.

<sup>54</sup>Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 50-51.

<sup>55</sup>La description de la ville d'Athènes dans ces ouvrages rappelle les idées de *La République*.

<sup>56</sup>Jean Servier, *op. cit.*, p. 52.

<sup>57</sup>Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, pp. 56-57.

Grande Atlantide (Amérique), la Nouvelle Atlantide (Bensalem) évoque le Paradis originel qui existait partout sur la terre avant le péché et la Chute, mais qui ne subsiste qu'en Bensalem où la connaissance totale et originelle, perdue pour les autres peuples, a été développée pour créer la société idéale.<sup>58</sup>



Dans ses représentations du mythe de l'Atlantide, Le Clézio, pour sa part, insiste sur le motif de l'engloutissement. Cette image se retrouve souvent dans ses premiers romans où elle complète les descriptions du lieu urbain: "Chancelade avançait tout seul dans la ville engloutie, et il ne touchait rien" (*TA* 207-208). Evidemment, *Le Déluge* comprend maintes évocations de la civilisation submergée sous la pluie de la malédiction divine, mais la mention d'une cathédrale implique une allusion plus complexe: "L'univers était englouti. Les rues, les voitures, les cafés, le ciel et le soleil, les arbres, les pigeons, rien de tout cela ne subsistait. Le monde était devenu soudain une caverne, une cathédrale souterraine aux grandes stalactites, un abri de béton arc-bouté contre la guerre" (*Déluge* 202-203). Présente également dans *Le Livre des fuites*, la cathédrale est entourée d'habitants sous-marins, un peuple adapté aux conditions subaquatiques comme auraient pu l'être les Atlantidiens: "Hogan circulait dans les rues d'une ville engloutie, au milieu des ruines des portiques et des cathédrales. Il croisait des hommes et des femmes, quelquefois des enfants, et c'étaient d'étranges créatures marines, aux nageoires en mouvement, aux bouches rétractiles" (*LF* 16). Ces références à une ville atlantidienne ajoutent une dimension mythique aux portraits d'un monde corrompu, mais l'image de la cathédrale s'explique dans *Etoile errante* et y prend toute son importance lorsque Tristan se souvient d'une époque plus heureuse qu'il associe à un morceau de Debussy que jouait sa mère: "C'était il y avait très longtemps. Il ne savait pas quand elle lui avait dit le nom de cette musique, *La Cathédrale engloutie*, avec le bruit des cloches qui résonne au fond de la mer. C'était à Cannes, dans un autre temps, dans un autre monde. Alors il voulait retourner à cette vie, comme dans un rêve" (*EE* 26). Cette cathédrale engloutie de la légende représente pour le garçon "un paysage qui s'estompait, qui s'éloignait" (*EE* 28) comme le mythe d'un bonheur passé, noyé par les vagues incessantes de la guerre.

---

<sup>58</sup>Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, Paris, Flammarion, coll. G/F, 1995, Introduction de Michèle Le Dœuff, pp. 52-53.

La présence du mythe de l'Atlantide dans l'œuvre de Le Clézio sert donc à enrichir les évocations d'un bonheur des origines par le rapprochement de celles-ci à l'histoire fabuleuse de l'île engloutie. En effet, puisque toutes les variantes de l'Age d'or remplissent la même fonction onirique, c'est-à-dire le rêve d'un retour au passé harmonieux et heureux, elles représentent chez Le Clézio le lien entre les souvenirs d'un passé vécu et le paysage nostalgique, ajoutant ainsi une dimension mythique aux récits. Que ce soient les mythes de l'Age d'or et de l'Eldorado à propos du drame mexicain, ou ceux du Paradis perdu, de l'Arcadie et de l'Atlantide à propos des histoires contemporaines de Le Clézio, le mythe du bonheur originel constitue dans son œuvre une figure permanente et y joue un rôle primordial. Cela dit, l'image paradisiaque ne représente qu'un seul aspect du décor mythique chez Le Clézio: la nostalgie d'un état de pureté naturelle. Mais comme elle côtoie les images d'une existence sociale en milieu citadin, il importe de juxtaposer à l'étude du paradis des origines, celle du mythe de la cité idéale.

## II La Cité idéale

Parmi les mythes fondateurs de l'utopie, le mythe de la Cité idéale est celui qui fournit l'inspiration la plus directe pour l'utopie elle-même et risque ainsi de se confondre à l'utopie. En fait, l'existence des cités imaginaires précède les débuts du genre utopique, attestés par la création du néologisme de Thomas More. D'ailleurs, les frontières entre la Cité idéale et l'utopie s'estompent sur plusieurs plans — d'abord parce que dans ces deux représentations de la vie meilleure nous retrouvons la même manie de la planification. Bien que certains spécialistes de l'utopie désignent la Cité idéale comme une représentation de l'utopie,<sup>59</sup> l'existence de ce trait commun ne suffit pas nécessairement à élargir le champ de la définition pour attribuer aux cités imaginées par Platon, par exemple, un statut utopique. La Cité idéale représente néanmoins un rapprochement entre le mythe en général et l'utopie, par l'intégration des images d'un bonheur planifié.

---

<sup>59</sup>"Avant les Cyniques et les Stoïciens, les utopies ne sortent pas du cadre de la Cité", Raymond Ruyer, *op. cit.*, p. 129.

La rupture avec l'ordre naturel que représente la construction d'une cité est, selon Servier, une conséquence directe de l'expulsion du Paradis. Puisque l'homme ne peut pas remonter le temps et retrouver l'Age d'or, il cherche à recréer dans le présent un cercle magique à l'intérieur duquel il sera protégé du mal et du péché. L'intégration de l'individu à la société sert ainsi de rappel du passé heureux où il fut parfaitement intégré à l'univers.<sup>60</sup> Reflet humain de l'organisation divine, la Cité idéale prolonge en quelque sorte la nostalgie des origines mais au lieu d'évoquer l'état passif du souvenir, elle passe à l'action en remplaçant le jardin divin par un modèle humain.

La clef de la Cité idéale est la raison pour sa construction initiale ainsi que pour son maintien. Le processus se reflète dans l'organisation fondamentale de la Cité et dans les traits principaux de son administration: la reconnaissance du rôle des lois et des constitutions aussi bien que de ceux qui les ont formulées, la distribution des tâches qui dépend d'une hiérarchie rigide et dont dépendent les services en commun, la division du travail qui encourage la spécialisation et aboutit à des divisions topographiques selon la profession. A ces trois conditions requises pour assurer l'ordre politique, social et économique de la Cité idéale s'ajoute l'aspect spirituel qui se manifeste par la présence d'un représentant des dieux sur la Terre. La relation entre les Citadins et les dieux est garantie par un monarque d'origine divine, qui fait de cette représentation terrestre du royaume céleste un fidèle reflet de l'ordre éternel.

Les civilisations traditionnelles dont dérivent ces Cités visent à sauvegarder l'équilibre de leur société parfaite par une organisation stricte qui enferme les citoyens dans une enceinte harmonieuse. Des archétypes anciens de la Cité idéale se trouvent dans les sociétés amérindiennes fort hiérarchisées et ordonnées comme Mexico-Tenochtitlan et Michoacan, ainsi que dans l'histoire de l'Occident et du Proche-Orient. Commenant par les Pythagoriciens, les Grecs décrivent des Cités idéales fondées sur la raison et des structures égalitaires indiquées par Phaléas de Chalcédoine et Hippodamos de Milet.<sup>61</sup> Selon les

<sup>60</sup>Jean Servier, *op. cit.*, p. 15.

<sup>61</sup>Raymond Ruyer, *op. cit.*, pp. 129-130.

traditions orientales, les cités circulaires d'Ecbatane et de Bagdad expriment le désir d'immortalité, rappelant les cercles éternels que tracent le cours des planètes et des astres.<sup>62</sup>

Ces précurseurs des cités platoniciennes incarnent certains aspects de la Cité idéale, mais c'est dans *La République* que l'on trouve tous les détails d'une cité planifiée, ayant des institutions, des lois, une topographie particulière et des projets de législation. Il est évident que Thomas More s'inspire de Platon lorsqu'on considère les critères de sa Cité idéale: les philosophes gouvernent par des lois justes; l'indépendance et l'isolement remplacent l'hégémonie; les classes sociales se distinguent par la profession plutôt que par la naissance; la spécialisation des tâches aboutit à la mise en commun des fruits de la production. Même si cette description de la cité de Platon paraît rendre le mythe de la Cité idéale indifférenciable de l'utopie, *La République* n'appartient pas à ce genre. Platon n'y évoque pas une Cité idéale conçue par la voie de l'imaginaire; il s'agit d'une analyse théorique des principes de la cité parfaite.<sup>63</sup> En revanche, ce mythe s'approche davantage de l'utopie, toujours par les écrits platoniciens, lorsque l'Athènes mythique du *Critias* et du *Timée* accorde une existence empirique à la cité juste de *La République*.<sup>64</sup> La Cité idéale est ainsi métamorphosée en quasi-utopie par cette description de l'Athènes mythique en tant que réalisation concrète des conseils politiques et philosophiques énumérés dans *La République*: "L'Athènes ancienne en tout cas, comme représentation concrète, empirique, "vivante" de la cité idéale [...] est utopiste".<sup>65</sup>

Les mêmes caractères qui se trouvent dans les images païennes de la Cité idéale se reproduisent dans les cités consacrées à l'adoration de Dieu: les théodicées. La Nouvelle Jérusalem ou Israël représentent la Cité idéale dans la pensée juive, tandis que l'idéal chrétien est évoqué dans la *Cité de Dieu* de saint Augustin. S'inspirant des révélations de Dieu dans *le Coran*, ou de son Prophète qui fonde l'Etat de Médine, les cités musulmanes

<sup>62</sup>Jean Servier, *op. cit.*, p. 51.

<sup>63</sup>Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 47.

<sup>64</sup>Il est cependant clair que Platon favorise le passé au détriment du futur, ce qui rattache cette image de la cité heureuse à des tendances nostalgiques. Quoique l'Athènes ancienne et l'Atlantide renvoient toutes les deux à des représentations historiques d'Athènes, l'ancienneté de l'Athènes mythique est valorisée par Platon face à l'Atlantide qui évoque un passé plus récent. De cette manière, le devenir est mis en relief pour montrer la décadence qu'il produit.

<sup>65</sup>Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 57.

réunissent des croyants dans une société où, comme l'Etat des Quarmates au Bahreïn au Xe siècle, les biens sont mis en commun et le statut social dépend des services rendus à la communauté.<sup>66</sup>

Ce sont surtout les images de la Cité religieuse qui figurent dans l'œuvre romanesque de Le Clézio y témoignant de la présence du mythe de l'espace urbain idéal. La vision de la cité judéo-chrétienne se révèle dans *Etoile errante*, d'abord comme contraste imaginaire à la vie quotidienne:

Dans le silence de la nuit, la voix d'Elisabeth murmurait, répétait la même histoire, celle qu'Esther entendait depuis qu'elle comprenait les paroles, le nom magique qu'elle avait appris sans le comprendre, la ville de lumière, les fontaines, la place où se rejoignaient tous les chemins du monde, Eretzraël, Eretzraël (*EE* 69).

Même lorsqu'elles arrivent à la Terre promise et l'Etat d'Israël est proclamé au milieu de la guerre, la Cité idéale garde son allure mythique, surtout pour Elisabeth:

Toutes ces heures pendant lesquelles les gens avaient attendu le départ, c'était elle qui avait parlé de Jérusalem, des temples, des mosquées, des dômes brillants, des jardins et des fontaines. Elle en parlait comme si elle l'avait déjà vu, et peut-être qu'elle l'avait vu en rêve. La ville était l'endroit le plus beau du monde, où tout ce qu'on désirait se réalisait, où il ne pouvait pas y avoir de guerre, parce que tous ceux qui avaient été chassés et spoliés dans le monde, et qui avaient erré sans patrie, pouvaient y vivre en paix (*EE* 210).

La mort de son fiancé et la naissance imminente de son fils poussent Esther à quitter Jérusalem pour se réfugier au Canada mais à la fin du récit, Esther ne peut plus résister à l'attraction de la Cité idéale, car s'y mêlent tous les souvenirs du bonheur passé et tous les rêves du futur: "Maintenant, il me semble que la ville de lumière, Jérusalem, celle que mon père voulait voir, c'était là-haut, sur cette pente d'herbes, tous ses dômes célestes, et les minarets qui relient le monde terrestre aux nuages" (*EE* 335). Le Clézio signale ainsi le rôle fondamental de la Cité idéale; en tant que point de rencontre de la vie mortelle et de la vie éternelle, Jérusalem représente les tentatives humaines pour réaliser l'ordre divin sur la terre.

Les villes saintes du Sahara décrites dans *Désert* et *Gens des nuages* sont également révélatrices d'une relation permanente entre la cité terrestre et la cité céleste. La ville de Smara où se réunissent tous les peuples opprimés au début de *Désert* représente la Cité idéale, fondée par l'homme saint Ma el Aïnine sous la direction d'Al Azraq, l'Homme Bleu:

---

<sup>66</sup>*Ibid.*, pp. 42-3.

"Ensuite il lui avait montré l'horizon, dans la direction du nord, vers la Saguïet el Hamra, et il lui avait dit de construire une ville sainte pour ses fils, et il lui avait même prédit que l'un d'eux deviendrait roi. Alors Ma el Aïnine avait quitté son village avec les siens, et il avait construit la ville de Smara" (*Désert* 52). Cette cité, comme Jérusalem, figure dans les récits mythiques avant de s'imposer comme réalité: "Nour cherchait les hauts palmiers vert sombre jaillissant du sol, en rangs serrés autour du lac d'eau claire, il cherchait les palais blancs, les minarets, tout ce qu'on lui avait dit depuis son enfance, quand on lui avait parlé de la ville de Smara" (*Désert* 14). Cependant, la Cité idéale ne peut pas recevoir les milliers de gens qui y cherchent l'asile, et alors tous partent vers le nord à la recherche d'une cité nouvelle qui incarnera le même rêve:

Il voyait alors, surgis comme des mirages, les villes extraordinaires aux palais de pierre blanche, les tours, les dômes, les grands jardins ruisselant d'eau pure, les arbres chargés de fruits, les massifs de fleurs, les fontaines où s'assemblaient les jeunes filles aux rires légers. Il voyait cela distinctement, il glissait dans l'eau fraîche, il buvait aux cascades, il goûtait chaque fruit, il respirait chaque odeur (*Désert* 223-224).

La ville de Taroudant correspond à l'endroit imaginé:

De l'autre côté de la rivière Souss, accotée à la montagne rouge, il y avait cette grande ville aux maisons de boue, qui se dressait comme une vision céleste. Irréelle, comme suspendue dans la lumière du soleil, la ville semblait attendre les hommes du désert, pour leur offrir le refuge. Jamais Nour n'avait vu une ville aussi belle. Les hauts murs de pierre rouge et de boue, sans fenêtres, resplendissaient dans la lumière du couchant. Un halo de poussière flottait au-dessus de la ville comme du pollen, l'entourait de son nuage magique (*Désert* 235).

Mais cette Cité idéale n'accueille pas non plus les hommes du désert qui n'y trouvent que la mort en attendant devant ses remparts (*Désert* 336). Quoiqu'elle ne garantisse pas le bonheur de tous dans ce roman, l'image de la perfection urbaine à l'intérieur des murailles répond aux critères d'un ordre harmonieux qui doit maintenir l'équilibre de ceux qui s'y abritent en les protégeant des influences extérieures.

C'est dans *Gens des nuages*, qui raconte la visite de la vallée de Saguïa el Hamra<sup>67</sup> par JMG et Jemia Le Clézio, que les auteurs insistent sur la nature éternelle de cet endroit, qui reste un lieu magique malgré la dégradation de la ville de Smara: "La cité mystique s'est changée en garnison militaire et en centre commerçant" (*GN* 50). Les légendes du déluge, qui avait transformé el Riyad, le Jardin, en la vallée aride de la Saguïa el Hamra, évoquent la Chute

---

<sup>67</sup>Nous utilisons la même orthographe que Le Clézio selon le texte.

qui précède la construction de la Cité idéale. Ce schéma du manque est ce qui engendre le désir de recréer le Paradis perdu sous la forme de la société urbaine, ce que confirme Le Clézio: "Mais les grandes civilisations qui ont éclairé le monde ne sont pas nées au paradis. Elles sont apparues dans les régions les plus inhospitalières de la planète, sous les climats les plus difficiles" (GN 43). Evidemment, le mythe de la Cité idéale persiste dans cette vallée que tous les peuples de tous les temps choisirent pour fonder leurs villes:

Ainsi, on revient toujours à la vallée immense et nourricière de l'origine. Ici, les vagues des peuples se sont succédé, depuis les premiers chasseurs préhistoriques jusqu'aux Arabes venus d'Asie qui apportèrent avec eux les connaissances scientifiques, le goût de la poésie, de la musique, et l'extrême clarté de la pensée soufi. C'est ici, dans cette vallée aux dimensions du monde, suspendue entre les terres fertiles du Nord et l'immensité du désert, bordée par la sauvagerie de l'océan, dans cet étrange réseau de *grair*, d'acequias, canalisé, creusé de puits, sans doute l'une des plus extraordinaires réalisations de la culture hydraulique, que s'est formée la civilisation du désert (GN 57).

Le mythe de la Cité idéale connaît une présence tout aussi forte sur la côte ouest de l'Afrique. Il est donc né des civilisations dites primitives, ce qui contredit la notion que le monde africain n'a pas de passé. Le Clézio expose donc un sujet qui est tout aussi politique que mythique lorsqu'il organise le récit d'*Onitsha* autour de la légende de Meroë. Cette Cité idéale impliquerait des liens entre l'Égypte ancienne et l'Afrique de l'Ouest, ce qui expliquerait également les ressemblances culturelles, linguistiques et scripturales entre les deux civilisations selon Cheikh Anta Diop dans *Nations nègres et culture*.<sup>68</sup> Cette thèse reste pourtant une pomme de discorde car les spécialistes européens nient l'authenticité de ce mythe tandis que les Africains l'interprètent comme un épisode de leur histoire. Hautement chargé, puisqu'il suggère un rapprochement entre les passés occidental et africain, ce débat s'ancre dans la réalité, étant donné que la ville de Meroë a existé sur le Haut-Nil, dans l'actuel Soudan, au sud du désert de Nubie.<sup>69</sup> Il paraît donc que le choix de ce mythe par Le Clézio est motivé d'une part par les études de l'ami de son père M.D. Jeffreys,<sup>70</sup> le dédicataire du roman, et d'autre part par le mystère et la politique indigéniste qui entourent la légende de Meroë.

<sup>68</sup>Cheikh Anta Diop, *Nations nègres et culture*, Ed. Présence Africaine, 1954, rééd. 1979, cité dans Madeleine Borgomano, *Onitsha de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993, pp. 49-51.

<sup>69</sup>Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 50.

<sup>70</sup>M.D. Jeffreys, "The Winged Solar Disc", *Africa*, XXI, 1951.



Dans *Onitsha*, Geoffroy Allen rêve de retrouver des traces de la cité nouvelle fondée par la reine de Meroë:

«Meroë, la ville de la reine noire, la dernière représentante d'Osiris, la dernière descendante des Pharaons. Kemit, le pays noir. En 350, le sac de Meroë par le roi Ezana d'Axoum. Il est entré dans la ville avec ses troupes, des mercenaires du pays Nouba, et tous les gens de Meroë, les scribes, les savants, les architectes, emmenant les troupeaux et leurs trésors sacrés, sont partis, ils ont marché derrière la reine, à la recherche d'un nouveau monde...» (O 117-118).

Menacée par l'invasion des guerriers d'Axoum, la reine reçoit une vision de la Cité idéale:

Dans son rêve, elle a vu une autre terre, un autre royaume, si lointain qu'aucun homme ne pourrait l'atteindre de son vivant, et que seuls ses enfants pourraient voir. Un royaume au-delà du désert et des montagnes, un royaume tout près des racines du monde, là où le soleil finit sa course, à l'endroit où s'ouvre le tunnel à travers les abysses jusqu'au domaine de Tuat, au-dessous de l'univers des hommes. [...] Sur une île, au milieu du fleuve, la reine a vu son nouveau royaume, la ville nouvelle où s'établira son peuple, les fils d'Aton, les derniers habitants de Kasu, de Meroë. Elle a vu cela, cette ville avec tous ses temples, ses maisons, ses places animées, dans l'île sans nom au centre du fleuve. C'est ainsi qu'elle a décidé de partir avec le peuple de Meroë (O 128-129).

Bien que cette représentation de la Cité idéale puisse susciter des doutes à propos de son existence historique, ce n'est pas le cas pour les cités grandioses des anciennes civilisations mexicaines. Les Conquistadors espagnols qui comparent la grande cité blanche maya au "Grand Caire" furent éblouis par la vision de Mexico-Tenochtitlan:

Tout autour d'eux, sur le lac couleur de ciel, s'étendent à perte de vue les villes blanches, les palais de pierre, les jardins flottants, les cours remplis d'arbres, dominés par les hautes silhouettes des pyramides. Les Conquistadors espagnols avançaient lentement sur la longue chaussée qui traverse le lac, de la ville d'Ixtapalapa jusqu'à Tenochtitlan, dans le crépuscule qui doit estomper les formes des volcans et faire apparaître, comme au travers d'une brume, les ombres magiques et lointaines des hauts temples de Tlatelolco, et les palais de Moctezuma (*Rêve* 34-35).

Cette ville correspond au mythe de la Cité idéale non seulement dans ses aspects plastiques mais aussi par son organisation imitée de l'ordre surnaturel. Les rois mexicains étaient les représentants du pouvoir divin sur la terre, et leurs sociétés reflétaient les mêmes distinctions qui existaient chez les dieux: "Ici-bas, comme dans l'au-delà, les seigneurs régnaient sur leurs serviteurs et leurs vassaux" (*Rêve* 102). Le Clézio attire l'attention sur le caractère hiérarchisé mais néanmoins égalitaire de la population générale qui rappelle l'ordre des cités platoniciennes: "Dans cette civilisation magique, les mortels étaient divisés en classes, ou plutôt en castes, qui jouaient chacune son rôle dans l'édifice social" (*Rêve* 107). L'existence des classes sociales n'empêchait nullement une division du travail bien plus égalitaire que dans la société occidentale d'alors (ou même actuelle): personne ne vit de sa seule noblesse,

ni de son seul rang car il faut à tous apprendre un métier honorable, y compris les femmes qui devaient même apprendre à se battre et jouèrent un rôle considérable dans la défense de Mexico-Tenochtitlan (*Rêve* 108). Les marchands étaient tenus en haute estime comme des ambassadeurs de leur peuple et résistaient à la corruption des marchands capitalistes par les principes gouvernant leur association honorable: "La corporation des marchands répondait à un code d'honneur et de bravoure digne de celui des guerriers, et à un idéal de tolérance qui aurait pu servir d'exemple aux Humanistes" (*Rêve* 109). Les artisans étaient également réunis dans des groupes selon leur profession, groupes qui préfigurent les syndicats bien avant les associations fouriéristes:

Les artisans formaient la plus grande partie de la classe moyenne, chacun appartenant à une corporation qui avait ses maîtres, ses héros tutélaires, ses dieux et ses rites. Au Michoacan, la nation tarasque avait même su mettre en place un système de représentation des corporations qui évoque déjà les syndicats. Réunis autour du roi (le *cazonci*), les *uriecha* exprimaient les vœux et les problèmes des principales corporations: pêcheurs, fabricants d'arcs ou de poteries, peintres, tailleurs de pierre, charpentiers, orfèvres, plumassiers ou chasseurs (*Rêve* 109).

En tant que symbole de l'organisation sociale, le marché montrait la manière dont la société entière est visible dans chacune de ses parties, à l'instar d'une création utopique: "La place du marché de Mexico-Tenochtitlan était à l'image de cette société hiérarchisée et ordonnée; l'empereur lui-même, et ses gouverneurs organisaient le marché" (*Rêve* 109).

Malgré les références à cette époque mexicaine comme un Age d'or suivant la Conquête, il ne s'agit pas d'un ordre naturel et donné, mais plutôt d'un ordre imposé, planifié, et maintenu par l'obéissance aux lois de la Cité idéale:

Cet ordre, symbole de l'harmonie et de la justice du règne mexicain, était à l'image de l'ordre céleste, et nul ne pouvait y contrevenir. Les fraudeurs étaient sévèrement punis, et les voleurs ou receleurs condamnés à mort.

Ainsi était construite l'harmonie de ce peuple, chacun assigné à sa tâche, selon une loi qu'il est difficile d'imaginer aujourd'hui (*Rêve* 110).

Comme les sociétés décrites par Platon, les cités mexicaines que Le Clézio admire tant sont parfois difficiles à distinguer de certaines utopies en raison du rôle important de la planification dans les deux cas. Chez Le Clézio, la Cité idéale représente un raffinement de la simple nostalgie des origines, de par sa transposition dans la structure concrète et humaine du lieu urbain. Les diverses cités religieuses, mythiques et préhispaniques offrent ainsi des images positives de l'ordre humain qui ont autant de poids dans l'imaginaire de Le Clézio

que les évocations d'un paradis naturel appartenant au passé. Ses interprétations du mythe de la Cité idéale indiquent que Le Clézio reconnaît la possibilité de recréer le bonheur des origines dans un cadre urbain, ce qui fait de certaines de ses cités imaginaires des représentations utopiques à part entière.

Tandis que l'Age d'or et la Cité idéale évoquent des lieux mythiques qui dépendent de l'ordre, qu'il soit naturel ou construit, un troisième mythe présente une scène de bonheur où règnent le désordre, la désobéissance et la débauche. Plus comique, voire satirique, que les autres récits des mondes merveilleux, le Pays de Cocagne contribue néanmoins un élément important à l'utopie, malgré son histoire moins illustre.

### III Le Pays de Cocagne

Deux visions essentielles figurent dans la description d'un meilleur monde: la recherche du bonheur spirituel et le désir du bien-être matériel. Les mythes fondateurs de l'utopie examinés ci-dessus développent les deux aspects, puisqu'ils sont à la base des lieux où la pureté ou la raison engendrent l'abondance et la prospérité. Pourtant, certaines images mythiques démontrent une tendance plus marquée soit vers le bonheur spirituel, soit vers le bien-être matériel. Nous verrons que le mythe du Millénium répond aux besoins de ceux qui cherchent la vie idéale par la voie religieuse pour mettre fin à la souffrance et à la persécution spirituelle, tandis que le Pays de Cocagne introduit une représentation du bonheur matériel où sont allégées les souffrances corporelles, telles que la faim, la soif, la fatigue.<sup>71</sup>

Mis en comparaison avec l'Age d'or et la Cité idéale, qui expriment des rêves plus poétiques et philosophiques, le Pays de Cocagne paraît plutôt vulgaire puisque ce mythe traduit les désirs et les besoins plus prosaïques de la classe populaire. Quoique l'humanité entière souffre de l'expulsion du Paradis et de la condamnation au travail, c'est le peuple qui subit les épreuves les plus pénibles de la pauvreté et de l'oppression. Par conséquent, l'humble

---

<sup>71</sup>Jacques Le Goff range en effet le Pays de Cocagne parmi les utopies du Moyen Age, suivant la thèse de Frantisek Graus exposée dans "Social utopias in the Middle Ages", *Past and Present*, 38, 1967, pp. 3-19, cité dans "L'Utopie médiévale: Le Pays de Cocagne", pp. 271-286.

paysan ou artisan ne cherche dans l'imaginaire qu'à remédier aux problèmes qui le touchent dans la vie quotidienne; il veut manger à sa faim, boire à sa soif, se libérer des contraintes du travail et de la morale pour s'enivrer des délices matérielles. La privation engendre donc des rêves d'excès dans le Pays de Cocagne.

Il est cependant clair que la notion d'un paradis alimentaire naît d'une source indépendante de ces projections compensatrices car les images du luxe et de l'abondance apparaissent chez les poètes satiriques du Grec Antique. Dans les écrits de Phérécrate,<sup>72</sup> les descriptions des rivières de soupe où flottent des morceaux de saucisson, de jambon et de fromage exagèrent l'aspect gourmand du pays idéal afin de fournir une réponse humoristique à la nostalgie d'un Age d'or. Cet aspect persiste et domine dans le Pays de Cocagne comme la conséquence la plus évidente de la Chute sur le plan physique, et peut-être la plus exigeante car la survie de l'humanité dépend désormais d'une lutte constante pour assurer son pain, pour apaiser sa faim.<sup>73</sup>

Cette expression des désirs corporels prend une forme plus précise au Moyen Age lorsque le mythe du Pays de Cocagne s'inscrit dans la tradition écrite par les poèmes des Goliards,<sup>74</sup> comme *Cucania*,<sup>75</sup> et se transmet aux gens illettrés par les versions orales des jongleurs. L'exemple le plus ancien d'un tel poème est celui d'un jongleur français, "Fabliau de Coquaigne", qui date de 1250. Vers 1305, un poème anglais anonyme "The Land of Cockaigne" paraît aussi,<sup>76</sup> et par la suite d'autres versions, dont le royaume irlandais de *Tirnan-Og*, le pays de la paresse de *Schlaraffenland*, et la version anglaise de *Lubberland* incarnent tous les mêmes rêves populaires de confort et d'abondance.<sup>77</sup> Il est intéressant de remarquer que les deux premiers exemples du Pays de Cocagne associent la satisfaction

<sup>72</sup>Phérécrate, dans Athenaeus, *Deipnos* VI, pp. 268-269, cité dans A. Lovejoy et G. Boas, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>73</sup>Ernst Bloch, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>74</sup>Au XIIIe siècle, ce groupe de poètes satiriques et de clercs rebelles écrivit des odes aux jeux de dés et à l'intoxication dont un des patrons fut "l'Abbé de Cucaniensis". Voir aussi Hal Rammel, *Nowhere in America: The Big Rock Candy Mountain and Other Comic Utopias*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1990, p. 13.

<sup>75</sup>Selon les études étymologiques d'Elfriede Marie Ackermann, les racines allemandes de *Cucania* indiquent que ce mot signifie *Kuchenland*, ou pays des gâteaux, cité dans Hal Rammel, *op. cit.*, p. 13.

<sup>76</sup>L'ouvrage de A.L. Morton, *The English Utopia*, contient une version moderne de ce poème, (217-222) ainsi qu'un chapitre intéressant qui traite du Pays de Cocagne, "Poor Man's Heaven", London, Lawrence and Wishart, 1969, pp. 11-34.

<sup>77</sup>Hal Rammel, *op. cit.*, pp. 13-15.

alimentaire à l'image du monastère. Malgré la vie austère de certains ordres religieux au Moyen Age, la figure du moine corpulent aux mains douces fait contraste à celui du paysan pauvre et affamé, ce qui révèle l'interprétation populaire de la vie religieuse faite d'aisance et de bonheur. Le développement de l'élément hédoniste dans le cadre ecclésiastique se trouve dans les doctrines hérétiques des "Frères du Libre Esprit" au XIIIe siècle,<sup>78</sup> doctrines épousées par plusieurs sectes modernes. Puisque ces Frères se croyaient éclairés par Dieu car Dieu était en eux-mêmes, tout ce qu'ils désiraient représentaient donc des désirs divins; dans leur monde il n'existait aucun péché possible et l'amoralisme régnait sans partage.

Le mythe du Pays de Cocagne connaît sa plus grande diffusion littéraire aux XVIe et XVIIe siècles et contient un nombre remarquable d'éléments communs. Selon l'analyse de Chantal Couteaud,<sup>79</sup> le Pays de Cocagne est toujours le paradis des gourmands où on ne travaille pas et où on passe le temps en fêtes perpétuelles ou en faisant l'amour sans souci. Des images telles que la fontaine de jeunesse, les alouettes rôties, les arbres merveilleux y abondent. Tous sont égaux dans ce pays ou sinon, la hiérarchie marche à l'envers: les plus vils et les plus paresseux sont les plus respectés voire même les rois. C'est une sorte d'anarchie fondée sur la permission des excès; les institutions publiques pour garantir la paix ne sont pas plus complexes que des montagnes de fromage et des rivières de muscat. Ces réactions contre la pénurie de la vie quotidienne et la morale sexuelle de l'époque sont évidemment "des utopies totalement matérialistes".<sup>80</sup>

En effet, ce mythe s'approche de l'utopie lorsque des récits qui évoquent les pays de l'abondance y introduisent des objectifs plus nobles, y compris l'éducation. L'abbaye de Thélème décrite par Rabelais dans *Les Grandes et inestimables chroniques du grand et énorme géant Gargantua* montre les mêmes tendances excessives qui existent dans le Pays de Cocagne. Cette abbaye sans murailles, sans horloges, peuplée d'hommes et de femmes semble être l'inverse du monastère tel qu'il existait alors. Au lieu de "Chasteté, pauvreté,

<sup>78</sup>Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 35.

<sup>79</sup>Chantal Couteaud, *Les Pays de Cocagne*, Mémoire de maîtrise, Paris I, 1972, cité dans Jean Delumeau, *La Mort des Pays de Cocagne*, Paris, Publications de la Sorbonne, Série "Etudes", Tome 12, 1976, pp. 11-13.

<sup>80</sup>*Ibid.*, p. 14.

obéissance", la devise est "Mariage, richesse, liberté". Ce sont surtout les maximes de cette société qui font écho à la loi du désir qui gouverne le Pays de Cocagne. La vie des Thélémites est réglée "selon leur bon vouloir et franc arbitre... En leur règle n'estoit que ceste clause: Fay ce que voudras".

Bien que l'utopie ne prêche pas l'excès, elle peut néanmoins comprendre l'image d'abondance qui prime dans le Pays de Cocagne. Certes, il serait rare de trouver des tables-qui-se-dressent-toutes-seules dans les représentations utopiques, mais si l'on exige de chaque personne un minimum de travail, tout le monde peut manger à son gré. L'aspect le plus important qui relie le mythe du Pays de Cocagne à l'utopie, c'est l'accomplissement du désir. Le désir en lui-même sert d'inspiration aux utopistes tels que Fourier qui croit à "l'attraction passionnelle" de l'univers, prêchant le luxe et l'hédonisme sur tous les plans. Les passions auxquelles Fourier attribue le plus d'importance sont le goût comme le principe moteur de la production, et l'amour en tant qu'essence du mouvement sensuel et passionnel.<sup>81</sup> Son penchant alimentaire se remarque aussi dans le développement de la "gastrosophie", qui rend honorable la poursuite de la perfection gourmande. La projection d'un monde meilleur dépend en effet de cette notion du désir car elle est à la base de l'acte créateur lui-même: c'est le désir qui pousse l'utopiste à imaginer un pays heureux. Les instincts les plus naturels et fondamentaux qui étayaient le mythe du Pays de Cocagne sont donc ceux qui rendent l'organisation de l'utopie plus joyeuse et humaine.

Il n'est pas surprenant de noter que le pays qui représente la terre d'accueil pour les communautés utopiques est aussi celui où persiste une tradition du Pays de Cocagne. Parmi les interprétations plus récentes de ce mythe se trouvent les chansons folkloriques américaines, "The Big Rock Candy Mountain" et "Poor Man's Heaven" qui décrivent l'abondance qui attend les migrants, les clochards, les travailleurs itinérants dans la prochaine ville. Le pouvoir incontestable du paradis alimentaire dans la mentalité populaire a été exploité d'abord aux Etats-Unis par les chaînes de restaurants "fast-food", mais ce

---

<sup>81</sup>Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 156.

phénomène du "McTopia"<sup>82</sup> connaît maintenant une diffusion globale. Une autre variante moderne, les "raves", les fêtes dionysiaques de la musique techno qui ont commencé dans des champs, sur les plages, dans les entrepôts abandonnés d'Angleterre, reprennent les notions de base du Pays de Cocagne pour fournir le moyen aux jeunes de s'exprimer par la danse et de s'enivrer en consommant non pas des gourmandises abondantes, mais plutôt des hallucinogènes. Même si ce dernier exemple s'écarte du modèle d'un paradis alimentaire qui caractérise en général le Pays de Cocagne, il ne serait pas absurde de suggérer que la drogue remplace désormais la nourriture comme source de plaisir et de satisfaction dans la société occidentale moderne où la corpulence est condamnée.

De toute évidence, les interprétations modernes du mythe risquent de promouvoir une connotation négative due à l'association du désir à la drogue et à l'hédonisme, connotation qui l'emporterait sur la valeur du désir comme un élément essentiel de l'utopie. L'intégration du mythe du Pays de Cocagne dans l'œuvre de Le Clézio met en lumière ce problème car, bien qu'il condamne la société superficielle de consommation où les plaisirs corporels s'achètent, il reconnaît néanmoins que le désir est ce qui inspire les peuples opprimés à sortir de leur situation pénible. Le Pays de Cocagne ne sert donc pas à établir un portrait satirique ou humoristique du paradis gastronomique chez Le Clézio. Il s'agit plutôt d'un moyen d'exprimer l'importance du désir dans un schéma où l'équilibre entre la satisfaction immédiate et la recherche d'un bonheur plus durable est maintenu. Cette approche concorde avec la tendance moralisante qui se remarque depuis les premières représentations médiévales du Pays de Cocagne.<sup>83</sup>

La poursuite des plaisirs corporels joue un rôle singulier dans *Poisson d'or*, révélant d'une part l'importance du bien-être matériel et d'autre part les dangers qui risquent d'en résulter. La privation de Lalla pendant son enfance la rend avide de gourmandises lorsqu'elle se trouve en liberté. Sortie de la cour protectrice et ordonnée de Lalla Asma, la petite Laïla se

---

<sup>82</sup>Voir l'article de John O'Neill, "McTopia: Eating Time", dans Krishan Kumar et Stephen Bann, (eds.), *Utopias and the Millennium*, London, Reaktion Books, 1993, pp. 129-137.

<sup>83</sup>Presque un tiers des Pays de Cocagne analysés par Chantal Couteaud se termine par une conclusion moralisatrice où les biens terrestres de la Cocagne ont peu de valeur comparés aux biens célestes, cité dans Jean Delumeau, *op. cit.*, p. 13.

trouve dans le fondouk ouvert et libre de Mme Jamila: "L'intérieur de la maison de Lalla Asma était un monde organisé, rigoureux, d'une propreté excessive, et j'avais cru que toutes les cours étaient ainsi. Mais ici, à l'intérieur du fondouk, c'était un chaos incroyable. Il y avait des gens partout qui somnolaient à l'ombre des auvents, ou sous quelques acacias maigres" (*PO* 21). Cette image d'un monde langoureux, peuplé de paresseux, prépare le cadre d'un véritable Pays de Cocagne pour Laïla qui commence par voler des fruits séchés chez un marchand: "j'avais faim, et les belles leçons de Lalla Asma étaient déjà loin" (*PO* 31). Mme Jamila et les princesses/prostituées lui viennent en aide lorsque le marchand l'attrape; elles lui jettent des pièces de monnaie à la place des pierres, ajoutant à ce portrait de débauche une impression de gaspillage. Tous les désirs de Laïla sont réalisés dans une ambiance d'abondance où la morale n'a pas de prise; entourée de promiscuité, de prostitution, d'avortement, et de vol, Laïla trouve la nourriture, les caresses et le sommeil:

En haut de l'escalier, les princesses (car c'est ainsi que je les appelais au fond de moi, même quand j'ai compris qu'elles n'étaient pas précisément des princesses) m'attendaient avec mille caresses et démonstrations d'amitié. Elles m'ont demandé mon nom, et elles le répétaient entre elles: Laïla, Laïla. Elles m'ont apporté du thé fort et des pâtisseries au miel, et j'ai mangé tant que j'ai pu. Ensuite elles m'ont fait un lit dans une grande chambre sombre et fraîche, avec des coussins disposés par terre, et je me suis endormie tout de suite dans le brouhaha de l'hôtel, bercée par le grincement de la musique d'un poste de radio dans la cour. C'est ainsi que je suis entrée dans la vie de Mme Jamila la faiseuse d'anges et de ses six princesses (*PO* 33).

Cette vie incarne un Pays de Cocagne surtout pour Laïla en raison de son manque de liberté chez Lalla Asma, mais le fondouk représente aussi une oasis de liberté féminine dans une communauté où règnent des mœurs strictes et où les femmes sont opprimées par leurs maris:

Quand j'avais faim, je mangeais, quand j'avais sommeil, je dormais, et quand je voulais sortir (ce qui arrivait presque constamment), je sortais, sans avoir à demander quoi que ce soit. La liberté parfaite dont je jouissais au fondouk était celle des femmes dont je partageais l'existence. Elles n'avaient pas d'heures, donc elles étaient heureuses (*PO* 34).

La recherche du bien-être matériel se poursuit en France et aux Etats-Unis, jusqu'à ce que Laïla se perde dans la vie nocturne des boîtes avec un trafiquant d'amphétamines, enfermée dans un cercle vicieux que seule la mort puisse briser. Sa guérison miraculeuse d'une fièvre cérébro-spinale lui permet de prendre enfin conscience de la nature futile et destructrice des désirs corporels s'ils ne sont pas intégrés dans une existence où le bonheur spirituel prend aussi une place.



Un schéma parallèle existe dans *Désert* où Lalla, pauvre immigrée marocaine en France, dépense toutes ses économies pour se passer tous ses caprices au grand magasin et au restaurant de luxe avec Radicz le gitan. Armée d'une poignée de billets, "Lalla est ivre de liberté" (*Désert* 311), sachant qu'elle peut entrer partout, acheter n'importe quoi. Tandis que Radicz mange à sa faim, elle se réjouit de la liberté:

C'est la lumière qui les enivre plus que le vin, et les couleurs et les odeurs de la nourriture. Radicz mange vite, de tout à la fois, et il boit l'un après l'autre les verres de vin. Mais Lalla ne mange presque pas; elle regarde seulement le jeune garçon en train de manger, et les autres personnes, dans la salle, qui sont comme figées devant leurs assiettes. Le temps s'est ralenti, ou bien c'est son regard qui immobilise, avec la lumière (*Désert* 316-317).

Cependant, lorsqu'elle devient une cover-girl riche, l'argent et les plaisirs de la table ne suffisent plus à la rendre heureuse car même si les besoins du corps sont satisfaits, ces désirs ne représentent qu'une fraction de la vision d'un monde amélioré.

La version du Pays de Cocagne qui exprime l'attitude des Conquistadors espagnols envers les richesses du Nouveau Monde est le mythe de la corne d'abondance. Ce mythe confortait les Espagnols, qui ne pensaient jamais au lendemain, dans leur exploitation sans frein des ressources naturelles et humaines des pays conquis:

C'est cette volonté de gaspillage qui entretient chez les colonisateurs, jusqu'à l'Indépendance, le mythe de la *cornucopia*, la corne d'abondance qui fut plutôt pourvoyeuse de mort et de destruction: appauvrissement du sol, forêts dévastées, lacs asséchés, disparition des espèces animales et, surtout, l'effondrement démographique effrayant qui réduisit la population indigène, en l'espace d'une génération, à sa dixième partie (*Fête* 186).

En revanche, les Mexicains comprenaient qu'ils ne possédaient pas la terre, qui leur était seulement prêtée, et qu'ils devaient protéger l'harmonie naturelle. Sous la forme d'une divinité qui veille sur l'équilibre des ressources par rapport à leur usage, la religion mexicaine assure l'avenir de leur monde en empêchant la surexploitation:

Le mythe de la corne d'abondance, source éternelle permettant aux hommes de régner en maîtres absolus sur l'espace et sur le temps — cette *cornucopia* qui, étrangement, avait pris la forme du corps du Mexique —, est contredit par la figure ambiguë et puissante de la déesse fertile, Tlazolteotl, qui met au monde et qui dévore, Ixcuina, la déesse de l'amour charnel à la bouche noire, qui donne et qui reprend (*Fête* 188).

Ces images du Pays de Cocagne que présentent Le Clézio soulignent les deux aspects du mythe: d'abord la jouissance des biens de la terre représente une panacée momentanée face aux privations physiques; ensuite, l'excès des plaisirs n'aboutit qu'à l'épuisement ou à

l'indolence. L'abondance et la satisfaction totale des désirs corporels ne réussissent donc pas à améliorer l'existence d'une manière durable, à moins que l'hédonisme ne s'intègre dans un mode de vie qui laisse une large place à la spiritualité et à l'éthique.

Les représentations du Pays de Cocagne qui se trouvent dans le contexte de certaines fêtes indigènes, rappelant les fêtes des fous,<sup>84</sup> démontrent la fonction positive d'un hédonisme ponctuel qui anime et enivre la vie collective sans qu'on se lasse de ces plaisirs. La description des festivités dans *Voyages de l'autre côté* fait mention du "mât de cocagne" (VAC 274), dressé pour Yacatectli, qui exprime bien l'esprit festif qui règne en cette occasion. L'opulence du mariage de Jamila dans "Printemps", fête où les enfants mangent des gâteaux jusqu'à la nausée et où la musique et de la danse enivrent tous les hôtes, crée la même ambiance d'abondance et de jouissance (*Printemps* 44-46). Dans *Onitsha*, la fête africaine qui célèbre l'accouplement des oiseaux fantastiques à laquelle assistent Fintan et Maou reprend tous ces thèmes avec insistance:

La lumière de la lune était toute neuve, étincelante, enivrante.

Quand ils arrivèrent au village, la place était pleine de monde. Il y avait des braseros allumés, on respirait l'odeur de l'huile chaude, les beignets d'igname. Il y avait le bruit des voix, les cris des enfants qui couraient dans la nuit, et très proche, la musique des tambours. De loin en loin, les notes grêles de la sanza. [...] La musique des tambours résonnait avec force. Les oiseaux fabuleux s'étaient unis sur la corde, formant un couple grotesque d'où se détachaient les jambes démesurées. Puis ils semblèrent tomber lentement, et la foule les emporta (O 188-190).

C'est ainsi que le mythe du Pays de Cocagne contribue à la représentation du bonheur chez Le Clézio, c'est-à-dire sous la forme d'une jouissance extrême qui marque l'occasion d'une fête. Même si cette jouissance s'accompagne d'un avertissement contre l'abus irréfléchi des plaisirs corporels et des biens matériels, le rôle du Pays de Cocagne dans l'œuvre de Le Clézio reste néanmoins positif en ce qu'il représente ce sentiment irrépressible du désir.

Ce mythe d'un espace du bonheur s'ajoute ainsi aux mythes de la Cité idéale et de l'Age d'or et ses variantes, présentant tous des lieux imaginaires qui figurent aussi dans l'œuvre de Le Clézio. Que ce soit l'Eldorado mexicain, le Paradis judéo-chrétien, l'Arcadie naturelle ou l'Atlantide engloutie, toutes les images spatiales qui relèvent de ces mythes fondateurs de l'utopie jouent un rôle particulier en rapprochant les écrits lecléziens au genre utopique. La

---

<sup>84</sup>Voir à ce propos Jean Delumeau, *op. cit.*, pp. 14-29.

force et la fréquence de ces représentations mythiques attestent une préoccupation utopique chez Le Clézio, surtout en ce qui concerne la situation du royaume bienheureux. Cependant, les indices temporels de ces mythes ne se révèlent pas très prometteurs pour la création utopique. D'une part, l'Age d'or se situe dans un passé lointain, et d'autre part la Cité idéale s'inspire aussi en général des modèles anciens. Bien que le Pays de Cocagne se juxtapose avec la société réelle, la jouissance qu'elle offre semble nécessairement éphémère, et il faut chercher ailleurs pour trouver la vision d'un bonheur collectif plus durable. Voilà précisément ce qui caractérise les mythes d'une ère du bonheur, car si ce n'est pas le règne du Seigneur qui durera mille ans dans le mythe du Millénium, c'est le renouvellement perpétuel du paradis terrestre par le mythe de l'Eternel retour. En explorant l'aspect temporel de ces autres mythes fondateurs de l'utopie et leur présence dans l'œuvre de Le Clézio, il sera donc possible d'identifier une nouvelle dimension mythique du genre utopique, tout en y rattachant d'une manière encore plus décisive les images de l'époque heureuse chez Le Clézio.

## CHAPITRE IV

### L'ERE MYTHIQUE DU BONHEUR

---

Cet univers, qui est le nôtre, tantôt la Divinité guide l'ensemble de sa révolution circulaire, tantôt elle l'abandonne à lui-même, une fois que les révolutions ont atteint en durée la mesure qui sied à cet univers, et il recommence alors à tourner dans le sens opposé de son propre mouvement...

Mircea Eliade

---

Les mythes du Millénium et de l'Eternel retour se distinguent des autres mythes fondateurs de l'utopie en ce qu'ils n'évoquent pas un *espace* de bonheur, mais plutôt une *ère* de perfection générale. Bien que l'Age d'or se rattache à une époque aussi bien qu'à un espace, le bonheur y est identifié aux origines d'une civilisation ou d'une culture particulière, tandis que les récits du Millénium et de l'Eternel retour agissent sur le temps comme phénomène général et inévitable dont nous subissons tous les effets. Fondés ainsi sur des notions temporelles plutôt que spatiales, ces mythes promettent la régénération du monde entier au moment qui transforme le Paradis perdu en le Paradis retrouvé. C'est évidemment l'espoir d'un avenir meilleur que l'utopie partage avec ces schémas mythiques. Dans le cas du Millénium, il s'agit de l'espoir d'un changement définitif, tandis que les cycles perpétuels de l'Eternel retour permettent de renouveler l'espoir à tout moment par l'acte cosmogonique. La création utopique, qu'elle soit perçue dans une perspective téléologique ou comme un procédé amélioratif, s'inspire donc de l'image d'une ère mythique du bonheur afin de réorienter l'espoir vers l'avenir. Nous examinerons ces aspects utopiques des mythes du Millénium et de l'Eternel retour qui se retrouvent aussi chez Le Clézio, dans le but de mieux comprendre comment leur présence sert à ramener son œuvre à l'utopie.

## I Le Millénium

Le mythe du Millénium se fonde sur une recherche du bien-être spirituel qui, au terme d'une longue attente, produira le fruit d'une existence parfaitement harmonieuse. Etant essentiellement un mythe religieux, qu'il soit né du messianisme juive, du millénarisme chrétien ou même des mouvements chinois,<sup>1</sup> le Millénium s'ancre dans l'esprit des croyants moins comme un récit fictif que comme une promesse du salut. Il s'agit donc d'un phénomène universel et actuel, qui offre l'espoir d'un avenir heureux à tous ceux qui souffrent dans la vie contemporaine. Cette description du mythe du Millénium concorde avec la vision utopique sauf sur l'aspect universel qu'il faut préciser. Tandis que l'utopie se localise dans un espace, le bonheur du Millénium est à la portée de tous, de sorte qu'on peut parler du "nationalisme utopien opposé à l'universalisme millénariste".<sup>2</sup> S'écartant donc d'une tradition d'exclusion spatiale, le mythe du Millénium décrit le salut promis au genre humain tout entier — à condition qu'on surmonte les épreuves et les tentations de l'Apocalypse.

Le mouvement millénariste réunit dans un schéma futuriste quelques caractères communs aux mythes spatiaux également, s'appuyant sur des prophéties apocalyptiques et eschatologiques afin de donner naissance à un concept bipartite. Lié à l'Age d'or par la projection de la perfection des commencements dans une vision générale du bonheur futur, et à la Cité idéale par des représentations de la cité céleste, planifiée sur des bases religieuses, le mythe du Millénium fournit un modèle plus complexe, se rapprochant davantage de l'utopie par ses fonctions multiples. L'espoir d'un avenir heureux se double d'une critique de la société contemporaine imparfaite dont la décadence croissante est annonciatrice de la fin du monde. Cette image d'une catastrophe imminente, précédant à la

---

<sup>1</sup>Des mouvements millénaristes chinois se développent vers le IV<sup>e</sup> siècle, dans le taoïsme ainsi que le bouddhisme, parmi lesquels se trouve le culte de Lao-tzu qui identifie une crise eschatologique, l'avènement d'une incarnation de Li Hung, (Lao-tzu), une lutte apocalyptique et le salut des élus dans un monde parfait. Voir aussi à ce propos l'article de Richard Shek, "Chinese Millenarian Movements", dans Mircea Eliade, *The Encyclopaedia of Religions*, New York and London, Macmillan, 1987, vol. 9, pp. 532-536.

<sup>2</sup>Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1991, p. 367.

création d'un avenir meilleur, est ce qui donne à ce récit toute sa force pour les peuples opprimés et les civilisations en voie de dégradation.

A l'instar du mythe du Pays de Cocagne, celui du Millénium prend son essor au Moyen Age, mais ils représentent des aspirations diamétralement opposées. Le Millénium répond à un schéma qui minimise les désirs et les besoins physiques de l'être humain mis en valeur dans le Pays de Cocagne, afin de favoriser le développement spirituel qui aidera les croyants à supporter l'attente du règne du Messie. Bien que ce soit pendant la période médiévale que cette croyance devient populaire, les racines du mythe du Millénium se trouvent pourtant dans un passé plus ancien. Etant une prolongation du messianisme juif, le millénarisme en partage l'archétype qui est la marche de Moïse guidant le peuple élu vers la nouvelle Jérusalem, archétype qui inspire des groupes tels que les Mormons qui, au XIXe siècle, marchèrent vers la Terre Promise au bout du désert de l'Utah. La "répétition obsessionnelle de l'aventure du Père"<sup>3</sup> que connaît l'Occident à travers les siècles est due sans doute à une reconnaissance des prophéties de l'Ancien Testament où, au désastre de l'Apocalypse, succédera la joie de la Parousie.

Bien que le terme d'Apocalypse n'apparaisse qu'en 70 après J.-C. dans l'*Apocalypse* de Jean, des prophéties eschatologiques existaient depuis longtemps, dans les écrits d'Isaïe. Dans le premier livre d'Isaïe, le prophète annonce la ruine d'Israël et de Juda (5, 8.30), mais, environ deux siècles après, le second livre révèle qu'après l'exil, la chute de Jérusalem et la disparition du royaume de Juda, viendra la rédemption, moment où le Royaume de Dieu s'instaurera définitivement sur la terre. *Joël* décrit le Jugement Dernier qui frappera les nations au jour de Yahvé, tandis que *Zacharie* met en valeur les forces opposées de Babylone et de Jérusalem, de Satan et de Dieu. Mais ce sont le Livre de Daniel et le Livre apocryphe d'Hénoch qui renforcent et approfondissent les thèmes présentés dans *Isaïe*.<sup>4</sup> Ces livres, écrits entre 167 et 164 avant J.-C. pour soutenir la foi et l'espoir des Juifs soumis à la

<sup>3</sup>Jean Servier, *op. cit.*, p. 355.

<sup>4</sup>Danièle Chauvin, "Apocalypse" dans Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, pp. 110-112.

persécution par Antiochus Epiphane, attestent donc une relation entre les événements historiques et l'évolution des récits messianiques.

C'est dans l'*Apocalypse* de Jean que les détails du Millénium apparaissent, le distinguant des formes antérieures du messianisme par ses prédictions précises. D'abord, la description des quatre cavaliers de l'*Apocalypse* évoque la souffrance qui précédera la libération des hommes.<sup>5</sup> Ensuite, l'enchaînement de Satan par le Christ vainqueur durera mille ans pendant lesquels les Justes régneront sur la terre avec le Christ. La défaite ultime de Satan après ce millénium harmonieux et paisible annonce le Jugement Dernier des morts ressuscités. Une éternité bienheureuse s'instaure enfin: "Alors je vis un ciel nouveau et une terre nouvelle, car le premier ciel et la première terre ont disparu et la mer n'est plus".<sup>6</sup>

Bien que certains intellectuels nient l'existence de l'utopie médiévale en raison des termes religieux stricts qui interdisent l'accès aux pécheurs,<sup>7</sup> le mythe du Millénium tel que l'interprète saint Augustin propose un royaume du bonheur futur qui rappelle l'utopie. Née de la période de désarroi suivant la prise de Rome par les Goths vers 410, la *Cité de Dieu* met en contraste la cité terrestre avec la cité céleste lesquelles représentent les deux tendances de la civilisation occidentale. La cité terrestre symbolise l'attrait pour l'homme des biens matériels, de la technique, des machines, tandis que la cité céleste se fonde sur l'égalité, la mise en commun des biens, l'amour de Dieu et du prochain.<sup>8</sup> Ce schéma reproduit donc l'aspiration millénariste au règne du Messie, de même qu'une certaine forme d'utopisme grâce à la projection d'un pays divin à la portée de l'être humain.<sup>9</sup> Pourtant, on refuse à l'œuvre d'Augustin le statut d'utopie, puisque la Cité de Dieu n'est pas accessible à tous, étant réservée à ceux qui atteignent la perfection spirituelle.<sup>10</sup> Ouverte à ceux qui méritent le

<sup>5</sup>*Apocalypse*, VI, 1-18.

<sup>6</sup>*Apocalypse*, XXI, 1-2.

<sup>7</sup>"Et pourtant il n'y a pas d'utopie proprement dite tout au long du Moyen Age: les récits, lorsqu'ils introduisent les lecteurs dans une île du bout du monde, comme celui de l'abbé irlandais Brandan, la donnent à voir comme le Paradis terrestre accessible aux seuls saints, et non construction humaine, sociale et politique parfaite", Jean-Yves Lacroix, *L'Utopie: Philosophie de la Nouvelle Terre*, Paris, Bordas, 1994, p. 29.

<sup>8</sup>Jean Servier, *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>9</sup>"L'utopie d'Augustin: *De civitate Dei* (parue vers 425) donna à la terre nouvelle, conçue comme *au-delà* sur terre, son expression utopique la plus vigoureuse, mais elle fut également responsable de la formation de l'Eglise", Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, Paris, Gallimard, 1976-1991, vol. II, p. 73.

<sup>10</sup>Jean-Yves Lacroix écarte toute possibilité de classer la *Cité de Dieu* parmi les utopies: "Cet utopisme ne rapproche donc pas de l'utopie, au contraire: si, en des modalités terrestres, la perfection peut commencer à être atteinte par les chrétiens, cela bouche l'horizon de l'utopie comme cité proprement humaine", *op. cit.*, p. 32.

salut après une longue période de purgatoire, la Cité de Dieu relève plutôt de l'aventure messianique ou millénariste.

Condamné comme hérésie par le Concile d'Ephèse en 431, le millénarisme n'en cessera pas moins de provoquer des mouvements prophétiques qui tentent de déclencher le Millénium par leurs gestes révolutionnaires.<sup>11</sup> En effet, c'est lorsque l'élément strictement religieux perd pied que le mythe du Millénium revêt un rôle plus utopique en tant que force mobilisatrice pour changer le *statu quo*.<sup>12</sup> Malgré les efforts pour s'organiser autour d'une figure messianique, cela n'empêche que le Millénium reste une révolution essentiellement chaotique où toutes les structures et normes sociales seront abolies dans un nouvel ordre. A l'opposé des Arcadies et des Pays de Cocagne qui ignorent complètement la société formelle, le millénarisme répond à une volonté de rejeter les codes sociaux de plus en plus envahissants, qu'il vise à détruire dans un avenir totalement neuf.<sup>13</sup>

C'est sans doute l'absence de détails à propos de la forme de la nouvelle société qui expliquerait la confusion entourant le mythe du Millénium, surtout à l'égard de la période de mille ans qui y est centrale. Selon la version populaire du mythe qui connaît une croissance dramatique à l'approche de l'an 2000, la fin du millénaire annonce la catastrophe, l'écroulement de la société moderne dans la décadence d'une fin de siècle multipliée par dix, à laquelle succédera un nouvel ordre dont la forme définitive dépendra de l'issue du combat

---

Raymond Ruyer réitère ce point dans des termes semblables: "La Cité céleste bouche l'utopie, précisément par tout ce qu'elle contient en elle d'utopique, de non spirituellement religieux", *L'Utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950, p. 149. Jean Servier constate aussi que la Cité de Dieu traduit le mythe du Millénium plutôt qu'une volonté utopique: "Elle est donc profondément différente de l'utopie telle que nous la verrons se dessiner au fil des siècles: un donné apporté aux hommes par le cours inéluctable de la raison ou du perfectionnement des techniques, alors que la Cité de Dieu est acquise par les mérites des hommes, au bout d'une longue marche dans le désert: une aventure dont s'inspireront tous les millénarismes", *op. cit.*, p. 79.

<sup>11</sup>Parmi ces mouvements se trouvent les croisades de Tanchelm, qui se proclame dépositaire de l'Esprit Saint, et d'Eudes de l'Etoile, acharné par le droit d'aînesse qui le prive de tout héritage. La doctrine la plus célèbre est sans doute celle de Joachim de Flore qui distingue trois grandes époques dans l'histoire de l'humanité. Reprise de la trinité du Père, du Fils et du Saint-Esprit, ces périodes sont caractérisées par la vie charnelle, évangélique et spirituelle respectivement. Le commencement de la troisième époque, celle de la perfection religieuse, est prévu pour l'an 1260. Ce type de schéma persiste dans le millénarisme de Jan Hus, qui instaure des communautés d'ouvriers, chômeurs, paysans et marginaux en Bohême à partir de 1419, et de Thomas Müntzer avec sa "Guerre des Paysans" en Allemagne vers 1524 et la campagne des Anabaptistes qui voit dans la ville de Münster la Nouvelle Jérusalem. Voir aussi l'ouvrage de Norman Cohn, *Les Fanatiques de l'Apocalypse*, Paris, Payot, 1983.

<sup>12</sup>"Plus qu'un acte de foi, les mouvements millénaristes ont exprimé la volonté des hommes de réaliser sur terre l'ordre nouveau que Dieu tardait à établir", Jean Servier, *op. cit.*, p. 24.

<sup>13</sup>J.C. Davies, "Formal Utopia/Informal Millennium" dans Krishan Kumar et Stephen Bann, (eds.), *Utopias and the Millennium*, London, Reaktion Books, 1993, pp. 17-32.



final entre le bien et le mal. Ce qui ressort de cette version, c'est l'inévitabilité de l'Apocalypse, mais aussi le renoncement à la croyance en un avenir meilleur. Et pourtant, l'espoir est un des éléments constitutifs du mythe du Millénium, ce qui relie le millénarisme à l'utopie, qui resterait elle aussi au stade de la planification banale s'il n'y avait pas l'élément de l'espoir.

L'espoir est donc ce qui ramène le Millénium vers l'utopie: l'intervention divine souhaitée par les millénaristes se traduit en utopie par la volonté et l'action humaine de sortir de leur situation actuelle et de jouer un rôle de premier plan dans l'amélioration de leur sort. Promettant la venue du Royaume de Dieu sur terre, le mythe du Millénium ne fait plus la distinction entre le Ciel et la Terre; l'Au-delà devient l'Ici-bas et l'Espérance exclut l'Imaginaire. Mais lorsque l'attente du signe divin devient insupportable, l'imagination humaine reprend toute sa force et c'est ainsi que l'utopie entre en jeu: "Utopie est fondée par le silence de Dieu".<sup>14</sup> Afin que le mythe du Millénium garde son interprétation utopique, il faut que les deux moitiés de la prophétie soient retenues: le prélude apocalyptique qui met l'avenir en doute et la suite salvatrice qui récompense l'espoir. Plus les thèmes sont néfastes et les images maléfiques pendant la période de purgatoire, plus le prix paradisiaque sera apprécié par ceux qui réussissent aux épreuves.

En effet, c'est la signification double du mythe du Millénium qui ressort dans l'œuvre de Le Clézio, qu'il s'agisse des images négatives de la Fin des Temps, ou des signes positifs d'un ordre nouveau. D'une part, les visions apocalyptiques qu'il y décrit ne laissent aucun doute sur son opinion concernant l'avenir de la civilisation moderne. D'autre part, les figures messianiques annoncent une lueur d'espoir dans le pire des sociétés, et l'archétype de la marche vers la Terre Promise ajoute une dimension spirituelle à d'autres récits. Dans un contexte réel, les textes mexicains soulignent à quel point les civilisations amérindiennes se nourrissaient du messianisme, ce qui renforce le lien entre l'aspect libérateur du mythe du Millénium et les anticipations rénovatrices chez Le Clézio.

---

<sup>14</sup>Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 24.

Etant donné que ce mythe comporte deux concepts distincts, dont les représentations se trouvent en abondance dans l'œuvre de Le Clézio, il suffira d'exposer quelques exemples significatifs de chaque type afin d'y démontrer l'existence des éléments négatifs et positifs du Millénium. D'abord, les images néfastes, groupées autour des quatre cavaliers de l'Apocalypse, se divisent en deux catégories: celles où la fin du monde est provoquée par des désordres cosmiques et naturels et celles où la civilisation humaine paraît la cause principale de la catastrophe. Dans la première catégorie, il est question des cataclysmes naturels, dont la Famine et la Peste, tandis que, dans la deuxième, la menace nucléaire et la violence humaine apportent la Guerre et la Mort. Ensuite, nous traiterons du thème de l'ère du bonheur qui se manifeste par les références aux personnages messianiques, par le long voyage dans l'espace et dans le temps vers la cité heureuse, et par les mouvements révolutionnaires des peuples opprimés.

L'Apocalypse s'annonce par la révolte des forces cosmiques contre l'humanité lorsque des phénomènes bizarres signalent l'inversion des normes: "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, aux alentours de six heures, et fasse bouillir la mer, et éventre tous les petits poissons" (*PV* 14-15). Dans un "univers de terreurs enfantines", Adam Pollo craint de voir les signes annonciateurs de l'Apocalypse: la chute du ciel et du soleil, la montée de la mer, l'invasion par des hommes hostiles, barbares, cannibales, la terre "métamorphosée en une espèce de chaos", la colline transformée en volcan, le retour des dinosaures (*PV* 18-19). Dans *L'Extase matérielle* se lisent aussi des indications d'une telle finalité: "Sous l'œil unique et féroce qui fixe la terre, c'est le règne de l'ordre vengeur, du destin, de la damnation" (138).

Plus effrayantes encore sont les descriptions des déluges et des incendies qui anéantiront l'espèce humaine. Dans *Le Déluge*, qui correspond à un schéma biblique inspiré par l'histoire de Noé, la nature vengeresse risque de détruire un monde où règnent de fausses valeurs. Situé dans un décor de pluie et de tempêtes, ce récit comporte des références au mythe du déluge qui existe dans la mémoire collective — "partout plane la menace d'un

passé diluvien, le souvenir qui prend à la gorge" (*Déluge* 25) — et qui annonce 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 (*Déluge* 92).

Cependant, à la différence de l'histoire de Noé, le déluge ne sert pas à laver le monde sale et à offrir aux hommes un nouveau commencement; le seul résultat réel de l'inondation de la ville dépeinte par Le Clézio est l'irruption de la "mort sale et pluvieuse" (*Déluge* 263). Au lieu de faire table rase de la ville et de créer à sa place un monde meilleur, le déluge n'amène que la mort du protagoniste. Ce thème apocalyptique fournit donc une image du monde contemporain en voie de désintégration, sans offrir l'espoir d'une Parousie ni d'un renouvellement quelconque.

Dans plusieurs ouvrages, l'incendie joue le rôle de préparer la table rase à partir de laquelle tout pourrait recommencer, car "les traits se charbonnaient sur une surface plus vierge que le papier, plus dure que la pierre. [...] dans ce pays d'après l'incendie" (*Déluge* 13-14). Il est cependant clair qu'une meilleure cité ne s'élève pas sur les cendres métaphoriques; un immeuble de plus en est le seul résultat. Ce feu apocalyptique qui brûle les immondices de la société moderne se retrouve 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). Dans *Terra Amata*, le paysage de la folie, apocalyptique par son caractère chaotique, est comparé au centre de la fournaise (*TA* 148) et le narrateur craint que le monde "se termine dans cette boule de feu" (*TA* 260).

Ces prémonitions de la fin du monde provoquée par la nature féroce sont omniprésentes chez Le Clézio. Mais non moins insistantes sont les menaces présentées par les épidémies qui balayent des civilisations entières. Ces fléaux naturels devant lesquels personne n'est épargné rappellent les malédictions de l'Ancien Testament mais aussi des représentations littéraires plus récentes telles que *La Peste* où Albert Camus signale le caractère inhumain et incontrôlable d'un fléau 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". Ce genre d'épidémie apocalyptique n'est pas toujours apparent à première vue, ce qui implique aussi la nature sournoise de la peste.

Dans *Le Livre des fuites*, l'île flottante paraît paradisiaque mais se révèle la demeure obligatoire des morts vivants, des exclus de la société, des lépreux qui souffrent d'une leçon d'humilité venue d'en haut (LF 136-137). Le fatalisme de ces aliénés maudits se remarque aussi chez les habitants de Belisario Dominguez, atteints par une épidémie fiévreuse qui est propagée par la mouche à café, et qui finit par les rendre aveugles (LF 282). Paradoxalement, c'est cette souffrance qui contribue à l'aspect tranquille du village et qui dément son apparence idyllique: "Dans les faces impassibles, les yeux opaques sont fermés sur la guerre. Mais ils ont laissé la place à une paix qui est démente, une paix qui est pire que la guerre. La souffrance tranquille pèse de tout son poids sur le village" (LF 284). La force naturelle, qui est comparée à "la malédiction de Dieu" et qui risque d'aveugler le monde entier, est néanmoins déchaînée par l'avarice des hommes car le patron des plantations de café refuse de suivre les conseils du médecin de faire des pulvérisations de DDT, de peur qu'il ne perde la récolte.

Les fléaux invisibles et irrésistibles sont aussi arbitraires que le "vent de malheur" qui amène la mort dans *Désert*, menaçant le village de Lalla (*Désert* 183-184) ainsi que les nomades du désert qui l'appellent le "vent de Chergui" (*Désert* 336). Dans *Etoile errante*, la maladie ravage le Camp de Nour Chams avec une force croissante qui accable tous en fin de compte, depuis les plus faibles jusqu'aux plus vaillants (EE 269). Le caractère apocalyptique de cette peste ainsi que sa portée millénariste s'imposent dans la description suivante:

La peste allait effacer tous les vivants de Nour Chams. Peut-être même qu'elle avait touché la terre entière, un fléau que les Djenoune 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).

C'est dans *La Quarantaine* que l'épidémie s'installe au cœur même de la narration, puisque Le Clézio raconte l'impact de la variole confluente sur une communauté qui vit en quarantaine sur l'île Plate. La maladie atteint les immigrants-travailleurs ainsi que les

passagers du bateau malgré les efforts de ces derniers pour imposer la ségrégation. Dans cet exemple aussi, il s'agit d'un phénomène naturel qui risque d'anéantir la population, mais qu'une intervention opportune aurait pu empêcher, comme en témoigne l'histoire d'une expérience pareille.<sup>15</sup> En tant que malédiction divine ou phénomène arbitraire, la peste transforme les sociétés apparemment heureuses en des prisons empoisonnées, réduisant l'être au néant.

Les fléaux sont omniprésents dans l'œuvre romanesque de Le Clézio comme nous le montre ce bref résumé, qu'il s'agisse de ses ouvrages récents ou de ses premiers textes. Figurant dans les textes mexicains aussi, les épidémies dévastatrices amènent la fin apocalyptique des civilisations indiennes, mises à mort par l'arme la plus redoutable des Espagnols, la variole.<sup>16</sup> Le Clézio relie explicitement la peste au millénarisme en évoquant le fatalisme mêlé d'espoir purificateur qui permet aux religieux d'accepter la décimation atroce des Indiens:

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 Katun, le siècle du changement pour les Mayas — trouvent 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 ("La Pensée interrompue de l'Amérique indienne", *Rêve* 208).

Evidemment, la maladie représente une malédiction divine en elle-même, mais dans presque tous les cas, l'action maléfique des êtres humains vient en redoubler la force.

La Peste, accompagnée de la Famine, annonce ainsi l'avènement de la Fin des Temps, mais chez Le Clézio, ce sont plutôt les images apocalyptiques de la Mort et de la Guerre qui prédominent. Les violences humaines qui se commettent sous l'égide de ces deux cavaliers de l'Apocalypse incarnent la corruption individuelle par la criminalité croissante ainsi que la destruction en masse par les guerres imaginaires et réelles. Le Clézio se sert de ces thèmes

<sup>15</sup>Jacques rappelle l'expérience d'un millier d'immigrants venus de Calcutta à bord du *Hydarée*, abandonnés sur Plate par le gouvernement de Maurice en raison de la présence de la variole et du choléra à bord dans *La Quarantaine*, p. 149.

<sup>16</sup>Le Clézio décrit la contamination délibérée de la population indigène par les soldats qui se servent des chiffons portant le *cocoliztli* dans *Le Rêve mexicain*, p. 47.

pour démontrer que la société moderne est aux prises avec les forces ennemies qu'elle a créées d'elle-même.

La perversion des mœurs et la décadence générale de la société moderne sont des signes avant-coureurs de l'Apocalypse, comme les Purepecha l'ont remarqué.<sup>17</sup> Le Clézio donne l'exemple de l'écrasement délibéré d'un homme sur la route, de sorte à montrer combien le meurtre devient facile grâce à la dévalorisation de la vie humaine pendant une période de 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" (*Guerre* 216). Bien que les délits d'Adam soient peut-être moins graves dans *Le Procès-verbal*, la désintégration morale le rend capable d'enfreindre presque tous les codes moraux et toutes les normes sociales, et d'échapper aux reproches et aux punitions jusqu'à ce qu'il se livre à la probation publique en s'exposant devant la foule (*PV* 199).

En tant que crime "invisible", le viol est révélateur du décalage entre l'apparence et la réalité de la civilisation corrompue, jouant un rôle important chez Le Clézio pour montrer que la société est pourrie jusqu'à la moëlle. Depuis les viols de Michèle par Adam dans *Le Procès-verbal* (30-36), et de la jeune Christine par les motards dans "Ariane" (*Ronde* 92-93), jusqu'aux attentats fréquents que subit Laïla dans *Poisson d'or*, c'est l'image de la femme à la merci des violences inattendues qui frappe. Le Clézio dénonce la nature déshumanisante de cet acte criminel lorsque Bea B. est violée par son ami Monsieur X dans *La Guerre*, acte qui symbolise la destruction finale de la terre:

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 rampe 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 (*Guerre* 261).

Encore plus perverse est la scène où des hommes obsédés assistent à un spectacle payant du viol, ressentant "une grande peur inavouable" devant un chien-loup qui s'accouple à une grosse femme laide dans *Le Livre des fuites* (*LF* 166).

---

<sup>17</sup>*Supra*, p. 128, n. 16.

Cette peur de la sexualité qui ressemble à la grande peur du vide, de la fin du monde, marque aussi le traitement de la prostitution par Le Clézio. Dans *Le Livre des Fuites*, Jeune Homme Hogan suit la prostituée Ricky pour fuir la ville, mais l'acte sexuel qui s'ensuit est destructeur, comme une lutte, une fuite violente: "Il y eut un désir de tuer, peut-être, d'écraser le monde, de piétiner la foule; des choses sans nom s'en allaient en arrière, à toute vitesse, des montagnes de temps, d'espace, de pensées" (*LF* 78). Malgré le consentement et le paiement de la prostituée, cette scène représente le viol non seulement de cette femme-là, mais de la société féminine entière, comme "l'achèvement d'une poursuite" (*LF* 79). La présence de la prostituée rappelle les thèmes de la sexualité dangereuse, mais aussi l'image de la ville de Babylone, ville corrompue qui s'oppose à Jérusalem. Le Clézio compare explicitement Hyperpolis, le supermarché qui domine l'horizon des *Géants*, à cette ville décadente qui sera détruite dans la fureur apocalyptique (*Géants* 114) d'après la prophétie contenue dans la directive subliminale: "Il faut brûler Hyperpolis".

Marque d'une civilisation en ruine, la criminalité croissante représente la violence à l'échelle individuelle alors que la guerre invoque la violence en masse, dont la présence se constate sous différentes formes dans presque tous les romans de Le Clézio. En effet, les guerres imaginées servent à donner l'impression que la fin d'une ère s'approche et que l'avenir n'est pas encore déterminé, ni même sûr, dans ses premiers ouvrages, tandis que dans ses écrits historiques et romans plus récents, Le Clézio se concentre plutôt sur les conséquences des guerres réelles pour ceux qui les survivent. La notion d'un mal secret trahissant une surface calme qui caractérise les autres expressions de l'Apocalypse persiste dans les évocations de la guerre. Malgré les souvenirs vagues du conflit qui se déroule en Algérie qui hantent Adam, "les manuels d'Histoire Contemporaine" ne mentionnaient pas de guerres depuis celle contre Hitler (*PV* 52); la société française manifeste une volonté d'occulter cette guerre sans nom jusqu'au point où Adam se croit en proie à la folie. Le manque d'allusions au conflit algérien le rend paranoïaque; il ne peut s'empêcher de penser toujours à des tanks, des soldats, des bombes: "Mais on s'habitue, hein, il n'y a rien à quoi on s'habitue mieux que la guerre. Ça n'existe pas, la guerre. Il y a des gens qui meurent tous les jours, et puis

quoi? La guerre, c'est tout ou rien. La guerre, elle est totale et permanente" (PV 51). Cette présence menaçante, prête à éclater à la moindre provocation, est ce qui caractérise la guerre dans *Le Procès-verbal* et qui reste une constante chez Le Clézio: "La paix, faite ainsi de conversations entre étrangers, de pourboires et de bouts de soirées connectés sans rime ni raison, pouvait facilement se métamorphoser en hostilités, en pain rassis, en petits morceaux de terreur dans la nuit, et puis, tout à coup, en guerre" (PV 41).

L'impression d'une violence cachée se maintient par des allusions nombreuses à "la guerre ininterrompue [...] cet éclatement continu et vain" (EM 19) ou à "cette guerre inconsciente" (*Déluge* 39). La guerre est devenue quotidienne: qu'elle soit un conflit permanent accompagné d'images physiques dans *La Guerre*, ou qu'elle prenne la forme d'une lutte psychologique contre la publicité dans *Les Géants*. Cette guerre omniprésente s'infiltré même dans les jeux d'enfants où la société de fourmis construite par Chancelade constitue une mise en abyme de l'aventure apocalyptique du monde moderne. La destruction de sa "ville" et le massacre des fourmis se dotent d'une portée universelle en tant que symboles de toutes les scènes apocalyptiques: "Ils étaient là, tous, les cataclysmes et les guerres" (TA 30).

Dans l'ère nucléaire, la menace de la fin du monde semble plus réelle, surtout lorsque des "milliards d'hommes et de femmes se concertent pour édifier des choses, des villes, préparer des bombes, conquérir l'espace" (PV 142). La société fort technicisée, spécialisée, semble préparer une aube nouvelle, mais celle-ci ne diffère nullement de la nuit qui la précéda (PV 143). C'est le crime collectif de l'indifférence qui favorise l'essor du pouvoir scientifique néfaste, mais les individus mettent aussi leur intelligence et leur haine au service de ce maître. C'est ainsi que Chancelade participe à ce crime:

Et c'est le dernier crime de ma vie, le plus grand, le plus terrible de mes crimes. Je n'ai rien dit, je n'ai rien fait. J'ai seulement été dans ce cercle éblouissant qui s'est gonflé sur la terre, cercle de mon intelligence et de ma haine. C'est la dernière de mes guerres, celle que je n'ai pas faite seul, mais que tous ont faite en même temps que moi (TA 257-258).

Une description minutieuse et scientifique des effets de la guerre thermo-nucléaire sur l'atmosphère et sur le corps humain suit cette confession, rendant encore plus terrifiante cette



menace abstraite. Malgré quelques exhortations de s'opposer à la guerre: "il faut dénoncer l'injustice, être actif contre la guerre" (*EM* 70), le fatalisme semble dominer la pensée de Le Clézio: "C'était inscrit au cœur même de l'aventure lente des hommes, la menace de la dissociation et du chaos. [...] Toutes les guerres se sont réunies. Elles pilonnent et brûlent ensemble, en une seconde, feu de paille qui fuse puis retombe, et la nuit peut recommencer" (*TA* 260).

Des menaces d'un avenir nucléaire, Le Clézio passe aux évocations des événements historiques qui révèlent l'étendue de la destruction qui suit la guerre. Evidemment, la ruine économique et sociale qui frappa le Mexique suivant la Conquête témoigne éloquemment des ravages de la guerre, les cultures indigènes étant réduit au néant (*Rêve* 209). La prise de Mexico est reliée à celle de Jérusalem afin que cet événement prenne l'allure d'un bain de sang annonciateur de la persécution et la guerre *a fuego y a sangre* qui s'ensuivent (*Rêve* 53-54). *Trois villes saintes* évoque d'une façon plus lyrique la chute de Chanchah, de Tixcacal et de Chun Pom, auparavant des centres du pouvoir sanctifié du peuple maya mais désormais des villes mortes. L'anéantissement des peuples amérindiens va donc, au-delà des privations physiques, jusqu'au dépouillement spirituel.

De plus, l'œuvre romanesque de cette période comprend des références à des combats réels montrant ainsi la valeur eschatologique de la guerre dans le contexte fictif. Les horreurs de la guerre sainte se manifestent à la fin de *Désert* par une description du massacre des Hommes Bleus devant les mitrailleuses de l'armée coloniale, vision apocalyptique qui est hantée par l'image de la Faucheuse (*Désert* 408). Ces visions infernales persistent dans *Le Chercheur d'or* où les champs de la Somme en été 1916 sont semés de chevaux morts (*CO* 256-257). Les répercussions néfastes de la Grande guerre s'étendent jusqu'à Rodrigues, car elle décime la population des jeunes Rodriguais: dans le bateau de retour, il n'y a "pas un seul des Rodriguais qui avaient répondu à l'appel en même temps que moi" (*CO* 307). La désolation de l'île en raison cette perte d'une génération oblige les manafs à s'installer dans des camps de réfugiés à Maurice, soulignant ainsi l'impact global de cette guerre.

Bien que ce soit la Seconde Guerre mondiale que Le Clézio a vue de près pendant son enfance à Roquebillière, les représentations de cette guerre sont beaucoup moins violentes que celles des autres conflits. Il s'agit d'une terreur euphémisée en quelque sorte, privilégiant le drame psychologique individuel plutôt que des descriptions de massacres sanglants, avec des références aux "derniers jours" du bonheur (*EE* 42) et aux privations, à l'anti-sémitisme et à la haine (*O* 85). L'aspect apocalyptique de la guerre se révèle alors par les évocations de l'expérience juive de l'holocauste et de l'expulsion des Palestiniens dans *Etoile errante*. Le sort affreux des Juifs qui ne réussissent pas à échapper aux soldats allemands (*EE* 126) préfigure celui des réfugiés arabes qui défilent vers des camps lorsque la "troisième guerre mondiale" éclate en Israël (*EE* 211). La présence de la guerre jusque dans la Terre Promise amène la mort de Jacques Berger, le fiancé d'Esther, ainsi que l'assassinat du petit berger Yohanan (*EE* 302). Etant donné que le berger symbolise le guide,<sup>18</sup> sa mort à deux reprises ne peut que signifier que l'humanité s'égare dans une atmosphère de violence épouvantable. Dans *Onitsha*, la guerre du Biafra qui résulte de l'exploitation pétrolière et de l'emprise financière des Anglais au Niger produit aussi un conflit violent et injuste, dont le caractère apocalyptique est évident: "Tout est fini. A Umahia, à Aba, à Owerri, les enfants affamés n'ont plus la force de tenir des armes. De toute façon, ils n'avaient plus que des bâtons et des pierres contre les avions et contre les canons" (*O* 251). Cette destruction totale du monde que Fintan a connu est le fait d'une société dominée par l'argent et le profit, et de l'indifférence occidentale face à la souffrance des Africains.

Toutes les représentations de la guerre chez Le Clézio, qu'elles soient nées de la peur de l'avenir ou des expériences vécues, sont annonciatrices de la Fin des Temps. Aidée par les autres cavaliers de l'Apocalypse, la Guerre sert en général de créer une atmosphère désespérante, comme arrière-fond de destruction ou comme conflit au premier plan. La Mort, la Peste et la Famine y ajoutent des images de la malédiction divine et de la corruption humaine, ce qui renforce l'impression que le monde se précipite vers sa fin. C'est ainsi que Le Clézio interprète le côté négatif du mythe du Millénium dans ses écrits, insistant toujours sur la présence de l'ombre apocalyptique dans la société contemporaine. Mais son œuvre

---

<sup>18</sup>Une description plus complète du symbolisme du berger se trouve dans Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982, pp. 116-117.

n'est pas consacrée aux seuls aspects nuisibles de ce mythe; il le présente aussi sous une optique positive en réorientant l'espoir vers un avenir intact et paisible. En premier lieu, Le Clézio introduit les possibilités rénovatrices du Millénium par le truchement de la figure du Nouveau Messie, figure de la révolte personnelle qui se développe en la marche collective vers la Terre promise ou bien en les mouvements messianiques au Mexique. Partant d'une perspective individuelle donc, la représentation d'une ère du bonheur revêt un rôle de plus en plus central aux écrits de Le Clézio, au fur et à mesure que l'espoir réussit à compenser l'élément néfaste de l'Apocalypse.

L'avènement du Messie qui instaurera un règne de bonheur terrestre pendant mille ans représente le seul espoir dans des sociétés accablées par la peur de l'Apocalypse, comme le remarque Bea B. dans *La Guerre*: "les civilisations messianiques naissent dans des périodes troubles" (*Guerre* 58-59). Etant donné que les premiers écrits de Le Clézio débordent d'images apocalyptiques, il n'est donc pas surprenant qu'il tente de redresser l'équilibre en y présentant des figures du Nouveau Messie pour guider les communautés en voie de destruction vers un meilleur avenir. D'abord, c'est Adam Pollo qui s'attribue un rôle messianique grâce à sa perception éclairée du monde qui l'entoure. Prédissant l'arrivée imminente de la catastrophe, il réussit à se mettre à l'écart du déclin inévitable qui caractérise la vie humaine, puisqu'il est capable de "vivre tout seul dans son coin, détaché de la mort du monde" (*PV* 28). En tant que "possesseur de toutes les choses", par sa vision totale, il se croit "le dernier de sa race, et c'était vrai, parce que cette race approchait de sa fin" (*PV* 71). Au milieu des images apocalyptiques, Adam se présente comme un sauveur; ses prétentions à la toute-puissance divine se révèlent au cours du meurtre du rat blanc (*PV* 89-97) 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). A l'instar des séminaristes "annonciateurs d'un grand vide qui allait survenir, un jour ou l'autre" (*PV* 116), Adam devient aussi une figure prophétique avec ses prédictions eschatologiques devant la foule qui le prend pour un Témoin de Jéhova (*PV* 195-199).

Le personnage de Besson offre l'image d'un messie moins fanatique dans *Le Déluge*. Ce n'est que dans la cécité qu'il devient vraiment clairvoyant,<sup>19</sup> comme l'aveugle qui entend arriver la crue (*Déluge* 110). Besson se situe entre Noé, qui se rend compte du danger de la "mer enflée" (168), et le Christ martyr, voulant se sacrifier "les bras en croix" (*Déluge* 202). Il prépare sa marche vers la mort en commençant par la confession des péchés (*Déluge* 204), en accomplissant sa pénitence par la mendicité (*Déluge* 209), et le sacrifice expiatoire (*Déluge* 247), pour signifier que la fin est proche: "C'est l'enfer tout près de nous" (*Déluge* 265). Cette vision du "voyage vers le purgatoire" (*Déluge* 276) rappelle le Jugement Dernier, car elle donne une dimension universelle à ce moment apocalyptique qui ne sera nullement une catastrophe individuelle. L'aveuglement de Besson par le soleil lui permet enfin d'accomplir son destin: "Alors, quand Besson connut cette grande beauté. Quand il comprit que tout était inutile, et qu'il fallait que cet instant succombe. Quand il apprit sa défaite, et sentit son destin proclamé" (*Déluge* 249). Il représente alors le clairvoyant qui prévoit l'Apocalypse; sa décision de mourir est annonciatrice non pas de la salvation, mais de l'écroulement de la civilisation moderne.

Le messianisme joue un rôle du premier plan dans *La Guerre* où Le Clézio approfondit et précise l'image du Sauveur sous la forme féminine, et cela sur l'arrière-fond apocalyptique de la guerre permanente. Monsieur X prend une allure de prophète en raison de sa malédiction qui rappelle l'*Apocalypse* de Jean (*Guerre* 217-247). Mais c'est Bea B. qui se distingue comme celle qui guidera le peuple élu à la Terre Promise. Il s'agit donc d'une interprétation actuelle de la Parousie selon laquelle Bea B. représente le Nouveau Messie au féminin.<sup>20</sup> L'image d'une femme puissante, prête à se sacrifier pour sauver le monde des erreurs masculines, renforce la notion de la femme comme un être moralement supérieur, méconnue jusqu'alors en raison de l'hégémonie masculine:

Ces femmes viendront en armées, elles porteront des noms bizarres et effrayants, dans le genre de, Ronixa, Eve, Bothrops Atrox, Natrix Natrix. Elles essaieront de sauver le monde, elles feront un rempart de leur corps transparent. [...] Ce ne seront

<sup>19</sup>L'aveugle est le symbole d'une rupture avec la réalité, mais aussi de l'ignorance des apparences trompeuses qui lui permet de connaître la réalité secrète, celle d'un *autre* monde. Voir aussi Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 88-89.

<sup>20</sup>En liant la condition féminine au martyr du Christ, Le Clézio démontre une sympathie évidente pour la femme dans la société contemporaine qui, par ses expériences quotidiennes, se révèle plus apte à jouer le rôle du messie qu'un homme: "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 Eva, ou Djemia, et qui n'ait pas connu la guerre?", *La Guerre*, p. 19.

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 (*Guerre* 237-238).

Le Clézio fait allusion à Bea B. en tant que femme "élue", rapprochant son rôle à celui du Christ martyr: "[La guerre] a choisi le corps d'une jeune fille, parmi des millions de jeunes filles. Mais c'est bien évident qu'elle a toujours été la guerre, qu'elle existe en dehors de la pensée. Elle est partout" (*Guerre* 10). Bea B. est aussi le sujet indirect d'un poème à propos de la destruction de Jéricho, car elle partage le nom ainsi que l'histoire inquiétante d'une femme dont la photographie orne les pages des albums pornographiques (*Guerre* 76).

La fonction prophétique de Bea B. est primordiale: elle avertit les gens de leur mort prochaine (*Guerre* 77); elle seule reconnaît l'avion comme "le vrai signe attendu depuis des millénaires, qui allait annoncer aux hommes une extraordinaire nouvelle" (*Guerre* 118). Dans sa lettre à XX, elle condamne la concurrence et le désir de domination, proposant des solutions possibles fondées sur les valeurs chrétiennes de l'humilité, de la pureté, de la reconnaissance et du respect mutuel (*Guerre* 160-164). L'image d'un renouvellement total se complétera par la rédaction d'une nouvelle bible collective, car il faut organiser toutes les histoires, tous les mythes selon un nouvel ordre compréhensible, pour dissiper la confusion contemporaine (*Guerre* 196).

Tous ces gestes servent à caractériser le personnage de Bea B. comme une figure annonciatrice, mais ce qui confirme son rôle sans équivoque du Nouveau Messie, c'est sa résurrection après son sacrifice expiatoire. Le Clézio assène l'idée que c'est le sacrifice personnel qui sauve le monde: "Peut-être qu'on meurt pour que la terre ne s'écroule par sous le poids des pieds, et que c'est écrit partout que tout finira un jour, ou l'autre, par un désert" (*Guerre* 246), ce qui donne un sens à la mort de Bea B. en sauvant le monde corrompu: "C'est pour cela que la terre est en ruine et que la jeune fille est morte sur son matelas, la tête posée sur son oreiller de caoutchouc mousse" (*Guerre* 264). Après cette mort physique, Bea B. semble subir une espèce de résurrection avant de devenir immortelle: "La jeune fille ne mourra jamais. Elle disparaîtra, c'est tout" (*Guerre* 268), et elle continue à montrer le chemin aux autres en fuyant la ville et en descendant au souterrain, symbole du tombeau. S'y

trouvant face aux affiches géantes de la religion ennemie, les "idoles de la guerre" (*Guerre* 281), elle s'enfuit dans les wagons du metro; là-dedans elle disparaît dans l'inconnu, à l'abri de la bombe blanche qui explose à la surface (*Guerre* 283). Sa vision d'une meilleure vie "de l'autre côté de la guerre" (*Guerre* 243) renforce les thèmes favorables du mythe du Millénium, car aux images apocalyptiques de guerre et de violence succède la véritable paix retrouvée "du paysage lisse où la guerre est passée" (*Guerre* 247).

Le dernier exemple d'une figure messianique dans les premiers écrits de Le Clézio se trouve dans *Voyages de l'autre côté* où Naja Naja, sous les traits d'Horizon Lointain, personnifie le mythe du Millénium:

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).

L'espoir des gens se porte sur cette protagoniste dont la description signale d'une part son caractère attirant de messie, et d'autre part l'écart énorme qui sépare sa promesse d'un avenir heureux du présent.

Depuis *Le Procès-verbal* jusqu'à *Voyages de l'autre côté*, l'aspect positif du Millénium se développe autour d'un protagoniste plus ou moins messianique qui offre un net contraste avec les cavaliers de l'Apocalypse. Par la suite, les romans et les contes de Le Clézio sont moins imprégnés d'images apocalyptiques, les gestes révolutionnaires du Nouveau Messie sont eux aussi moins en évidence, car Le Clézio y privilégie à partir de 1978 une présence millénariste plus subtile, en évoquant la longue marche vers la Terre Promise.

Dans *Mondo et autres histoires*, le récit de "Hazaran" reprend la figure du messie dans le portrait de Martin dont les propos religieux prennent une allure prophétique: il a renoncé aux biens matériels pour réclamer la pauvreté (*Mondo* 180), jeûnant pour atteindre la grâce de Dieu (*Mondo* 182), et racontant des paraboles aux enfants (*Mondo* 185). C'est l'histoire de Hazaran qui donne les clefs du bonheur millénariste: il faut d'abord la volonté de "changer de vie" (*Mondo* 187), puis reconnaître l'appel lorsqu'on le lance (*Mondo* 188), et enfin

répondre aux énigmes qui mettent la foi à l'épreuve et permettent l'accès à ce pays d'Hazaran (*Mondo* 188-190). En parallèle à ce récit, le projet de créer la "Ville du Futur" qui remplacera le bidonville à la Digue des Français représente l'anti-Hazaran, et sert aux habitants de repoussoir plutôt que de refuge. C'est Martin qui initie l'exode de tous, les enfants comme les adultes, de sorte que le refus d'un avenir préfabriqué et facile par cette communauté prend valeur de mythe. La quête de leur vraie patrie rappelle l'exode des Hébreux vers la Terre Promise, répétant jusqu'aux allusions à la Mer Rouge qui s'écarte devant eux:

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 (*Mondo* 198).

Guidés par l'Homme saint, Ma el Aïnine, Nour et les nomades du désert se dirigent vers la Terre Promise au nord, selon un même schéma millénariste. Mais lorsque la ville de Taroudant ne les accueille pas et que la mort de Ma el Aïnine leur prive de guide, ils perdent leur chemin et errent dans le désert, l'avenir bouché par l'occupation française au nord comme au sud (*Désert* 372). L'errance des derniers hommes libres commence alors, car comme les Juifs persécutés, ils doivent continuer la marche sur la route sans fin et tenter de maintenir leur liberté jusqu'à ce qu'ils trouvent leur propre terre (*Désert* 410).

La version juive de cette expérience se révèle dans *Etoile errante*, où l'itinéraire d'Esther, depuis la vallée du Stura jusqu'en Israël, reprend les figures de la fuite de la persécution, de la mort aux mains des troupes, de l'errance et de l'espérance d'améliorer leur existence dans leur pays d'accueil. Aliénée de la société européenne, elle a l'impression de rester en dehors du temps et de l'espace, mais elle souhaite avant tout trouver un port d'attache (*EE* 143). A l'arrivée du bateau qui la transportera en Israël, les allusions à une renaissance millénariste 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). La prière de Reb Joël au bord du *Sette Fratelli* redonne l'espoir que se réintégreront tous les Juifs dépayés dans le Jérusalem de leurs rêves:

Je ne suis pas dehors, je ne suis pas étrangère. Les mots me portent, ils m'emmènent dans un autre monde, dans une autre vie. Je le sais, maintenant, je le comprends. Ce sont les paroles de Joël qui vont nous emmener jusque là-bas, jusqu'à Jérusalem. Même s'il y a la tempête, même si nous sommes abandonnés, nous arriverons à Jérusalem avec les mots de la prière (*EE* 170).

La comparaison de la situation des Juifs enfermés dans l'Arsenal avec celle du peuple élu fuyant l'Égypte révèle plusieurs aspects communs aux deux quêtes du bonheur. Les peuples persécutés partagent la même situation d'incarcération: "c'était comme si on était prisonniers encore en Égypte"; la solidarité qui assure leur sort commun: "Moïse lui-même n'aurait pas abandonné les autres pour se sauver tout seul vers Eretz Israël" (*EE* 180); et la foi inébranlable dans l'accomplissement de la prophétie:

«Je veux vous soustraire aux malheurs de l'Égypte, je veux vous délivrer de l'esclavage. Et je vous affranchirai en tendant le bras, en envoyant des châtiments terribles. Je vous adopterai comme mon peuple, je serai votre roi. Et vous reconnaîtrez que je suis IAOH, l'Éternel, car je vous aurai délivré du malheur de l'Égypte. Alors, je vous ferai entrer sur la terre que j'ai promise à Abraham, à Isaac, à Jacob, je vous la donnerai comme possession héréditaire.» (*EE* 202).

Les références à la quête de Moïse dans *Etoile errante* remplissent la fonction évidente de rappeler les constantes de l'histoire juive, notamment l'exode qui se répète à la suite de la Seconde Guerre mondiale. Dans *Onitsha*, les croisements culturels permettent à cette figure biblique de s'implanter en Afrique aussi pour guider Geoffroy Allen dans ses recherches sur la marche libératrice de la reine de Meroë vers la cité nouvelle. Rompant le silence qui entoure l'histoire de cette région, Moïses [*sic*] éclaire Geoffroy sur les légendes des peuples anciens: les Umundri, les Ndinze, le peuple de Chuku, et le signe *itsi* que certains portent sur le visage (*O* 88-89).

Une autre représentation de la marche vers la Terre Promise se trouve sous la guise du "long voyage" en mer. Que ce soit celui qu'entreprennent Maou et Fintan pour atteindre la nouvelle vie "tellement espérée" à Onitsha (*O* 65), ou le voyage vers Maurice qui attise l'espoir de Jacques et de Léon Archambau dans *La Quarantaine*, les sentiments du suspens et de l'impatience se mêlent en préparant l'avenir heureux:



Pour Jacques, cette escale n'est qu'un moment sur la route du retour. [...] Mais pour Léon, c'est la première fois. Ici commence tout ce qu'il est venu chercher, la nouveauté, la rupture avec la pension de Rueil-Malmaison, l'oubli de l'enfance. [...] Il pense qu'il est presque arrivé, il est à la porte en quelque sorte, il est en train de franchir le dernier seuil avant de trouver sa terre (Q 37-38).

C'est surtout l'idée de la recherche d'une terre qui leur appartient qui ajoute une dimension millénariste à ce récit des deux frères ainsi qu'à celui de Saba dans "Printemps". La rupture d'avec la patrie amène la malédiction de la "tribu" Archambau, tandis que le désir de la retrouver fait ressortir l'écart entre leurs rêves différents. Puisque Jacques cherche à rétablir le Paradis perdu, son rêve est voué à l'échec, malgré les obstacles apocalyptiques qui semblent préfigurer une rédemption heureuse. En revanche, Léon jouit de tout le bonheur de la Terre Promise car il surmonte toutes les épreuves de fidélité, de pauvreté, et d'humilité qui lui sont imposées, entrant enfin à Maurice comme l'un des pauvres, élus de Dieu, qui hériteront la Terre. La famille de Saba s'inscrit également dans cette tradition des peuples persécutés, condamnés à l'errance, comme sa mère dit, "Maintenant, nous n'avons plus de terre, nous devons errer sur les routes, Dieu l'a voulu" (*Printemps* 97). Saba continue sur 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" (*Printemps* 101).

De telles références à la marche archétypique vers la liberté enrichissent les récits de Le Clézio, en y introduisant la vision radieuse de la Terre Promise, ce qui atténue l'impression néfaste créée par les thèmes de la guerre et de la peste. Là où les premiers romans privilégient la figure d'un messie, les ouvrages plus récents évoquent le progrès pacifique des peuples opprimés vers un avenir meilleur. Dans les textes amérindiens pourtant, ces deux aspects du mythe du Millénium se réunissent, dépeignant des mouvements messianiques et révolutionnaires qui se déroulent sur l'arrière-fond d'une civilisation qui garde ses aspirations millénaristes.

Effectivement, *Les Prophéties du Chilam Balam* prédisent la venue des Espagnols et l'instauration d'un ordre nouveau sous le règne de nouveaux dieux. Bien que cet ordre d'événements paraisse annoncer le Millénium, ce qui se produit ressemble moins à la

Parousie qu'à la véritable Apocalypse puisqu'il s'agit d'une révolution totale apportant la destruction et le chaos. Les Indiens ne perdent pourtant pas l'espoir, car "ils ne cessèrent pas d'entendre la voix ancienne. Ils laissèrent s'accomplir la destinée" (*Prophéties 27*). Ce fatalisme s'explique par la persistance des prophéties messianiques chez le peuple maya, prophéties que confirment les livres chrétiens, car ce peuple "s'était reconnu dans le peuple juif, et dans le martyre des premiers Chrétiens" (*Prophéties 28*).<sup>21</sup> Ce n'est qu'après avoir reconnu leur erreur en accueillant les Espagnols comme les nouveaux dieux, les *teules*, que les Mayas accomplirent les prophéties, réagissant contre cette invasion dans l'esérance de pouvoir s'en libérer: "Comme pour les soldats *cristeros* des hauts plateaux, l'inspiration messianique leur était nécessaire. Les prophéties du Chilam Balam n'appartenaient pas au passé; elles étaient un appel à la révolte, et la promesse d'une libération prochaine" (*Prophéties 28*).

Selon Le Clézio, les *Trois villes saintes* sont les lieux où le millénarisme persiste, malgré la force de l'oppression espagnole. Chacune des villes incarne un aspect particulier de la subjugation indienne, aspects qui sont représentés par les phénomènes naturels. A 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. L'attente fiévreuse de la pluie et la soif insatiable de la liberté caractérisent la vie dans "Chanchah":

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 l'eau 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*).

Ni les boissons qui s'achètent (*TVS 18*), ni "l'eau facile" dans les tuyaux des Espagnols ne peuvent remplacer "l'eau vraie" qui vient du ciel (*TVS 36*). Le manque de lumière dans "Tixcacal" obscurcit les rêves de bonheur, car "ce qu'on espère ne viendra pas dans la nuit" (*TVS 41*), mais l'espoir est rallumé par la lumière du jour:

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*).

<sup>21</sup>Le Clézio trouve significatif aussi le fait que l'un de ces textes sacrés porte le nom de Livre du Juif, dans *Prophéties du Chilam Balam*, p. 28, insistant toujours sur l'adoption du rôle des Juifs par les Mayas et leur identification avec le Peuple élu dans "Trois livres indiens", *La Fête chantée*, pp. 33-34.

Dans "Chun Pom", l'espoir de retrouver la ville sanctifiée par le vrai langage, "là où cesse la soif et la fatigue, là où l'on chante, où l'on prie, la ville sainte" (TVS 67), traduit le désir de réagir contre le silence imposé par les conquérants. La libération des voix indiennes par la prière déclenche 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 font éclater le silence sous une lumière aveuglante. Tous les espoirs sont justifiés lorsque la pluie commence à tomber, pluie annonciatrice de liberté, et ramenée par la ferveur messianique entretenue par les Mayas opprimés:

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).

*Trois villes saintes* comporte donc, sous une forme lyrique, la démonstration du millénarisme mexicain qui caractérise l'époque actuelle et qui évoque l'attente paisible de l'intervention divine, dans la foi et par la prière. Cependant, dans ses essais, Le Clézio décrit aussi la révolte des Indiens, pris dans les mouvements messianiques qui éclatent après la Conquête. En effet, c'est précisément le choc du rêve barbare et du rêve chrétien qui finit par transformer le millénarisme paisible des civilisations amérindiennes en une volonté révolutionnaire: "La vision des prêtres-dieux permet déjà le mélange des croyances qui produira le messianisme" (*Rêve* 170). Ces nouveaux mouvements messianiques<sup>22</sup> ne font qu'engendrer plus de violence et de souffrance, étant à l'origine de la plupart des guerres indiennes à partir du XVI<sup>e</sup> siècle (*Rêve* 185-186). La présence du messianisme ajoute une dimension prophétique aux écrits mexicains de Le Clézio, annonçant 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. [...] 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

<sup>22</sup>Le Clézio énumère des exemples des mouvements messianiques dans "Le Rêve barbare", *Le Rêve mexicain*, pp. 183-186.

lire pour nous le message du temps, inscrit au ciel, parmi les étoiles (*Prophéties* 28-29).

Le messianisme des civilisations amérindiennes s'impose donc à travers ces exemples, complétant le portrait des anticipations positives que suscite le mythe du Millénium. A côté des incarnations du Messie, et du voyage archétypal vers la Terre Promise, ces mouvements révolutionnaires représentent les démarches entreprises pour maintenir l'espoir d'un avenir meilleur de l'autre côté de l'Apocalypse. Malgré toutes les images de la destruction et de la violence qui caractérisent la société moderne chez Le Clézio, ces tendances négatives sont contrebalancées par les signes annonciateurs d'une vie renouvelée pour récompenser ceux qui y croient. La manière dont Le Clézio interprète le mythe du Millénium contribue ainsi à sa vision utopique, projetant une ère du bonheur qui mettra fin aux souffrances actuelles. S'inspirant du même principe de base, c'est-à-dire d'une amélioration qui s'inscrit dans le temps, le mythe de l'Eternel retour offre néanmoins une perspective différente de l'utopie ainsi que de l'œuvre de Le Clézio.

## II Le Mythe de l'Eternel retour

Malgré le fort lien temporel et régénérateur entre le mythe de l'Eternel retour et celui du Millénium, ils se différencient dans leur interprétation des détails, chaque mythe apportant au schéma utopique sa contribution propre. D'abord, ce qui n'est qu'un seul moment pour les millénaristes se répète à l'infini dans le mythe de l'Eternel retour. La nature définitive de l'Apocalypse sépare le mythe du Millénium des archétypes et des répétitions de l'Eternel retour qui repose sur des cycles de dégradation et de régénération.<sup>23</sup> En deuxième lieu, tandis que le mythe du Millénium entretient l'espoir utopique d'un avenir bienheureux, le mythe de l'Eternel retour sert de support indispensable au concept même de l'utopie, grâce à la notion de réversibilité historique qui s'y attache. Dans la création utopique, le projet de tout recommencer à partir de zéro se fonde sur le postulat de la révolution des événements et de la répétition des cycles qui apportent, à chaque tour, une amélioration du sort de

---

<sup>23</sup>"Lorsque viendra le Messie, le monde sera sauvé *une fois pour toutes* et l'histoire cessera d'exister", Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969, p. 127.

l'humanité. C'est donc par le renouvellement ponctuel que le mythe de l'Eternel retour préfigure la fondation de l'utopie *an*-historique sur une *tabula rasa*.

Le mythe de l'Eternel retour se fonde sur la notion de la régénération périodique du temps par la répétition de l'acte cosmogonique.<sup>24</sup> Tout ce qui relève de cet archétype, que ce soit la fête du Nouvel An ou la construction d'une maison, représente l'abolition de l'histoire, la suspension du temps profane *in illo tempore*, qui se produit lorsque le moment du commencement correspond, dans un même instant mythique, à celui de la création initiale. A ce moment-là, la répétition, par les hommes, des gestes et des rituels archétypaux déclenche l'ère nouvelle de la régénération universelle. Le mythe de l'Eternel retour présente donc la possibilité d'arrêter l'écoulement du temps historique, voire même de le renverser, en observant les traditions et les cérémonies qui réactualisent sans cesse l'acte cosmogonique.

Cette "*volonté de dévalorisation du temps*"<sup>25</sup> se réalise grâce au schéma du temps cyclique où la mémoire collective est privilégiée pour réduire l'histoire humaine à des archétypes. C'est surtout dans les civilisations archaïques et primitives que l'on découvre cette tendance à nier l'histoire ainsi que le devenir, interdisant d'emblée l'inconnu et le nouveau par le refus du temps linéaire. L'utopie partage aussi cette potentialité statique, si elle est "figée dans un éternel présent", mais elle coïncide plutôt avec le mythe de l'Eternel retour en ce que les deux formules représentent moins une progression continue et linéaire vers un avenir meilleur qu'un désir collectif de régénérer la vie dans son ensemble et de prévoir la nouvelle forme qu'elle prendra.

Puisque cette vision du monde nourrit la croyance dans un ordre fixe et immuable de l'univers, fondé sur les cycles et les règles de la Nature, c'est précisément la réintégration dans le schéma naturel par la répétition des gestes primordiaux qui permettra de retrouver l'équilibre et l'harmonie des origines.<sup>26</sup> Tout ce qui s'inscrit dans les révolutions cosmogoniques, même les catastrophes naturelles, est accepté dans la certitude qu'une aube

---

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 67.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 104.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 179.

nouvelle réapparaîtra à la longue. Cependant, l'apparition d'un signe inconnu risque de tout ébranler car le manque de repère mythique suggère que le phénomène en question ne relève pas de l'ordre naturel. Le mythe de l'Eternel retour met donc en valeur l'opposition fondamentale entre la Nature et l'Histoire, où l'imitation des cycles naturels représente un refus du temps historique. Cette relation antinomique en produit une autre, entre la réalité, qui consiste en la fidélité aux archétypes de la Nature, et l'irréalité, qui représente la notion de l'évolution historique. Afin de ne pas "se perdre" dans le monde irréel, le "néant" du monde "non-créé", il faut répéter dans les rites et cérémonies quotidiennes le geste qui incarne la réalité absolue, c'est-à-dire l'acte cosmogonique.<sup>27</sup>

De toute évidence, le mythe de l'Eternel retour confirme la réversibilité de l'histoire car le phénomène de la régénération périodique permet de tout renouveler *in illo tempore*, sans qu'il y ait réparation des fautes ni rédemption. Par la recréation de la vie *ab initio* que postule ce mythe, tout s'efface — le bien, comme le mal. A l'échelle réduite donc, la naissance et la mort, le bonheur et la tragédie ont des répercussions et des conséquences pour la communauté, mais sa vision d'ensemble est somme toute optimiste car quelque soit la catastrophe qui se prépare, le temps cyclique en annulera les effets.

Bien que le mythe de l'Eternel retour représente avant tout les croyances cosmogoniques des civilisations archaïques, il ne cesse de jouer un rôle important à travers les siècles, surtout pendant des périodes de crise, lorsqu'il offre une consolation à l'homme préoccupé par l'histoire. Or, Eliade relie implicitement la présence de ce mythe dans la pensée occidentale à l'utopie en citant *La République* de Platon,<sup>28</sup> les écrits de saint Augustin,<sup>29</sup> et les utopies de Tommaso Campanella et de Francis Bacon comme des exemples littéraires qui s'imprègnent des théories des cycles cosmiques.<sup>30</sup> Le Siècle des Lumières annonce la foi en un progrès infini, ouvrant la voie aux révolutions scientifiques et industrielles qui bouleversent le XIXe siècle. Plus tard, c'est l'idéologie de Hegel qui transforme le rôle du mythe de l'Eternel

<sup>27</sup>*Ibid.*, pp. 110-111.

<sup>28</sup>"Dans un certain sens on peut même dire que la théorie grecque de l'éternel retour est la variante ultime du mythe archaïque de la répétition d'un geste archétypal, tout comme la doctrine platonicienne des idées était la dernière version de la conception de l'archétype, et la plus élaborée", Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 146.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 156.

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 168.

retour en attribuant la notion régénératrice du temps à la seule Nature et non pas à l'histoire humaine, qui se déroule plutôt selon la Providence.<sup>31</sup> Tout en assurant la liberté et la nouveauté de l'histoire qui ne se répète pas, cette théorie lui donne une certaine structure, comme si l'histoire suivait un chemin tracé à l'avance.

De la philosophie posthégélienne naît donc la conception moderne du temps linéaire, ce qui entraîne la tendance vers l'individualisation et un nouveau moyen d'aborder l'histoire, histoire qui ne sait procéder qu'en se référant aux événements et aux personnages particuliers comme points de repère. Cependant, le mythe de l'Eternel retour représente sans doute un schéma rassurant dans les temps de crise, comme l'atteste la reprise de cette notion vers la fin du XIXe siècle et jusqu'à l'époque des guerres mondiales du XXe. L'œuvre de Nietzsche révèle le côté pessimiste du temps cyclique, surtout lorsqu'on se trouve à la fin du cycle/siècle.<sup>32</sup> Ce ton désespéré se fait entendre dans *Le Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler en particulier, mais chez Thomas Mann, Toynbée, et surtout dans les écrits de T.S. Eliot et de James Joyce resurgit une tentative pour réintégrer le temps historique dans le temps cyclique. Leurs efforts pour retrouver les anciens cycles de la vie s'inspirent sans doute du fait que l'homme moderne a peu d'occasions de faire l'histoire lui-même, celle-ci étant le domaine réservé d'une élite. C'est ainsi que "*la liberté de faire l'histoire en se faisant lui-même*",<sup>33</sup> liberté dont chacun des individus dans la société moderne devrait bénéficier, devient illusoire. Eliade ne voit que deux possibilités de sortir de l'impasse: soit le suicide, soit l'évasion.<sup>34</sup> En tant que réactions négatives à l'emprise du temps linéaire dans le monde contemporain, ces "solutions" préparent en quelque sorte la recherche d'un schéma temporel autre. Préfigurant ainsi une transition vers le temps cyclique et le mythe de l'Eternel retour, le suicide et l'évasion expriment une volonté de changer le *statu quo*, même si ces démarches ne servent pas à améliorer la vie. C'est plutôt la notion de la réversibilité du temps historique qu'offre le mythe de l'Eternel retour qui représente le moyen de créer une existence parfaite.

---

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 109.

<sup>32</sup>Voir à ce propos l'article de Camille Dumoulié "L'éternel retour: la «grande pensée» de Nietzsche" dans Pierre Brunel, *op. cit.*, pp. 568-573.

<sup>33</sup>Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 180.

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 181.

Suivant les cycles naturels aussi, l'utopie s'inspire de ce schéma mythique pour fonder la cité heureuse et pour la maintenir dans une ère du bonheur qui se renouvelle sans cesse:

Cette «idée-image», cette représentation imaginaire d'une idée sociale, est déterminée en dehors de l'histoire: elle est comme suspendue hors du temps, dans un éternel présent sans histoire, qui suit le rythme annuel des saisons et se répète selon le mouvement régulier et invariant des aiguilles d'une horloge. Le temps de l'utopie est à la fois le temps conventionnel de l'horloge et le temps cyclique de la nature.<sup>35</sup>

Les figures du mythe de l'Eternel retour qui se trouvent chez Le Clézio renforcent les liens déjà établis entre son œuvre et l'utopie par les autres mythes fondateurs de l'utopie. La présence de ce mythe permet d'analyser dans un contexte utopique les thèmes du temps cyclique, de l'intégration dans l'espace et le temps, et de la réversibilité de l'histoire. Par ailleurs, puisqu'il s'agit d'une croyance qui foisonne dans les communautés primitives plutôt que dans les sociétés modernes, la dialectique du progrès entre en jeu. Chez Le Clézio, le mythe de l'Eternel retour est donc susceptible de représenter le refus de la vie moderne en même temps que la revalorisation des modes primitifs. D'une part, le portrait de l'individu moderne qui s'efforce de trouver un sens à l'histoire incarne le côté négatif que produit l'absence de la notion du temps cyclique dans la société contemporaine. D'autre part, la remise en valeur des croyances chères aux communautés primitives démontre les possibilités utopiques qui émanent du mythe de l'Eternel retour.

Pour considérer d'abord la situation moderne où le temps linéaire l'emporte sur le temps cyclique, il est évident que les protagonistes lecléziens supportent mal l'histoire qui leur est imposé. Dans leurs recherches de la liberté, ils se servent des moyens suggérés par Eliade, c'est-à-dire le suicide et l'évasion, pour s'opposer au *statu quo* et sortir du temps historique auquel ils ne participent pas. Malgré les efforts d'Adam Pollo pour se réintégrer dans le temps cyclique en simplifiant sa vie, et pour se rapprocher de la Nature par son état de nudité et son éloignement de la ville, il ne peut pas nier les événements historiques qui dominent la vie moderne. Ses préoccupations suicidaires commencent par son geste de feindre la mort: "Je suis content qu'on pense partout que je suis mort; [...] je me faisais passer pour mort, et je n'avais plus besoin de faire croire à tout le monde que j'étais vivant, que j'avais des tas de

---

<sup>35</sup>Georges Jean, *Voyages en Utopie*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Philosophie, 1994, p. 37.



choses à faire, pour me garder vivant" (*PV* 13). Après avoir contemplé divers moyens de mourir, la volonté de se suicider s'impose car il se sent "las de vivre" (*PV* 117-118), formule reprise dans un article imaginaire spéculant sur le suicide d'un noyé (*PV* 127). Enfin, un autre article raconte l'arrestation d'Adam pendant laquelle il fait des menaces de suicide (*PV* 201-202), confirmant ainsi son désir de lutter contre l'histoire qu'on lui fait vivre.<sup>36</sup>

D'autres ouvrages comme *Le Déluge* comportent aussi plusieurs tentatives de suicide. Anna hésite avant de prendre la décision finale: "Demain, si j'ai le courage, je prendrai un verre d'eau et une carafe, et j'avalerais les petites pastilles roses de ma mère" (*Déluge* 63), ce qui met en valeur l'exemple de sa mère: "Tu sais, ma mère, ma mère a essayé de se tuer une fois, quand elle était jeune. Elle s'est jetée à l'eau, mais quelqu'un l'a repêchée" (*Déluge* 260). La difficulté de se tuer rend la mort de plus en plus désirable, quelque chose à espérer: "Mais la mort existait-elle vraiment? N'était-ce pas une légende, une abominable légende qu'on avait créée pour elle, pour lui donner espoir, pour lui faire prendre son mal en patience, et lui faire accepter ses douleurs?" (*Déluge* 213). Même le protagoniste, Besson, cède aux contemplations suicidaires: "Les dalles gisaient les unes à côté des autres, si dures et si calmes qu'on avait envie de monter très haut dans l'édifice et de se jeter dans le vide, de s'écraser les bras en croix sur cette platitude, et de s'y fondre en une mare de sang, de chair et d'os réduits en bouillie" (*Déluge* 202). En fin de compte, sa mort n'est pas aussi dramatique, mais représente néanmoins sa volonté de finir avec la vie: "Il a voulu le déchaînement, et à présent le déchaînement s'accomplit sans lui" (*Déluge* 270). Dans *Les Géants*, le recours au suicide-meurtre par Tranquilité et son amie reprend la tendance des protagonistes des premiers ouvrages:

A un moment, on entend distinctement une première détonation, quand la jeune fille aux cheveux châtain a tiré une balle dans la coque de la barque. Puis, quelques secondes plus tard, on entend une autre détonation, mais plus forte celle-là, qui fait un drôle de bruit double, quand la jeune fille aux cheveux blonds a pressé sur la détente du pistolet 22 LR appuyé sur la région du cœur de la jeune fille aux cheveux châtain qui la tue (*Géants* 296-297).

---

<sup>36</sup>Un article publié vers la même époque que *Le Procès-verbal*, "En Bas, vers la mort", explore d'une manière plus ouverte la tentation suicidaire, *Nouvelle Revue Française*, 131, novembre 1963, pp. 816-823.

Dans le même ordre d'idées, la fuite sert à créer une impression de liberté dans les contraintes du schéma historique. Elle ne suggère pas une fin en soi, car elle est "éternelle", mais elle permet du moins un moment de répit (TA 221). Bien que la fuite s'avère vaine, Chancelade n'abandonne pas pour autant ce moyen de s'évader du présent:

Pourtant, derrière Chancelade, rien ne menace. A bien y regarder, il semblerait plutôt que les dangers sont devant lui. Mais c'est que la fuite est vaine, et que chaque abîme laissé creuse davantage le vide qui va vaincre. La mort est déjà à l'intérieur de la fuite, accrochée à la chair même de sa proie, et elle ne la lâche pas. [...] Chancelade sait qu'il ne se sauvera pas. Il l'a toujours su" (TA 222-223).

Le Clézio revient à ce thème pour en faire le sujet principal du *Livre des fuites*. Il établit un lien étroit entre le désir de fuir et le refus de la société moderne et sa conception du temps linéaire: "Fuir, c'est-à-dire trahir ce qui vous a été donné, vomir ce qu'on a avalé au cours des siècles" (LF88). En fuyant, Jeune Homme Hogan souhaite incontestablement retrouver les gestes du mythe de l'Eternel retour; désir qui ressort de sa description de la fuite idéale:

Je veux fuir dans le temps, dans l'espace. Je veux fuir au fond de ma conscience, fuir dans la pensée, dans les mots. Je veux tracer ma route, puis la détruire, ainsi, sans repos. Je veux rompre ce que j'ai créé, pour créer d'autres choses, pour les rompre encore. C'est ce mouvement qui est le vrai mouvement de ma vie: créer et rompre. Je veux imaginer, pour aussitôt effacer l'image. Je veux, pour éparpiller mieux mon désir, aux quatre vents. Quand je suis un, je suis tous. J'ai l'ordre aussi, le *contre*-ordre, de rompre ma rupture, dès qu'elle est advenue. Il n'y a pas de vérité possible, mais pas de doute non plus. Tout ce qui est ouvert, soudain se referme, et cet arrêt est source de milliers de résurrections. Révolution sans profit, anarchie sans satisfaction, malheur sans bonheur promis. Je veux glisser sur les rails des autres, je veux être mouvement, mouvement qui va, qui n'avance pas, qui ne fait qu'énumérer les bornes (LF108).

D'après ces exemples, la liberté de créer l'histoire qui naît de l'abandon du mythe de l'Eternel retour est source d'angoisse pour les protagonistes de Le Clézio. Les tentatives de suicide et de fuite qui les préoccupent attestent leur désir de renverser l'histoire, d'abolir le temps linéaire et de rechercher un ordre nouveau. Cet ordre nouveau, qui offre une histoire réversible et l'intégration dans les cycles naturels de l'univers, l'auteur le trouve chez la tribu primitive des Indiens Embera;<sup>37</sup> il retrouve en effet l'ordre *ancien* de l'Eternel retour.

La répétition des archétypes qui étaye cette communauté se révèle surtout sous des formes culturelles: l'art, le chant et la magie. Dans *Hai*, Le Clézio condamne la création artistique

<sup>37</sup>La découverte du mythe de l'Eternel retour se voit aussi dans "Histoire du château qui explosait et renaissait sans cesse", *Nouvelle Revue Française*, 221, mai 1971, pp. 69-79.

individuelle en faveur de la forme collective de la représentation que pratiquent les Indiens.<sup>38</sup>

"Art enfin, art réellement, pour la première fois, art et non plus misérables interrogations de l'individu devant le monde. Art, puisque l'art est l'impression de l'univers sur le groupe humain, et la filiation de chaque cellule à l'ensemble" (*Hai* 43). Le schéma cyclique redonne à l'art son vrai sens, celui de se défendre contre les atteintes venues de l'extérieur: "Tout est recherche de la connaissance, application, préparatif en vue de l'extermination des dangers du silence et de l'esclavage. TOUT EST ART" (*Hai* 52), tandis que le linéarisme historique asservit l'art à l'égo:

Haine de la peinture! Ces effigies glacées, sans relief, sans mouvement, sans odeur, sans chaleur, ces monceaux de cadavres de femmes nues, de fruits et de fleurs, de visages, de paysages, à quoi servent-ils? Que veulent-ils? Ils ne sont là que pour témoigner de l'impuissance de l'individu, de son désir de dominer, et de sa peur de la mort. Ils ne servent qu'à entretenir l'abominable illusion de l'inégalité créative des hommes. Ils répètent avec acharnement, avec haine, ce mot odieux et ridicule, le *génie* (*Hai* 107).

En répétant les gestes de leurs ancêtres, les Indiens se réintègrent dans le temps, gestes qui les rendent tous égaux: "Peinture héréditaire, qui ne cherche pas à affirmer la supériorité d'un individu sur tout le reste de la tribu. Hommes, femmes, enfants, tous sont peintres, tous «artistes»" (*Hai* 116). La supériorité tant recherchée dans l'Occident, revêt désormais le statut d'un mal moderne, car elle dépend de l'individualisme et de l'inégalité:

Les Indiens ne veulent pas de la spécialisation, parce qu'elle entraîne la supériorité. Les gestes et les paroles de la magie, ce sont les gestes et les paroles de la communauté. Tous les hommes sont égaux devant la culture, c'est cela la vérité indienne.

Fête magique, théâtre commun. Il n'y a pas d'acteurs, et pas de public (*Hai* 45).

Enfin, Le Clézio lance aux lecteurs modernes une exhortation d'abolir le temps historique en refusant les "expressions individuelles", afin de retrouver les cycles naturels de la vie qui se perpétuent par l'intégration dans un ensemble harmonieux et égalitaire:

Mais ceux qui ne sont pas des héros, les Indiens: ils vivent, ainsi, chacun de son côté, ils n'inventent rien. Ils ne veulent pas conquérir le monde, ils ne veulent pas persuader les foules. Ils ne veulent pas dominer avec leurs mots, avec leurs voix. Instinctivement, l'homme élimine tout ce qui le sépare, tout ce qui le rendrait supérieur. Il n'a que faire de l'analyse, de l'histoire, de la mission. Il est d'emblée à l'intérieur du monde, au centre de la vie. Pas besoin de livres assurément, ni de tableaux: tout homme est un livre, est un tableau. La perfection, la logique, les idées nouvelles, qu'est-ce que cela? L'Indien porte sur sa peau, et autour de lui, dans les signes quotidiens, l'expression de la beauté, la liberté.

<sup>38</sup>Christian Marouby détecte et condamne cette expression artistique commune dans la société utopique, la considérant comme une entrave à la liberté personnelle, *Utopie et primitivisme: Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Paris, Editions du Seuil, 1990, pp. 77-78.

C'est cela que disent les Indiens, et nous ne voulons pas les entendre: TOUT LE MONDE EST INTELLIGENT (*Haï* 152-153).

Dans les textes mexicains, le mythe de l'Eternel retour se manifeste par les calendriers solaires et les récits cosmogoniques plutôt que par les activités culturelles. *Les Prophéties du Chilam Balam* démontrent la manière dont la mémoire collective des catégories et des archétypes permet de prévoir l'avenir car tout ce qui arrive n'est qu'une recreation du passé: "Alors les livres ne sont pas individuels. Ils sont la chronique des événements ouraniens, cherchant à exprimer tout l'univers, avec ses saisons, ses cycles, ses révolutions astrales" (*Prophéties* 8). Le besoin urgent de comprendre le temps l'emporte sur toute autre stratégie de connaissance: "Avant de se comprendre soi-même, avant de connaître l'histoire, il fallait comprendre les lois du ciel, car c'était dans le ciel que se trouvait l'explication du mystère, la clef de l'avenir. C'est du ciel que pouvait venir la prophétie" (*Prophéties* 10). Grâce à cette orientation cosmique, les Mayas reconnaissent la fragilité d'une seule vie humaine dans le schéma universel: "La grande découverte du peuple maya, c'est d'avoir pressenti que ce monde terrestre n'est pas autonome, mais qu'il est une parcelle de l'infini, et que ce temps n'est qu'un passage sur la grande roue du temps" (*Prophéties* 11). Le temps cyclique donne un sens à la vie et explique les catastrophes que doit subir le peuple maya, qui peut donc les accepter dans la sérénité car la réversibilité de l'histoire les immortalise en quelque sorte:

En concevant l'extrême matérialité du monde, en défiant le temps, ces hommes s'étaient en quelque sorte mis hors d'atteinte. Car il suffisait alors de dresser la carte de l'univers, et d'en suivre les directives, pour échapper à la mort.

Il n'y a sans doute pas eu d'autre exemple dans l'histoire de l'humanité d'une si grande concordance entre la terre et le ciel, entre le temps et l'éternité. Pour les Mayas, le calendrier était la forme parfaite du langage, de la pensée. Seul il pouvait rendre visible aux yeux de l'homme le dessin complet de l'univers et des dieux, où le commencement et la fin sont au même instant perceptibles (*Prophéties* 11-12).

Cependant, c'est la fidélité au mythe de l'Eternel retour qui entraîne la défaite des Indiens lors de la Conquête. Ils reconnaissent la révolution des cycles temporels qui prédisent leur avenir; ils savent que la fin approche. Le déclin des mœurs, de la religion, la rivalité entre tribus sont tous des signes de la décadence chez les Mayas, signes qui servent à attribuer à la Conquête un statut d'archétype, rappelant les conquêtes passées:

Ces étrangers barbus, vêtus de blanc, ces *hommes de Dieu*, arrivèrent à leur heure, et avec eux le changement tant attendu. Mais ce n'était plus des descendants des Itzas, ni des guerriers mexicains. C'étaient les hommes du Conquistador Francisco de Montejo.

Alors l'accomplissement des prophéties du Chilam Balam fit entrer la conquête dans la légende du peuple maya. Les conquérants espagnols furent confondus avec les anciens dominateurs itzas, et les malheurs qu'ils apportèrent furent le renouvellement d'une destinée" (*Prophéties* 22-23).

Bien que ce fatalisme soit la cause principale de la destruction totale d'une civilisation, il est source aussi d'aspirations utopiques. C'est grâce à l'écroulement du régime passé qu'un creux apparaît, une *tabula rasa* sur laquelle une nouvelle société peut s'instaurer. Le Clézio relie donc le mythe de l'Eternel retour chez les Mayas à l'utopie en signalant les possibilités de régénération périodique.

Les récits cosmogoniques révèlent la vision d'ensemble qui marque la société amérindienne et la rend sensible à la menace omniprésente de la catastrophe. Puisque les dieux ont créé et détruit trois fois le monde et les hommes avant de refaire la création une quatrième fois (*Relation* 34), il va sans dire que ce cycle de création et de destruction continuera à tout 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 cataclysmes successifs. Le temps présent n'est pas un temps sans limites, il est en quelque sorte un sursis avant la destruction prochaine (*Rêve* 207).

Le Clézio insiste sur la capacité de ces peuples à se régénérer, à assurer leur survie, capacité qu'ils doivent à leur foi inébranlable dans le mythe de l'Eternel retour et à leur refus du temps linéaire:

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 comput long, qui reposait sur cette conviction d'un univers cyclique, sphérique, où le temps sans cesse recommence (*Rêve* 228).

Il est pourtant plus difficile de renverser la catastrophe de la Conquête car Le Clézio suggère que c'est à ce moment-là que le temps cyclique cède la place au temps linéaire. Les conséquences de cette rencontre historique sont donc la progression vers la colonisation et

l'industrialisation dont l'aboutissement, c'est la civilisation moderne où l'histoire est libre mais fragmentée et irréversible:

Ce silence, qui se referme 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 Purepecha, 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 (*Rêve 54*).

Même si la confiance en le mythe de l'Eternel retour paraît impossible dans un tel climat, c'est peut-être le seul espoir de remédier à la situation actuelle au Mexique. Régénérer la société par une réintégration dans le temps cyclique devient ainsi un mouvement vers l'utopie car c'est sur les bases de ce mythe que Le Clézio projette la résurrection d'une civilisation perdue:

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 pu effacer: les figures des dieux anciens, les visages des héros, les désirs immortels des danses, des rythmes, des mots (*Rêve 54*).

D'après ces représentations positives du mythe de l'Eternel retour dans les textes amérindiens, il est évident que Le Clézio voit les cycles naturels des sociétés primitives comme la clef du bonheur. C'est l'intervention des Conquistadors modernes qui provoque l'aliénation et la fragmentation dans les communautés autrefois puissantes, transformant ces membres égarés et sans destinée, qui ressemblent aux protagonistes suicidaires des premiers romans de Le Clézio qui fuient l'histoire. La relation entre ce mythe et la création utopique se précise surtout dans *Hai* où Le Clézio évoque le mode de vie cyclique comme celui qui est susceptible de renouveler la société moderne.

Cette idée de refuser l'histoire linéaire en proposant le retour au début du cycle est une constante dans l'œuvre de Le Clézio. Il s'agit moins d'une nostalgie des origines que d'un effort pour tout recommencer, tout recréer dans le temps révolu. C'est ainsi que les images de l'enfant et de l'orphelin jouent un rôle primordial dans la plupart de ses ouvrages depuis *Mondo et autres histoires* jusqu'à *Poisson d'or*. En tant que symboles du commencement,<sup>39</sup> les enfants-protagonistes de *Mondo et autres histoires* et de *L'Inconnu sur la terre* ramènent l'histoire à l'origine, restaurant la notion du temps cyclique en promettant la réintégration au sein de la nature. Les repères temporels se limitent aux cycles naturels de la journée ou des saisons, le bonheur se rattachant toujours au commencement de chaque cycle: Mondo arrive dans la ville au début de l'été (*Mondo* 12); Daniel part vers la mer au début de l'hiver dans "Celui qui n'avait jamais vu la mer" (*Mondo* 154); c'est à l'aube ou aux premières heures du matin que la plupart des enfants commencent leurs fugues dans "Lullaby" (*Mondo* 73) et "La Roue d'eau" (*Mondo* 137), à titre d'exemple. Bien que Daniel et Gaspar s'enfuient sous l'ombre de la nuit, ils se trouvent dans le pays qu'ils cherchent à la lumière fraîche du matin (*Mondo* 157 et 225). La valorisation du matin dans *L'Inconnu sur la terre* rappelle également ce bonheur garanti 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 forces. 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 (*I* 83).

La réintégration dans la nature permet aux enfants de renouer avec l'origine du monde au moment même où ils risquent de perdre le contact avec le temps cyclique. Les jeunes protagonistes sont à la recherche d'un jardin ("Mondo"), de la mer ("Lullaby", "Celui qui n'avait jamais vu la mer") ou d'un contact direct avec les éléments naturels ("Les Bergers", "Hazaran", "La Montagne du Dieu vivant") pour se recréer en quelque sorte. Ils rejettent

<sup>39</sup>Eliade remarque aussi la valeur de l'enfant et de l'orphelin comme signes régénérateurs dans le schéma du mythe de l'Éternel retour: "Chaque fois que la vie est menacée et que le Cosmos, à leurs yeux, est épuisé et vide, les Fidjiens ressentent le besoin d'un retour *in principum*; en d'autres termes, ils attendent la régénération de la vie cosmique, non d'une *réparation*, mais bien d'une *recréation* de cette vie. De là vient l'importance essentielle, dans les rituels et les mythes, de tout ce qui peut signifier le «commencement», l'originel, le primordial (récipients neufs et «eau puisée avant le jour» dans la magie et la médecine populaire, les thèmes de l'«enfant», l'«orphelin», etc.;)", *op. cit.*, p. 99.

ainsi le temps linéaire car ils ne veulent pas grandir et s'insérer dans l'histoire des autres. "Lullaby" et "La Montagne du dieu vivant" racontent le passage bouleversant de l'enfance à l'adolescence que subissent Lullaby et Jon, thème repris dans "Printemps" où la jeune Saba refuse son avenir de femme:

Je voudrais bien redevenir comme avant, à Nightingale, avec Lassie, et je courais dans la nuit froide, et j'entendais le bruit des insectes. J'étais libre, libre comme la mer, libre comme le vent. Je croyais que rien ne pouvait m'atteindre. Je croyais que je ne grandirais jamais, que je ne serais jamais une femme avec de gros seins qui bougent quand elle marche, et des jambes lourdes, une femme que les hommes regardent, avec toutes ces gaines, ces soutiens-gorge, ces rouges à lèvres et ces faux cils, ces poudres aux joues. Je voulais garder un corps lisse et dur, pouvoir courir, sauter, nager, pouvoir me cacher, disparaître. Je voulais avoir toujours un visage comme les enfants, avec un front comme un caillou lisse, des yeux qui n'ont pas de vide, qui n'ont pas l'air de regarder à travers les trous d'un masque (*Printemps* 65).

Cependant, comme le mythe de l'Eternel retour le dicte, il faut un mouvement continu de la roue du temps afin que la vie puisse se régénérer à chaque tour — la maturation et le déclin sont donc inévitables et nécessaires pour engendrer de nouveaux commencements. Depuis *Désert* jusqu'à son roman récent, *Poisson d'or*, Le Clézio trace l'épanouissement de ses personnages à partir de l'enfance pour démontrer non seulement le bonheur de la vie humaine à son début, mais aussi la façon dont la répétition des archétypes rend compréhensible le déroulement de la vie dans son ensemble.

L'influence du temps cyclique se voit dans *Désert* à travers les itinéraires parallèles qui suivent Nour au début du siècle et Lalla aux années soixante-dix. Tous les deux complètent des circuits qui les amènent du pôle négatif d'un Sud pauvre et opprimant, vers le Nord, perçu comme le pôle attirant mais qui finit par les repousser vers le Sud. Leur trajet est cyclique sur le plan physique aussi bien que psychologique. Lalla boucle la boucle lorsqu'elle retourne chez elle pour commencer un cycle nouveau par la naissance de son enfant. Elle répète les gestes de sa propre mère, sans en être consciente, se réintégrant enfin dans l'ordre qu'elle cherchait depuis si longtemps: "Instinctivement, elle retrouve les gestes ancestraux, les gestes dont la signification va au-delà d'elle-même, sans que personne n'ait eu à les lui apprendre" (*Désert* 393).

Cette notion d'une mémoire ancestrale sert à ajouter une dimension magique ou surnaturelle à la répétition des archétypes dans d'autres romans de Le Clézio aussi, surtout dans *Le*



*Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* où les gestes de J.M.G. Le Clézio rappellent ceux de l'Alexis fictif, et ceux de son grand-père réel, Léon Le Clézio, qui lui, suit les directives du *Corsaire inconnu*. C'est la réversibilité de l'histoire qui offre à chaque (re)chercheur l'occasion d'entreprendre la même (en)quête, d'avoir les mêmes possibilités de trouver le bonheur qu'il cherche. La reconnaissance des traces que laisse le temps révolu remplit la même fonction annonciatrice que la mémoire génétique, facilitant le voyage de ceux qui suivent et mettent en valeur la nature prédictive du temps cyclique chez Le Clézio. Ces signes qui guident les voyageurs se trouvent dans les simples traces dans le sable: "Les hommes choisissaient sans regarder l'endroit où leurs pieds allaient se poser. C'était comme s'ils cheminaient sur des traces invisibles qui les conduisaient vers l'autre bout de la solitude, vers la nuit" (*Désert* 8), ou bien dans le paysage cosmique. Les destinées diverses se déploient dans les dessins stellaires:

Il connaissait toutes les étoiles, il leur donnait parfois des noms étranges, qui étaient comme des commencements d'histoires. Alors il montrait à Nour la route qu'ils suivraient le jour, comme si les lumières qui s'allumaient dans le ciel traçaient les chemins que doivent parcourir les hommes sur la terre (*Désert* 11).

Le ciel prédit aussi bien l'avenir que le chemin à suivre, comme, par exemple, lorsque la pluie d'étoiles signale pour Ouma l'arrivée d'une deuxième guerre: "A travers les feuillages, je vois les étoiles filantes glisser silencieusement dans le ciel glacé, entraînant avec elles d'autres astres, d'autres soleils. La guerre va revenir, peut-être, le ciel va de nouveau s'éclairer de la lueur des bombes et des incendies" (*CO* 327).

Les cycles de la guerre imprègnent les récits d'*Onitsha* et d'*Etoile errante* aussi, comme des catastrophes ponctuelles qui obligent les protagonistes à recréer leur vie. Fintan et sa mère recommencent la vie à Onitsha à la fin de la Seconde Guerre mondiale, puis de nouveau en Europe lorsque les rumeurs des guerres pétrolières courent au Biafra. C'est à peu près le même sort que subissent Esther et sa mère suivant leur fuite de Saint-Martin-Vésubie. Elles retrouvent enfin un bonheur temporaire en Israël, avant que la guerre sainte repousse Esther au Canada où elle donne naissance à son fils et renaît elle-même. Bien que ces cycles catastrophiques amène le malheur et la mort, ils constituent une partie essentielle du mythe de l'Eternel retour chez Le Clézio car ils amènent un nouveau commencement. Le passé ne s'efface, ni ne s'oublie, mais l'avenir s'améliore en fonction de la compréhension des

expériences et des événements cycliques. Comme les ouragans qui balaient périodiquement les îles Mascareignes, les cataclysmes naturels remplissent la même fonction purificatrice. L'ouragan détruit la génératrice qui représente le dernier des projets farfelus du père d'Alexis, mettant fin ainsi à une période heureuse de la vie, mais inspirant aussi un nouveau rêve du trésor chez le jeune garçon (*CO* 82-85). Dans "La Saison des pluies", c'est l'irruption de l'ouragan dans le paradis de son enfance à Maurice qui oblige Gaby à recréer sa vie en France. Plus tard, c'est le souvenir du bruit de l'ouragan qui annonce la prochaine révolution:

Peut-être qu'elle pensait au poids de l'air, autrefois, à Vacoas, à la peur qui grandissait en elle quand elle courait au-dehors pour chercher les signes de la tempête.

Maintenant, tout était différent, et pourtant, elle ressentait la même inquiétude, la même menace qui serrait sa gorge. C'était peut-être de se dire: «Je suis heureuse.» Elle ne voulait pas penser à l'avenir, surtout. Elle ne voulait pas entendre, quand Jean lui parlait de la guerre (*Printemps* 180).

Mais, le désastre de la guerre et de la mort de son mari est suivi d'un nouveau départ, la naissance de son fils et enfin le retour à Maurice.

Les gestes archétypaux de la naissance, du voyage, de la guerre, de la quête et de la mort figurent dans la plupart des ouvrages qui suivent *Désert*, chaque geste étant lié à un événement passé ou futur. Dans *La Quarantaine*, l'histoire d'amour de Léon et de Suryavati reflète celle de Jacques et de Suzanne, les deux frères répétant la décision de leur père de se marier avec une femme exotique et orpheline dans l'espoir de renouveler leur vie. Les expériences de Laïla racontées dans *Poisson d'or* reviennent toujours, que ce soit la vente d'un enfant, la tentative de viol, l'arrestation par les autorités, ou l'enfermement dans un endroit étouffant. L'enchaînement des événements dans tous les romans de Le Clézio relève donc d'un schéma qui se nourrit du mythe de l'Eternel retour, présentant une conception du monde renouvelable, jamais perdu quelque infernal ou corrompu qu'il paraisse, car la vie est toujours en voie de régénération.

La présence du mythe de l'Eternel retour chez Le Clézio se remarque d'emblée dans les ouvrages amérindiens où il condamne explicitement l'historicisme et le linéarisme en faveur de la réintégration dans le temps cyclique prescrits par la Nature et le Cosmos. Cette solution

éloigne donc la tentation du suicide ou de la fuite proposée dans ses premiers écrits; elle indique le classement des événements et des personnages autrefois incompréhensibles dans des archétypes et catégories reconnaissables, et impose ainsi une vision rassurante du monde et de la destinée humaine en raison de la croyance dans un éternel recommencement. Les œuvres de fiction qui reprennent les thèmes de l'Eternel retour se révèlent donc plus optimistes en fin de compte, malgré les épreuves terribles que doivent subir les protagonistes, puisque Le Clézio y réintroduit, au moyen de leur initiation, la sagesse primitive dans la société moderne individualiste. C'est en privilégiant ainsi les commencements et la recréation de la vie après le cataclysme que Le Clézio réussit à renverser le scénario désespéré et à ouvrir la voie à la création utopique. Le mythe de l'Eternel retour réconcilie les aspects négatifs de l'expérience humaine avec les éléments positifs et naturels dans ces récits, ce qui permet de voir "par delà bien et mal".

La valeur utopique du mythe de l'Eternel retour et de celui du Millénium réside dans leur capacité à introduire le concept d'une ère du bonheur en guise de complément à l'espace mythique du bonheur. Tout comme cette autre catégorie des mythes fondateurs de l'utopie, ces mythes présentent des aspects différents qui contribuent à l'élaboration d'un pays idéal. Chez Le Clézio, l'anticipation du salut suivant l'expérience apocalyptique qui étaye le mythe du Millénium fournit l'élément de l'espoir — même dans les conditions les plus affreuses — l'espoir essentiel pour qu'un avenir meilleur soit concevable aux protagonistes persécutés. L'œuvre de Le Clézio se rapproche encore une fois de l'utopie par le biais du mythe de l'Eternel retour, car les images cycliques et naturelles qui y abondent servent à ajouter une dimension rénovatrice aux visions utopiques. Quoique les mythes fondateurs étudiés dans ce chapitre et le précédent représentent les forces inspirationnelles à l'œuvre bien avant que la recherche du pays heureux revêtisse la désignation d'utopie, il en existe d'autres qui se développent parallèlement à l'évolution du genre utopique. Ces récits mythiques connaissent une influence importante chez Le Clézio aussi, achevant notre analyse du fonds mythique de l'utopie dans son œuvre par des allusions littéraires et des comparaisons révélatrices d'une intention utopique.

## CHAPITRE V

### LES RECITS MYTHIQUES DU BONHEUR

---

Selon l'histoire ou le récit, le mythe est le lieu narratif de la contingence et de l'événement: tout peut arriver dans un mythe, les actes les plus extraordinaires, les aventures les plus exceptionnelles, les situations les plus imprévues.

Louis Marin

---

L'espace et l'ère mythiques du bonheur sont les composantes principales des mythes fondateurs de l'utopie. L'on pourrait classer dans cette catégorie aussi tout récit mythique qui révèle une quête du bonheur. Dans ces récits, qui tracent les chemins divers qu'empruntent les êtres humains dans le but de retrouver ou de recréer un meilleur monde, figurent donc des images utopiques de base. En tant que reflets positifs de l'imaginaire utopique, certains récits incarnent des figures complémentaires de l'utopie qui, malgré leur situation en dehors du genre, fournissent néanmoins des pistes de réflexion intéressantes. Leur influence sur la projection d'un pays amélioré est incontestable grâce à leur présence importante dans la littérature qui se trouve aux limites du genre; ces mêmes récits se retrouvent dans les écrits de Le Clézio. La présence de ces récits mythiques approfondit donc le lien entre son œuvre et l'utopie puisque les schémas archétypaux sont révélateurs d'un autre fonds d'images utopiques chez Le Clézio.

Les récits mythiques qui feront le sujet de ce chapitre fournissent des exemples des trois classes de mythes qui étayent l'utopie, à savoir les mythes gréco-romains, judéo-chrétiens et modernes. De toute évidence, l'ensemble des civilisations, qu'elles soient primitives,

amérindiennes, orientales, ou africaines, véhicule des représentations des mythes universels de l'humanité tels que celui de l'Éternel retour, ou de l'Âge d'or. Cependant, étant donné que l'utopie est une construction essentiellement occidentale,<sup>1</sup> il importe de se concentrer sur la mythologie qu'engendre cette civilisation afin de mieux cerner les récits à portée utopique.

Parmi ceux-ci, ce sont les récits d'Icare et de Jason à la quête de la Toison d'or qui expriment l'aspiration gréco-romaine à l'état de bonheur. Les histoires judéo-chrétiennes qui visent le même objectif sont celle du Juif errant ainsi que la chronique de la Tour de Babel. La dernière catégorie, celle des mythes modernes, qualifiée également de "mythes littéraires", se rapproche encore plus de l'utopie qui, elle aussi, constitue un mythe littéraire.<sup>2</sup> Les archétypes modernes qui y sont développés s'inspirent peut-être de ceux des mythes anciens, mais ce sont des créations d'un auteur connu, qui naissent de la littérature, plutôt que des croyances populaires. Dans ce groupe-ci, les exemples les plus utopiques en vertu de la découverte d'un monde idyllique sont le mythe des *Mille et Une Nuits*, du Bon sauvage, de *Robinson Crusoé*, et de *Paul et Virginie*. Après avoir examiné brièvement les thèmes principaux de chacun de ces récits mythiques, une étude de leurs manifestations chez Le Clézio confirmera sa participation à cette forme du mythe aussi importante pour l'utopie que l'espace et le temps du bonheur.

## I Icare

Le récit mythique d'Icare se lie inextricablement à plusieurs mythes gréco-romains y compris l'histoire de son père, Dédale l'inventeur, qui construit le labyrinthe dans lequel s'enferme le Minotaure. Lorsqu'il aide Ariane et Thésée à tuer le Minotaure et à échapper au labyrinthe, Dédale et son fils y sont emprisonnés, de sorte qu'Icare représente une victime innocente destinée à expier la faute de son père. Pour échapper à la prison qu'il a construite lui-même, Dédale fabrique des ailes de cire et de plumes dans l'intention de s'envoler. Mais ses inventions conduisent encore au malheur car elles sont responsables non seulement de leur

<sup>1</sup>Voir le chapitre intitulé "L'Aventure de l'Occident" pour une discussion de cet argument dans Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 15-29.

<sup>2</sup>Dans son article "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire", Philippe Sellier conclut que le mythe littéraire hérite du mythe ethno-religieux le symbolisme essentiel, la situation dramatique complexe et l'éclairage métaphysique, réunis dans une forme de littérature, *Littérature*, 55, octobre 1984, pp. 112-126.

libération, mais par conséquent de la mort d'Icare. Malgré les avertissements de son père, Icare s'approche trop du soleil, le cire fond et il tombe à la mer.

Ce schéma mythique présente donc l'enfermement de l'homme dans le labyrinthe de sa propre création et sa tentative de s'enfuir vers une meilleure existence. La fuite se concrétise par l'envol vers le soleil, vol qui réalise le rêve de toute l'humanité de tous les temps: le rêve de voler comme les oiseaux.<sup>3</sup> Cependant, le dépassement des limites par le fils inexpérimenté amène sa chute et reproduit le schéma du châtement originel, car c'est en cherchant à retrouver ou à recréer les connaissances primordiales que les hommes s'attirent la colère de Dieu. D'une part, Dédale se veut l'égal de Dieu en tant que créateur des hommes-oiseaux. D'autre part, Icare se croit assez fort pour regarder le soleil de près et s'emparer de la connaissance du ciel, mais tous les deux se font punir de leur orgueil, le fils par la mort dans la mer, et le père par l'exil.

Le chemin de retour vers le bonheur n'est donc pas facile, mais les métamorphoses du récit d'Icare permettent néanmoins une lecture optimiste de ce mythe. La littérature antique et médiévale privilégie la figure de Dédale comme l'homme volant, tandis qu'Icare incarne l'imprudent. Les *Métamorphoses* d'Ovide racontent l'histoire de leur évasion de façon à transformer le rêve de vol en une projection idéale, c'est-à-dire en une vision utopique. Dante se réfère au sort de Dédale et d'Icare à plusieurs reprises dans *L'Enfer* et le *Paradis*, de manière à évoquer soit la peur d'avant la chute, soit la fuite par les airs qui entraîne le sacrifice du fils.<sup>4</sup> A partir de la Renaissance, le personnage d'Icare devient tantôt le symbole de l'ambition poétique, tantôt le symbole de la sublimation amoureuse.<sup>5</sup> Les poètes de la Pléiade, tels Du Bellay, Ronsard et Rabelais, manifestent une préférence pour Icare comme représentant du poète qui s'adonne à la tâche d'atteindre la connaissance du soleil avec une folle témérité. Des références à Dédale persistent notamment dans l'utopie de Rétif de la Bretonne, *La Découverte australe par un Homme volant, ou le Dédale français*. Pendant le

<sup>3</sup>Gaston Bachelard constate que le vol ailé d'Icare exprime en effet une *rationalisation* du vol par rapport à l'image du vol onirique car dans le monde du rêve, "on ne vole pas parce qu'on a des ailes, on se croit des ailes parce qu'on a volé", *L'Air et les songes*, Paris, Librairie Corti, 1943, pp. 36-37.

<sup>4</sup>André Peyrou, "Dédale" dans Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 417.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 418.

XIXe siècle pourtant, l'association de Dédale à la figure de l'inventeur-créateur, et d'Icare à celle de l'homme volant s'accomplit et continue jusqu'à présent. En effet, l'utopie d'Etienne Cabet qui s'intitule *Voyage en Icarie* relie indissociablement ce mythe à l'élaboration d'une société idéale, fondée sur le désir de réaliser les aspirations transcendantes de l'homme volant.<sup>6</sup> Guillaume Apollinaire fait allusion au mythe d'Icare dans "L'Ignorance" où son père lui apprend les détours du labyrinthe, mais il s'envole tout seul et finit par se brûler au contact du soleil.<sup>7</sup> Dans sa fonction d'artisan, Dédale réapparaît au XXe siècle dans le roman de James Joyce *Portrait de l'artiste en jeune homme/Dédalus*, tandis qu'Icare continue à incarner le désir du vol et la projection idéale. Les aspects du récit d'Icare qui survivent dans sa forme moderne sont donc à peu près fidèles aux traits essentiels du mythe, mais révèlent un schéma plus utopique en vertu du rapprochement de l'image d'Icare à la recherche de la connaissance et du bonheur.

L'étude psycho-mythique de Jennifer Waelti-Walters a déjà signalé l'importance du récit d'Icare dans l'œuvre de Le Clézio. Dans *Icare ou l'évasion impossible*, publié en 1980, elle développe une théorie qui explique dans un contexte mythique toute l'œuvre de Le Clézio parue jusqu'à ce moment-là. Cependant, étant donné que les textes qu'analyse Waelti-Walters représentent surtout la première période de l'écriture leclézienne, il nous importe de remettre en question les conclusions de son étude, dont le titre suggère un parcours nettement pessimiste. En effet, la désignation d'"évasion impossible" ne correspond même pas tout à fait à cette phase initiale de l'œuvre de Le Clézio, ce que Waelti-Walters remarque elle-même dans son étude. Elle souligne un changement dans l'interprétation du mythe icarien chez Le Clézio vers la fin des années 70 en raison du développement de l'archétype féminin:

L'archétype féminin domine toujours. Grâce à lui, le désir de comprendre s'est transformé: de celui de voir clair, il s'est changé en celui de se fondre dans l'univers, de s'y intégrer intimement; la compréhension se fait donc maintenant d'une façon plus instinctive, sans passer par les complexités ni les détours de la raison. Ainsi,

<sup>6</sup>Bronislaw Baczko consacre le dernier chapitre de *Lumières de l'utopie* au thème de l'homme volant qui caractérise l'esprit de la Révolution et le rapprochement de l'utopie et de l'action politique, se référant à un tableau de Goya: "Au centre se trouvent deux personnages volants qui s'évadent de la terre et se dirigent vers une autre Cité dont les contours vagues, on dirait un mirage, se profilent sur un rocher élevé et lointain". Goya, comme l'utopiste, "situe l'homme volant au premier plan et sur lui il fixe son regard", en tant que métaphore de la volonté de transcender les limites de la situation contemporaine, à la recherche de l'avenir meilleur, Paris, Payot, 1978, p. 416.

<sup>7</sup>André Peyrou, *op. cit.*, p. 419.

quelle que soit la situation — dans le monde visible comme de l'autre côté, vers le ciel ou vers la mer, vers la lumière ou les ténèbres —, se retrouve toujours la même aspiration: celle de sortir de la prison qu'est l'homme logique, du labyrinthe de la pensée quotidienne, du piège de la signification des mots.<sup>8</sup>

Cette conclusion rend d'emblée son travail sur "l'évasion impossible" moins convaincant, car il est clair que l'espoir d'une réintégration ultime est incompatible avec la mort de la figure icarienne. D'ailleurs, étant donné que ce schéma se présente non seulement dans les derniers ouvrages de cette période mais aussi dans quelques textes qui les précèdent, l'attitude fataliste qu'exprime le titre n'est peut-être pas la plus apte à caractériser la représentation du mythe icarien chez Le Clézio. Cela n'indique pas pour autant que les analyses de Waelti-Walters manquent de pertinence, car nous les reprendrons pour réitérer l'importance chez Le Clézio du schéma icarien, tout en démontrant son intégration progressive dans une quête proprement utopique. Mais il est vrai que, vingt ans plus tard, notre interprétation du récit mythique d'Icare chez Le Clézio contredit certaines tendances que décèle Waelti-Walters dans les ouvrages d'avant 1980, car l'horizon n'est plus bouché pour le protagoniste leclézien: les solutions s'amorcent et les évasions se réalisent.

Tandis que Waelti-Walters met la chute au premier plan dans son interprétation pessimiste de ce mythe chez Le Clézio, posant qu'"Icare se définit par sa chute",<sup>9</sup> nous insisterons sur le thème de l'envol, thème dans lequel réside la portée utopique de ce récit mythique. Cependant, notre analyse tient compte de l'entière trajectoire du protagoniste, depuis l'envol du labyrinthe vers le soleil jusqu'à la chute dans la mer, afin de mettre en valeur la différence fondamentale entre la représentation de l'histoire d'Icare dans les premiers romans de Le Clézio et celle qui s'élabore à partir de 1975.

Les références explicites au labyrinthe chez Le Clézio depuis *Le Procès-verbal* jusqu'à *Voyages de l'autre côté* sont énumérées par Waelti-Walters qui relie cette image de désorientation et d'aliénation à la ville et à la femme. Le dédale représente à la fois la technologie néfaste et l'agression car elle est d'une part une création ingénieuse, et d'autre part une prison, comme l'exemple d'Hyperpolis dans *Les Géants* l'illustre parfaitement.

<sup>8</sup>Jennifer Waelti-Walters, *Icare ou l'évasion impossible: Etude psycho-mythique de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Editions Naaman, 1981, p. 125.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 29.



Associé à la femme, le labyrinthe évoque aussi bien le ventre de la mère que la féminité dangereuse.<sup>10</sup> Toujours présent dans *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre*, le labyrinthe désoriente Mondo, Lullaby et le petit garçon lorsqu'ils se trouvent en ville: "L'enfant ne sait pas où il va. Il sait qu'il fuit, et ses pieds frappent le sol sans repos" (I 15). Dans *Désert* et *La Ronde et autres faits divers*, c'est le même schéma du lieu urbain qu'emprunte Le Clézio pour donner l'impression de contraintes, menaces et rues sans issue. A Marseille, Lalla erre dans "le dédale des ruelles de la vieille ville" (*Désert* 250); David espère trouver son frère dans le labyrinthe de la ville méditerranéenne (*Ronde* 239). Par la suite, le labyrinthe se manifeste de façon moins obsédante chez Le Clézio, ne revenant que par bribes pour caractériser les rues de Paris dans *La Quarantaine* et *Poisson d'or*: "Les rues de Paris me semblaient sans fin. Et certaines étaient réellement sans fin, avenues, boulevards qui se perdaient dans le flux des autos, qui disparaissaient entre les immeubles" (*PO* 97). Moins une prison à fuir qu'un espace à explorer, la ville-labyrinthe devient un lieu plus rassurant au fur et à mesure que les protagonistes comprennent mieux l'environnement dans lequel ils doivent s'intégrer.

L'image de l'envol est sujette, elle aussi, à une métamorphose très évidente, puisque la fuite change de direction au cours des textes de Le Clézio. L'envol qui s'accomplit dans les textes jusqu'à *Voyages de l'autre côté* porte le protagoniste vers le soleil, symbole de connaissance, que Waelti-Walters interprète comme une force menaçante.<sup>11</sup> Bien que la plupart des protagonistes s'efforcent de l'atteindre et en soient souvent éblouis dans ces romans, le soleil n'y joue pas le rôle meurtrier qu'il revêt dans le mythe d'Icare, sauf dans *Le Déluge* du fait de l'aveuglement et la mort de Besson (*Déluge* 270). En effet, certains personnages réussissent même à s'intégrer dans le soleil, comme Bogo le muet dans *Les Géants* (*Géants* 40) et Naja Naja dans *Voyages de l'autre côté* (*VAC* 52),<sup>12</sup> rendant une telle évasion possible. Cependant, l'envol devient encore plus prometteur dans les récits qui suivent *Voyages de l'autre côté*, lorsqu'il commence à se dissocier du soleil, se rapprochant plutôt d'une quête nocturne de la connaissance. Les contes qui figurent dans *Mondo et*

<sup>10</sup>Waelti-Walters développe une théorie très intéressante à propos de la femme-dédale, *op.cit.*, pp. 82-90.

<sup>11</sup>*Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>12</sup>Jennifer Waelti-Walters remarque aussi ces envols sans danger vers le soleil, ce qui contredit davantage la nature impossible de l'évasion, *op. cit.*, pp. 53-56.

*autres histoires* développent les thèmes du soleil et de la lune qui attirent et qui éclairent l'esprit. Le soleil domine dans "La Montagne du dieu vivant" que Jon escalade pour passer une journée auprès du jeune sage, dans "Peuple du ciel" où Petite Croix regarde le ciel et le soleil de ses yeux aveugles pour voir l'immense bleu et comprendre l'univers qu'elle habite, et dans "Celui qui n'avait jamais vu la mer" où le soleil guide Daniel vers la mer. Pourtant dans "Hazaran" et "Les Bergers", l'envol a lieu dans la nuit, se dirigeant vers la lune:

C'était comme s'ils montaient tous les deux ensemble dans le ciel, devenus légers comme des plumes, et qu'ils flottaient vers le croissant de lune. La tête levée, ils s'en allaient très longtemps, très longtemps, sans quitter des yeux le croissant couleur d'argent, sans penser à rien, presque sans respirer. Ils flottaient au-dessus de la vallée de Genna, plus haut que les éperviers, plus haut que les avions à réaction. Ils voyaient toute la lune, maintenant, le grand disque sombre et l'arc de cercle éblouissant couché dans le ciel qui ressemblait à un sourire. La petite Khaf serrait la main de Gaspar de toutes ses forces, pour ne pas tomber à la renverse. Mais c'était elle la plus légère, c'était elle qui entraînait le jeune garçon vers le croissant de lune (*Mondo* 256).

A partir de cet exemple du vol nocturne, Le Clézio commence à diversifier les images de l'envol, qui se réalise par la transe chez les Indiens Embera dans *Hai*, par la danse qui enivre dans plusieurs textes depuis *Désert* jusqu'à *La Quarantaine*, et par la musique dans *Poisson d'or*.

Le soleil joue encore dans ces histoires un rôle d'inspiration à l'envol car c'est lorsqu'elle est "dilatée par le soleil" que Lalla rêve de glisser jusque de l'autre côté du monde (*Désert* 276), et la lumière du soleil remplace la lumière artificielle de la discothèque, pour que la danse de Lalla la transporte au désert (*Désert* 332-336). Dans *La Quarantaine*, l'envol se fait par le réveil sexuel de Léon, lorsqu'il se trouve au soleil dans le monde des oiseaux et qu'il rêve de Suryavati, emporté par le désir (*Q* 142-143). Cette expérience libératrice qui s'associe au soleil entraîne non pas la chute mais "la plénitude, après l'ivresse, une espèce d'extraordinaire lucidité" (*Q* 144). C'est à la lueur de la lune que Léon et Suryavati font l'amour pour la première fois: "Ensemble nous glissions, en volant, ou plutôt en planant, contre l'aile noire du ciel. Nous étions des oiseaux, tout à fait des oiseaux" (*Q* 276). D'après ces exemples de l'envol nocturne par rapport à l'envol diurne, un nouveau modèle émerge qui modifie le récit originel d'Icare. L'ascension d'un protagoniste masculin a tendance à s'accomplir au soleil tandis que la participation féminine semble réorienter l'envol vers la lune, ne nécessitant pas en tous les cas l'attraction du soleil. Il s'agit donc d'une dialectique

durandienne qui se développe davantage à travers les deux autres éléments du récit relatifs à la chute et à la mer.

Quoique Waelti-Walters voie la chute comme "un commentaire sur la mortalité",<sup>13</sup> cet aspect du récit icarien n'est pas toujours fatal dans les ouvrages de Le Clézio qu'elle a examinés et encore moins souvent dans les romans parus après son étude. La dégénérescence progressive qui caractérise les récits depuis *La Fièvre* jusqu'aux *Géants*,<sup>14</sup> se retrouve dans quelques nouvelles de *La Ronde et autres faits divers*, où la chute de Martine en roulant sur la rue de la Liberté sous la lumière du soleil, occasionne sa mort violente dans "La Ronde" (*Ronde* 19-20), et dans "Le Jeu d'Anne", la chute de la voiture dans le ravin emporte son conducteur suicidaire vers la mort (*Ronde* 132). Mais les survivants de la chute, comme Adam Pollo dans *Le Procès-verbal*, et Bea B. dans *La Guerre* représentent l'espoir qui peut se rattacher à la figure icarienne, rendant possible l'évasion au milieu des dénouements nettement pessimistes. La fuite de Naja Naja dans le soleil confirme cette tendance plus positive car même si elle se termine par une chute, c'est une chute qui suit la courbe descendante du soleil couchant, et qui ne représente pas du tout une fin violente (*VAC* 57).

Puisque la chute mortelle s'efface presque entièrement dans les textes à partir de *Voyages de l'autre côté*, c'est évidemment l'envol initiatique qui y domine, privilégiant ainsi l'aspect utopique du mythe d'Icare. Dans *Poisson d'or*, Le Clézio décrit l'épuisement total de Laïla après son élan musical (*PO* 227 et 244), défaillance qui ressemble à une chute mais qui aboutit à la réintégration dans la vie heureuse plutôt qu'à la mort. Les chutes d'Alexis, lorsqu'il ne trouve pas le trésor caché dans *Le Chercheur d'or*, et de Geoffroy, en manquant d'atteindre le royaume ancien de la reine de Meroë dans *Onitsha*, sont dévastatrices, mais n'entraînent pas la mort. En revanche, ils permettent aux protagonistes de se réintégrer dans la vie du couple, afin que l'homme retrouve une relation harmonieuse avec la femme ainsi qu'avec la Mère Nature et que la menace de la chute fatale dans la mer meurtrière s'efface.<sup>15</sup>

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 29.

<sup>14</sup>*Ibid.*, pp. 29-39.

<sup>15</sup>Suivant les conclusions de Waelti-Walters à propos de la mer, il s'agit d'un symbole de la Déesse Mère, de l'Ouroboros maternel dont la menace potentielle reflète celle de la femme dans l'œuvre de Le Clézio. Puisque le désir de la femme représente une source de conflit dans les premiers romans, le danger qui émane de la femme dans ces ouvrages indique la présence de la mort à la fin du trajet, ce qui révèle un mouvement parallèle à celui d'Icare, *op.cit.*, p. 14.

C'est dans *La Quarantaine* que la nouvelle interprétation de la chute se juxtapose avec celle de la mer dans un schéma qui, tout en restant fidèle au récit icarien, réussit à renverser les dernières phases et à transformer la représentation de ce mythe chez Le Clézio en une expérience positive. Suivant l'envol sexuel avec Suryavati, Léon entre dans la mer qui, au lieu de tuer, fait renaître le protagoniste (*Q* 277). La réintégration dans la matière remplace ainsi la mort qui caractérise le récit icarien.

C'est ainsi que le récit mythique d'Icare révèle une tendance utopique chez Le Clézio. La plupart de ses premiers écrits emprunte un schéma qui suit l'itinéraire d'Icare, depuis le labyrinthe jusqu'à la mort, amorçant un parcours descendant, comme l'a très bien montrée Waelti-Walters dans son étude. Cependant, la présence des signes plus optimistes dans certains de ces ouvrages redonne l'espoir d'un dénouement plus positif, ce que la suite des écrits lecléziens l'attestent. Le changement définitif qui s'accomplit vers la fin des années 70 nous oblige à revoir le rôle de ce mythe chez Le Clézio car aucun aspect du récit n'est évoqué de la même manière: le labyrinthe paternel perd son aspect repoussant; l'envol frénétique du mâle vers le soleil se métamorphose en un élan féminin mystique qui s'accomplit la nuit; la chute n'entraîne plus la mort, et la mer est devenue amie plutôt qu'ennemie. La réintégration du couple qui accompagne cette transformation annonce une nouvelle relation harmonieuse avec la nature, rendant possible un avenir meilleur. Le récit icarien représente donc un thème essentiel dans l'œuvre de Le Clézio, mais la notion de "l'évasion impossible" qui s'y rattache auparavant se fait substituer par la perspective plus positive d'une réintégration utopique.

D'après notre esquisse des représentations icariennes chez Le Clézio, il est évident que ce récit s'imbrique dans la totalité de son œuvre, ainsi que dans ses essais philosophiques. Ce n'est cependant pas le cas pour tous les récits mythiques que nous étudierons ici car l'auteur ne reprend pas toujours le même schéma. Certains schémas rappellent puissamment d'autres récits archétypaux qui, même s'ils ne se trouvent que dans quelques romans ou contes, gardent une présence importante qui renforce la dimension utopique de la trame narrative chez Le Clézio.

## II La Toison d'or

Le mythe qui conte la recherche de la Toison d'or entreprise par Jason et les Argonautes constitue l'essence de l'épopée gréco-romaine, précédant *L'Odysée* homérique qui comprend d'ailleurs des références à ce récit épique antérieur. Il s'agit d'une quête des plus difficiles car la consigne de ramener la Toison d'or équivaut à une condamnation à mort. Pour résumer ce mythe,<sup>16</sup> tout commence lorsque le roi Pélias apprend par l'oracle qu'il sera détrôné par un homme dont un seul pied serait chaussé. Après avoir entendu cette prédiction, le roi reçoit Jason qui lui, ne porte qu'une sandale, ayant perdu l'autre en route. C'est donc l'instinct de conservation qui pousse le roi à confier à Jason la tâche de s'emparer de la Toison d'or,<sup>17</sup> tâche impossible, ou presque, car l'objet de cette quête se trouve au sommet d'un arbre sous la garde d'un dragon. Une telle expédition nécessite un équipage redoutable, rassemblant les meilleurs guerriers grecs, dont Héraklès et Orphée, sur le navire Argo, construit sous l'œil d'Athéna. Les Argonautes s'embarquent pour l'Orient, initiant ainsi une épopée semée d'épreuves et d'obstacles mais aussi d'aventures et de conquêtes. Après plusieurs escales dans des îles, tantôt accueillantes, tantôt hostiles, les Argonautes arrivent enfin en Cochide, le royaume d'Aétès, où se trouve la Toison d'or. Ce roi n'accède pas facilement à la demande de Jason, le soumettant à une série d'épreuves qu'il doit réussir en une seule journée. Avec l'aide de Médée, fille d'Aétès, qui lui donne un baume magique, Jason triomphe de tous les obstacles, entrant enfin en combat avec le dragon et le tuant afin de prendre la Toison d'or. Le retour vers le royaume de Pélias s'interrompt par une épisode de séduction par les sirènes, mais le chant d'Orphée les réduit au silence et permet aux aventuriers d'atteindre leur pays. Lors de leur arrivée, le navire mystique Argo, ayant rempli sa fonction de vaisseau protecteur de Jason et ses Argonautes, se transforme en un corps céleste pour guider les voyageurs sous le ciel nocturne.

<sup>16</sup>Nous suivons le scénario présenté par Yves-Alain Favre dans "Toison d'or", Pierre Brunel, *op. cit.*, pp. 1329-1333.

<sup>17</sup>L'histoire de la Toison d'or elle-même en dit long sur la nature sacrée de cette entreprise, la laine dorée étant tout ce qui reste d'un bélier divin qui, après avoir transporté dans les airs Phrixos, fils d'un roi de Béotie, fut sacrifié à Zeus.

Ce schéma porte en lui-même une tendance utopique en ce qu'il présente une île heureuse où les femmes vivent en harmonie et en paix, société accueillante qui distrait les Argonautes de leur quête pendant deux ans. Le voyage initiatique évoque également la quête utopique d'une vie améliorée par la connaissance et par la restauration de l'harmonie universelle. D'ailleurs, l'aspect utopique du récit de la Toison d'or s'accroît davantage dans des versions ultérieures du mythe. C'est surtout dans le dénouement de *La Conquête de la Toison d'or* de Corneille que se manifeste une intention nettement utopique. L'histoire d'amour qui se développe entre Médée et Jason rend problématique l'obtention de la Toison d'or car il faut au héros l'aide de la fille d'Aétès, mais il s'est promis à la reine Hipsipyle dont il est épris.<sup>18</sup> Jason doit donc choisir entre la gloire et l'amour, choix qui met en opposition le geste héroïque et le geste sentimental, et qui implique une remise en question du sacré. Puisqu'il renonce à la Toison sacrée, symbole de la transcendance et du bonheur divin, Jason privilégie le bonheur humain, ce qui se traduit par un refus du paradis lointain et inaccessible en faveur d'une réintégration dans l'avenir harmonieux du couple.

C'est cette deuxième version du récit qui se constate surtout chez Le Clézio, où l'opposition fondamentale entre les deux options révèle la nature irréalisable de la quête du sacré, tandis que la quête du bonheur terrestre s'avère réalisable. Deux romans en particulier reprennent la structure épique de la recherche de la Toison d'or. Dans *Le Chercheur d'or* et *Onitsha* le protagoniste partage avec Jason d'être préoccupé par une tâche impossible qui le pousse à partir à la recherche d'une gloire éphémère, voire illusoire. Les itinéraires tracés dans les deux romans rappellent celui de l'Argo, et au bout du voyage, le protagoniste doit affronter l'épreuve finale, la plus difficile, qui consiste à renoncer à l'inconnu et à s'intégrer dans le bonheur qui se trouve tout près de lui.

Dans *Le Chercheur d'or*, un lien très évident existe entre la quête du trésor que poursuit Alexis et le récit de Jason et la Toison d'or. L'inspiration mythique de ce roman se trahit par des références à la constellation de l'Argo ainsi qu'au navire des Argonautes lorsqu'Alexis rêve de trouver le trésor dont son père lui parle: "C'est peut-être pour cela que, plus tard, je

---

<sup>18</sup>Yves-Alain Favre, *op. cit.*, p. 1332.

garderai cette impression que tout ce qui est arrivé par la suite, cette aventure, cette quête, étaient dans les contrées du ciel et non pas sur la terre réelle, et que j'avais commencé mon voyage à bord du navire Argo" (CO 59). Sur les quais de Port Louis, Alexis trouve le navire qu'il lui faut pour accomplir sa quête et le voyage initiatique commence: "Je crois que je l'ai su tout de suite: je partirais sur le *Zeta*, ce serait mon navire Argo, celui qui me conduirait à travers la mer jusqu'au lieu dont j'avais rêvé, à Rodrigues, pour ma quête d'un trésor sans fin" (CO 107). Des méditations sur la quête de Jason, tracée dans le ciel, ponctuent les jours en mer (CO 128), et les escales aux îles Mascareignes rappellent celles que fit Jason avant d'arriver à sa destination. Pourtant, toutes les îles que connaît Alexis incarnent moins des lieux utopiques que des paradis perdus: Agalega, autrefois "la reine des îles", est devenue "l'île des rats", et même Saint Brandon, le lieu rêvé du timonier, revêt un aspect cauchemardesque après la boucherie des tortues qui s'y accomplit.

C'est lors de son arrivée à Rodrigues que les épreuves commencent et que la nature sacrée de sa quête s'impose à lui; comme la Toison d'or, le trésor symbolise l'inaccessible, l'interdit: "J'appréhende de descendre au fond de cette vallée, comme si c'était un domaine interdit" (CO 174). Alexis se rend compte que le pire reste toujours devant lui: "Le vent violent secoue la toile derrière moi, comme si je n'avais pas terminé mon voyage. Demain, je serai là, je verrai le passage des ombres. Quelque chose m'attend, quelqu'un. C'est pour le trouver que je suis venu jusqu'ici" (CO 176). Il échappe à la mort, exposé aux éléments de Rodrigues (CO 185), mais la confronte encore lorsqu'il va à la guerre dans un bateau qui est le contraire de l'Argo, il s'agit d'un château d'acier qui s'appelle le *Dreadnought*. Comme un autre séjour dans la vallée de la mort, l'expérience de la guerre représente la dernière épreuve avant qu'Alexis reprenne la recherche de l'or à Rodrigues. En fin de compte, c'est la constellation de l'Argo qui lui révèle comment trouver le trésor, c'est-à-dire comment trouver la clef du bonheur: "Si Ouma est ici quelque part, je la retrouverai. J'ai besoin d'elle, c'est elle qui détient les secrets du chercheur d'or" (CO 291). L'abandon de la gloire permet à Alexis de trouver le bonheur qu'il cherche à Mananava (CO 299). A l'instar de Jason dans l'interprétation de Corneille, Alexis renonce à la quête chimérique de racheter les terres familiales, préférant se réintégrer dans l'harmonie naturelle de Mananava en compagnie

d'Ouma. *Le Chercheur d'or* correspond donc au récit mythique de la Toison d'or, ramenant la quête héroïque à sa finalité utopique.

Le même schéma se révèle à travers la quête de la connaissance africaine dans *Onitsha*. Le récit commence par le voyage initiatique en bateau de Fintan et se poursuit par le périple de Geoffroy qui s'acharne à trouver la cité perdue de la reine de Meroë. Bien que ce roman ne comprenne pas de références explicites au mythe de la Toison d'or, tous les éléments du récit y figurent. Le "long voyage" à bord du *Surabaya* emporte Fintan et sa mère vers des endroits aux noms magiques comme Madeira et Funchal, et vers leur rendez-vous avec le père. Les escales à Dakar, à Saint-Louis et à Gorée ne donnent qu'une très mauvaise impression du continent africain: "C'était donc cela, l'Afrique, cette ville chaude et violente, le ciel jaune où la lumière battait comme un pouls secret. [...] C'était donc cela l'Afrique, cette ombre chargée de douleur, cette odeur de sueur au fond des geôles, cette odeur de mort" (*O* 34-35). La litanie des noms des ports s'interrompt par une épisode à Takoradi où Maou et Fintan se baignent dans des eaux dangereuses (*O* 44). A la suite de cette première épreuve imprévue, des batailles symboliques entre l'homme et Dieu entrent en jeu: Geoffroy tue le dieu faucon, Ugo, et Fintan tue les termites, divinités aussi.

Peu à peu la quête de Geoffroy se précise; la recherche de la ville perdue devient une obsession à laquelle il ne peut plus échapper: "Le feu brûle plus fort et plus précis, maintenant que plus rien ne le protège, que plus rien ne s'interpose entre lui et son rêve" (*O* 176). Moins évidente que la quête du trésor ou de la Toison d'or, celle de Geoffroy s'avère néanmoins du même ordre car l'oracle d'Aro Chuku et les temples du peuple de Meroë représentent aussi un objectif interdit, sacré, qui rendra la gloire à celui qui les découvre. L'accès à cet endroit mythique est très difficile: le voyage en pirogue se fait à contre-courant; la marche est pénible même avec son guide Okawho, et Geoffroy commence à mettre en question sa quête: "Que suis-je venu chercher? pense Geoffroy, et il ne peut pas trouver de réponse" (*O* 193). Lorsqu'ils arrivent à l'endroit sacré, marqué par un autel primitif, Geoffroy se croit au bout des souffrances et au seuil du paradis:

Après tant d'épreuves et de fatigue, il lui semble qu'il a enfin atteint le but de son voyage. Avant de dormir, il pense à Maou, à Fintan. C'est ici qu'il faudra venir avec



eux, pour fuir Onitsha, pour échapper à la trahison. C'est ici qu'il pourra écrire son livre, achever sa recherche. Comme la reine de Meroë, il a enfin trouvé le lieu de la vie nouvelle (O 195).

Pourtant, à son insu, il n'a pas réussi la dernière épreuve, la baignade dans Ite Brinyan, le lac de vie, car l'eau *mbiam* l'a rendu très malade; il est au point de mourir: "Il pense: tout est terminé. Il n'y a pas de paradis" (O 196). C'est ainsi qu'il renonce à l'ancien objectif de sa quête et qu'il retourne vers son amour, Maou, pour retrouver le bonheur dans la vie réelle:

Sur le lit de sangles, Geoffroy écoute la respiration de Maou. Il ferme les yeux. Il sait qu'il ne verra pas ce jour. La route de Meroë s'est perdue dans le sable du désert. Tout s'est effacé, sauf les signes *itsi* sur les pierres et sur le visage des derniers descendants du peuple d'Amanirenas. Mais il n'est plus impatient. Le temps n'a pas de fin, comme le cours du fleuve. Geoffroy se penche sur Maou, tout près de son oreille il murmure comme autrefois, les mots qui la faisaient sourire, sa chanson: «I am so fond of you, Marilu.» Il sent son odeur de la nuit, douce et lente, il écoute la respiration de Maou qui dort, et tout d'un coup, c'est ce qu'il y a de plus important au monde (O 216).

La réintégration dans la communauté harmonieuse fournit un dénouement utopique à *Onitsha* aussi bien qu'au *Chercheur d'or*. La structure et les épisodes de la quête de la Toison d'or contribuent aussi aux potentialités utopiques de ces deux romans. Au dernier moment, le désir de réaliser une meilleure existence dans la vie réelle détourne les protagonistes de leur objectif premier de franchir le domaine interdit et de se couvrir de gloire. Le récit de la Toison d'or représente un parcours mythique que Le Clézio privilégie dans ses romans épiques afin de signaler son rêve de l'harmonie sociale retrouvée et donc le chemin qui mène vers l'utopie.

Suivant l'expulsion, le retour au sein d'une nature redevenue harmonieuse se révèle comme le principe directeur de ces deux récits gréco-romains. C'est grâce à la réintégration dans le monde que le bonheur s'accomplit; la quête de la connaissance divine, représentée par le soleil, l'or, ou la découverte, n'aboutit qu'au malheur car le sacré étant interdit à l'humanité, elle se voit désormais obligée de fonder son utopie elle-même. Les mêmes préoccupations — retour à l'état originel, désir de pénétrer dans la sphère du sacré — caractérisent les mythes judéo-chrétiens aussi. Des allusions aux récits du Juif errant et de la Tour de Babel chez Le Clézio soulignent encore davantage la présence obsédante dans son œuvre de la quête du bonheur terrestre, quête qui s'avère encore plus difficile car elle tente de renverser le châtement divin.

### III Le Juif errant

Le mythe du Juif errant semble trouver ses racines dans les images de la Passion du Christ. Bien qu'aucun récit biblique ne fournisse une source explicite pour cette figure du Juif errant, la légende de ce témoin de la souffrance du Christ qui n'a rien fait pour l'aider est très connue. Les descriptions de son comportement envers le Christ sur le chemin du Calvaire font état de son indifférence, et même de sa violence, puisqu'une version raconte qu'il donne au martyr un soufflet. En punition le Juif se voit condamner à errer de par le monde jusqu'à la Fin des Temps; l'immortalité se transforme en une malédiction divine et l'errance éternelle symbolise la condition humaine. Or, les deux motifs qui ressortent de ce schéma — l'idée d'une attente pour un temps indéfini et celle de l'indignité qui est faite au Christ — renvoient à deux textes bibliques en particulier. La Légende de Malchus évoque la punition à l'errance dont souffre celui qui insulte une divinité (*Jean* 18: 20-22), alors que la Légende de saint Jean insiste sur l'immortalité celui qui doit attendre le retour du Christ (*Matthieu* 16: 28).<sup>19</sup> Ces repères n'offrent pourtant que des indications vagues à propos du mythe du Juif errant qui se précise surtout dans les traditions folkloriques de l'Europe occidentale et centrale au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.<sup>20</sup> Il présente alors un paradigme de la conversion du Juif au christianisme, tout en préservant l'altérité du Juif qui ne bénéficie pas du pardon tant valorisé chez les Chrétiens. Ce malgré l'interprétation générale de ce mythe comme une projection des valeurs chrétiennes du prosélytisme et de la pauvreté.<sup>21</sup> Dans cette forme originelle, le récit du Juif errant rappelle moins le schéma utopique que l'attente millénariste, mais le mythe prend une allure utopique lorsque le châtement se métamorphose en une clef de l'avenir.

Le Juif errant subit dans ses incarnations littéraires une transformation qui éloigne la notion de sa culpabilité originelle et lui confère progressivement un rôle de savant. Il se débarrasse

<sup>19</sup>George K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, Providence, Brown University Press, 1965, p. 12.

<sup>20</sup>L'ouvrage de George K. Anderson contient des études très détaillées sur le développement et l'épanouissement de ce mythe en Europe à travers les siècles, *op. cit.*

<sup>21</sup>Frank Felsenstein, *Anti-semitic Stereotypes: A Paradigm of Otherness in English Popular Culture, 1660-1830*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 58-61.

quelque peu de l'image d'un homme fuyant son passé et ses erreurs pour revêtir le rôle d'un sage qui a tout vu, tout lu, tout su. C'est sous ses traits du "damné de la terre", héros de la connaissance que le mythe se perpétue à travers les siècles. Il apparaît en Espagne vers 1450 sous le nom de Giovanni Buttadeo, à Hamburg vers 1552 sous celui d'Ahasvérus, à Bruxelles en 1774 comme Isaac Laquedem.<sup>22</sup> Au XIXe siècle, le Juif errant symbolise l'étranger, l'existence marginale, le déracinement qui hantent l'expression romantique. Parmi les chroniqueurs de sa quête universelle à l'apogée de sa popularité se trouve Percy Bysshe Shelley qui interprète l'histoire du Juif errant comme celle d'un révolté afin de mettre en relief l'injustice divine dans "Queen Mab" (1813) et "The Wandering Jew's Soliloquy" (1812).<sup>23</sup> Edgar Quinet fournit deux versions très différentes en prose: la critique de la société humaine dans *Les Tablettes du Juif-errant* (1823) et l'épopée quasi-mystique, *Ahasvérus* (1833), qui présente un dénouement optimiste par la rédemption finale dans la Cité Nouvelle. Ces interprétations plus utopiques du salut du Juif errant naissent sous l'influence des théories fouriéristes et saint-simoniennes de l'époque et trahissent une tendance messianique.<sup>24</sup> La souffrance et la condamnation amènent enfin la rédemption et le progrès, avec un ton pathétique dans la Chanson de Béranger, *Le Juif errant* (1831), mais le roman d'Eugène Sue qui porte le même titre, publié comme roman-feuilleton en 1844-5, reste la représentation littéraire la plus célèbre de ce mythe. Quoique le Juif errant n'y soit pas vraiment le thème central, son rôle comme ressortissant de l'Ancien Monde à la recherche du Nouveau, et champion des causes du socialisme fouriériste prête une tendance fort utopique à sa présence dans ce roman.<sup>25</sup>

Le Clézio reprend les thèmes de la révolte et du salut dans la version du récit du Juif errant qui se perçoit en filigrane dans son œuvre.<sup>26</sup> Trois romans en particulier développent le motif de l'errance: le premier, *Le Livre des fuites*, suit le schéma de la révolte alors qu'*Etoile errante* et *Poisson d'or* mettent l'accent sur les figures rédemptrices. C'est dans ces derniers

<sup>22</sup>Marie-France Rouart, "Le Mythe du Juif errant" dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 859.

<sup>23</sup>Ce poème fut composé vers 1812, mais publié pour la première fois en 1887.

<sup>24</sup>Marie-France Rouart, *op. cit.*, p. 864.

<sup>25</sup>George K. Anderson, *op. cit.*, pp. 231-235.

<sup>26</sup>Dans sa préface de 1982 à *Dernier poèmes en vers et en prose* de Max Jacob, Paris, Gallimard, 1961, Le Clézio décrit d'emblée l'aventure de Jacob comme celle du Juif exilé, arraché à la damnation par une seconde naissance et promis à la mort, celui que la poésie sauve et condamne ensemble.

ouvrages que Le Clézio démontre la portée utopique de ce mythe, mais *Le Livre des fuites* trace aussi des étapes à parcourir dans la recherche d'une vie meilleure. Depuis l'épigraphe "Or laisserons de ceste cité & irons avant", *Le Livre des fuites* présente le cheminement d'un déraciné à travers le monde entier. Jeune Homme Hogan n'est pas condamné à errer par une divinité offensée mais, repoussé par les villes et les contraintes de la vie moderne, il se lance lui-même dans la fuite perpétuelle. Bien que cet exilé volontaire ne revit pas exactement le sort du Juif errant, il s'agit néanmoins de l'itinéraire d'un révolté contre l'ordre injuste. Son errance ressemble à celle du Juif en ce qu'elle se poursuit sans véritable but:

I WALK ON THIS FLAT LAND  
WITH NEVER ANY PURPOSE (LF 68).

La fuite prend valeur d'initiation lorsqu'il traverse le désert sur les traces de Hieun-Tsang (LF 91-107). Par la suite Jeune Homme Hogan rêve de mettre fin à sa vie errante et de se réintégrer dans une histoire heureuse: "Je voudrais tant que le mouvement s'arrête, et que j'entre dans un autre mouvement, celui, pareil au déroulement d'une belle histoire, qui m'entraîne heureux d'un point à l'autre de ma vie" (LF 112). C'est alors que l'intention utopique du parcours de Jeune Homme Hogan se déclare, mais sa rédemption tarde à se produire. Ses efforts pour se réintégrer dans le temps et l'espace se heurtent sans cesse à des obstacles qui entravent son progrès vers le bonheur. Lorsque l'épidémie survient, comme une malédiction de Dieu (LF 282), le protagoniste paraît définitivement condamné à une errance sans fin. Le Clézio annonce-t-il, par son personnage, une immortalité maudite ou un salut possible? La réponse est ambiguë, puisque les dernières phrases indiquent:

"Les vraies vies n'ont pas de fin. Les vrais livres n'ont pas de fin.  
(A suivre.)"

Le Clézio procède d'une manière différente dans *Etoile errante* et *Poisson d'or*, chaque roman révélant un moyen de rompre la malédiction du Juif errant et d'atteindre le salut. Le récit d'Esther reproduit l'errance éternelle du Juif dans un itinéraire qui va de Saint-Martin-Vésubie à Jérusalem, en passant par l'Italie, Paris, et le Canada, tandis que Laïla parcourt les rues et les villes à la recherche de ses racines. Bien que ces ouvrages tracent des itinéraires d'errance et d'aliénation, c'est dans l'optique d'une réintégration dans le temps et l'espace que Le Clézio se sert du mythe du Juif errant, le démontrera l'esquisse des deux histoires.

L'arrivée des Allemands à Saint-Martin-Vésubie déclenche l'errance chez Esther. En compagnie des autres Juifs réfugiés dans le village, elle se met en fuite devant la persécution nazie, fuite qui se caractérise par les mots de Hayyim Nahman Bialik:

*Sur mon chemin tortueux  
je n'ai pas connu de douceur.  
Mon éternité est perdue (EE 89).*

Dès lors, Esther ressent la séparation de tout ce qu'elle a connu auparavant: "Cela ne servait à rien de regarder en arrière, tout cela avait cessé d'exister" (EE 92), car sa condamnation à l'errance implique aussi la perte de toute sécurité: "Maintenant, sûrement, rien de tout cela ne pourrait revenir, car peut-on retrouver ce qu'on a laissé derrière soi en partant?" (EE 94-95). Le chemin mène à Festiona, un des "villages oubliés de la Stura, où ils croyaient qu'ils trouveraient leur salut" (EE 116), mais malgré la protection qu'offre cet endroit, Esther et sa mère, enfermées dans le temps figé, n'y retrouvent pas le bonheur: "Sur le clocher, la pendule arrêtée marquait interminablement quatre heures moins dix" (EE 117). L'immobilité du temps traduit l'immortalité du Juif errant, condamné à vivre selon un temps différent de celui qui marque la vie des hommes; c'est précisément le sentiment qui imprègne le groupe de Juifs qui attendent le bateau pour Israël: "Le temps a cessé d'exister pour nous. Nous voyageons, nous sommes dehors depuis si longtemps, dans un monde où il n'y a plus de temps" (EE 143). Le rêve de passer la vie au même endroit devrait se réaliser en Israël, mais l'errance maudite reprend, envoyant Esther jusqu'à Montréal avant de l'orienter enfin vers le lieu où tout a commencé. Avant de pouvoir accéder de nouveau à la Terre promise, Esther doit rompre le cercle de l'errance en confrontant les souvenirs de la vie heureuse et les sentiments inspirés par la mort de son père, confrontation qui lui permet de se réintégrer dans le temps réel plutôt que de rester en dehors du temps dans une immortalité infernale:

*Je ne savais pas ce que je cherchais, ce que je voulais voir. C'était comme une plaie au cœur, je voulais voir le mal, comprendre ce qui m'avait échappé, ce qui m'avait jetée vers un autre monde. Il me semblait que si je trouvais la trace de ce mal, je pourrais enfin m'en aller, oublier, recommencer ma vie, avec Michael, avec Philip, les deux hommes que j'aime. Enfin, je pourrais voyager de nouveau, parler, découvrir des paysages et des visages, être dans le temps présent. J'ai peu de temps. Si je ne trouve pas où est le mal, j'aurai perdu ma vie et ma vérité. Je continuerai à être errante (EE 326).*

Cette compréhension acquise, l'histoire d'Esther se transforme en récit salutaire. Grâce à sa possibilité de boucler la boucle en retournant vers ce qu'elle a fui, elle se dégage des liens du temps immobile et de la mémoire. Laïla poursuit cependant un chemin qui la fait zigzaguer à

travers le monde, comme le Juif errant expulsé de sa propre vie et de son corps, jusqu'à ce qu'elle puisse reconnaître la voie du salut.

L'errance de Laïla commence lorsqu'elle est expulsée de la cour de Lalla Asma. Elle se réfugie chez des amis ou des amants, mais elle a toujours des ennuis qui l'obligent à partir de nouveau. L'impossibilité de rester sur place est une malédiction qui empêche Laïla de se connaître, car elle traîne dans les rues de Paris, comme à Los Angeles, errant sans autre but que le mouvement lui-même. Ce désir de bouger semble d'abord naître d'un manque de liberté pendant l'enfance: "Pour moi qui n'avais connu que le monde du Mellah et le bidonville de Tabriket, ou les petites rues bordées de jasmin du quartier de l'Océan, cette ville était immense, inépuisable" (*PO* 97). Cependant, l'errance se métamorphose en une fuite vers la mort lorsque Laïla perd l'espoir de se retrouver: "Je marche pendant des jours. Jusqu'au bout des rues, jusqu'à la mer. Jusqu'au bout du monde, jusqu'à la mort" (*PO* 236). Cette impression de désespérance marque aussi le mythe du Juif errant, marchant au bout de la terre à la recherche de la mort salutaire. Pour Laïla, tout comme pour Esther, la rédemption vient lorsqu'elle se rend compte qu'elle doit retourner vers ses origines. C'est un voyage qui exige beaucoup de courage: "J'avais la nausée, j'avais un point de côté. Je me souvenais de Houriya, quand elle marchait dans la montagne, avec le bébé dans son ventre. Pourquoi est-ce que moi je n'avais pas le même courage alors qu'il n'y a plus rien dans mon ventre?" (*PO* 248). Mais elle arrive enfin à sa destination, étant retournée à la case du départ: "Je n'ai pas besoin d'aller plus loin. Maintenant, je sais que je suis enfin arrivée au bout de mon voyage. C'est ici, nulle part ailleurs. [...] Maintenant, je suis libre, tout peut commencer" (*PO* 252).

Les parcours initiatiques d'Esther et de Laïla suivent alors celui du Juif errant en ce que ces femmes partent d'une situation tragique et semblent condamnées par l'injustice divine à errer dans le monde. C'est l'aspect rédempteur de ce mythe qui l'emporte chez Le Clézio, qui donne à ces âmes souffrantes le moyen de retourner à l'origine du mal et donc de faire face à leurs démons afin de pouvoir retrouver le bonheur. Ainsi, le dénouement du récit du Juif errant signale une tendance fort utopique dans *Etoile errante* et *Poisson d'or* car les deux

protagonistes réussissent à mettre fin à leur fuite en triomphant de leur malédiction. A cette malédiction plutôt individuelle ou touchant un groupe particulier, s'ajoute une autre qui accable l'humanité entière. Elle se présente sous la forme du mythe de la Tour de Babel, qui exprime aussi une finalité utopique, moins en renversant le châtement de Dieu qu'en comprenant sa portée réelle.

#### IV La Tour de Babel

Dans l'*Ancien Testament*, c'est le récit de la Tour de Babel qui met fin aux chapitres décrivant les origines de l'humanité:<sup>27</sup> après la Chute et le Déluge, ce récit fait état d'une troisième faute qui s'ajoute aux péchés originels de l'être humain:<sup>28</sup>

*Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots. Comme les hommes se déplaçaient à l'Orient, ils trouvèrent une plaine au pays de Shinéar et ils s'y établirent. Ils se dirent l'un à l'autre: Allons! Faisons des briques et cuisons-les au feu! La brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de mortier. Ils dirent: Allons! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre dans les cieux! Faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur toute la terre!*

Or, Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. Et Yahvé dit: *Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises! Maintenant aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons! Descendons! et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. Yahvé les dispersa de là sur toute la surface de la terre et ils cessèrent de bâtir la ville. Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la surface de la terre (Genèse 11, 1-9).*

Evidemment, il s'agit d'une fable où le Créateur punit l'orgueil, le désir de rétablir le lien entre la terre et le royaume de Dieu, de dépasser les connaissances humaines pour atteindre la transcendance. Mais le nom de Babel est plus énigmatique en ce qu'il se rapproche à la fois du verbe hébreu, *Bil*, qui signifie confondre ou mêler, et des substantifs accadiens, *Bab El*, *babili-babilou*, *Babylone*, qui signifient la porte du Dieu.<sup>29</sup> C'est-à-dire que les deux axes symboliques de la confusion et de l'aspiration orgueilleuse se trouvent représentés dans le nom de Babel.

<sup>27</sup>Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982, p. 93.

<sup>28</sup>Myriam Jacquemier, "Richesses et résonances de Babel", *Eloge de Babel*, Editions Sud, Hors Série 1994, 16.

<sup>29</sup>Alice Planche, "Babel ou la tour des énigmes", *Eloge de Babel*, Editions Sud, Hors Série 1994, 29.

Dans l'interprétation traditionnelle de ce mythe, la confusion des langues est un châtement de Dieu infligé en punition de la présomption de l'homme qui veut dépasser sa condition humaine.<sup>30</sup> De là, une interprétation symbolique relie la construction de la tour à la notion d'une tyrannie collective qui, à force d'opprimer l'homme, fait exploser l'humanité en fractions hostiles.<sup>31</sup> C'est une réaction contre l'organisation excessive d'une société qu'il faut briser pour ne pas succomber à un règne totalitaire.<sup>32</sup> Sur le plan architectural, il s'agit d'un refus de l'unité verticale et concentrée, et d'un recours à la pluralité expansive et dispersée<sup>33</sup>, phénomène qui se retrouve dans la dimension linguistique du récit.<sup>34</sup>

Cependant, selon les propos de Gabriel Vahanian et de Darrell J. Fasching, ces interprétations permettent une lecture utopique de ce mythe. Selon eux, le châtement de Dieu n'est plus une malédiction, mais plutôt une espèce d'assistance divine qui protège l'humanité en la dirigeant vers la bonne voie. C'est-à-dire que le désir utopique ne surgirait pas au sein d'un monde "fini", technologique et uniforme; elle ne se réaliserait que sous la forme du monde "infini" de la diversité, ouvert à l'étranger et à la différence.<sup>35</sup> Cette explication du mythe de la Tour de Babel met en valeur la diversité et condamne avec l'approbation de Dieu la foi exclusive dans le progrès technique d'une manière qui rappelle fortement les prises de position de Le Clézio.

En effet, c'est dans la même optique que Le Clézio insère ce mythe dans son œuvre littéraire. Il souligne d'abord la confusion linguistique qui règne dans la ville où tout message se brouille lorsqu'il se destine à la communication en masse. En revanche, la diversité des langues dans une communauté représente un schéma positif relevant du

<sup>30</sup>Darrell J. Fasching, *The Ethical Challenge of Auschwitz and Hiroshima: Apocalypse or Utopia?*, Albany, State University of New York Press, 1993, p. 1.

<sup>31</sup>Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 81.

<sup>32</sup>"Babel pourrait donc bien devenir pour nous le symbole d'une résistance à la monoculture de masse. Lorsque sera en voie de complet «achèvement» l'unification mondiale des modes de vie sous la férule du développement dont l'Occident a longtemps eu l'exclusivité, il n'y aura plus que des écrivains et des poètes pour se rappeler que, si la communication est favorisée par le plurilinguisme, elle n'est authentifiée que par l'empreinte, en chacun de nous, d'une langue-mère au sein de laquelle se détermine notre identité intellectuelle", André Ughetto, "Eloge de Babel", *Eloge de Babel*, Editions Sud, Hors Série 1994, p. 10.

<sup>33</sup>André Ughetto, *op. cit.*, p. 10.

<sup>34</sup>Voir à ce propos l'étude de Damien Broderick, *The Architecture of Babel: Discourses of Literature and Science*, Melbourne, Melbourne University Press, 1994.

<sup>35</sup>Darrell J. Fasching, *op. cit.*, p. 2.



multiculturalisme,<sup>36</sup> et de l'acceptation de l'étranger.<sup>37</sup> Les trois chapitres de *Terra Amata* qui traitent de la communication, "J'ai parlé tous ces langages", "En gesticulant", "En disant des mots incompréhensibles", démontrent des tendances babéliques négatives qui dominent dans le monde moderne, où les efforts pour se faire comprendre n'aboutissent qu'à l'exclusion et aux malentendus. Besson se trouve aussi en proie à l'incompréhension dans la ville moderne: "Des langages inconnus, inhumains, emplissent mes oreilles. Les articulations se chevauchent, se cognent, construisent dans le vide. Elles ne s'adressent à personne" (*Déluge* 30-31). D'ailleurs Le Clézio fait des références explicites à la Tour de Babel et à la pertinence de ce mythe dans la société occidentale: il évoque la confusion linguistique dans un article, "La Tour de Babil",<sup>38</sup> ainsi que dans *Les Géants* où le petit garçon Bogo le Muet se trouve dans l'ascenseur entouré de personnes qui parlent sans communiquer: "Chacune parlait dans sa langue, comme cela, les paroles insensées résonnaient dans l'air serré. [...] Et tandis qu'ils parlaient, la nacelle de fer montait, montait, elle continuait sa course dans le vide, jusqu'au sommet de la tour de Babel peut-être" (*Géants* 79). La construction de la tour elle-même est également évoquée, ce qui met en cause l'orgueil de l'homme qui veut changer la face de la terre et du ciel: "Le ciel est bétonné, il écrase. On va dresser des pointes de fer qui le transperceront, on construira des tours de Babel qui le transformeront en palier d'immeuble" (*Guerre* 78).

Les représentations de la confusion et du chaos qui s'associent à la Tour de Babel se limitent au cadre de la ville occidentale; ailleurs, Le Clézio met en valeur la pluralité des langues. Même si on ne peut pas se comprendre par les mots, la musique des langues différentes est génératrice de sens, comme le souligne l'auteur dans un éloge de la diversité:

J'aime entendre les langues, les voix. La musique de l'anglais, haute-basse, tombante, trébuchante. L'énoncé nasillard, un peu monotone du français, sons clairs et consonnes dures. Le glissement doux, murmurant de la langue suédoise. Les liquides, les sons longs du finnois. La musique serpentante du vietnamien, du laotien. La musique volubile de l'espagnol, les doubles consonnes de l'italien. Les sons étranges du piémontais. Les sons très doux, tout de suite brutalisés de la langue arabe. Les chuintements du russe, bruits d'eau, aigus étouffés, graves assourdis. La solennité de fanfare de l'hindi, la grandiloquence du japonais. Toutes ces langues qui parlent, parlent, chacune avec sa bouche, sa gorge, sa glotte, son diaphragme. Chacune pour elle, sans s'écouter, sans se comprendre. Et puis les deux langues les

<sup>36</sup>*Infra*, p. 270.

<sup>37</sup>*Infra*, p. 261.

<sup>38</sup>J.M.G. Le Clézio, "La Tour de Babil", *Les Cahiers du chemin*, 10, octobre 1970, pp. 139-152.

plus belles sans doute, les plus mystérieuses, où la phrase la plus insignifiante, quand vous l'entendez, vous enveloppe et vous fait frissonner comme si elle apportait toute la profondeur de l'existence, toute la connaissance, la musique: le portugais, le nahuatl (I 97-98)

Ce tour du monde par le polyglotte Le Clézio établit l'égalité, l'unité des langues et constitue une défense du multiculturalisme des sociétés idéales où la malédiction de Babel se transforme en bénédiction, comme dans le conte de *Balaabilou*. Le chant de l'homme métamorphosé en oiseau calme les fauves, mais permet aussi de communiquer avec la princesse Leila, ce qui reprend la question poignante de Le Clézio: "Pourquoi les mots des hommes seraient-ils différents des chants des oiseaux?" (I 98).

Le récit de la Tour de Babel prend valeur de mythe utopique chez Le Clézio sous la forme de l'intégration multiculturelle et multilingue, que ce soit dans le cadre de la vie individuelle ou communautaire. Fintan se trouve exposé au français, à l'anglais, au pidgin, mais sa langue préférée est l'italien, la langue chantante de sa mère: "Parle-moi dans ta langue" (O 119). Cette langue n'est pas acceptée par les colons anglais qui cherchent à remplir la promesse totalitaire de Babel (O 156). Dans les communautés multilingues des Juifs dans *Etoile errante* (EE 25) et des immigrants dans *La Quarantaine* (Q 55) se manifeste une unité plus profonde que dans les villes modernes. Ainsi, les évocations du mythe de la Tour de Babel chez Le Clézio s'intègrent parfaitement dans les thèses de Fasching.<sup>39</sup> Chez lui, comme chez Fasching, le récit de Babel n'est pas une condamnation des efforts humains pour améliorer leur existence, mais plutôt une ouverture du chemin vers la perfection terrestre.

L'écriture poétique de Le Clézio transforme ainsi les mythes judéo-chrétiens du Juif errant et de la Tour de Babel en des variations du schéma utopique. Que ce soit par la rédemption suivant la condamnation divine dans *Etoile errante* et *Poisson d'or*, ou grâce à la mise en œuvre des directives divines en se réintégrant dans la communauté multiculturelle de *La Quarantaine*, il est évident que ces mythes conduisent les récits vers un monde meilleur. La troisième catégorie de récits qui complètent les images mythiques du bonheur idéal est celle des mythes modernes, des mythes relevant des phénomènes littéraires qui influent sur la forme utopique depuis les marges du genre. En commençant par le plus ancien, *Les Mille et*

<sup>39</sup>Voir "Beyond Technopolis: The Utopian Promise of Babel", Darrell J. Fasching, *op. cit.*, pp. 213-246.

*Une Nuits*, nous examinerons par la suite les mythes du bon Sauvage, de *Robinson Crusoé* et de *Paul et Virginie* et leur présence dans l'œuvre de Le Clézio afin de confirmer sa participation à une vision utopique par toutes les voies mythiques qui lui sont ouvertes.

## V *Les Mille et Une Nuits*

Bien que ce recueil de contes merveilleux ne soit pas du tout né de la tradition mythique occidentale, *Les Mille et Une Nuits* jouit d'une renommée extraordinaire depuis son introduction à la société européenne par Antoine Galland en 1704.<sup>40</sup> L'influence de ces récits sur la perception française de l'Orient au XVIIIe siècle fut immense;<sup>41</sup> le recueil se comptant parmi les best-sellers de l'époque et connut une diffusion à travers toute l'Europe.<sup>42</sup> Contemporain des utopistes en France tels que Fénelon, Gabriel de Foigny, et Denis de Veiras, Antoine Galland n'est peut-être pas responsable d'avoir imaginé un pays qui n'existe nulle part, mais il inscrivit dans l'imaginaire occidental les pays qui existent quelque part en dehors des connaissances européennes.

Selón la convention, les histoires des *Mille et Une Nuits* furent racontées chaque soir au sultan par Scheherazade qui risquait sa vie si ses récits manquaient de séduire et de distraire le Sultan. Il s'agit d'une littérature de plaisir, reléguée d'emblée au rang de contes d'enfants, faisant le sujet des films populaires de Walt Disney dans une époque récente. Mais son influence sur la littérature "sérieuse" révèle le côté projectif des *Mille et Une Nuits*, notamment dans les écrits Nerval tel que le *Voyage en Orient*, et de Marcel Proust. Lorsqu'il compare la *Recherche* aux "«Contes arabes» ou les *Mémoires* de Saint-Simon d'une autre

---

<sup>40</sup>Pendant ses voyages avec la compagnie des Indes orientales à partir de 1679, Antoine Galland collectionna et traduisit en français ces récits venus de l'Arabie, de la Syrie, révélant au monde occidental les mystères et les mœurs, les songes et les structures du Levant.

<sup>41</sup>Selon Gustave Lanson, la publication des *Mille et Une Nuits* fut le fait capital en ce qui concerne les influences orientales sur le XVIIIe siècle français: "Sans que Galland pût le prévoir, ce fut un des ouvrages qui modifièrent le plus l'imagination littéraire", dans "Formation et développement de l'esprit philosophique au XVIIIe siècle, *Revue des Cours et Conférences*, XVII-2 (1908-1909), p. 72, cité dans Georges May, *Les Mille et Une Nuits d'Antoine Galland*, Paris, PUF, coll. Ecrivains, 1986, p. 11.

<sup>42</sup>Le succès immédiat des *Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland s'impose par le nombre élevé de rééditions — une vingtaine au cours du XVIIIe siècle, et 54 entre 1811 et 1882. Les traductions en presque toutes les langues européennes de la version de Galland assurent sa diffusion bien avant que la première édition arabe ne soit publiée en 1814. Pour plus de détails à propos du succès et du rayonnement de ce texte, voir Georges May, *op. cit.*, pp. 9-10.

époque",<sup>43</sup> ce n'est pas seulement à la trame narrative qu'il fait allusion, mais aussi à l'entrée dans un monde enchanté où tout n'est pas exactement comme il paraît. C'est par ses significations cachées que les *Mille et Une Nuits* touche à l'utopie qui, elle aussi, dissimule ses critiques des normes sociales derrière l'image d'un schéma amélioré.<sup>44</sup>

Par ailleurs, les récits les plus célèbres, dont ceux d'Aladdin ou la lampe merveilleuse,<sup>45</sup> d'Ali Baba et les quarante voleurs,<sup>46</sup> et des sept voyages de Sindbad le Marin,<sup>47</sup> sont des histoires d'aventures où les intrigues, les hasards, les périls et les épreuves équivalent à la quête du bonheur terrestre. En tant que l'élément narratif de base des *Mille et Une Nuits*, la recherche de l'aventure est ce qui engendre le scénario de l'utopie insolite, lorsque le protagoniste prend soudain conscience de l'existence du pays idéal. C'est ainsi que ces mythes littéraires se rapprochent des représentations utopiques comme dans l'histoire de Sindbad le Marin qui reconnaît enfin que son propre royaume est la demeure la plus paisible qu'il puisse souhaiter.

Reprenant le rôle de Scheherazade lui-même, Le Clézio veut remplir la fonction de conteur, séduisant ses lecteurs jusqu'à la dernière page, mais préservant aussi sa propre vie: "Ecrire *La Quarantaine*, c'était écrire *Les Mille et Une Nuits*. Scheherazade raconte pour ne pas mourir, moi je me disais, tant que j'écris ce livre, il ne peut rien m'arriver".<sup>48</sup> Léon Archambau a le même effet sur Suryavati lorsqu'il lui raconte les histoires imaginaires de la vie à Londres afin qu'elle ne s'enfuit pas: "Surya écoute avec une attention extrême, elle me regarde de ses yeux clairs, et suit chacune de mes phrases comme si c'étaient les *Mille et Une Nuits*. Je continue à raconter des histoires, à inventer des hommes et des femmes

<sup>43</sup> Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, Paris, La Pléiade, 1954, vol. III, pp. 1043-1044. Voir aussi à ce propos l'ouvrage de Dominique Jullien, *Proust et ses modèles: les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, José Corti, 1989.

<sup>44</sup> "C'était là le fait majeur: *Les Mille et Une Nuits* nous invitent à suivre des récits, mais en dissimulent les enjeux réels, les cheminements du sens qui ne s'ajustent pas à la trajectoire des faits. Au-delà de ce qui se donne à voir se génèrent les plus vieux conflits [...] il ne s'agit plus de personnages, d'anecdotes, d'aventures personnelles, mais de la mise en scène des significations essentielles de l'existence. En somme, nous avons affaire à une sorte de métaphore universelle", Jamel Eddine Bencheikh, *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1988, p. 11.

<sup>45</sup> Antoine Galland, *Les Mille et Une Nuits*, tome I-VII, Paris, J.A.S. Collin de Plancy et Rapilly, 1822-4, CCCXVI-CCCXLVIIIe nuits.

<sup>46</sup> *Ibid.*, CCCLXXIV-CCCLXXXVIIe nuits.

<sup>47</sup> *Ibid.*, LXXIV-XCIVe nuits.

<sup>48</sup> Entretien avec Michèle Gazier, "L'Aventurier de nulle part", *Télérama*, 6 décembre 1995.

inconnus. [...] Elle est captivée. J'ai un peu honte, mais je sais que dès que je cesserai de parler elle s'en ira" (*Q* 117). C'est un moyen d'entrer dans le monde rêvé: pour Suryavati, dans la ville exotique où sa mère a passé l'enfance, mais pour Léon les contes lui donnent accès au monde des immigrants tout en lui permettant de garder le contact avec celle qu'il aime.

Le conteur joue évidemment un rôle important chez Le Clézio, en tant que figure annonciatrice d'horizons lointains et d'événements magiques, éveillant l'imagination de ceux qui l'écoutent. Naja Naja a son histoire de l'île vivante qui ressemble à une aventure de Sindbad (*VAC* 137-145), histoire qui révèle la possibilité de s'entendre avec la nature. Naman le pêcheur raconte les fables morales du grand dauphin qui sauve le pêcheur (*Désert* 79), du requin et de la bague (*Désert* 98) et de Balaabilou (*Désert* 136) dans *Désert*, qui expriment le pouvoir bénéfique de la nature. D'autres conteurs et conteuses comme Martin dans "Hazaran", Thi Chin et les amis de Mondo dans "Mondo", Aamma et le vieux Nas dans *Etoile errante*, et El Hadj dans *Poisson d'or*, évoquent des mondes étrangers et des époques lointaines devant leurs auditeurs qui sont pour la plupart des enfants, les seuls à comprendre le porte-parole du bonheur et à se nourrir de rêves utopiques. Toutes les images du conte partagent le même message d'illumination qui pousse ceux qui le reçoivent vers la recherche d'un avenir meilleur.

Sindbad le Marin est la figure qui se trouve en vedette chez Le Clézio, quoique certains articles insistent sur l'inspiration des autres contes des *Mille et Une Nuits*<sup>49</sup>. L'image de Sindbad vient à l'esprit du jeune Tristan, personnage quasi-autobiographique dans *Etoile errante*, comme symbole du merveilleux: "C'était un endroit comme il n'en avait jamais imaginé, même en écoutant sa mère lui lire des livres, le Cinquième voyage de Sinbad [*sic*] le Marin, quand il arrive près de l'île déserte où vivent les rocs" (*EE* 71). L'épigraphe de *Mondo et autres histoires* fait allusion à ce mythe littéraire: "Hé quoi! Vous demeurez à Bagdad, et vous ignorez que c'est ici la demeure du Seigneur Sindbad le Marin, de ce fameux voyageur qui a parcouru toutes les mers que le soleil éclaire?" (*Mondo* 7). C'est

---

<sup>49</sup>Jean-Louis Ezine, "Les Mille et Une îles de Le Clézio", *Le Nouvel Observateur*, 19 octobre 1995, et "Le Clézio et les quarante voleurs", *Le Nouvel Observateur*, 1 mai 1997.

surtout dans le récit "Celui qui n'avait jamais vu la mer" que les références à Sindbad enrichissent les aventures de Daniel, lui aussi parti à la mer pour retrouver le rapport avec la nature. Ce qu'il voit lui rappelle le mythe littéraire, et guide son comportement héréditaire:

Loin, près des falaises, la route blanche de la plage brillait. Daniel pensait au naufrage de Sindbad, quand il avait été porté par les vagues jusqu'à l'île du roi Mihrage, et c'était tout à fait comme cela, maintenant. Il courait vite sur les rochers, ses pieds nus choisissaient les meilleurs passages, sans même qu'il ait eu le temps d'y penser. Sans doute il avait vécu ici depuis toujours, sur la plaine du fond de la mer, au milieu des naufrages et des tempêtes (*Mondo* 169).

Le récit de la disparition de "Daniel Sindbad" s'inscrit dans le mythe, reliant le garçon pour toujours au Marin dont les aventures se mêlent à celles prévues pour Daniel: "Peut-être qu'il est parti vraiment pour l'Amérique, ou jusqu'en Chine, sur un cargo qui allait lentement, de port en port, d'île en île. Les rêves qui commencent ainsi ne doivent pas s'arrêter" (*Mondo* 170). Il reste dans la mémoire des lycéens "comme s'il était réellement un peu Sindbad et qu'il continuait à parcourir le monde" (*Mondo* 171), suscitant chez chacun d'eux le rêve de quitter la vie ordinaire et de s'évader dans l'inconnu.

Echos des récits lointains et exotiques de Scheherazade, les contes et les romans de Le Clézio s'infusent de la grandeur et du mystère des *Mille et Une Nuits*, ce qui oriente les esprits vers les possibilités de projeter un monde paisible en harmonie avec la nature. Dissimulant des principes essentiels derrière des paraboles et des contes apparemment innocents,<sup>50</sup> il devient possible de poser les bases du rêve utopique sous la forme la plus simple de la fable moralisatrice. La simplicité caractérise également d'autres récits mythiques, tel que celui du bon Sauvage, dont l'aspect utopique s'impose par la vision d'une harmonie naturelle et primitive.

## VI Le Bon Sauvage

Le récit mythique du bon Sauvage constitue en effet un prolongement du mythe de l'Age d'or en ce qu'il accorde créance aux visions poétiques d'une humanité plus heureuse qui vit

---

<sup>50</sup>André Miquel, *Sept contes des Mille et Une Nuits, ou, Il n'y a pas de contes innocents*, Paris, Sindbad, 1981.

en harmonie avec la nature.<sup>51</sup> Néanmoins le mythe prend son essor au moment de la découverte de l'Amérique et des sociétés des peuples primitifs, sociétés qui semblaient donner l'exemple d'un bonheur introuvable au sein de l'Occident. En effet, le bon Sauvage vit sans entraves ni contraintes, dans un état de nature, loin de la corruption et des vices du monde civilisé. Par extension, cette image constitue la mise en cause du colonialisme, de la violence, et de la pensée occidentale elle-même. Ainsi ce mythe exprime à la fois la mauvaise conscience de l'Occident par rapport à son attitude de supériorité, et le rêve de trouver un moyen de reprendre contact avec la nature, c'est-à-dire un monde utopique.

Montaigne est souvent perçu comme le père fondateur du mythe moderne du bon Sauvage,<sup>52</sup> grâce à son célèbre essai, "Des cannibales", qui met en contraste la sauvagerie et la civilisation. En exposant les mœurs insolites des sauvages d'Amérique, il attire l'attention sur la barbarie des Européens et l'humanisme des sauvages.<sup>53</sup> Dans "Des cochés", il dénonce la destruction au hasard des deux types de société amérindienne: l'un sauvage et primitif, l'autre civilisé comme les villes de Mexico-Tenochtitlan.<sup>54</sup> Sa critique de sa propre société et son idéalisation de celle du Sauvage rendent ainsi la position de Montaigne très proche de l'utopiste. Plus tard, "dans la plus pure tradition des utopistes",<sup>55</sup> le récit de voyage du baron Lahontan, publié au début du XVIIIe siècle en trois volumes, *Nouveaux Voyages, Mémoires de l'Amérique et Dialogues curieux entre l'Auteur et un Sauvage*, exprime aussi le rêve d'une utopie qui persiste derrière le mythe du bon Sauvage.<sup>56</sup> Selon lui, les trois principes essentiels — égalitariste, minimaliste et naturaliste — garantissent le bonheur des communautés primitives.<sup>57</sup> Sa description de la société des bons sauvages a

---

<sup>51</sup>Chez Montaigne, les sauvages actuels sont identifiés aux hommes de l'Age d'or, supérieurs à l'homme civilisé parce que plus naturels. Ce rapprochement du bon Sauvage et des mythes gréco-romains exige une adhésion à la philosophie qui inspire la mythologie de l'Age d'or pour que le Sauvage soit reconnu comme l'idéal. "Ainsi Montaigne participe-t-il à la promotion du bon sauvage, tout en prenant ses distances, dans la mesure où son idéal n'est pas simplement primitiviste", Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, Paris, Editions du Seuil, 1989, p. 303.

<sup>52</sup>Bernard Mouralis, *Montaigne et le mythe du bon Sauvage: de l'Antiquité à Rousseau*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1989, p. 3.

<sup>53</sup>Michel de Montaigne, *Essais*, Paris, Editions Garnier Frères, 1962, Tome I, Essais I et XXXI, pp. 230-235.

<sup>54</sup>*Ibid.*, Tome II, Essais III et VI, pp. 329-348.

<sup>55</sup>Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 306.

<sup>56</sup>"Le portrait des Hurons dans les *Dialogues* ne nous apprend pour ainsi dire rien sur le présent des autres, et beaucoup sur l'avenir (souhaitable) de notre société à nous; l'exotisme de Lahontan n'est qu'un masque pour son utopisme", Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 305.

<sup>57</sup>Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 305-308.

tous les traits d'une utopie, ce qui suggère que le mythe du bon Sauvage s'inscrit de plein droit dans la tradition utopique.

L'influence du mythe du bon Sauvage et du récit de voyages chez Rousseau renforce davantage les liens entre cette légende et l'utopie.<sup>58</sup> Dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité*, Rousseau concorde avec la notion d'un état naturel supérieur de l'homme, mais s'oppose à l'idée que la sauvagerie représente cet état, posant que le bon Sauvage n'existe plus, car il est absorbé par le processus qui le conduit de la nature à la culture.<sup>59</sup> Cette prise de conscience du caractère social des communautés sauvages débouche sur la démarche ethnologique de Claude Lévi-Strauss dans *Tristes tropiques* et *La Pensée sauvage*, où la connaissance scientifique remplace peu à peu les projections mythiques de la civilisation occidentale. Toutefois, une part de ce mythe du bon Sauvage persiste dans la culture contemporaine, comme le démontre Roland Barthes dans ses *Mythologies*, par la vision d'une figure naturelle et immuable qui représente les peuples non Européens.<sup>60</sup> Ce récit mythique d'une altérité primitiviste continue donc à jouer un rôle dans l'actualité, dont le courant utopique met l'accent sur le sauvage dans son rôle de guide. L'exemple significatif que fournit Aldous Huxley dans *Le Meilleur des mondes*, présente une communauté de sauvages qui, par le biais de John Savage, mène la révolte contre la société technologique dans l'espoir de retrouver une existence saine et naturelle.

Ce schéma utopique se retrouve notamment dans les textes amérindiens de Le Clézio, mais il paraît aussi dans bon nombre d'ouvrages aussi où il est question de peuples non Européens. Les jeunes garçons indigènes Bony, l'ami de Fintan dans *Onitsha*, et Denis, celui d'Alexis dans *Le Chercheur d'or*, suivent le modèle du bon Sauvage, en ce qu'ils vivent dans la

---

<sup>58</sup>"Dans leur socialisme naïf, dans leur déisme, on distingue aisément l'influence des récits de voyages; eux aussi, à la manière, ils apportent des faits aux théoriciens. S'inspirant de relations authentiques, ils construisent des Utopies qu'ils s'efforcent, au moins dans leurs préfaces, de donner comme réelles; au milieu du siècle, on verra un écrivain, qui s'est nourri de récits de voyages et de romans d'aventures, essayer de combiner toutes ces données hétéroclites dans une œuvre pleine de contradictions, et sur laquelle les critiques n'ont jamais pu s'accorder. Ce sera l'auteur du *Discours de l'inégalité* et du *Contrat social*", G. Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Paris, 1934, pp. 214-215, cité dans Charles Rihs, *Les Philosophes utopistes: le mythe de la cité communautaire en France au XVIIIe siècle*, Paris, Editions Marcel Rivière et Cie, 1970, p. 332.

<sup>59</sup>Bernard Mouralis, *op. cit.*, p. 4.

<sup>60</sup>Les interprétations populaires du bon Sauvage se trouvent en particulier dans les essais suivants: "Bichon chez les nègres", "Grammaire africaine", "Le Guide bleu", et "Continent perdu", Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957.



liberté, errant dans les forêts ou sur la mer, apprenant à leurs compagnons les secrets de la nature et la vie sauvage qui rend leur existence meilleure que celle des colons. Les Kunkaaks qui vivent de la pêche à l'île du Requin (*LF* 217), les enfants-nomades dans "Les Bergers" (*Mondo*), ainsi que les immigrants à l'île Plate dans *La Quarantaine* représentent aussi des incarnations du bon Sauvage, opprimé par le monde moderne et la colonisation. Les figures féminines du bon Sauvage sont significatives chez Le Clézio en ce qu'elles évoquent à la fois la sauvagerie et l'appartenance au monde des mythes. Ouma a l'air d'une "statue antique", ou d'un personnage fictif dont Alexis rêve pendant l'enfance: "Je reste à la regarder, sans oser parler, et je pense malgré moi à Nada, si belle et mystérieuse, comme elle apparaissait autrefois sur les images des anciens journaux, dans la pénombre du grenier de notre maison. Je fais un pas en avant, et j'ai le sentiment de rompre un enchantement" (*CO* 195). Le mysticisme qui s'associe à cette image féminine est également présent dans la vision de Suryavati qui, elle aussi, rappelle une lecture d'autrefois:

...j'ai vu pour la première fois celle que j'ai appelée ensuite Suryavati, force du soleil. Est-ce vraiment son nom? Ou est-ce le nom que je lui ai trouvé, à cause de la reine du Cachemire, à qui fut racontée l'histoire de Urvashi et Pururavas, dans le livre de Somadeva, traduit par Trelawney, que je lisais à Londres, l'été qui a précédé notre départ? (*Q* 74-75).

Enfin, Oya s'inscrit dans le mythe aussi, comme descendante de la reine de Meroë: "Son nom est dans la langue du fleuve, elle s'appelle Oya, elle est le corps même du fleuve, l'épouse de Shango" (*O* 168). Les manifestations féminines du bon Sauvage, rendues plus évidentes par les allusions littéraires et mythiques, révèlent la dignité et la beauté de l'état naturel de la femme.

Etant donné que la naissance du mythe du bon Sauvage coïncide avec la Conquête de l'Amérique, il n'est pas étonnant que Le Clézio s'adonne surtout à des réflexions sur ce récit mythique dans ses ouvrages mexicains. Il avoue que "comme tant d'autres habitants des villes" (*Fête* 15), il avait gardé sa croyance dans une version simpliste du mythe du sauvage avant de comprendre l'intelligence du sauvage et la relation étroite qui l'unit au monde qui l'entoure. Après avoir passé quelques années au sein des Indiens Emberas, l'expérience extraordinaire qu'il relate dans *Hai*, et de longues périodes au Mexique à poursuivre des recherches pour *Les Prophéties du Chilam Balam* et la *Relation du Michoacan*, Le Clézio

n'adhère pas du tout à l'idée que l'état naturel suppose un état d'ignorance. D'une part, il embrasse les idées humanistes de Montaigne qui a de l'admiration et du respect pour les peuples d'Amérique (*Fête* 159). Quoiqu'il reconnaisse dans l'image du nomade barbare un "ancêtre du bon sauvage des philosophes chrétiens" (*Fête* 153), Le Clézio refute la possibilité de classer les civilisations très développées des Mexicaines comme des expressions de la sauvagerie inculte.<sup>61</sup>

Opposée à la civilisation pudibonde des Espagnols, les *desnudos*, comme les surnommeront les Conquistadors, sont un symbole. Ces guerriers endurcis qui vont nus dans les climats les plus âpres symbolisent la force virile et la pureté de l'Eden. Ce sont eux, et non pas les sujets des grands royaumes mésoaméricains qui engendreront le thème du bon sauvage (*Rêve* 149).

C'est ainsi que le recours au mythe du bon Sauvage est perçu par Le Clézio, non pas comme un moyen de dévaloriser la culture ou la civilisation indigènes,<sup>62</sup> mais plutôt comme une remise en valeur des aspects naturels de son existence. C'est seulement lorsqu'il prend les traits d'un être intégré dans sa société égalitaire, minimaliste et naturelle que le bon Sauvage pourra préfigurer les éléments d'une existence idéale. La figure du Sauvage participe aussi au mythe de Robinson Crusoé, mythe qui met en jeu toute une série d'oppositions révélatrices à travers ses métamorphoses littéraires.

## VII *Robinson Crusoé*

L'influence de ce récit mythique est d'autant plus forte qu'elle engendre le sous-genre de la robinsonnade, terme pour désigner les nombreux ouvrages où l'intertextualité va de l'emprunt du schéma général jusqu'au quasi-plagiat de l'œuvre de Daniel Defoe publiée en 1719. Etant donné tous les avatars récents de ce mythe, il est parfois difficile de se remémorer avec certitude la version originale qui raconte les vingt-huit ans que le naufragé Robinson Crusoé passe sur une île déserte en seule compagnie d'un sauvage Vendredi qui

<sup>61</sup>L'auteur loue les efforts de l'abbé Brasseur de Bourbourg et de Michel Chevallier pour corriger "l'idée puérile et idyllique du «bon sauvage» romantique", *Le Rêve mexicain*, p. 194. Pour Le Clézio, ils ont lutté contre une attitude réductrice qui ne tenait pas compte des connaissances technologiques des sociétés amérindiennes et qui les rendaient incompatibles avec la désignation de "bons sauvages", *La Fête chantée*, p. 190.

<sup>62</sup>Evidemment, chez les Conquistadors, la désignation du bon Sauvage vise à dégrader plutôt qu'à valoriser l'indigène: "Au mythe de la *cornucopia* américaine correspond un autre mythe, celui du *naturel* qui deviendra le bon sauvage de l'ère romantique, par lequel s'exprima le mépris dans lequel les voyageurs européens tenaient l'Amérindien", *La Fête chantée*, p. 186.

l'y rejoint par hasard.<sup>63</sup> La quintessence de ce mythe réside dans l'adaptaton d'un homme occidental à la solitude, à l'état naturel, et à lui-même avant d'être mené à partager son existence avec un Sauvage.

En tant que héros industriels, Robinson se donne pour tâche de "civiliser" son environnement naturel en construisant des barrières et des maisons, et de "civiliser" son compagnon Vendredi en l'apprivoisant et le réduisant à l'état de domestique. Grâce à sa capacité de pourvoir à ses besoins, et à la construction de sa propre société, Robinson est l'image même de l'utopiste, mais l'utopie qu'il crée n'est qu'un paradis individuel. Malgré cet aspect limitatif, *Robinson Crusoe* est considéré par plusieurs critiques comme une variante du récit utopique,<sup>64</sup> en raison de sa création d'un monde imaginaire sur une île lointaine, et cela dans la mesure où la configuration de l'île de Robinson et de Vendredi provoque des réflexions sur les aspirations et les limitations de l'humanité.<sup>65</sup>

Si le roman qui fonde le mythe crée la vision d'un royaume parfait, ce sont les robinsonnades qui soulignent davantage la portée utopique de ce récit mythique. Le *Robinson suisse* de Johann David Wyss, et le *Robinson des glaces* d'Ernest Fouinet fournissent les premières interprétations auxquelles s'ajoutent les écrits de Saint-John Perse *Images à Crusoe*, Suzanne et le *Pacifique* de Jean Giraudoux, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier, *L'Héritière de Robinson* de Jane Gardam, le poème de Derek Walcott *Crusoe's Island*, et *Foe* de J.M. Coetzee. Cette liste, malgré sa longueur, n'est pas exhaustive — *L'Île mystérieuse* de Jules Verne est sans aucun doute une robinsonnade à cinq qui révèle combien le progrès technologique peut améliorer le sort des naufragés. Ce sont surtout les connaissances d'ingénierie de Cyrus Smith et les études d'histoire naturelle du jeune Harcourt, en plus de la bienveillance du Capitaine Némó qui facilitent la création d'une société moderne sur l'île mystérieuse. Presque toute l'œuvre de Verne révèle des

<sup>63</sup>L'aventure d'Alexandre Selkirk, laissé seul sur l'île de Más a Tierra entre 1709 et 1711 après une dispute avec son capitaine, est généralement reconnue comme l'inspiration historique du roman de Defoe. Un Indien Mosquito, oublié par son navire, qui demeure sur la même île entre 1680 et 1683, préfigure peut-être aussi le personnage de Vendredi.

<sup>64</sup>A.L. Morton insiste sur l'appartenance de *Robinson Crusoe* au genre utopique dans *The English Utopia*, London, Lawrence and Wishart, 1969, p. 89.

<sup>65</sup>Louis James, "From Robinson to Robina and Beyond: *Robinson Crusoe* as a Utopian Concept", Krishan Kumar and Stephen Bann, (eds.), *Utopias and the Millennium*, London, Reaktion Books, 1993, p. 45.

tendances utopiques, mais ses robinsonnades qui comprennent aussi *L'Ecole des robinsons* et *Deux ans de vacances* sont particulièrement significatives en ce qu'elles indiquent la survie d'une société sur une île perdue et son amélioration à l'abri de la civilisation contemporaine.<sup>66</sup>

L'influence du roman de Defoe s'est répandue par l'intermédiaire de Jean-Jacques Rousseau, qui cite *Robinson Crusoé* dans son *Emile* comme le seul livre nécessaire à l'enfant pour lui fournir des bases pédagogiques et des connaissances de la nature. Il est intéressant de noter que malgré ses éloges du "bon sauvage", Rousseau n'hésite pas à exclure Vendredi du scénario, afin d'encourager la projection d'un monde imaginaire parfait chez Emile: "Dépêchons-nous d'établir Emile dans cette île tandis qu'il y borne sa félicité, car le jour approche où, s'il y veut vivre encore, il n'y voudra pas vivre seul, et où Vendredi qui maintenant ne le touche guère, ne lui suffira pas longtemps".<sup>67</sup> Le racisme qui n'admet pas d'échange réciproque entre Robinson et Vendredi se répercute donc dans l'œuvre de Rousseau, et c'est précisément le rôle civilisateur de Vendredi, rôle refoulé jusqu'alors, que Tournier tente d'élucider dans son roman à ce sujet.

*Vendredi ou les limbes du Pacifique* est la version moderne par excellence du mythe de *Robinson Crusoé*, avec ses préoccupations ethnographiques qui permettent la rencontre des deux civilisations, l'une anglaise du début du XVIIIe siècle et l'autre amérindienne du Chili. L'échange qui en résulte donne naissance à une civilisation nouvelle, ainsi qu'à l'homme nouveau chez lequel l'organisation excessive de Robinson est tempérée par l'instinct naturel de Vendredi. Cette robinsonnade est celle qui préfigure l'emploi utopique de ce mythe chez Le Clézio puisque Tournier manifeste une volonté pareille de remettre en valeur la voix et les connaissances des peuples opprimés dans la finalité d'améliorer la vie de tous:

Oui, j'aurais voulu dédier ce livre à la masse énorme et silencieuse des travailleurs immigrés en France, tous ces Vendredi dépêchés vers nous par le tiers monde [...] Notre société de consommation est assise sur eux, elle a posé ses fesses grasses et blanches sur ce peuple basané réduit au plus absolu silence. Tous ces éboueurs, ces fraiseurs, ces terrassiers, ces manœuvres, ces trimardeurs, il va de soi qu'ils n'ont rien à dire, rien à nous dire, rien à nous apprendre, tout à gagner au contraire à notre

<sup>66</sup>On ne peut pas faire mieux que de se référer à l'étude magistrale de Simone Vierende, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Les Editions du Sirac, 1973, pour des informations supplémentaires.

<sup>67</sup>Cité dans Michel Tournier, *Le Vent paraclét*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977, p. 228.

école et d'abord à apprendre à parler une langue civilisée, celle de Descartes, de Corneille et de Pasteur, à acquérir des manières policées, et surtout à se faire oublier des stupides et bornés Robinson que nous sommes tous. Cette population baïllonnée mais vitale, tolérée mais indispensable, c'est le seul vrai prolétariat qui existe en France. Prenons garde que la voix de cette foule muette n'éclate pas tout à coup à nos oreilles avec un bruit de tonnerre!<sup>68</sup>

Dans l'œuvre de Le Clézio l'image de Robinson Crusoé évoque la solitude et l'aliénation lorsque l'image d'un Vendredi est absente, mais dès que les deux moitiés de l'ensemble sont présentes, il s'agit d'un emblème de libération et d'harmonie. L'épigraphe du *Procès-verbal* ébauche la représentation de l'exclu, ayant comme seule compagnie un perroquet: "Mon perroquet, comme s'il eût été mon favori, avait seul la permission de parler" (PV 7). *Terra Amata* contient une histoire contée par le jeune Chancelade qui s'inscrit tout à fait dans le schéma de la robinsonnade par l'aménagement d'une clairière dans la forêt, l'apprivoisement des animaux, la plantation des légumes et la fabrication des meubles (TA 58-59). L'isolement du camp des Gitans entre les voies de l'autoroute rappelle l'image de Robinson, car ils sont "pareils à des naufragés sur une île" (PO 138). Jeune Homme Hogan est aussi "un naufragé de la terre" (LF 90), et Alexis ressent la menace de la solitude après que Denis l'abandonne: "Je suis seul maintenant comme Robinson sur son île" (CO 66).

En revanche, lorsqu'il vit tous les jours dans l'ombre et selon les caprices de Denis, il est heureux comme jamais avant ou après, car Denis prend l'identité d'un Vendredi sage, non pas le sauvage que Ferdinand désigne en l'appelant ainsi (CO 19). Les avantages de l'organisation de Robinson Crusoé sont énumérés: "J'aurais dû tenir un calendrier comme Robinson Crusoé, en taillant des encoches sur un morceau de bois" (CO 177); Alexis suit cet exemple plus tard (CO 218).<sup>69</sup> Les références à un Robinson heureux reviennent au moment du bonheur rêvé avec Ouma, nouveau Vendredi au féminin: "Mes vêtements sont déchirés par les branches, mes cheveux et ma barbe ont poussé comme ceux de Robinson. Avec des brins de vacoa, Ouma a tressé pour moi un chapeau, et je crois que personne ne pourrait me reconnaître dans cet accoutrement" (CO 325). Dans *Voyage à Rodrigues*, Le

<sup>68</sup>Michel Tournier, *op. cit.*, pp. 236-237.

<sup>69</sup>Le Clézio se réfère au calendrier de Robinson Crusoé pour valoriser les œuvres de Robert Bresson dans sa préface écrite en 1988 à *Notes sur le cinématographe*: "Elles sont les marques de tant d'années d'espoir et de désespoir. Elles sont profondes et vraies comme les marques sur le calendrier de Robinson Crusoé", Paris, Gallimard, 1975, p. 10.

Clézio se sert de la perspective de Robinson Crusoé qu'il estime la plus apte à exprimer la volonté utopique: "Mais plutôt le rêve de Robinson, le rêve d'un domaine unique où tout serait possible, nouveau, presque enchanté" (VR 130).

C'est dans *La Quarantaine* que Le Clézio développe le schéma de la robinsonnade, s'inspirant peut-être moins de *Robinson Crusoé* que de *L'Île mystérieuse*. On a l'impression que malgré l'apparente aridité de l'île Plate, avec les connaissances botaniques de John Metcalfe, qui rappellent celles de Harcourt chez Verne, les "naufragés" auraient pu se nourrir et s'adapter à la vie naturelle.<sup>70</sup> Il trouve de quoi fabriquer les sacs et les sandales (Q 71), de quoi manger et fumer (Q 92) et des plantes médicinales (Q 131). Il prédit leur sort lorsqu'il dit: "Ce sont les plantes qui sauveront les hommes" (Q 385), Suzanne et les autres survivants ayant été guéris par les plantes médicinales de Suryavati. Par ailleurs, c'est "son rêve d'un monde meilleur où les plantes auraient guéri l'humanité de toutes ses plaies" (Q 397) qui souligne la valeur utopique de cette robinsonnade.

Cependant, l'organisation de la société et la ségrégation qu'impose Julius Véran (nom qui rappelle Jules Verne en l'occurrence) empêchent l'échange entre les Européens et les immigrants qui l'aiderait à fonder une communauté intégrée. Seul Léon pourra bénéficier de cette fusion entre les deux civilisations — avant de déménager dans le village des coolies, il n'est qu'un naufragé comme Jacques qui "ressemble à Robinson sur son île" (Q 209). Léon se rend compte qu'il faut quitter le "bivouac d'éternels naufragés" (Q 214) où Véran fait prolonger l'ordre colonial: "Pourquoi se sont-ils faits prisonniers? Pourquoi ont-ils inventé des lois, des interdits, qui les maintiennent éloignés de cette paix? Maintenant, je comprends bien que nous ne sommes retenus ici que par nous-mêmes. [...] C'est notre propre peur qui nous retient sur ce rocher, qui nous isole" (Q 216). Il est donc évident que l'imposition des structures occidentales à la Robinson n'est pas souhaitable; il faut respecter l'environnement. Du sommet du piton, Léon regarde vers l'extérieur et redevient le naufragé: "Il me semble que je suis Robinson à l'instant où il découvre les limites de son domaine, entouré par

<sup>70</sup>Dans son introduction à l'ouvrage d'Albert Roussanne, *L'Homme suiveur de nuages. Camille Douls, Saharien 1864-1889*, Rodez, Editions de Rouergue, 1991, Le Clézio décrit l'expérience de Camille Douls au Sahara comme un naufrage qui rappelle l'aventure de Robinson Crusoé, mais pour lui, le naufrage commence, comme pour ceux abandonnés à l'île Plate dans *La Quarantaine*, à son arrivée sur la terre ferme.

l'infini de l'Océan!" (Q 290). Lorsqu'il s'intègre dans la vie de Suryavati pourtant, il rejette tout son passé occidental, sa famille, sa mémoire (Q 392) en trouvant le bonheur rêvé avec cet autre Vendredi au féminin: "Je n'ai jamais vécu d'autre nuit que cette nuit, elle dure plus que toute ma vie, et tout ce qui a été avant elle n'a été qu'un rêve" (Q 407).

Révéléateur d'un symbolique et d'une idéologie du lieu idéal, tels que l'intégration raciale, de l'harmonie et des valeurs naturelles, le mythe de *Robinson Crusoe* prolonge l'image du bon Sauvage tout en introduisant le contraste entre la solitude aliénante et la nature abondante. C'est en effet une espèce de robinsonnade qui constitue notre dernier exemple d'un récit mythique, comme Rousseau le remarque en comparant la vie idéale de Robinson à l'idylle imaginée par son ami, Bernardin de Saint-Pierre, dans *Paul et Virginie*.<sup>71</sup> Bien que sa présence soit limitée chez Le Clézio, ce mythe représente l'une des clefs de son œuvre mauricienne.

### VIII *Paul et Virginie*

Le mythe de *Paul et Virginie* s'est constitué à partir de l'ouvrage de Bernardin de Saint-Pierre publié en 1788, premier roman d'inspiration mauricienne qui fait connaître l'île de France en Europe.<sup>72</sup> La mythification externe,<sup>73</sup> ainsi que la mythification interne,<sup>74</sup> transforment cette histoire d'amour tragique en une espèce de représentation mauricienne du rêve utopique. L'essentiel de *Paul et Virginie*, c'est le récit d'une société de rejetés, deux jeunes mères abandonnées avec leurs enfants et leurs fidèles servants d'origine africaine, vivant en harmonie avec la nature dans une vallée isolée de l'île Maurice. L'amitié innocente entre Paul et Virginie se transforme en un amour pur à un certain moment, ce qui provoque la décision de madame de la Tour d'envoyer sa fille en France afin de séparer les jeunes

<sup>71</sup>Louis James, "From Robinson to Robina and Beyond: *Robinson Crusoe* as a Utopian Concept", Krishan Kumar and Stephen Bann, (eds.), *op. cit.*, p. 40.

<sup>72</sup>Jean-Georges Prosper, *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, Editions de l'Océan Indien, 1978, p. 30.

<sup>73</sup>Selon Vijayen Valaydon, la mythification externe s'est accomplie grâce à l'insertion du récit dans la vie quotidienne de Maurice, par la lecture, la tradition orale, la scolarisation, et les noms des rues et des endroits de l'île, *Le Mythe de Paul et Virginie dans les romans mauriciens d'expression française et dans Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio*, Maurice, Editions de l'Océan Indien, 1992, pp. 31-46.

<sup>74</sup>C'est par l'intégration des références mythiques et bibliques, divinisant les personnages, exagérant les événements et les épreuves des protagonistes dans son texte que Bernardin de Saint-Pierre arrive à la mythification interne du récit, Vijayen Valaydon, *op. cit.*, pp. 3-27.

amoureux de classes sociales inégales. Le naufrage du bateau amène la mort de Virginie, le sacrifice inutile de la vierge à cause des hypocrisies sociales. Proche de la nature, cette communauté ne connaît que le bonheur et la paix d'un jardin d'Eden, mais dès que les mœurs sociales et la morale interviennent pour empêcher le développement naturel des relations entre les amoureux, tout s'effondre dans une catastrophe tragique.

La valeur utopique de ce roman demeure dans la création d'un pays idéal dans lequel les habitants peuvent vivre en parfaite harmonie avec la nature et les autres. Malgré ses connaissances profondes de l'île Maurice, les descriptions de l'environnement et des personnages de Bernardin de Saint-Pierre ne correspondent pas à la réalité,<sup>75</sup> ce qui projette son récit du côté de l'imaginaire: "L'univers réel de l'île de France est ainsi déplacé dans un espace imaginaire, un univers mythique, et ceci, grâce à de différents procédés d'idéalisation. Certes, ce lieu où règne un tel degré de perfection n'est autre que l'autre univers que nous propose Bernardin de Saint-Pierre, un univers utopique, un paradis terrestre".<sup>76</sup> La lecture préférée de Paul a une résonance utopique, car il s'agit du roman de Fénelon: "Aussi aucun livre ne lui fit autant de plaisir que le *Télémaque*, par ses tableaux de la vie champêtre et des passions naturelles au cœur humain".<sup>77</sup> Vijayen Valayon insiste sur l'inspiration utopique de ce roman, évoquant le rêve de Bernardin de Saint-Pierre de fonder une utopie, rêve qui échoue dans la réalité, mais réussit sous la forme de *Paul et Virginie*.<sup>78</sup>

Seule l'œuvre mauricienne de Le Clézio reprend le mythe de *Paul et Virginie*, c'est-à-dire les deux romans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine*, et le conte "La Saison des pluies" de la collection *Printemps et autres saisons*. Tous ces récits reproduisent plus ou moins au déroulement de l'histoire de *Paul et Virginie* mais, dans les deux romans, la figure de Virginie est partagée entre deux personnages pour mieux mettre en jeu le conflit entre la

<sup>75</sup>"Bernardin plonge le lecteur dans un monde utopique", Vijayen Valaydon, *op. cit.*, p. 9.

<sup>76</sup>Vijayen Valaydon, *op. cit.*, p. 11.

<sup>77</sup>Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, Classiques Garnier, 1989, p. 159. La note de Pierre Trahard attire l'attention sur le fait que l'auteur s'inspire autant du roman de Fénelon que de *Robinson Crusoe*.

<sup>78</sup>"Lieux, événements et personnages quittent l'univers réel pour se fixer dans un monde utopique, celui dont rêve depuis toujours Bernardin de Saint-Pierre. Rappelons d'ailleurs qu'il a toujours cultivé cette idée de fonder un jour une république à partir de cette philosophie de nature et de vertu, et lorsqu'il quitta la France, ce fut dans l'intention de s'installer à Madagascar qui était le lieu idéal selon lui pour concrétiser son projet, mais malheureusement pour lui, cela n'a pas abouti. Ainsi, il s'installa pour une longue période à l'île de France où il a pu néanmoins réaliser son rêve, non pas dans la réalité, mais dans un ouvrage littéraire en l'occurrence", Vijayen Valaydon, *op. cit.*, p. 81.



sœur vertueuse et l'amante. Dans *Le Chercheur d'or*, Alexis et Laure vivent heureux dans l'Enfoncement du Boucan, paradis édenique qui équivaut à celui de Paul et de Virginie. Laure est la véritable sœur qui s'identifie elle-même au comportement vertueux de Virginie: "Laure me parle aussi de Paul et Virginie, mais c'est une histoire que je n'aime pas, parce que Virginie avait si peur de se déshabiller pour entrer dans la mer. Je trouve cela ridicule, et je dis à Laure que ce n'est sûrement pas une histoire vraie, mais cela la met en colère. Elle dit que je n'y comprends rien" (CO 64). Alexis voit en elle la figure tragique de Virginie: "La pluie fine de Forest Side a mouillé sa robe blanche et ses cheveux, et elle s'abrite sous une large feuille. Je lui dis qu'elle ressemble à Virginie, et cela la fait sourire" (CO 282). C'est Ouma qui représente l'autre face de Virginie — celle de l'être naturel, complètement intégré dans la mer, la terre et la vie sur l'île de Rodrigues. Aucune référence explicite ne la relie à l'image de Virginie puisqu'en effet, Ouma dépasse Virginie dans la mesure où elle embrasse la nudité, la mer et l'amour charnel.

Les noms de Paul et Virginie s'effacent presque totalement de *La Quarantaine*, mais le schéma paraît aussi clairement que dans *Le Chercheur d'or*. Les frères Archambau, Jacques et Léon, représentent en quelque sorte les deux faces de Paul, tandis que la femme de Jacques, Suzanne, et l'amour de Léon, Suryavati, incarnent les attributs vertueux et naturel de Virginie. Avec son "rêve angélique" de soigner les malades à Palissades (Q 113) et de fonder un hôpital à la manière de Florence Nightingale (Q 84), c'est évidemment Suzanne qui exprime la vertu, tandis que la simplicité et la liberté de Suryavati, son acceptation de la mort (Q 163) et de l'amour (Q 376), la dotent du rôle naturel. Les deux femmes apparaissent à Leon comme des sœurs entre lesquelles il doit choisir: "Pourquoi faut-il que j'aie à choisir entre mes deux sœurs?" (Q 262). Enfin, la seule référence à Paul et Virginie révèle l'aspect pathétique de Suzanne qui, atteinte d'une fièvre, ressemble au cadavre de Virginie: "Avec ses bras autour de nos épaules, Suzanne et nous devons peindre un tableau étonnant, quelque chose dans le genre de Paul et Virginie à la baie du Tombeau" (Q 357-358).

Les deux romans privilégient la Virginie naturelle au détriment de la Virginie vertueuse qui, il est vrai, ne meurt pas à la fin, mais qui ne peut pas profiter du paradis naturel de l'île.

Dans le cas de "La Saison des pluies", l'histoire de *Paul et Virginie* est moins claire. L'amour platonique de Gaby et de Ti coco au début (*Printemps* 169-170) reflète celui des personnages de Bernardin de Saint-Pierre, mais la séparation se fait avant le départ de Gaby pour la France, car elle rejette Ti coco en faveur d'une amie Ananta (*Printemps* 170-171). Le partage de la figure masculine en deux personnes renverse la formule des autres romans, Ti coco étant vertueux et naturel, tandis que le mari français, Jean, n'est qu'un enfant perdu (*Printemps* 176). Le retour vers Maurice à la fin du conte réunit les deux amis d'enfance, sans que l'amour soit permis, ce qui préserve le statut naturel et vertueux de la relation de Gaby et de Ti coco. Cette variante du récit ne comporte pas tous les mêmes éléments que les autres versions, mais présente néanmoins une vision du bonheur.

La représentation du mythe de *Paul et Virginie* chez Le Clézio situe le pays idéal plus dans un contexte naturel à la manière de Bernardin de Saint-Pierre. Ce tableau d'une utopie où les instincts naturels éclipsent les mœurs vertueuses éclaircit le message naturaliste que le fondateur du mythe suggère, car Le Clézio rend plus succincte le drame du choix qu'il faut faire en divisant les incarnations vertueuse et naturelle en deux personnages. Le mythe de ce paysage utopique ne se trouve que dans les textes mauriciens de Le Clézio où il sert à préciser l'importance de la nature dans la vision du monde idéal.

Le récit mythique de *Paul et Virginie*, s'inscrit dans la même lignée utopique que les autres représentations des mythes modernes énumérées au cours de ce chapitre. Que ce soient les histoires des *Mille et Une Nuits*, du bon Sauvage, ou de *Robinson Crusoé*, elles représentent toutes des moyens littéraires par lesquels Le Clézio accèdent à l'utopie. Les mythes plus anciens d'Icare et de la Toison d'or d'un côté, et du Juif errant et de la Tour de Babel de l'autre, permettent également de mettre en relief des tendances utopiques chez Le Clézio, grâce à leurs interprétations différentes de la recherche du bonheur.

Afin de clore ce chapitre ainsi que cette partie de notre étude sur la fonction utopique du mythe chez Le Clézio, il importe de rappeler les liens qui existent entre les espaces, les ères et les récits mythiques du bonheur, et l'utopie. Tous les mythes examinés dans le cadre de

cette partie manifestent le désir irrépressible de l'humanité de retrouver, de recréer ou de réinterpréter la vie heureuse, qu'elle se situe dans un espace lointain, dans une ère passée ou future, ou à la fin d'une quête ou d'un voyage initiatique. C'est dans cette perspective que ces mythes préfigurent et complètent les images de l'utopie. Leur présence de plus en plus prononcée dans l'œuvre de Le Clézio semble même annoncer chez l'écrivain une démarche consciente qui l'amène toujours plus près de l'utopie.

## **TROISIEME PARTIE**

### **PRATIQUES UTOPIENNES CHEZ LE CLEZIO**

"Chaque rêveur imagine son utopie"<sup>1</sup>

Rêve d'un monde meilleur, l'utopie s'inspire d'un fonds mythique très riche qui lui fournit des orientations générales en ce qui concerne l'espace, l'ère et la quête du bonheur. Les principes de l'harmonie, de l'organisation, du désir, de l'espoir, et du temps cyclique qui relèvent de ces mythes fondateurs servent de décor pour l'élaboration d'une société utopique, mais les caractères spécifiques et les détails de cette société débordent le cadre imprécis et général du mythe. En effet, il s'agit d'un royaume distinct et particulier, étant né de la réflexion subjective de l'utopiste, et exprimant sa propre vision d'un pays idéal.

Bien que l'utopie soit une interprétation personnelle du bonheur, il existe néanmoins une série de caractéristiques qui figurent sous des formes diverses dans chacune de ces créations imaginaires. En tant qu'éléments constitutifs qui déterminent l'appartenance d'un ouvrage ou d'un projet au genre utopique, ces traits communs servent aussi à rattacher le pays heureux à la réalité en renvoyant à des aspects des vraies sociétés. L'existence de ces caractères essentiels dans un ouvrage représente donc un moyen d'identifier l'utopisme de son auteur, et aussi de déterminer les contours de son utopie. Notre exploration des pratiques utopiennes chez Le Clézio se basera donc sur ces critères qui nous permettront de dresser un portrait plus précis et détaillé de son monde imaginaire, à superposer à son fonds mythique.

Dans cette troisième partie de notre étude, nous identifierons les éléments typiques du genre, en nous appuyant sur les catégories déjà établies par les spécialistes de l'utopie.<sup>2</sup> Comme nous l'avons remarqué au cours des premiers chapitres, une grande diversité d'approches marque l'évolution du genre, mais il est significatif que, quelle que soit l'approche adoptée, chaque utopiste décrit son pays idéal en recourant aux mêmes groupes de caractéristiques. Ces catégories essentielles contribuent à la cohérence du genre, puisque, dans chaque

<sup>1</sup>*Dictionnaire de l'Académie Française*, 5e édition, 1798.

<sup>2</sup>En tant que complément à la définition du terme de l'utopie, plusieurs spécialistes présentent une description des éléments du genre. Raymond Ruyer consacre un chapitre aux "Caractères généraux de l'utopie" dans *L'Utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950, pp. 41-54. Jean Servier termine son analyse en décrivant les "Symboles et Signification de l'utopie", *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 319-387. Jean-Yves Lacroix traite des systèmes et des principes communs de l'utopie dans les deux derniers chapitres de *L'Utopie: Philosophie de la Nouvelle Terre*, Paris, Bordas, 1994, pp. 126-183. Raymond Trousson discute de la famille, de la science, de la lecture et de la religion en tant que phénomènes utopiens dans la première partie de *D'Utopie et d'utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 39-146.

représentation, l'on retrouve, inexorablement, la description du site, de la vie sociale et culturelle, et de la politique de l'utopie. La fidélité des utopistes à ces catégories provoque souvent des reproches à propos de la monotonie des images présentées, mais étant donné que toute société s'inscrit dans un espace où les institutions politiques, la production et les échanges, la famille, l'éducation et l'instruction font partie de la vie quotidienne, l'utopiste ne manquera pas de traiter ces mêmes questions lorsqu'il crée son propre monde.<sup>3</sup> Or, bien évidemment, c'est à travers cette fidélité, et ces ressemblances, que se définit la pratique du genre.

Comme cette pratique a beaucoup évolué depuis l'ouvrage de Thomas More, il importe de signaler comment le développement du genre a pu influencer sur les descriptions du site, de la vie et de la politique de l'utopie. C'est-à-dire que l'interprétation des traits essentiels du pays idéal semblent correspondre en partie aux quatre grandes phases de l'histoire littéraire de l'utopie. La préférence initiale pour les sociétés symétriques de taille moyenne — communautés agraires où l'uniformité caractérise l'organisation sociale et culturelle — persiste jusqu'au siècle des Lumières. C'est à partir de cette époque que les progrès scientifiques et techniques renversent ce paradigme dominant, rendant la projection de l'utopie matricielle et protectrice d'antan démodée et régressive par rapport aux rêves de créer une cité futuriste, fondée sur la science et la machine. En réponse à cette modernisation de la vision utopique se dressent les anti-utopies de la fin du XIXe siècle, interprétation négative des sociétés hautement industrialisées et bureaucratiques qui l'emporte sur les autres modes utopiques jusqu'au milieu du XXe siècle. Dans ces ouvrages satiriques, tous les caractères constitutifs du genre se développent dans un schéma exagéré qui dévoile le côté excessivement dirigiste, voire totalitaire, de l'utopie moderne. Une dernière métamorphose du genre atténue les aspects exagérés de la technique, ce qui aboutit à un

---

<sup>3</sup>"Selon une méthode commune à ces auteurs, tous les détails relevés dans une utopie sont, sauf exception, censés être présents dans les autres. Or, chaque utopie décrit *une* société. Si certains chapitres semblent proches, d'une utopie à l'autre, c'est parce qu'une société s'inscrit dans un espace, qu'elle produit des institutions politiques, qu'elle règle la production et les échanges, organise son devenir à travers la structure familiale, l'éducation et l'instruction, etc. Les utopistes peuvent difficilement éviter d'envisager ces différents aspects de leur société, même si elle est imaginaire. Les utopistes sont accusés de se répéter (ou de se contredire), comme si, tous ensemble, ils n'avaient écrit qu'une seule utopie, ceci au mépris de l'histoire, et des formes diverses prises par le genre utopique depuis les stoïciens", Maïté Clavel, "La Haine de l'utopie", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 77, juillet-décembre 1984, p. 364.

rééquilibrage des caractéristiques naturelles et féminines par rapport aux éléments artificiels et destructeurs perçus comme masculins, dans une utopie positive.

Ces bouleversements successifs dans la tradition utopique mettent en évidence la manière dont l'histoire influe sur la forme que revêt le pays idéal. Bien que les mêmes catégories du site, de la vie sociale et culturelle, et de la politique restent en vigueur tout au long de cette évolution, elles ne gardent pas toujours la même signification. Ce qui représente une cité harmonieuse et heureuse pour les utopistes du XIXe siècle par exemple, n'évoque plus qu'une image cauchemardesque chez les anti-utopistes du XXe siècle. Ainsi, dans la pratique utopienne d'aujourd'hui, le monde de l'avenir, après avoir connu des représentations extrêmes, s' imagine sous des formes tantôt négatives, tantôt positives, au gré de son créateur. L'utopiste moderne oscille donc entre l'anti-utopie de l'ordre excessif et l'utopie de l'ordre harmonieux.

On n'est pas loin des préoccupations essentielles de Le Clézio, car il se situe au carrefour de ces tendances positives et négatives. Mais, il ne s'agit pas de partager de tels sentiments sur le monde pour être utopiste. L'important, c'est de respecter sa méthode, son moyen de représenter le monde de l'avenir; c'est dans cette perspective que nous considérerons l'œuvre de Le Clézio dans cette partie de notre étude. Nous commencerons par l'analyse du site de l'utopie, depuis les moyens d'y accéder jusqu'à ses particularités géographiques, topographiques et architecturales. Après avoir établi une typologie du site utopique selon chacune de ces catégories, nous étudierons la façon dont Le Clézio incorpore les mêmes figures dans ses propres écrits. Nous procéderons d'une manière semblable en traitant de la vie de l'utopien, insistant sur les valeurs sociales, religieuses, économiques, et culturelles qui étayaient la société utopienne avant de les confronter à celles que défend Le Clézio. Enfin, nous examinerons la politique de l'utopiste, telle qu'elle se transmet à travers ses réflexions sur la nature, l'Autre, l'égalité et la justice. Les orientations idéologiques qui en ressortent nous permettront alors de mieux discerner les éléments utopiques dans la pensée de Le Clézio.

## CHAPITRE VI

### LE SITE DE L'UTOPIE

---

La cité radieuse, la Cité du Soleil, ignore les problèmes du siècle, elle est l'île enchantée miraculeusement préservée au bout de l'Océan, l'arche parfaite retrouvée au bout des rêves. Entourée de hautes murailles ou protégée par l'Océan, elle représente, par-delà les systèmes économiques ou sociaux, une aspiration profonde vers un refuge, comme un rêve exprime les désirs et les angoisses d'un malade: l'Occident.

Jean Servier

---

Les caractéristiques qui relèvent du site de l'utopie sont parmi les plus évidentes du genre, étant liées à la découverte du pays idéal et à ses aspects plastiques. La plupart des ouvrages critiques et théoriques portant sur l'utopie soulignent la présence du voyage et de l'île, et insistent sur la géographie isolée, l'unité topographique et l'architecture régulière en tant que critères du schéma utopique classique.<sup>4</sup> Nous traiterons ces éléments du site utopique selon des catégories géographiques, topographiques et architecturales afin de démontrer comment chaque aspect contribue à la description du monde de l'avenir chez Le Clézio. Mais avant d'examiner ces particularités concrètes, il faut trouver le site de l'utopie, car l'accès au pays idéal n'est souvent pas facile. Une analyse des voies d'accès nous montrera non seulement comment y arriver, mais offrira aussi des détails à propos de l'orientation spatiale de la cité heureuse leclézienne.

---

<sup>4</sup>Jean-Yves Lacroix énumère ces caractéristiques qui régissent la forme de l'utopie: "Dans le cadre d'un roman qui présente tous les moments classiques de la forme utopique (voyage imaginaire, naufrage, île, visite émerveillée, description minutieuse du mode de vie et de l'organisation sociale,...)", *op. cit.*, p. 63. Comme Lacroix, Jean Servier note l'importance du voyage et de l'île mais dans sa liste d'un "certain nombre de thèmes qui reviennent dans les différentes utopies, quelle que soit l'époque à laquelle elles ont été composées, quels qu'en soient les auteurs", se trouvent aussi la "géographie de l'utopie, sa situation particulière: son isolement", la "topographie de l'utopie qui souligne son isolement ou son retranchement derrière de hautes murailles, parfois plusieurs enceintes concentriques", et son "urbanisme qui retrouve le plan des cités traditionnelles", *op. cit.*, p. 327.



## I Voies d'accès

L'accès à l'utopie se fait d'habitude par le voyage ou le rêve, signalant un départ du monde connu par le déplacement spatial, temporel ou psychique. L'époque des grandes découvertes maritimes avaient encouragé la production utopique en ce qu'elle présentait l'occasion d'entreprendre des voyages vers les régions inexplorées, et de trouver d'autres mondes cachés jusqu'alors. Lors de la conquête des dernières frontières de la terre, le voyage avait changé d'orientation car l'utopie se situait toujours à la limite du monde connu, en marge du réel.<sup>5</sup> Néanmoins, le trajet vers l'utopie continue à s'accomplir dans les limites du monde réel de sorte à révéler un coin du paradis terrestre qui se situe tout près à notre insu. Ou bien le voyage peut dépasser les limites de la terre, franchissant l'espace interplanétaire, pour atteindre l'utopie qui se trouve sur une autre planète. Le temps fournit également un schéma dans lequel le déplacement se réalise, ce qui implique un voyage qui traverse l'histoire, le plus souvent dans la direction de l'avenir. Les progrès scientifiques permettent d'imaginer des voyages dans le temps avec l'aide des machines ou par le truchement du rêve. Ce phénomène psychique produit un transfert qui projette le rêveur dans un temps ou un espace autres, dans des situations qui sont propices à l'utopie.

Sur le plan symbolique, le voyage et le rêve sont synonymes, représentations de la mort, de la transformation, de la rupture d'avec un passé.<sup>6</sup> Ces voies d'accès à l'utopie soulignent ainsi l'écart entre le pays imaginaire et le monde réel, écart qui nécessite une sorte de renaissance par le voyage initiatique ou par l'entrée dans le monde onirique pour qui veut arriver à l'autre rive. Le rôle du voyage et du rêve est donc double: d'une part, il s'agit d'un moyen d'aborder la recherche d'un meilleur monde et d'autre part, c'est une étape

---

<sup>5</sup>Claude-Gilbert Dubois, *Problèmes de l'utopie*, Paris, Archives des lettres modernes, 1968, p. 23. Jacques Berque reconnaît que la domination de l'espace terrestre rend plus complexe l'emplacement de l'utopie dans la mesure où le monde entier est devenu trop petit: "il n'y a plus d'île sur notre planète. Ni la découverte, ni l'imagination, ni l'utopie ne peuvent se localiser en topographies terrestres: tel récif de corail, telle île de cocotiers, à laquelle on accédait par longue errance sur la mer [...] Nous respirons la mondialité. Plus d'île. Plus de continents. Rien qu'une sphère compacte sur laquelle les idées, les joies et plus fréquemment les inquiétudes circulent à la vitesse de l'éclair", *L'Orient second*, Gallimard, coll. Les Essais, 1970, p. 130, cité dans Anne-Marie Bonn, *La Rêverie terrienne et l'espace de la modernité*, Paris, Librairie Klincksieck, 1976, p. 7.

<sup>6</sup>Jean Servier, *op. cit.*, p. 330.

intermédiaire entre le réel et l'imaginaire, la phase transitoire qui prépare l'arrivée dans l'utopie.

Le voyage et le rêve sont précisément les voies d'accès à un autre monde que privilégie Le Clézio dans son œuvre ainsi que dans sa vie. D'emblée, les titres de quelques textes annoncent une prépondérance de récits de voyages: *Voyages de l'autre côté*, *Voyage au pays des arbres*, *Voyage à Rodrigues*; tandis que *Le Rêve mexicain* indique une fascination pour cet autre moyen de se projeter à travers l'espace et le temps. Quelques exemples pris dans ces ouvrages suffisent à démontrer que les images du voyage et du rêve chez Le Clézio symbolisent le désir d'entamer la quête de l'utopie.

Presque tous les textes à partir de *Voyages de l'autre côté* comprennent des références aux voyages et aux rêves que l'on peut grouper selon les catégories générales de voyages réels et de voyages dans l'imaginaire. Dans le premier groupe, l'on compte toutes les traversées maritimes, invariablement longues et imprégnées d'anticipation, comme le "long voyage" qu'accomplit Fintan avec sa mère dans *Onitsha*, et le voyage vers l'île rêvée de Maurice qu'entreprennent Léon, Jacques et Suzanne dans *La Quarantaine*. D'autres voyages réels renversent cet itinéraire nord-sud qui implique un certain exotisme, traçant plutôt le chemin qui va de l'Afrique du nord vers la France. Dans *Désert*, Lalla prend le bateau pour aller du Maroc à Marseille, parcours qui se répète dans presque toutes les histoires de *Printemps et autres saisons*, ainsi que dans *Poisson d'or* lorsque Laïla part à la recherche du bonheur. Bien que ces trajets puissent esquisser un mouvement de retour vers le centre au lieu d'un départ vers l'inconnu, ils représentent néanmoins une rupture d'avec le passé indigène dans la finalité d'entrer dans une société meilleure. Enfin, les voyages d'Esther dans *Etoile errante* et d'Alexis dans *Le Chercheur d'or* révèlent le plaisir de l'expérience en mer, qui précède le débarquement en Terre promise.

Les voyages dans l'imaginaire sont tout aussi fréquents dans l'œuvre de Le Clézio, à commencer par ceux de Naja Naja et de ses amis dans *Voyages de l'autre côté*. Que ce soit le passage dans le pays silencieux (VAC 34), dans le soleil (VAC 52), dans l'île de la danse

(VAC 71), dans le pays des arbres (VAC 99) ou dans le pays du feu (VAC 239), Naja Naja s'embarque toujours par la rêverie afin d'atteindre ces lieux heureux. Dans *Désert*, le rêve de Nour lui permet d'accéder à la cité idéale par l'imaginaire; c'est par le songe que les enfants qui peuplent les récits de *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre* partent à la découverte de la nouveauté. Dans *Onitsha*, c'est par le rêve ou le délire que Geoffroy peut aborder le chemin vers la ville perdue de la reine de Meroë. Le Clézio utilise ces procédés oniriques pour donner aux protagonistes la possibilité de se déplacer, surtout lorsqu'ils n'ont pas d'autres moyens d'arriver à leur destination utopique.

L'accès à l'utopie s'effectue chez Le Clézio par le dépassement des frontières connues, dépassement qui pousse les protagonistes vers des pays lointains et exotiques comme l'Afrique: "C'était étrange et lointain, cela semblait un endroit qu'on n'atteindrait jamais" (O 30); ou aux pays imaginaires qui se trouvent tout près: "Il y a le pays où on ne parle pas. C'est un pays bizarre, parce qu'il n'est pas loin du tout, il est tout près des autres pays, des pays où l'on parle" (VAC 26). Le Clézio se sert donc du voyage et du rêve pour introduire le schéma de l'isolement géographique qui caractérise la création utopique.

## II Géographie d'isolement

La situation géographique de l'utopie exprime le besoin de s'isoler, de protéger du reste du monde la perfection de la société utopique.<sup>7</sup> Cette enclave idéologique, entourée d'eaux, de désert, de forêts ou d'espaces interplanétaires, est un monde clos, représentant par sa fermeture l'achèvement, la totalité, et l'unité.<sup>8</sup> L'emplacement de l'utopie sur une île traduit tout aussi bien les limites définies et inflexibles du pays heureux que le besoin de retrouver la sécurité dans la matrice maternelle.<sup>9</sup> Claude-Gilbert Dubois part d'une interprétation psychanalytique semblable: "L'homme qui rêve aux îles est un féminin, un inadapté",<sup>10</sup> mais insiste sur la complexité de l'image de l'île comme cadre expérimental dans lequel

<sup>7</sup>Raymond Ruyer compare la conservation de la communauté utopienne par l'isolement avec la protection des plantes cultivées à l'abri de l'équilibre naturel, *op. cit.*, p. 50.

<sup>8</sup>Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 130.

<sup>9</sup>Jean Servier attribue l'isolement de l'île utopique à un désir de se réintégrer dans l'amour exclusif de l'enfant pour la mère, *op. cit.*, p. 331.

<sup>10</sup>Georges Duveau, *Sociologie de l'utopie et autres "essais"*, Paris, PUF, 1961, p. 5, cité dans Claude-Gilbert Dubois, *op. cit.*, p. 24.

l'utopiste est libre de suivre ses tendances cosmogoniques.<sup>11</sup> La figure de l'île représente sa propre réalité car elle n'admet rien d'extérieur à elle-même,<sup>12</sup> ce qui renforce non seulement son insularité,<sup>13</sup> mais aussi son autarcie.

Bien que l'île soit peut-être le lieu de prédilection pour l'utopiste, elle est loin d'être le site unique de l'utopie, puisque le paysage du désert avec ses villes-oasis, les enclaves encerclées de montagnes ou de terrains vagues, les clairières au milieu des jungles, et les planètes lointaines évoquent tous la même situation d'isolement géographique. Ces exemples démontrent la distinction qui s'établit entre l'espace connu et l'espace privilégié où se situe l'utopie. Le jeu comparatif qui en résulte dépend donc de l'éloignement et de l'isolement du pays utopique par rapport à la société réelle.

Les îles détiennent sans aucun doute la force d'attraction la plus utopique chez Le Clézio. "Les Mille et une îles de Le Clézio"<sup>14</sup> aux archipels de l'Océan Indien sont significatives en tant que terres ancestrales de l'auteur: *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues* et *La Quarantaine* s'inspirent des aventures de ses aïeux aux îles Mascareignes. Bien que ces îles soient peu connues des voyageurs, elles sont bien ancrées dans l'histoire familiale de Le Clézio, l'attirant depuis sa plus jeune enfance.<sup>15</sup> Iles réelles mais devenues presque mythiques par des souvenirs confus et leur situation lointaine, ces décors insulaires présentent le cadre utopique par excellence. L'île Maurice, qui se trouve dans un récit de *Printemps et autres saisons*, "La Saison des pluies", ainsi que dans *Poisson d'or* par une référence à une île lointaine, peut-être "Manureva" (PO 57) — ou plutôt Mananava? — ne cesse d'attirer Le Clézio comme une enclave propice à la création utopique, jusqu'au point où il déclare son intention de situer son utopie sur cette île.<sup>16</sup> Dans *La Guerre*, c'est l'île des Cocos sur la côte de Rodrigues qui représente également un lieu où on se réfugie des problèmes du monde (*Guerre* 187).

<sup>11</sup>Claude-Gilbert Dubois, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>12</sup>Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Editions de Minuit, 1973, p. 137.

<sup>13</sup>L'étude de Jean-Jacques Wunenburger sur "La Topographie insulaire des utopies ou la profanation du jardin d'Eden" dans *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 40-41, 1980, pp. 139-151, offre une analyse plus détaillée de la géographie mythique et utopique de l'île.

<sup>14</sup>Titre d'un article de Jean-Louis Ezine dans *Le Nouvel Observateur*, 19 octobre 1995.

<sup>15</sup>*Supra*, p. 9, n. 37.

<sup>16</sup>*Supra*, p. 18, n. 84.

Outre les références aux îles particulières, des images génériques de l'île utopique confirment l'importance de cette figure géographique chez Le Clézio. Dans *Voyages de l'autre côté*, on trouve l'île-monstre enchantée (VAC 139), et les îles flottantes (VAC 195), qui attirent Naja Naja et ses amis par leur aspect paradisiaque. L'île flottante des lépreux dans *Le Livre des fuites* révèle le côté négatif de "l'isolement entêté de ce bloc de terre" (LF 131), car il s'agit d'une prison aquatique où la beauté naturelle ne cesse de rappeler aux habitants la laideur de leur condition. Cependant, l'île du Requin rappelle le statut utopique de cette figure par la description du bonheur des Indiens Kunkaaks (LF 216). Le voyage vers "l'île sans nom"<sup>17</sup> s'accomplit dans *Le Déluge* (Déluge 182), ainsi que dans *Onitsha* où elle représente le rêve de la Terre promise: "Sur une île, au milieu du fleuve, la reine a vu son nouveau royaume, la ville nouvelle où s'établira son peuple, les fils d'Aton, les derniers habitants de Kasu, de Meroë. Elle a vu cela, cette ville avec tous ses temples, ses maisons, ses places animées, dans l'île sans nom au centre du fleuve" (O 128).

D'autres indices d'un isolement géographique idéalisé se trouvent dans les descriptions d'un pays en haut d'une montagne, à San Juan Ixcatepec: "On est loin au-dessus des vallées humaines, voisin des pics des montagnes, dans ce pays qui ne connaît pas la mer ni les prairies" (I 62); ou à Acoma, *City of the sky*: "Peuples d'Acoma, de Walpi, d'Oraibi, peuples lointains déjà, séparés des autres hommes, peuples célestes. La puissance du ciel qui les entoure les rend étrangers à tout ce qui existe sur la terre, en dessous d'eux" (I 231). La route difficile de Belisario Dominguez aboutit enfin à un village au fond d'une vallée fertile, entourée de montagnes de cailloux (LF 271); sa situation rappelle celle de Saint-Martin-Vésubie, village enseveli au milieu des montagnes provençales, et qui ressemble à une île isolée au milieu des eaux: "comme si, d'un seul coup, le reste du monde avait disparu et qu'il ne restait que ce rocher sombre, une espèce d'îlot au-dessus de la sauvagerie du torrent" (EE 72-73). Autre évocation d'une rupture d'avec la terre ferme et stable, le désert est une mer de sable qui permet à Laïla de franchir le seuil de sa propre terre dans *Poisson*

---

<sup>17</sup>La négation des noms propres dans *L'Utopie* de Thomas More semble avoir donné naissance à ce refus de nommer le site utopique, refus qui se constate aussi chez Le Clézio. Voir aussi le chapitre sur "des noms propres en utopie", dans Louis Marin, *op. cit.*, pp. 115-131.

*d'or* (PO 252), épisode romanesque qui trouve son inspiration dans le retour réel de Jemia Le Clézio à la Saguia el Hamra dans *Gens des nuages*. L'espace du désert offre aussi un emplacement isolé car son immense étendue ajoute à l'impression de distance entre ce monde et les autres: "C'était un pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes, peut-être, un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence terrestre" (*Désert* 11). Même l'espace interplanétaire est évoqué par Le Clézio dans "Un Paradis" qu'il situe sur la planète Orion (TA 187) et dans *La Guerre*, où il cite un passage d'Isaac Asimov qui décrit la planète de Trantor (*Guerre* 61-62).

Enfin, les nombreuses références dans l'œuvre de Le Clézio à "l'autre côté", lieu du bonheur, remplissent la même fonction d'isoler le lieu utopique. Bien qu'il ne s'agisse pas précisément d'un lieu géographique, cet "ailleurs" exprime toujours un certain éloignement du monde ordinaire; il se situe soit sur "l'Horizon lointain" (VAC 264), soit de l'autre côté du miroir ou de la vitre, comme les paradis inaccessibles des *Géants* (*Géants* 20). Il peut également se trouver à l'autre bout du monde et du temps, sur la route de l'autobus magique no 9 qui suit "sa route, simplement, comme s'il allait vers l'inconnu, comme s'il venait de l'autre bout du monde, et qu'il allait encore vers l'autre bout du monde" (I 23).

Tous ces exemples démontrent que l'isolement géographique, caractéristique essentielle de l'utopie, constitue un élément important dans la conception utopique chez Le Clézio. C'est surtout la figure de l'île qui revient sans cesse sous sa plume, mais les enclaves montagneuses, désertiques et cosmiques présentent aussi des sites utopiques potentiels. Le domaine exclusif de "l'autre côté" suggère une dimension parallèle où l'utopie prospère, et offre la possibilité d'un refuge aux bords du monde connu. L'emplacement géographique de l'île et de ses avatars permet donc la création utopique à l'abri de l'influence des autres sociétés, mais c'est grâce à une certaine topographie que l'on peut établir, à l'intérieur de ce monde clos, une communauté auto-suffisante et fonctionnelle.

### III Unité topographique

La configuration de l'utopie garantit non seulement l'isolement de ce pays idéal, mais aussi son unité essentielle.<sup>18</sup> Retranchée derrière de hautes murailles ou des enceintes concentriques, l'utopie se voit doublement protégée de l'extérieur, tant par 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.<sup>19</sup> Cependant, au sein du cercle, la ville tend à s'organiser selon une géométrie carrée car "la ville-capitale est d'abord un carré et un carré qui s'inscrit au centre d'un cercle",<sup>20</sup> ce qui mène à l'intégration de deux modèles contraires dans ce que Christian Marouby désigne comme "la quadrature du cercle".<sup>21</sup> Les jeux de la symétrie, de la géométrie, de la régularité et du calcul prennent alors leur place privilégiée dans l'espace urbain, annonçant ainsi le triomphe de l'ordre humain, carré, sur l'ordre naturel, circulaire.<sup>22</sup> La géométrisation des villes utopiques permet néanmoins l'intégration de la nature sous une forme régularisée, c'est-à-dire la terre cultivée dans des jardins à la française, symétriques et uniformes.<sup>23</sup>

D'autres éléments topographiques de l'espace utopique relèvent du relief naturel du pays. Ce sont ces contours qui définissent le statut accueillant ou imprenable de la ville utopique — il n'est pas indifférent que celle-ci soit ouverte aux eaux de la mer ou de la rivière, ou située

<sup>18</sup>Louis Marin définit la topographie utopique comme un "fragment d'espace doté d'une unité propre", *op. cit.*, p. 150.

<sup>19</sup>Christian Marouby, *Utopie et primitivisme: Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 38.

<sup>20</sup>Louis Marin, *op. cit.*, p. 159.

<sup>21</sup>Christian Marouby, *op. cit.*, p. 57.

<sup>22</sup>Raymond Ruyer va plus loin dans son interprétation de l'organisation urbaine de l'utopie, où il voit à l'œuvre un processus de déshumanisation: "L'utopie est essentiellement *urbaine*, parce que la ville manifeste le Règne de l'homme. On peut même dire que l'utopie consiste à traiter les problèmes psychologiques et sociaux comme des problèmes d'architecture et d'urbanisme. Elle semble parfois considérer les hommes vivants comme de simples accessoires des pierres qu'ils habitent. Le triomphe de la symétrie manifeste donc le caractère non organique, non vivant des utopies", *op. cit.*, p. 43.

<sup>23</sup>Cette maîtrise de la nature dans le cadre utopique traditionnel n'indique pas pour autant un schéma négatif. Dans les utopies urbaines d'Ebenezer Howard par exemple, on retrouve l'idée de la ville aux jardins, *The Garden City*, grâce à laquelle se réaliseront la décentralisation et la réintégration dans l'environnement naturel. Pour une discussion plus ample de cet aspect de la ville utopique, voir Robert Fishman, *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier*, New York, Basic Books Inc., 1977.

dans un lieu élevé, perchée sur une colline ou une montagne.<sup>24</sup> Souvent associée à l'image du port, la ville prend alors valeur de havre, de refuge, de lieu d'accueil et d'échange,<sup>25</sup> ou même de lieu féminin et matriciel.<sup>26</sup> Répondant aussi au modèle du sanctuaire maternel, la grotte et l'asile remplissent la fonction à la fois protectrice et aliénante de l'utopie.<sup>27</sup>

Ces aspects naturels ne sont pas toujours reconnus comme caractères essentiels du lieu par les spécialistes de l'utopie qui ne voient souvent dans les descriptions de la nature en liberté ou des cadres naturels qu'une tendance régressive vers l'Arcadie ou le Paradis perdu.<sup>28</sup> En effet, certains utopologues interprètent la maîtrise de la nature que pratiquent la plupart des utopies traditionnelles comme une "hostilité à la nature" malgré les nombreux exemples fournis par les utopies naturalistes du XVIIIe siècle.<sup>29</sup> Mais même s'il est vrai que l'homme à l'âge classique se définit par sa capacité de soumettre, de dompter, de diriger la nature,<sup>30</sup> en cette fin de millénaire, l'humanité entière a pris conscience du rôle de la nature dans la vie humaine.<sup>31</sup> C'est-à-dire que l'utopie du XXe siècle ne répond pas nécessairement aux mêmes critères que les utopies traditionnelles en ce qui concerne le rôle de la nature.<sup>32</sup> Celle-ci joue désormais un rôle tout aussi important que les jeux géométriques dans l'élaboration

<sup>24</sup>Claude-Gilbert Dubois, *op. cit.*, p. 26.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 29.

<sup>26</sup>Jean Servier insiste sur la corrélation entre l'utopie et la représentation féminine lorsqu'il explique la topographie de la ville: "Souvent les cités radieuses sont des ports, à moins qu'elles ne soient situées sur des cours d'eau, au bord de lacs [...] ou traversées par une large rivière, ce qui est une autre façon de transformer le principe féminin chaud, humide, obscur, resserré, en l'idéalisant. Ces divers éléments sont autant de symboles féminins mettant en valeur le caractère maternel de la cité. L'eau des rivières ou de la mer, symbole de naissance et de mort, indique une volonté de retrouver le stade infantile à l'abri des responsabilités", *op. cit.*, p. 335.

<sup>27</sup>La désignation de l'asile comme un lieu utopique est assez répandue comme l'atteste l'ouvrage édité par Andrew Scull, *The Asylum as Utopia: W.A.F. Browne and the Mid-Nineteenth Century Consolidation of Psychiatry*, London, New York, Tavistock/Routledge, 1991. La cinquième partie de cette série de conférences traite de ce que les asiles devraient être ("What Asylums ought to be"), et après le recensement des aspects qui feront de cet asile une maison parfaite, le récit d'une visite à cette création imaginaire démontre clairement l'intention utopique de ce projet, pp. 176-321. Françoise Sylvos s'inspire d'une interprétation utopique de l'espace carcéral et de la "maison de santé" pour étudier la représentation de l'utopie chez Gérard de Nerval dans *Nerval et l'anti-monde: Discours et figures de l'utopie, 1826-1855*, Paris, L'Harmattan, 1997.

<sup>28</sup>Claude-Gilbert Dubois, *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>29</sup>Raymond Ruyer admet qu'il existe des utopies qui prêchent le retour à la vie naturelle comme le *Code de la nature* de William Morelly, mais écarte toute possibilité d'intégrer la nature dans la structure symétrique de l'utopie, *op. cit.*, p. 45.

<sup>30</sup>Christian Marouby, *op. cit.*, p. 47.

<sup>31</sup>L'étude de Michel Serres, *Le Contrat naturel*, Paris, Editions François Bourin, 1990, qui souligne la nécessité de retrouver un équilibre entre l'exploitation humaine et les ressources naturelles, atteste l'existence de ce phénomène universel.

<sup>32</sup>Des utopistes qui s'inscrivent dans la tradition "scientifique" de Francis Bacon, tels Cyrano de Bergerac, Saint-Simon, et Fourier, proposent un certain apprivoisement de la nature dans le cadre de la société utopique.



de l'utopie,<sup>33</sup> comme le montrent quelques exemples des deux phénomènes — la planification symétrique et la topographie naturelle — tirés de l'œuvre de Le Clézio.

Comme chez ses prédécesseurs, l'espace utopique leclézien s'inscrit presque infailliblement dans des cercles concentriques d'une forme ou une autre. Ceux-ci sont constitués de murailles anciennes (VAC 306), de collines (TA 264), de cailloux (VAC 106), de routes circulaires de plus en plus étroites (*Désert* 22), se dessinant dans le sable mou (VAC 241) ou dans le ciel (*I* 20), autour des montagnes et des villes comme le Saguiet el Hamra dans *Désert*. De même, les cercles concentriques font partie de la structure de la ville elle-même dans *Le Déluge* (*Déluge* 274) et dans *L'Inconnu sur la terre*: "Pas très loin de lui, le village indien a tracé ses cercles concentriques, maisons d'adobe qui s'effondrent à chaque pluie et que l'on reconstruit toujours" (*I* 107). Le Clézio évoque dans un contexte général la perfection du cercle fermé sur lui-même, "l'ivresse du cercle clos, où la perfection s'emballe" (*EM* 38), puis reprend la même image dans le cadre de la ville: "le cercle se fermait davantage, des sortes de murailles s'épaississaient, se rapprochaient" (*Déluge* 13).

A l'intérieur de l'enceinte circulaire, la symétrie et l'uniformité dominant la ville; la description de "la masse de la terre ferme, couverte systématiquement de ville, de poteaux, d'arbres, bombée à l'excès" (*PV* 36) est celle qui répond invariablement au schéma urbain chez Le Clézio. La métaphore de la ville-fourmilière qui se trouve dans plusieurs ouvrages renforce le thème d'une organisation excessive et néfaste: le développement de cette image se voit dans les références à la "fourmilière grouillante de la ville" (*Déluge* 36), "le fourmillement, l'embrouillamini, l'inextricable jungle de la vie" (*EM* 41), et à la bêtise multiforme au "cœur de la fourmilière" (*TA* 148). La géométrie essentielle du lieu urbain est évoquée par l'image entomologique aussi: "L'organisation règne dans la société des insectes. Dans la ville, à présent, tout est bien plat, bien carré, à la rigueur bien rond" (*Déluge* 253). La ville se caractérise par la répétition banale des formes régulières; l'on y remarque "la rue, toujours la même, parfaitement rectiligne" (*Déluge* 16), et "les maisons et

---

<sup>33</sup>A partir des ouvrages de Morelly, de Henry David Thoreau, et de William Morris, les écrits écologiques, comme *Ile* d'Aldous Huxley, réintroduisent les thèmes de la nature nourricière à côté de l'organisation harmonieuse.

les jardins dessinaient leur géométrie jusqu'à la nausée" (*Déluge* 20), ce qui rend perceptible la totalité de la ville dans chacune de ses parties constituantes: "au beau milieu d'un monde nivelé et clair, [...] j'entre dans une ville semblable à l'autre, je suis cerné par des murs pareils, écrasé par les mêmes couleurs, les mêmes sons, les mêmes désirs" (*Déluge* 32). C'est l'image du cimetière qui reproduit parfaitement tous les éléments géométriques, uniformes, planifiés, dans un symbole universel (*Déluge* 32); l'image de la ville morte est reprise dans *Le Livre des fuites*, où l'on entre dans une "espèce d'immense nécropole aux dalles et aux murs éblouissants, avec le quadrillage des rues, des avenues et des boulevards" (*LF* 14).

L'infiltration de la nature dans cette symétrie urbaine se manifeste sous plusieurs formes chez Le Clézio. Mais elle est d'abord niée ou remplacée. Dans *La Guerre*, les objets artificiels remplacent les choses naturelles, ce qui donne un paysage où dominent les "forêts de pylônes et de poteaux télégraphiques, lacs, cubes de verre, plages de nickel, plaines de tôle ondulée" (*Guerre* 166). En attribuant à un carrefour la beauté d'un coucher de soleil (*Guerre* 62), Le Clézio suggère l'absurdité de ce mode de pensée, mais il annonce clairement la couleur lorsqu'il signale la prétention de la science à triompher sur la nature en la dépassant:

Jamais aucun paysage au monde n'avait été si vaste, si profond. Il n'y avait jamais eu de montagnes si hautes, ni de canyons plus vertigineux. Jamais tant de fer et de pierre, tant de matières transparentes ou opaques. Toute la violence de l'univers, toute sa force, tout son pouvoir sont venus là, ont tracé leur dessin (*Guerre* 166).

La transformation de la nature en représentation de la civilisation humaine persiste dans *Les Géants* grâce au désir cynique des hommes de contrôler tout ce qui se passe dans le monde moderne:

Mais c'est pour ça que les hommes arrachaient les bouts d'herbe et les bouts de feuille autour d'eux, parce qu'ils ne voulaient pas des mouvements naturels. Ils voulaient des mouvements d'hommes, des forêts d'hommes, des millions de feuilles et d'herbes avec des yeux, des nez et des bouches, ce qu'on appelle la société (*Géants* 16).

Les hommes, avides de pouvoir, manipulent la nature à leurs propres fins: "Lentement, pendant des siècles, ils ont remplacé les forces naturelles. Ce qu'ils voulaient, c'était la destruction du langage des arbres, du langage de l'eau et du feu, du langage de la pierre. Ils

ont créé une deuxième nature, où chaque élément serait inventé par eux, un nouveau monde" (*Géants* 32).

La dénonciation de cette "deuxième nature" qui marque les premiers ouvrages de Le Clézio s'estompe dans *Mondo et autres histoires* et *Désert*, où ses personnages reconnaissent le rôle nourricier et rénovateur de la nature, comme l'illustre le rêve de Radicz:

Peut-être que, pendant qu'il dormait, la tête entre les racines du vieux pin parasol, mystérieusement, comme venu d'un autre monde, le vent de l'été a endormi tous les habitants et toutes les habitantes, et qu'ils sont allongés dans leurs lits, dans leurs appartements aux volets clos, plongés dans un sommeil magique qui ne finira jamais. Alors la ville peut enfin se reposer, respirer, les grandes rues vides aux voitures immobiles, les magasins fermés, les réverbères et les feux rouges éteints; alors l'herbe va pouvoir pousser tranquillement dans les fissures de la chaussée, les jardins vont redevenir comme des forêts, et les rats et les oiseaux vont pouvoir aller partout sans crainte, comme avant qu'il n'y eût des hommes (*Désert* 364).

Outre ces métamorphoses révélatrices qui s'accomplissent dans la ville, d'autres détails topographiques reflètent l'importance croissante que la nature prend dans le lieu urbain. La proximité de l'eau signale un endroit utopique chez Le Clézio, qui privilégie soit les bords de mer dans les topographies méditerranéennes et indianocéanistes, soit les rives du fleuve dans les paysages intérieurs. Le paquet de cigarettes marqué "NEW PARADISE" qu'achète Jeune Homme Hogan est sans doute un signe ironique de la configuration utopique du lieu où il se trouve: "C'était une ville immense, ici aussi, installée dans une baie entourée de montagnes, ondulant sur plusieurs collines" (*LF* 160). C'est à la plage et sur les quais que traîne Mondo, et l'attraction de la mer que ressent Daniel dans "Celui qui n'avait jamais vu la mer" le pousse à s'installer dans une grotte d'où il ne cesse de voir la mer (*Mondo* 162). L'Anse aux Anglais permet d'incorporer les deux sources d'eaux dans un lieu rêvé: "L'Anse aux Anglais s'ouvre largement sur la mer, de chaque côté de l'estuaire de la rivière Roseaux. De là où je suis, je vois toute l'étendue de la vallée, jusqu'aux montagnes. [...] Je pense un instant au ravin de Mananava, quand avec Denis je m'arrêtais, comme au seuil d'un territoire interdit, guettant le cri grêle des pailles-en-queue" (*CO* 170-171). Cet autre paradis est bordé à la fois par l'eau douce et l'eau marine: "l'Enfoncement du Boucan, ce domaine imaginaire limité par les deux rivières, par les montagnes et par la mer" (*CO* 34). Loin de la mer, le rôle utopique de l'eau persiste car la vision céleste de la ville de Taroudant se trouve "De l'autre côté de la

rivière Souss, accotée à la montagne rouge" (*Désert* 235). La maison de Geoffroy se situe "sur une butte qui dominait le fleuve, un peu en amont de la ville d'Onitsha, comme au cœur d'un immense carrefour des eaux" (*O* 61) et le village si beau de Bony s'étend le long de l'embouchure de l'Omerun (*O* 93), les deux lieux incorporant l'élément aqueux qui leur prête l'aspect d'un sanctuaire émergeant des eaux.

Une autre forme de refuge qui correspond à cette topographie élevée et naturelle se trouve dans l'image très fréquente chez Le Clézio de la villa abandonnée en haut d'une colline.<sup>34</sup> Située souvent au bord de la mer, la villa se trouve dans un autre cadre paisible, celui du jardin. C'est d'abord Adam Pollo qui habite la maison abandonnée dans *Le Procès-verbal*, cette maison qui est un vrai refuge où il peut vivre en paix (*PV* 13). Le jardin n'est jamais décrit de manière précise, mais son existence est soulignée quand Adam regarde les amoureux qui s'y installent (*PV* 99). Naja Naja séjourne brièvement dans une villa dominant la colline qui s'appelle "Chanson de la mer" (*VAC* 94), et qui se situe dans un vaste jardin. Dans les nouvelles de *Mondo et autres histoires* et de *La Ronde et autres faits divers*, cette image devient un leitmotiv autour duquel les récits se développent. Dans "Mondo", la "Maison de la Lumière d'Or" avec son beau jardin (*Mondo* 39) évoque clairement un lieu utopique. La maison grecque entourée d'un jardin sauvage que trouve Lullaby (*Mondo* 84) dont le nom XAPIΣMA signifie "un don gracieux et divin",<sup>35</sup> remplit la même fonction. Dans le jardin abandonné de la "Villa Aurore", une autre inscription grecque correspond à celle de "Lullaby", mais le mot magique de OYPANOS signifie "ciel": "C'était un mot qui vous emportait loin en arrière, dans un autre temps, dans un autre monde, comme un nom de pays qui n'existerait pas" (*Ronde* 101), c'est-à-dire le non-lieu utopique. A cette maison idéale s'oppose la villa abandonnée et condamnée, "Orlamonde", où Annah se réfugie des expériences douloureuses de la vie (*Ronde* 210). Toutes ces représentations de la villa sur la colline reproduisent la caractéristique utopique de la topographie élevée, caractéristique à laquelle se substitue l'image de l'asile dans certains textes de Le Clézio.

<sup>34</sup>L'inspiration autobiographique de cette figure explique en partie son apparition régulière chez Le Clézio: "Au début du *Procès-verbal*, il y a le souvenir d'une maison abandonnée, découverte vers l'âge de 15 ans. Je rêvais de l'habiter avec beaucoup de soleil, du silence et des lézards. Sur ce souvenir nostalgique s'est greffée une obsession", entretien avec Jean-Louis de Rambures, "J'écris pour ne pas rêver, pour ne pas souffrir...", *Le Monde des Livres*, 5 septembre 1970.

<sup>35</sup>Comme l'indique François Marotin dans *Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, 1995, ce mot grec appartient au lexique de la théologie chrétienne, p. 53.

Cette figure de l'asile reprend l'aspect rassurant et fermé du sanctuaire, car d'une part il s'agit d'un havre, qui protège contre les excès du continent africain: "Le *Surabaya* était un asile, une île" (*O* 33), et d'autre part, il représente l'enfermement dans une maison de santé, espace réconfortant mais néanmoins carcéral. Adam se fait arrêter et se trouve désormais dans l'asile psychiatrique où la symétrie et l'organisation relèvent de l'ordre utopique (*PV* 204-210). Le protagoniste désorienté y est "assis au frais dans une petite chambre propre, que l'orientation vers le Nord protégeait hermétiquement du soleil" (*PV* 204). Le Clézio reprend la formule trente-cinq ans plus tard pour décrire l'expérience de Laïla dans *Poisson d'or*: "Je suis enfin, maintenant, à l'ombre, assise au frais dans une petite chambre propre, que l'orientation vers le nord protège hermétiquement du soleil" (*PO* 244). Mais l'expérience est régénératrice dans ce dernier cas, étant donné que Laïla en sort guérie ayant retrouvé son don musical. Cependant, la représentation de l'asile des enfants dans *Etoile errante* révèle le côté effrayant de l'enfermement, ce qui attribue à cette figure une interprétation nettement négative:

L'asile était une grande maison sombre à un étage, aux volets fermés dès quatre heures, qui abritait une douzaine d'orphelins de guerre et quelques cas difficiles placés là par leurs parents. Garçons et filles étaient vêtus de tabliers gris, ils étaient pâles, maladifs, avec un regard en dessous. Ils ne sortaient jamais de l'asile, sauf pour aller à l'église le matin et le soir, et le dimanche, pour une promenade en rangs, jusqu'à la rivière, encadrés par les bonnes sœurs et par un grand homme vêtu de noir qui servait d'appariteur. Esther avait si peur d'eux qu'elle se cachait dès qu'elle entendait le bruit de leurs pas résonner sur la place et dans les ruelles (*EE* 119).

Dans ce cas-là, les volets qui se ferment enlèvent aux fenêtres leur capacité de donner sur la nature.

Embellissant non seulement la villa sur la colline, mais aussi l'asile dans *Le Procès-verbal* et *Poisson d'or*, le jardin joue un rôle important en intégrant la nature dans la topographie utopique. Depuis les "places immenses tapissées de fausses pelouses" (*LF* 122), jusqu'aux jardins à la française (*PV* 14), ou à la japonaise: "une sorte de jardin japonais où tout se tient à sa place" (*TA* 18), "l'espace vert" envahit la ville. Malgré la régularité artificielle qu'il suggère, le jardin représente néanmoins un lieu paisible (*Guerre* 253). Maints protagonistes s'assoient dans les jardins publics à la recherche d'un peu de tranquillité: Saba y attend Green dans "Printemps" (*Printemps* 74); Mondo y lit les bandes dessinées (*Mondo* 15).

Plus révélateurs d'une nature verdoyante et abondante sont les jardins suspendus qui égayent les villes rêvées dans *Voyages de l'autre côté* (VAC 258 et 273) et dans *Etoile errante* (EE 210), ainsi que les images des îles Mascareignes dans *Le Chercheur d'or* (CO 89-90) et *La Quarantaine* où la maison du Patriarche est entourée "du grand jardin à secrets" (Q 247).

En général, l'aspect naturel du paysage concourt à embellir la vie sociale dans presque tous les romans qui suivent *Désert*. Il est souvent associé à une période heureuse de l'enfance: Lalla joue tous les jours dans les dunes et à la plage dans *Désert* tandis qu'Esther grimpe aux collines et se baigne dans les torrents dans *Etoile errante*; Alexis s'évade tous les jours aux champs et à la mer en compagnie de Denis dans *Le Chercheur d'or* et Fintan connaît une expérience pareille avec Bony dans *Onitsha*. Dans *La Quarantaine*, la réintégration dans la vie naturelle se réalise lorsque Léon quitte l'Europe et l'influence des Européens, trouvant la paix dans la nature à l'île Plate avec Suryavati. *Poisson d'or* est le seul roman de cette série dans lequel Le Clézio n'insiste pas sur le décor naturel pour indiquer la présence de l'utopie, annonçant une approche qui dépend davantage d'une réflexion sur l'avenir du monde que des représentations toutes faites du site utopique.

La façon dont l'espace utopique se présente dans l'œuvre de Le Clézio répond ainsi aux caractères topographiques qui garantissent l'unité de l'utopie. La forme circulaire renforce l'unité et la totalité de la ville dans son ensemble tandis qu'un urbanisme carré domine dans le centre, et en reflète l'organisation. Le jardin fait partie de ce paysage ordonné, offrant un refuge de verdure dans la ville artificielle. Le relief naturel des lieux privilégiés chez Le Clézio confirme sa tendance vers l'élévation et la configuration maritime propres à l'utopie. Enfin, cette topographie contribue à l'insularité et à l'unité établies d'emblée par la géographie de son pays idéal, mais il faut considérer l'architecture interne de lieux et des "non-lieux" afin d'y découvrir les traits essentiels de l'utopie moderne.

#### IV Architecture utopique et non-lieux

L'architecture et la planification méticuleuse du lieu urbain ont toujours été des aspects très importants de l'utopie, depuis les cités platoniciennes jusqu'à l'ère moderne, en passant par les villes utopiques de l'âge classique et les phalanstères fouriéristes. En effet, c'est grâce à l'architecture que l'écart entre le réel et le rêve se rétrécit dans l'utopie, car les constructions concrètes sont plus envisageables, pratiquement réalisables, que d'autres éléments plus abstraits, et démontrent des liens identifiables avec les modèles dominants de la société réelle.<sup>36</sup> Par ailleurs, étant donné que l'architecture utopique rend visibles les valeurs politiques et sociales du pays idéal, chaque édifice ressemblant à sa fonction, on peut la désigner comme une architecture "parlante"<sup>37</sup>: "Dans le *dessin* du visage urbain s'indique le *dessein* de l'urbanisme scientifique".<sup>38</sup> Sur le plan pratique ainsi que sur le plan symbolique, cet urbanisme aux formes géométriques et régulières ne cesse de renforcer l'idéologie rationaliste de l'utopie. Deux tendances architecturales se distinguent dans le logement utopique: la juxtaposition des maisons individuelles mais plutôt identiques, rangées dans des rues rectilignes qui se coupent à l'angle droit, ou la mise en valeur de la cité dans son ensemble par une maison unique, commune, où tous les citoyens vivent à l'abri du monde extérieur.<sup>39</sup> Le contraste entre les résidences personnelles, uniformes dans leurs apparence et fonction, et les édifices publics, grands palais gouvernementaux et magnifiques temples, reflète l'ambition centralisatrice de l'utopie. La démesure des bâtiments publics est donc le symbole de l'importance primordiale de l'institution sociale, et provoque le désir chez l'individu de s'identifier à la puissance monumentale qui l'entoure.<sup>40</sup> La "ville-tour" et la "ville-immeuble" dont les matériaux préférés sont le verre, le métal, le béton et les produits artificiels, traduisent le rêve de l'unité humaine, tout en relevant le défi de Babel.<sup>41</sup> Ces structures vertigineuses servent aussi à ajouter une dimension verticale à la planéité architecturale de l'utopie, introduisant ainsi la notion du "non-lieu" vertical.

<sup>36</sup>Christian Marouby, *op. cit.*, p. 52.

<sup>37</sup>Georges Jean, *Voyages en utopie*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Philosophie, 1994, pp. 70-71.

<sup>38</sup>Louis Marin, *op. cit.*, p. 330.

<sup>39</sup>Jean Servier, *op. cit.*, pp. 334-335.

<sup>40</sup>Christian Marouby, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>41</sup>Claude-Gilbert Dubois, *op. cit.*, p. 28.

Selon l'organisation normale de l'espace libre (rues, places, jardins) et de l'espace bâti (maisons, édifices, églises), la ville est donnée dans sa totalité d'un seul coup.<sup>42</sup> Cette structure tient compte de l'espace géographique et topographique de l'utopie, mais elle n'est qu'une architecture de surface en fin de compte, appréciable seulement à vol d'oiseau. La troisième dimension de la verticalité entre en jeu, surtout dans l'ère moderne, grâce aux progrès techniques de l'architecture, sous la forme des gratte-ciels et des tours verticales. Cette réorientation de l'architecture constitue enfin un refus de la géographie et de la topographie car la ville verticale retrouve la formule originelle de l'utopie en s'inscrivant dans le non-lieu, se déliant des lieux réels, du sol.<sup>43</sup>

Ce terme de "non-lieu" s'infiltré dans le discours utopique en tant qu'interprétation neutre de l'utopie, suivant l'idée que "ou-topie" signifie le pays qui se trouve nulle part. Plusieurs utopologues défendent cette définition, posant que l'utopie n'existe que dans l'espace du texte,<sup>44</sup> dans la description,<sup>45</sup> dans une dimension auto-référentielle,<sup>46</sup> ou dans un espace qui ne correspond pas aux mêmes critères qu'un lieu.<sup>47</sup> Or, le non-lieu fait également le sujet d'une étude de Marc Augé qui s'intitule *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*,<sup>48</sup> et où ce terme est défini de manière à en justifier l'usage dans le contexte utopique: "Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu".<sup>49</sup> Bien qu'Augé constate que le non-lieu est le contraire de l'utopie

<sup>42</sup>Louis Marin, *op. cit.*, p. 266.

<sup>43</sup>Pour une discussion détaillée de ce phénomène de la ville verticale, voir le chapitre "A propos de Xenakis: l'utopie de la verticalité" dans Louis Marin, *op. cit.*, pp. 325-342.

<sup>44</sup>"More ne veut pas dire le lieu, parce que le lieu n'est qu'un nom, et le nom dit tout ce qui est à dire sur le lieu: le nom est un non-lieu, c'est-à-dire le lieu du texte [...] le discours dira le lieu, mais non pas où est le lieu — le lieu n'est qu'un lieu-dit", Louis Marin, *op. cit.*, p. 152.

<sup>45</sup>"Utopie n'est en fait pas réalité extra-linguistique; elle n'est nulle part ailleurs que dans la description", Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 69.

<sup>46</sup>"L'utopie, dont le terme est censé renvoyer à une réalité littéraire ou à une pratique sociale bien déterminée, ne nous piège-t-elle pas dans la mesure où elle comporte toujours une dimension auto-référentielle, au sens où ce genre n'existe peut-être nulle part tout à fait en acte ou en œuvre, parce que son centre est partout et sa circonférence nulle part?", Jean-Jacques Wunenburger, "Utopie: Variations autour d'un non-lieu", *Utopie et Utopies: L'imaginaire du projet social européen*, Tome II, Actes du séminaire européen d'études des idées et de l'imaginaire collectif. Bordeaux 1989-1990, Bordeaux, Editions Universitaires, 1993, p. 13.

<sup>47</sup>Claude-Gilbert Dubois définit l'outopie ainsi: "Nous entendons par là un non-lieu véritable, qui échappe par définition au système de signes (L) définissant un lieu" dans "Eléments pour une géométrie des non-lieux", *Romantisme*, 1, 1971.

<sup>48</sup>Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Les Editions du XXe siècle, Editions du Seuil, 1992.

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 100.



dans la mesure où le non-lieu existe, qu'il n'abrite aucune société organique, et qu'il est une négation de l'idéal,<sup>50</sup> l'auteur confirme la définition des utopologistes, toutefois de façon désobligeante: "Certains lieux n'existent que par les mots qui les évoquent, non-lieux en ce sens, ou plutôt lieux imaginaires, utopies banales, clichés"<sup>51</sup>. L'utopie moderne se rapproche davantage du non-lieu en ce que son architecture fonctionnelle démontre le même objectif que celui du non-lieu: constituer l'espace en rapport à certaines fins: le transport, le transit, le commerce ou le loisir.<sup>52</sup> La surmodernité encourage la création des non-lieux où la communication personnelle et l'identité individuelle s'estompent, car dans les hypermarchés, les aéroports, les autoroutes, les banques, et les stations-service, tout est automatique. Il s'agit d'un nivellement par le truchement de l'espace, fabriquant la personne moyenne qui ne s'individualise que par son code: le non-lieu crée l'identité partagée des passagers et de la clientèle, la solitude et la similitude plutôt que l'identité particulière et la relation interpersonnelle. L'inclusion des non-lieux, expressions de la surmodernité, dans l'architecture de maintes utopies récentes atteste le rôle symbolique du non-lieu comme "mise en abyme" qui imite l'organisation de l'utopie elle-même.

Ce phénomène du non-lieu, qu'il se trouve dans la verticalité ou dans les représentations de la surmodernité, tient, comme tous les autres aspects de l'architecture, une place significative dans l'œuvre de Le Clézio, puisque cette forme d'expression artistique compte parmi les nombreux intérêts de l'auteur.<sup>53</sup> Les descriptions de l'organisation et de la planification du lieu urbain dans ses ouvrages suggèrent non seulement une préoccupation des effets que produit l'architecture sur les habitants de la ville, mais aussi une inquiétude devant la croissance des non-lieux dans la société actuelle. Son opinion du rôle que joue l'architecture dans la rénovation des sociétés se fonde sur l'appréciation des possibilités et des risques qu'offrent les nouvelles constructions humaines: "à peine avons-nous subi la débâcle que nous voulons reconstruire avec des ruines de nouvelles architectures somptueuses,

<sup>50</sup>*Ibid.*, p. 140.

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 119.

<sup>52</sup>*Ibid.*, p. 118.

<sup>53</sup>Cet intérêt pour l'architecture se remarque à travers ses descriptions évocatrices des bâtiments de la ville ainsi que dans plusieurs entretiens comme celui recueilli par Davis Goldschmidt: "Dialogue sur la ville: Interviews de Michel Butor et J.M.G. Le Clézio", *L'Architecture aujourd'hui*, décembre 1970-janvier 1971, pp. 4-9. Voir aussi à ce propos l'entretien avec François Bott: "Quand je regarde les villes, elles me donnent le sentiment d'une beauté possible", *Le Monde* 11 avril 1973, p. 21; et Pierre Lhoste, *Conversations avec Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, pp. 54-55.

efficaces, élancées. Et pour mieux voir les sommets vertigineux, nous ne regardons pas les socles" (*EM* 94).

La symétrie et l'uniformité qui apparaissent à travers la topographie du lieu utopique chez Le Clézio se reproduisent aussi dans les formes architecturales des villes. Les villas ressemblent à des cubes qui bloquent l'horizon (*PV* 35), et les villes ne se distinguent pas les unes des autres: "Une ville de ciment, plate, blanche, aux rues rectilignes. C'était en Italie, en Yougoslavie, ou bien en Turquie. C'était en 1912, ou bien en 1967, ou en 1999. On ne pouvait pas savoir" (*LF* 58). Cette confusion entre les villes, toutes identiques, provoque la réflexion suivante: "Est-ce que la terre n'est pas une seule ville immense dont on ne sort jamais?" (*LF* 63), ce qui renforce la notion qu'en parcourant une seule ville en utopie, on les parcourt toutes. A l'intérieur de la ville aussi, la structure géométrique et répétitive reproduit le caractère de la vie moderne où tout s'inscrit dans une grille de signes et de significations interdépendantes:

A force de blocs, d'immenses rectangles gris, de ciment sur ciment, et de tous ces lieux anguleux, on passe vite d'un point à un autre. On habite partout, on vit partout. Le soleil s'exerce sur le granulé des murs. A force de cette série de villes anciennes et nouvelles, on est planté en plein dans le tumulte de la vie; on vit comme dans des milliers de bouquins accumulés les uns sur les autres. Chaque mot est une incidence, chaque phrase une série d'incidences du même ordre, chaque nouvelle une heure, ou plus, ou moins, une minute, dix, douze secondes (*PV* 151).

La planification minutieuse du paysage urbain réduit la vie à une série de formules dont le caractère artificiel et inhumain est souligné par la présence exclusive des matériaux durs et métalliques:

Un paysage donné, par exemple quatre cents mètres carrés de terre bétonnée, structurée en ciment et en poutrelles de fer, était un curieux désert glacial. Un désert plaqué sur le sol vivant, un désert planifiant, souple et revêche à la fois, clos, c'est-à-dire possédant un système absolu et personnel, où, mouvement de bicyclette + dédale répercutant les pas de femmes + égout suintant dans sa rainure de macadam + perspective de grilles + absence presque totale de bruits déchirants + 14 étages + air froid bloqué comme une dalle de marbre et trépidation de la pluie artificielle à odeur de polyester, donnaient les mesures exactes, les mesures à suivre, les règles du jeu inhumain (*Déluge* 9-10).

Le thème de la verticalité attribue aussi un aspect anti-utopique à la ville moderne de Le Clézio car les tours et les hauts immeubles symbolisent le pouvoir qui est centralisé dans une troisième dimension spatiale. Dans *Voyages de l'autre côté*, le pays où on ne parle pas se

réduit à dix ou à douze hautes tours, droites et blanches, d'un kilomètre de hauteur, et dans la tour centrale habite le roi du pays (VAC 34). Bea B. traverse la "beauté" de la ville, où Le Clézio insiste sur la hauteur des structures verticales, "des monuments gigantesques, des tours de pierre qui ont cent mètres, des tours de béton et de verre qui ont trois cents mètres, des pylônes d'acier noir qui ont mille mètres de haut" (*Guerre* 143). Le pouvoir total et anonyme des "Maîtres" s'associe à la tour centrale dans *Les Géants* grâce à leurs "Visages inconnus, qui menacent du haut de leurs tours" (*Géants* 29). D'autres exemples dans l'œuvre de Le Clézio confirment sa prédilection pour la tour, la figure proéminente de l'utopie moderne.<sup>54</sup> Cependant, cette représentation du non-lieu n'est qu'une des manifestations du phénomène de la surmodernité, car les non-lieux de l'aéroport (*Guerre* 179), de l'autoroute (VAC 58), et surtout du grand magasin, contribuent aussi au paysage utopique de la ville, et à son caractère anti-utopique chez Le Clézio.

Hyperpolis est un supermarché géant qui constitue le lieu central du récit dans *Les Géants*, et l'endroit où la dépersonnalisation va jusqu'au lavage de cerveau. Grand, blanc et brillant au soleil, Hyperpolis incite les consommateurs à entrer dans son sein et ainsi dans son piège de lumière, de couleurs, d'énergie, de bruits et d'odeurs qui bouleversent et transforment les gens perdus, comme la jeune fille Tranquilité, en fantômes à obéir aux ordres et aux messages subliminaux: "C'était l'ordre qui venait jusqu'à elle, depuis les cachettes des sous-sols, depuis les cabines de plexiglas en haut des piliers, près du ciel. C'est pour cela qu'elle marchait dans un cerveau étranger, et qu'elle n'était qu'une pensée, une simple pensée dans la machine à ordonner les pensées" (*Géants* 52). L'architecture externe et interne de l'hypermarché correspond aux normes utopiques de la régularité et de la symétrie. Sa situation isolée en marge de la ville, aux bords de l'autoroute, donne l'impression d'une indépendance totale, mais Hyperpolis est en effet un laboratoire social où les Maîtres font des expériences pour mieux régir la consommation et la programmation humaine.<sup>55</sup>

<sup>54</sup>Le Clézio parle de cette fascination effrayée pour les tours dans un entretien avec Pierre Lhoste: "Ce sont des symboles de la solitude évidemment mais... j'ai toujours rêvé d'habiter une tour... je me demande si j'en serais capable. J'ai rêvé d'habiter dans ces réservoirs d'eau [...] Les châteaux d'eau... oui... C'est une tour avec un escalier de fer... Mais je ne sais pas si j'en serais capable... C'est peut-être là qu'il faut aller se réfugier... la nouvelle arche de Noé", *Conversations avec Le Clézio, op. cit.*, p. 81.

<sup>55</sup>Il est évident que l'hypermarché représente une version microcosmique de la société moderne comme le constate Jean Baudrillard dans "Hypermarché et hypermarchandises": "L'hypermarché est déjà [...] le modèle de toute forme future de socialisation contrôlée: retotalisation en un espace-temps homogène de toutes les fonctions dispersées du corps et de la vie sociale (travail, loisir, nourriture, hygiène, transports, media,

L'hypermarché dans *Les Géants* représente en quelque sorte le non-lieu à son apogée. Toutes les autres images du grand magasin chez Le Clézio confirment sa fonction matricielle dans la ville moderne ainsi que son pouvoir de transformer les individus en consommateurs homogènes, comme le Prisunic dans *Le Procès-verbal* (PV 81), et la Samaritaine qui, dans *La Guerre*, remplit les mêmes fonctions qu'un temple, une pyramide, une pagode, une cathédrale et une acropole (*Guerre* 48).

Tous les non-lieux que présente Le Clézio dans le cadre du paysage urbain relie la ville moderne à la création utopique. Interrompant l'uniformité de l'architecture, les tours et les grands édifices réalisent la centralisation du pouvoir qui caractérise l'utopie, rendant ainsi le non-lieu de la verticalité aussi important que les dimensions géographique et topographique du site utopique lui-même. D'après les exemples fournis ci-dessus, il est cependant évident que l'urbanisme anti-utopique domine les premiers romans de Le Clézio, mais les caractéristiques architecturales ne figurent pas d'une manière remarquable dans ses ouvrages plus récents où la nature adoucit les rigueurs de la vie sociale.

A travers cette analyse du site de l'utopie et de ses représentations dans l'œuvre de Le Clézio, les pratiques utopiennes de l'auteur commencent à se manifester de manière concrète. Les dimensions géographiques, topographiques et architecturales de la représentation utopique chez Le Clézio correspondent aux catégories établies par des spécialistes de l'utopie, ce qui confirme sa pratique du genre au niveau de l'image. En ce qui concerne la réflexion proprement utopique dans l'œuvre de Le Clézio, ce sont les éléments socio-culturels et idéologiques de ses ouvrages qui en détiennent la clef.

---

culture); retranscription de tous les flux contradictoires en termes de circuits intégrés; espace-temps de toute une simulation opérationnelle de la vie sociale, de toute une structure d'habitat et de trafic", *Simulacres et simulation*, Paris, Editions Galilée, 1981, p. 115.

## CHAPITRE VII

### LA VIE EN UTOPIE

---

Il s'agit, pour d'emblée aller à l'essentiel, du bonheur que justifie le droit naturel; de l'auto-gouvernement par les lois, dont l'universalité essentielle est de raison; du communisme par lequel seul est possible en dernier ressort tout le reste, par l'unité du genre humain fondée en raison qu'il autorise; et du travail par lequel les hommes se produisent eux-mêmes dans la maîtrise pratique de la nature par la raison, et qui permet d'expliquer le mouvement de l'histoire utopique.

Jean-Yves Lacroix

---

L'organisation de la vie sociale en utopie exige l'adhésion de ses citoyens à un certain nombre de valeurs et à une culture collective. Ces aspects socio-culturels sont tout aussi communs aux utopies que le sont leurs aspects topographiques. Les utopologues s'accordent sur l'uniformité qui règne en utopie dans le contexte des institutions du gouvernement, du travail, de l'éducation, comme dans celui des relations interpersonnelles et spirituelles, et de l'organisation économique de la société.<sup>1</sup> Nous avons gardé toutes ces orientations dans notre analyse de la vie en utopie, puisque celles-ci constituent les principaux éléments de l'organisation sociale qui figurent aussi dans les communautés leclésiennes. La première section se consacre donc à la description des trois grandes institutions du gouvernement, du travail et de l'école. Les mœurs et la religion constituent une deuxième section qui complète la description de l'organisation de la communauté, et dans la troisième section, nous examinerons le communisme, le commerce, et l'argent en utopie, qui ajoutent une dimension économique au portrait du pays idéal. Enfin, nous

---

<sup>1</sup>Selon Jean-Yves Lacroix: "Iambule présente ce qui sera le contenu, également classique, des utopies à venir: géométrie, communisme, législation rigoureuse, communauté des femmes et des enfants, obligation pour chacun de travailler et joie universelle, par tout cela", *L'Utopie: Philosophie de la Nouvelle Terre*, Paris, Bordas, 1994, pp. 63-64.

joindrons une catégorie supplémentaire à celles privilégiées dans la théorie utopique, la recherche du bonheur et du plaisir, qui représente le but principal de l'utopiste en créant son monde imaginaire.

## I Les Institutions sociales

Il est évident que l'organisation symétrique et régulière qui se voit à travers les aspects plastiques de l'utopie caractérise aussi la direction sociale que prendra le monde imaginaire. La régularisation et la planification de la vie reproduisent l'ordre architectural dans un schéma qui s'approche du dirigisme,<sup>2</sup> et qui trouve sa pire réalisation dans l'état totalitaire.<sup>3</sup> Malgré les intentions égalitaires de l'utopiste en promouvant l'uniformité, dans les résidences ainsi que dans les habits,<sup>4</sup> la construction de la tour et la division de la ville en quartiers ou en cercles concentriques impliquent néanmoins une hiérarchie fonctionnelle, nécessaire à maintenir un ensemble fortement contrôlé.<sup>5</sup> Le système de hiérarchisation dépend de l'orientation politique de l'utopie; s'il s'agit d'une société démocratique qui encourage la participation individuelle, c'est l'égalitarisme qui atténue la rigidité de la hiérarchie alors qu'une construction qui privilégie l'unité avant tout reflète la centralisation du pouvoir et la prédominance des figures de l'autorité.

Outre la hiérarchisation, qui risque d'entraîner un système de plus en plus dirigiste si ceux qui détiennent le pouvoir ne représentent pas la volonté humaine collective, ce sont les institutions du travail obligatoire pour tous et de la scolarisation universelle qui suggèrent le dirigisme potentiel de l'utopie.<sup>6</sup> Même si la volonté de se libérer des contraintes de la société capitaliste en s'adonnant volontairement au travail paraît quelque peu irréaliste, le travail obligatoire en utopie ne représente pas pour autant la conséquence d'une politique dirigiste.

<sup>2</sup>Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950, pp. 47-48.

<sup>3</sup>L'article de Claude Roy, "L'Enfer utopique", *Le Nouvel Observateur*, 21 janvier 1980, et l'ouvrage d'Eric Faye, *Dans les laboratoires du pire: totalitarisme et fiction littéraire au XXe siècle*, Paris, J. Corti, 1993, tracent la dégénérescence de l'utopie depuis l'ordre strict pour le bien de tous en un règne abominable de contrôle totalitaire par un parti d'élus.

<sup>4</sup>Jean Servier remarque une préférence pour les vêtements flottants, qui ne contraignent pas le mouvement, pour exprimer la liberté utopique, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1991, p. 337.

<sup>5</sup>Claude-Gilbert Dubois, *Problèmes de l'utopie*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1968, pp. 46-47.

<sup>6</sup>Raymond Ruyer relie le dirigisme utopique au socialisme marxiste pour expliquer le manque d'équilibre naturel ou de dynamisme spontané, qu'il s'agisse du travail, de la scolarisation, de l'économie, ou des rapports interpersonnels, *op. cit.*, p. 47.

Au contraire, dans un système égalitaire, c'est le libéralisme qui se montre à travers le droit de chacun au travail et à un traitement égal, malgré certaines contraintes qui s'imposent à l'individu.<sup>7</sup> La remise en valeur du travail socialisé, rationalisé et voulu sert non seulement à écarter l'idée d'une condamnation divine qui rend le travail peu attrayant, mais aussi à rétablir les relations entre l'humanité et la nature en aménageant la terre et les ressources naturelles.<sup>8</sup> Ainsi, c'est grâce au travail que la nature se réintègre dans la vie quotidienne et porte ses bienfaits à la société utopique.<sup>9</sup>

La possibilité d'instituer le devoir de travailler dépend en partie de l'éducation: il faut à chaque citoyen et citoyenne la compréhension de leurs responsabilités et de la nécessité de leur participation au travail pour assurer le bien-être de leur pays, compréhension qui se fonde sur une formation civique préalable.<sup>10</sup> D'une part, la scolarisation universelle constitue un aspect égalitaire et libérateur de l'utopie dans la mesure où l'accès de tous à l'éducation est garanti et le rôle important de la pédagogie au sein de la cité est reconnu.<sup>11</sup> Cette interprétation très positive de l'éducation utopique se remarque surtout dans les utopies qui privilégient la formation d'un esprit individuel harmonieusement équilibré plutôt que l'uniformisation de l'éducation. D'autre part, si la société est organisée pour que tout le monde puisse profiter de l'instruction publique, cette organisation vise non seulement à atteindre la démocratisation de l'éducation, mais aussi à produire de bons citoyens, dont l'éducation morale et civique les prépare à l'intégration harmonieuse dans le système utopique.<sup>12</sup> La croyance en l'éducation devient ainsi un moyen de justifier la "propagande interne",<sup>13</sup> mais représente néanmoins une "valeur positive de l'utopie" en ce qu'elle vise à éclairer les esprits afin de les intégrer dans la société idéale.<sup>14</sup>

<sup>7</sup>Claude-Gilbert Dubois, *op. cit.*, p. 49.

<sup>8</sup>Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 177.

<sup>9</sup>Par ailleurs, Jean-Yves Lacroix attribue au travail le statut de force motrice dans la création de l'utopie car il s'agit d'un phénomène indispensable à l'instauration d'une société humaine: "L'utopie montre que c'est à l'homme que revient la responsabilité de l'harmonie entre la nature et lui-même, s'il faut la médiation négatrice du travail producteur pour que, de la nature, vienne le produit utile [...] Ainsi, puisque ce qui est essentiel au travail, en tant que tel, c'est donc précisément le moment de la négation, de l'absolue rupture par laquelle l'autre, qui n'est pas encore, vient à l'être comme nouveauté, négation par laquelle seule s'effectue une production, on peut dire qu'Utopie, non seulement est produite par le travail, mais encore qu'elle en est en quelque sorte le modèle, par sa position d'être autre venu à l'existence par elle seule", *op. cit.*, p. 178.

<sup>10</sup>Claude-Gilbert Dubois, *op. cit.*, p. 49.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 46.

<sup>12</sup>Michèle Le Dœuff, "Utopies: scolaires", *Revue de métaphysique et de morale*, 1983, p. 207.

<sup>13</sup>Raymond Ruyer, *op. cit.*, p. 45.

<sup>14</sup>*Ibid.*, pp. 114-125.

Ces trois aspects de l'organisation sociale qui sont propres à l'utopie, c'est-à-dire la hiérarchie autoritaire ou fonctionnelle, le travail et la scolarisation, apparaissent sous des guises diverses dans l'œuvre de Le Clézio. Leur présence ajoute une dimension sociale aux symboles utopiques déjà identifiés chez lui, renforçant ainsi la connexion entre l'utopie et son monde imaginaire. Les images de la hiérarchie sociale qui figurent dans ses textes démontrent les deux tendances, autoritaire et fonctionnelle, qui caractérisent l'utopie. Le Clézio met d'abord l'accent sur le côté dirigiste de la société; dans *Les Géants*, les Maîtres contrôlent la vie entière depuis l'organisation de l'espace et du temps jusqu'à la formation du langage et des pensées (*Géants* 161-171). Ce groupe d'hommes qui détiennent le pouvoir sur tous les aspects de la vie représente l'autorité totale:

Dans leurs bunkers, les tyrans avaient décidé que le monde ne serait peuplé que d'esclaves. Ils ont recouvert la terre de leur réseau de fils et d'ampoules électriques. Ils ont creusé des trappes partout, ils ont tracé des routes pour que les bolides s'y précipitent et tournent en rond. C'étaient eux qui avaient déclaré la guerre au monde; ils avaient décidé des moments où l'on se tuerait, des moments où l'on s'aimerait, où l'on mangerait, où l'on dormirait, où l'on écrirait. Ils ont inventé les désirs et leurs satisfactions. Ils ont inventé le plaisir, la peur, la révolte (*Géants* 31-32).

Ils assurent leur empire sur le reste de l'humanité par la surveillance et la technologie: "J'ai vu ces caméras cachées dans les grands magasins, qui filment les battements de paupière, les mouvements des lèvres, les mouvements des mains [...] Des hommes emploient toute la science, toute l'intelligence, toute la puissance du monde à dominer les autres" (*Géants* 29-30). Tous ces signes de l'organisation totalitaire contribuent donc à l'impression d'un ordre exagéré où le sommet de la pyramide hiérarchique est très éloigné de la base.

D'autres exemples de la hiérarchie chez Le Clézio fournissent des images moins effrayantes, mais qui dépeignent toujours la société comme autoritaire. La police y est le symbole par excellence de l'ordre répressif qui existe dans la vie contemporaine: Adam se fait arrêter dans *Le Procès-verbal* (*PV* 201-203); Monsieur X dit qu'il n'aime pas la police sur l'autoroute dans *La Guerre* (*Guerre* 214); Mondo évite le Ciapacan, représentant de l'autorité dans "Mondo" (*Mondo* 23-24); dans *La Ronde et autres faits divers*, les nouvelles "David", "La Grande vie" et "Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?" font apparaître une hiérarchie qui met les protagonistes à la merci de la police; enfin Laïla se fait arrêter plusieurs fois dans



*Poisson d'or* pour le vol par exemple (PO 51). Tout ce qui relève de la hiérarchie coloniale détient un pouvoir néfaste. A Onitsha, cette hiérarchie autoritaire produit l'exploitation des prisonniers noirs (O 74), ainsi que les inégalités au sein du Club des Anglais: "«Chacun à son rang» était la devise de Simpson. Il voyait la société coloniale comme un échafaudage inébranlable où chacun devait tenir son rôle. Naturellement, il s'était réservé le rôle le plus important, avec le Résident et le juge" (O 145). A Maurice, l'ordre s'assure par la Synarchie et le Patriarce avec leur "motto" arrogant, "Ordre, Force et Progrès" (Q 406).

C'est dans *La Quarantaine* que l'image d'une hiérarchie idéale, fonctionnelle plutôt qu'excessivement autoritaire, apparaît dans l'organisation de la communauté des immigrants à l'île Plate. Le sirdar Shaik Hussein dont le physique est celui d'un chef noble: "un homme étrange, grand et maigre, vêtu d'une longue robe et coiffé d'un turban bleu pâle, appuyé sur une canne plus haute que lui" (Q 57), régit la société de l'île et assure d'un côté, la protection des Européens et de l'autre côté, celle des immigrants. C'est lui qui dirige le travail et l'ordre du jour pour que tout le monde puisse manger et que la vie soit à la fois ordonnée et intégrée dans l'environnement naturel: "C'est vrai que le village des coolies vu du promontoire semblait propre et ordonné comme une fourmilière. Les coups de sifflet du sirdar et des arkotties se répondaient, haletaient, tantôt aigus, impérieux, tantôt graves, se confondant avec le grondement de la mer sur les récifs" (Q 71). Il est évident que le village où règne le sirdar est préférable à la Quarantaine sous la commande de Julius Véran:

Je marchais vers les maisons et je pensais à la ville des coolies, aux huttes du quartier paria, de l'autre côté de la pointe, avec les chemins bien nettoyés, les jardins plantés de basilic, de patates, les cannes, les chouchous, les lalos et, au-dessus de la ville, la plantation de palmistes et de cocos. Il me semblait que c'était là-bas mon pays, et non dans ce lieu sauvage et abandonné, pareil au bivouac d'éternels naufragés (Q 214).

Bien que Léon désigne le sirdar comme "un garde-chiourme des richards sucriers de Maurice" (Q 217), Shaik Hussein ne montre jamais de tendances autoritaires; lors des émeutes qui marquent l'arrivée du bateau, il intervient dans le seul but de faire ranger les vivres et de maintenir l'ordre de la société (Q 238-239); dans le cas du viol de la prostituée Rasamah, il fait enfermer les coupables (Q 108). Son rôle est celui d'un maître mais il ressemble plutôt à un chef religieux qu'à un individu cherchant à dominer les autres: "Un peu à l'écart, près de la jetée inachevée, je vois la silhouette du Shaik Hussein, sa robe

flottant dans le vent, dans une attitude hiératique, les bras croisés" (Q 416). A l'instar donc des hiérarchies religieuses dans lesquels s'inscrivent Ma el Aïnine dans *Désert* et Reb Joël dans *Etoile errante*, l'organisation sociale associée au sirdar détient un pouvoir fonctionnel qui existe et se poursuit pour le bien de son peuple.

La représentation du travail chez Le Clézio est très singulière en ce que presque aucun protagoniste n'exerce un emploi. Plusieurs personnages viennent de renoncer à leur poste lorsque le récit commence, comme Besson qui était professeur mais devient étudiant (*Déluge* 116), et Bea B. qui était journaliste mais se fait congédier (*Guerre* 26-27). Dans *Terra Amata*, Le Clézio trace la vie de Chancelade sans jamais parler de son travail. Dans ces premiers ouvrages, la seule évocation d'une activité que l'on puisse considérer comme un travail est l'écriture. Depuis *Le Procès-verbal*, où Adam écrit des lettres à Michèle dans son cahier jaune, jusqu'aux *Géants*, où les poèmes trahissent les vrais sentiments de Tranquilité (*Géants* 277), les protagonistes ont tous une prédilection pour l'écriture qui ne semble représenter qu'un passe-temps ou un moyen de communication. Dans les rares exemples où Le Clézio s'attarde à décrire la situation d'un employé ou d'une employée, le travail revêt une connotation négative et opprimante. Dans *La Fièvre*, Roch Estève suffoque dans l'agence de voyages et dans *Les Géants*, Machines se trouve en proie à un endoctrinement violent qui le pousse à brûler Hyperpolis. Le travail d'employé de bureau dans *Le Chercheur d'or* ne plaît ni à Alexis ni à son père: "je dus prendre un travail, et ce fut la place que mon père avait occupée dans les bureaux gris de W.W. West, la compagnie d'assurances et d'export qui était dans la main puissante de l'oncle Ludovic" (CO 102). Geoffroy Allen connaît une expérience pareille en tant qu'employé de la United Africa Company avant d'en être renvoyé (O 156).

Les seules images d'un travail volontaire et utile s'associent aux tâches collectives ayant un rapport avec la nature. Etant donné que le travail agricole tient un statut privilégié dans la plupart des utopies jusqu'à la fin du XIXe siècle et connaît une renaissance dans les utopies écologistes des années récentes, il n'est pas surprenant de trouver une tendance analogue dans le pays idéal de Le Clézio. Bien que le travail du *gunny* dans les champs de canne soit

un acte d'exploitation de la part des sucriers, il fait néanmoins appel à l'esprit communautaire (*CO* 20-21), et Léon choisit même de s'intégrer dans cette vie avec Suryavati (*Q* 416). La pêche des hourites et la cultivation des plantes renforcent le lien entre le travail attrayant et la nature; le mode de vie naturel évoqué par Ouma dans *Le Chercheur d'or* et par Suryavati dans *La Quarantaine* se rapproche donc de la vie utopique. L'image la plus accomplie du travail agricole se trouve dans *Etoile errante* lorsque Esther s'installe au kibboutz de Ramat Yohanan où le labeur est un plaisir partagé:

Mais pour Esther, c'était dur et magnifique. Elle ne se lassait pas de sentir la brûlure du soleil, sur son visage, sur ses mains, sur ses épaules à travers le tissu de la chemise. Elle travaillait avec Nora. Elles avançaient au même rythme le long des sillons, remplissant les sacs de jute avec les pousses arrachées. Au début, elles bavardaient, elles riaient de marcher en canard. De temps à autre, elles s'arrêtaient pour se reposer, assises dans la boue, elles fumaient une cigarette à deux. Mais à la fin de la journée elles étaient si fatiguées qu'elles n'arrivaient plus à marcher (*EE* 290-291).

Quelque fatigantes que soient les tâches agricoles, elles représentent le travail le plus satisfaisant dans la société idéale selon Le Clézio.

L'institution scolaire joue un rôle comparable à celui du travail dans son œuvre; sa présence démontre que la scolarisation remplit aussi une fonction utopique, bien que celle-ci soit, en premier lieu, anti-utopique. De la même manière qu'il considère le travail de bureau comme opprimant, Le Clézio donne une impression négative de l'éducation institutionnalisée qu'il juge inflexible. Le jeune Alexis déteste le Collège Royal de Curepipe en raison de la promiscuité du lieu, l'entassement des êtres tous pareils (*CO* 95); c'est le même sentiment de répulsion que ressent Fintan à Bath Boy's Grammar School (*O* 233). La scolarisation d'Ouma (*CO* 206) et de Suryavati (*Q* 115-116) est entreprise au couvent, ce qui leur offre la possibilité de renoncer à la vie pauvre de la pêche et de la culture et de s'insérer dans la civilisation coloniale. Ni l'une ni l'autre ne veulent suivre ce chemin, car l'éducation qu'elles ont reçue les éloigne de ce qui leur importe le plus: la famille, la communauté indigène et la nature.

En revanche, la formation des esprits individuels selon leurs intérêts et leurs besoins constitue une méthode de scolarisation bien adaptée à l'organisation sociale que favorise Le Clézio. Puisque tout y dépend des connaissances naturelles et humaines plutôt que de

l'arithmétique et des sciences économiques, l'éducation personnalisée est préférable à l'enseignement inflexible dans les écoles. Alexis et Laure bénéficient de l'instruction que leur mère leur fournit à la maison en les nourrissant de récits et de connaissances de base: "Elle nous enseigne ce dont nous avons besoin: l'écriture, la grammaire, un peu de calcul, et l'histoire sainte" (CO 25). Cette formation les aide à mieux comprendre leur environnement et la vie en général, comme l'indiquent leurs observations sur les cieux (CO 45-47) et la relation qu'ils discernent entre les histoires saintes et leur situation paradisiaque au Boucan (CO 23). En guise de complément à cette éducation formelle, Alexis est initié à la vie naturelle par Denis: "Les leçons de Denis sont les plus belles. Il m'enseigne le ciel, la mer, les cavernes au pied des montagnes, les champs en friche où nous courons ensemble, cet été-là, entre les pyramides noires des murailles créoles" (CO 36). Dans *Onitsha*, Fintan profite aussi d'un enseignement sur les choses de la vie en compagnie de Bony. Le cas du jeune garçon illettré, Mondo, qui apprend à écrire des mots qui lui plaisent, démontre aussi les bienfaits du tutorat:

L'homme avait pris dans son sac de plage un vieux canif à manche rouge et il avait commencé à graver les signes des lettres sur des galets bien plats. En même temps, il parlait à Mondo de tout ce qu'il y a dans les lettres, de tout ce qu'on peut y voir quand on les regarde et quand on les écoute. Il parlait de A qui est comme une grande mouche avec ses ailes repliées en arrière... (Mondo 54).

La scolarisation devient un thème central dans *Poisson d'or* où Le Clézio reprend les modes pédagogiques privilégiés dans ses autres ouvrages pour les affiner en proposant une méthode basée sur un mélange d'instruction et de lecture, toujours modifié selon l'individu. Commencant par les leçons à la maison, Laïla poursuit ses études d'une manière indépendante mais toujours avec le soutien et l'encouragement de plusieurs guides et professeurs, y compris Hakim, étudiant à l'université qui l'initie à la philosophie et à l'indigénisme. Lorsqu'elle se présente au baccalauréat en tant qu' "autodidacte", elle rend copie blanche en mathématiques et en histoire, mais éblouit les examinateurs en littérature et philosophie (PO 206-207). Son éducation se base sur le même choix de sujets essentiels qui se présente dans *Le Chercheur d'or*.

Le Clézio persiste donc à évoquer deux visions de l'organisation sociale qui s'opposent à trois niveaux. D'une part, il insiste sur les aspects contraignants ou dirigistes qui risquent de

se produire, et de l'autre, il offre une réorientation des caractéristiques inhérentes de l'utopie dans la finalité de les intégrer dans un système naturel harmonieux. La hiérarchie autoritaire, le travail dépersonnalisé, et la scolarisation de masse sont ainsi mis en relief pour en signaler les effets négatifs sur la communauté. Inversement, une hiérarchie fonctionnelle basée sur une religion naturelle, le travail agricole commun et l'éducation individuelle produit les éléments nécessaires à la création de la société idéale chez Le Clézio. Ces conclusions préliminaires à propos de l'organisation sociale confirment donc son hésitation entre l'utopie et l'anti-utopie, hésitation présente également dans le cadre des mœurs utopiennes.

## II Mœurs et religion

Le domaine des relations interpersonnelles et spirituelles provoque peut-être les plus grands contrastes chez les utopistes. Or, le mot clé en ce qui concerne l'organisation communautaire de l'utopie est peut-être la tolérance,<sup>15</sup> qualité qui rend les aspects familiaux, sexuels, religieux et collectifs beaucoup moins problématiques dans le pays imaginaire que dans la vie réelle. Voilà pourquoi toute une gamme de mœurs socio-religieuses peuvent ressortir des utopies diverses, chaque recommandation étant une interprétation subjective du bonheur possible qui correspond aux objectifs généraux de la société idéale.<sup>16</sup>

Qu'il s'agisse d'un mariage planifié ou d'une union libre et spontanée, l'accouplement doit répondre au principe fondamental de la pureté des échanges sexuels.<sup>17</sup> Ces deux propos sont diamétralement opposés, l'un étant essentiellement une rationalisation de l'amour dans le but de régulariser les rapports sexuels et les naissances tandis que l'autre exprime la libération du désir dans un rêve de Cythère.<sup>18</sup> Ils sont cependant unis dans leur revendication du plaisir sexuel, car dans presque toutes les représentations du pays idéal hétérosexuel, les interdits d'ordre moral et physique sont effacés afin d'écartier les notions de

<sup>15</sup>Claude-Gilbert Dubois signale la tolérance comme principe fondamental dans le domaine religieux, *op. cit.*, p. 53; et les exemples cités par Jean Servier illustrent la diversité des relations idéales, *op. cit.*, pp. 338-340.

<sup>16</sup>Jean-Yves Lacroix démontre comment la vie sociale entière de l'utopie peut s'expliquer par le type de famille qui y prédomine par exemple: "Il s'agit d'une unité fondée sur le mariage, en des conditions qui manifestent, encore à ce niveau, le souci de faire vivre le tout [la cité] par et pour la partie [l'individu]", *op. cit.*, p. 142.

<sup>17</sup>Jean Servier, *op. cit.*, p. 338.

<sup>18</sup>Claude-Gilbert Dubois, *op. cit.*, p. 43.

culpabilité et de tabou qui entourent l'acte sexuel. Le couple peut fonder une famille ou non: tout dépend des règles eugéniques en place pour garantir la propagation d'une race améliorée.<sup>19</sup> En utopie, la structure de la famille n'est pas plus constante que les relations sexuelles car même si l'unité familiale est respectée dans certains cas, on trouve tout aussi fréquemment des projets pour élever les enfants en commun.

L'ordre spirituel de l'utopie met ses citoyens dans l'obligation d'adorer la cité idéale elle-même.<sup>20</sup> Puisque "l'aspiration religieuse est liée à un désaccord entre les capacités psychiques de l'homme et leur possibilité de satisfaction concrète",<sup>21</sup> le rôle de la religion dans la société parfaite est simplifié de sorte à promouvoir la foi en la cité et en ses œuvres. A partir de là, un certain prosélytisme entre en jeu qui sert à confirmer les tendances vers l'auto-adoration dans le pays imaginaire.<sup>22</sup> Dans l'ombre de cette religion prédominante, d'autres poursuites religieuses sont tolérées, pour des raisons d'indifférence, d'imprécision, voire d'athéisme.<sup>23</sup> Le lien entre la religion et la nature constitue un deuxième aspect important de l'ordre spirituel utopique. Partant de la thèse que la vertu est l'état naturel de l'humanité, et qu'en obéissant aux règles naturelles, l'être humain exprime l'amour de Dieu et le plaisir de la vertu, il est évident qu'aucune contradiction n'existe entre le bonheur, le plaisir, la religion et la nature.<sup>24</sup> Cet idéal de la religion qui s'intègre dans l'harmonie de la nature représente donc une manifestation non contraignante de l'utopie religieuse.

En troisième lieu, la relation entre l'individu et la communauté renvoie au leitmotiv de la tolérance dans la mesure où l'intégration du singulier dans l'unité implique indubitablement un système basée sur la coopération et le collectivisme. La concurrence individualiste n'a pas de prise dans la communauté,<sup>25</sup> car le projet utopique ne peut se réaliser qu'en allant à

<sup>19</sup>Jean Servier, *op. cit.*, pp. 338-339.

<sup>20</sup>Claude-Gilbert Dubois, *op. cit.*, p. 51.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 53.

<sup>22</sup>Raymond Ruyer, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>23</sup>Jean Servier rappelle aussi que la religion principale de l'utopie est fondée sur la reproduction du bonheur dans la société parfaite: "La pensée utopique, en plus de cinq siècles, a gardé comme ligne essentielle sur le plan religieux, l'abandon de toute métaphysique, de toute théologie au profit d'une morale qui est une déontologie de la vie en société et surtout au profit de la science, de la politique au sens aristotélicien du terme", *op. cit.*, p. 349.

<sup>24</sup>"La religion utopienne, en bref, c'est la philosophie et la philosophie, la religion dans les limites de la simple nature", Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Editions de Minuit, 1973, p. 219.

<sup>25</sup>Raymond Ruyer, *op. cit.*, p. 49.

l'encontre des tendances individuelles, qu'en bannissant l'intérêt personnel.<sup>26</sup> Pour atteindre les rêves d'un eudémonisme collectif, ni l'héroïsme ni l'expiation ne sont nécessaires — il ne faut que privilégier le bonheur de tous.<sup>27</sup> Les signes que la communauté l'emporte sur l'individu sont visibles dans l'uniformité du costume, la mise en commun des biens, les repas communs, le travail coopératif, bref toutes les activités qui relèvent de la vie sociale. Evidemment, certains anti-utopistes voient dans ce schéma une négation des droits et des besoins de l'individu, mais l'organisation communautaire ne vise pas à écraser la particularité, cherchant plutôt à écarter le particularisme.<sup>28</sup>

Certes, Le Clézio traite de ces trois aspects de l'ordre spirituel et personnel dans ses œuvres de fiction de manière à démontrer un mouvement de plus en plus prononcé vers une utopie qui serait libérale plutôt que dirigiste. Au sujet du couple, deux tendances se présentent, qui suggèrent d'une part le refus du couple, marié ou non, lorsque l'union n'exprime pas la pureté essentielle de l'amour et de l'égalité, et d'autre part la valorisation des relations intimes qui se forment dans la liberté et l'amour purs et vrais. Ainsi, le couple d'Adam et de Michèle dans *Le Procès-verbal* se caractérise par le viol, malgré d'autres actes moins violents, car il s'agit d'une relation inégale et corrompue (*PV* 30-35). Ni Besson et Marthe (*Déluge* 177), ni Jeune Homme Hogan et Ricky (*LF* 79), ni Bea B. et Monsieur X (*Guerre* 262-263), ni Tranquilité et Machines (*Géants* 253-265) ne constituent des couples durables ou idéaux, étant poussés ensemble par une méfiance mutuelle et non par l'amour pur. Il est intéressant de noter que les relations homosexuelles sont perçues pour la plupart comme négatives: c'est le cas de Saba qui subit les avances de Morgane (*Printemps* 88), ainsi que celui de Laïla dans *Poisson d'or*, qui fait des rencontres lesbiennes dans la rue (*PO* 98-99) ou chez Madame Fromageait (*PO* 122). Cette même relation d'exploitation existe entre Nono et son ami/patron Yves le Guen (*PO* 209). Cependant, il serait peut-être erroné d'y voir une condamnation du couple homosexuel car ces exemples relèvent d'une situation de pouvoir inégale. Lorsque la relation lesbienne heureuse entre la jeune Anna et son "amie secrète" Sita

<sup>26</sup>Christian Marouby, *Utopie et primitivisme: Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 67.

<sup>27</sup>Raymond Ruyer, *op. cit.*, p. 51.

<sup>28</sup>"L'individu, en Utopie, ne peut donc se comprendre hors de son insertion communautaire. Mais cela n'a pas le sens, du moins chez les maîtres du genre, d'une néantisation de l'individualité", Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 140.

est évoquée dans *La Quarantaine* (Q 450-453), aucun jugement négatif ne l'accompagne sauf peut-être le fait qu'elle ne dure pas.<sup>29</sup>

Les unions d'inégalité entre Saba et Green dans "Printemps" (*Printemps* 74-77), entre Zinna et Orsoni dans "Zinna" (*Printemps* 155-157) et maints autres couples dans l'œuvre de Le Clézio sont passagères. Bien que ces représentations-là soient négatives, d'autres relations qui sont tout aussi brèves se présentent comme des unions bénies et pures en ce qu'elles portent le fruit de l'amour vrai. En effet, le signe par excellence de l'union chez Le Clézio est le fait que la femme tombe enceinte presque immédiatement et que le bébé reste souvent le seul souvenir de l'amour parfait suite à la mort ou à la disparition du père. C'est le scénario qui se présente dans *Désert*, où Lalla s'unit avec le Hartani dans une grotte désertique et accouche toute seule sur la plage. Dans *Etoile errante* Esther et Nejma se trouvent enceintes toutes les deux suivant des relations amoureuses pures, et libres des contraintes morales du mariage. L'amour d'Ouma et d'Alexis dans *Le Chercheur d'or* est évidemment proche de l'union parfaite, mais n'atteint pas au niveau de bonheur que connaissent les couples de *La Quarantaine* — Suryavati et Léon, ou Suzanne et Jacques, couple marié, dont l'amour est scellé par la conception. Ce thème est présent aussi dans *Onitsha*, où Maou tombe enceinte lorsque Geoffroy revient vers son vrai amour, et dans *Poisson d'or*, où Laïla, ayant perdu un bébé conçu lors d'une relation amoureuse avec Jean Vilan, a une deuxième chance lorsqu'elle retrouve son amant. Tous ces exemples attestent chez Le Clézio la permanence du type d'union qui s'accomplit dans la liberté et dans l'égalité.

Quoique Le Clézio privilégie l'union libre dans son rêve de la société idéale, il arrive souvent qu'une telle combinaison d'amour et de liberté ne puisse pas durer en raison de la mort du père. L'adoption de Saba par une famille coloniale dans "Printemps", de Laïla par Lalla Asma dans *Poisson d'or*, de Lalla par sa tante dans *Désert*, d'Amalia par le Major Charles William dans *La Quarantaine*, donne une indication de l'omniprésence des orphelins chez Le Clézio et la nécessité de les élever en commun. Lorsque Mondo demande aux passants

---

<sup>29</sup>Malgré cette seule représentation positive de l'amour homosexuel, il est néanmoins significatif que toutes les autres évocations de l'homosexualité la présentent comme une relation néfaste, corrompue et fondée essentiellement sur l'exploitation, puisque le partenaire puissant profite au maximum de la situation de dépendance dans laquelle se trouve la "victime" hétérosexuelle.



"Voulez-vous m'adopter?" c'est une question qui s'adresse peut-être à la communauté entière plutôt qu'à l'individu, à la ville qui devrait nourrir et protéger ses enfants en leur servant de structure familiale. L'orphelin devient alors l'enfant de tous, phénomène qui se remarque lors de son départ, car il manque à tout le monde:

Les années, les mois et les jours passaient, maintenant sans Mondo, car c'était un temps à la fois très long et trop court, et beaucoup de gens, ici, dans notre ville, attendaient quelqu'un sans oser le dire. Sans s'en rendre compte, souvent, nous l'avons cherché dans la foule, au coin des rues, devant une porte (*Mondo* 69).

La famille apparaît donc sous des formes diverses, la version la plus recherchée étant celle qui naît d'une union féconde et libre, mais aucune représentation de la famille, ni même la famille coloniale, ne revêt une connotation particulièrement négative dans l'œuvre de Le Clézio.

Sur le plan religieux, il n'y a pas de vision critique non plus, car Le Clézio adopte l'attitude tolérante dans ce domaine qui marque aussi les créations utopiques. S'inspirant d'un des conflits religieux les plus violents de ce siècle, il décrit la guerre israélo-palestinienne d'une perspective neutre, grâce aux récits qui présentent les deux côtés du drame. Bien que la religion semble être ce qui sépare Esther et Nejma dans *Etoile errante*, elle est peut-être aussi la force qui les unit, car il devient évident à travers ce roman que ce n'est pas la religion en tant que culte d'adoration qui compte, mais la religion comme conscience profonde de la spiritualité, de la communauté et de l'amour. C'est la fonction éclairante de la religion qui est mise en valeur dans le cas d'Esther: "Alors tout ce qu'il m'avait expliqué, et tout ce qu'on m'avait enseigné à l'école, jusqu'à présent, tout cela devenait clair et vrai, tout devenait facile à comprendre. C'était devenu réel" (*EE* 186). C'est aussi le cas de Nejma: "Aamma Houriya avait des idées étranges, c'était comme ses histoires, lorsqu'on les avait comprises, tout paraissait plus clair et plus vrai" (*EE* 242). Puisque "la religion était une affaire de liberté" (*EE* 79), il n'est pas question d'endoctrinement: les protagonistes font une découverte qui fournit les clefs de la vie idéale. En tant qu'ouverture au rêve du pays paisible d'Eretzraël<sup>30</sup> et de la cité idéale de Jérusalem, le judaïsme remplit la fonction prosélytique de l'utopie, mais correspond également à sa tendance à l'auto-adoration.

---

<sup>30</sup>Nous utilisons la même orthographe que Le Clézio selon le texte.

La préférence générale chez Le Clézio pour les modes religieux orientaux encourage une interprétation de l'utopie dans une perspective religieuse holistique. Puisqu'il se dit porter un intérêt au bouddhisme zen, par des références à "mondô"<sup>31</sup> et aux écrits philosophiques de Peter Matthiessen<sup>32</sup>, et qu'on le sait fasciné par le taoïsme qui fait le sujet de plusieurs analyses,<sup>33</sup> il est clair que l'auteur privilégie une vision œcuménique. Laïla reçoit une instruction sur les religions juive et musulmane chez Lalla Asma (*PO* 13), et les croyances musulmanes dans *Désert* semblent se rattacher au lieu du désert par la voix d'Es Ser qu'entend Lalla (*Désert* 88-92). Le panthéisme<sup>34</sup> et l'animisme<sup>35</sup> renforcent l'impression d'une religiosité qui dépasse le cadre des hommes et des dieux pour englober tout ce qui se trouve dans la vie, l'intégrant ainsi au cœur même de la société idéale.

Lorsque l'individu se heurte à la communauté dans l'œuvre de Le Clézio, les formules critiques réapparaissent à côté des évocations de l'harmonie sociale et religieuse de la cité. L'auteur s'en prend au communisme et à l'uniformité répressive qu'engendrent certaines collectivités. La foule identique qui règne dans le monde moderne du *Déluge*, de *La Guerre* et des *Géants*, ne permet ni différence ni identité individuelle: "Les hommes et les femmes n'avaient plus grand-chose de solitaire; ils faisaient foule. Et dans ce chaos barbare, tu étais perdu. Toi, tu étais écrasé par cet environnement: tu avais cru pouvoir rester au-dehors, naïf que tu étais" (*Déluge* 38). L'ordre excessif se transforme en désordre, et l'individu n'arrive plus à s'affirmer: "Ici est le règne de la quantité. Pas de pensées individuelles, plus de désirs. Il n'est plus question de qui que ce soit. Le règne de la pluralité des choses détruit sans arrêt la solitude" (*Guerre* 92). Evidemment, cette société homogène transforme en marginaux ceux et celles qui veulent garder leur individualité. Tous seuls, ces individus se trouvent en proie à tous les pièges de la ville moderne, ce qui les réduit à la folie dans *Le*

<sup>31</sup>Il s'agit d'un terme japonais qui signifie le dialogue entre le maître et le disciple en dehors de la sphère logique intellectuelle et linguistique. Pour une description plus détaillée de ce phénomène, voir *Essais sur le bouddhisme zen*, 3 vol., de David Suzuki, Paris, Albin Michel, 1940-1943.

<sup>32</sup>*Le Léopard de neige* de Peter Mathiessen trace un voyage spirituel et physique qui s'inspire du bouddhisme zen, ouvrage que Le Clézio admire et qu'il a recommandé lors d'un entretien privé.

<sup>33</sup>Voir à ce propos l'article de Marcel Cagnon et Stephen Smith, "Le Clézio's Taoist Vision", *French Review*, XLVII, 6, Spring 1974, pp. 245-252. Li Sou-Yeul consacre quelques chapitres au taoïsme dans sa thèse doctorale, "Le Clézio: rêveur de l'autre côté: l'étude sur l'espace et le voyage", Université de Limoges, 1992.

<sup>34</sup>*Supra*, p. 20, n. 97.

<sup>35</sup>Pour une analyse plus approfondie de la religion animiste dans *Onitsha*, voir l'ouvrage de Madeleine Borgomano, *Onitsha de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993, p. 81.

*Procès-verbal*, au suicide dans *Le Déluge* et *Les Géants*, ou à la fuite dans *Le Livre des fuites*. Cependant, si ces protagonistes marginaux réussissent à se grouper en petites communautés, ils ont la possibilité de se protéger contre les forces opprimantes de la société de masse, tout en retrouvant une forme de communauté qui leur soit bénéfique.

Les premières expériences de cette nouvelle communauté positive se trouvent dans *Voyages de l'autre côté* où Naja Naja et ses amis bizarres se réunissent pour lutter contre le reste du monde, et dans "Mondo" où le groupe composé de SDF, de gitans, de militaires et de magiciens forme avec le petit orphelin une communauté harmonieuse à l'abri de l'oppression sociale. La figure du gitan reviennent sans cesse chez Le Clézio en tant qu'incarnation positive du marginal qui vit heureux dans sa communauté familiale. Depuis le jeune Radicz de *Désert*, qui devient l'ami de Lalla, jusqu'à son double Juanico dans *Poisson d'or*, qui accompagne Laïla à Nice, le gitan représente le guide symbolique de toute l'humanité grâce à son statut de nomade et à sa capacité de vivre à la fois à l'intérieur et à l'écart de la société moderne. Les bohémiennes dans "Fascination" et "Le Temps ne passe pas" (*Printemps*) et le gitan-musicien dans *Poisson d'or* exercent un pouvoir hypnotique sur les autres gens car ils viennent d'un autre monde, plus proche de l'utopie communautaire.

A l'extérieur de la société occidentale, Le Clézio a recours à d'autres formes communautaires qui sont encore plus idylliques que les campements des gitans. Les organisations indigènes s'imposent aux ressortissants européens comme le contraire de l'ordre qu'ils connaissent et méprisent. Le village de Bony dans *Onitsha* constitue la version africaine de cette société heureuse (*O 93*), mais d'autres exemples situent l'idylle à l'île Maurice — dans *Le Chercheur d'or*, c'est la communauté des manafs et, dans *La Quarantaine*, Léon trouve le bonheur dans le village de Palissades. La solution au problème de la marginalité est donc de réintégrer les parias de la société surmodernisée dans une communauté qui renoue avec la vocation originelle du groupe protecteur. C'est ainsi que l'individu peut retrouver sa particularité en se débarrassant du particularisme.

En somme, les images du mariage et de la famille qui apparaissent à travers l'organisation sociale chez Le Clézio signalent une représentation utopique où les valeurs libérales sont atténuées par l'esprit communautaire. Les images négatives de certaines manifestations de l'ordre collectif servent à cerner davantage sa vision d'un meilleur monde car il définit ainsi les limites dans lesquelles l'utopie communautaire peut se réaliser. Une situation semblable se présente dans la catégorie des valeurs économiques de l'utopie où certains aspects jouent en même temps un rôle positif et négatif.

### III Les Valeurs économiques de l'utopie

De cette organisation communautaire qui constitue un élément essentiel de l'utopie découlent des notions économiques qui forment la base du communisme. Dénonçant l'héritage des biens fonciers qui caractérise l'économie capitaliste et individualiste de la cité paternelle,<sup>36</sup> le communisme encourage l'égalité et la coopération dans un schéma qui incorpore l'individu dans la communauté socio-économique par l'abolition de la propriété privée.<sup>37</sup> Tous les biens sont mis en commun afin d'éliminer la concurrence ainsi que le "désir d'avoir", en ôtant la possibilité de trouver un "objet" à désirer. Cette démocratisation des ressources devrait aboutir à une égalité devant le pouvoir au lieu de créer des oligarchies de privilégiés où se concentrent les richesses.<sup>38</sup> Cependant, il faut reconnaître qu'une telle stratégie se fonde sur la possibilité d'écarter les désirs individuels dans la finalité de promouvoir la satisfaction collective.<sup>39</sup> Bien que certains utopologues signalent que l'absence de la propriété privée est à la base de toutes les réformes économiques de l'utopie,<sup>40</sup> ce n'est pas nécessairement l'aspect le plus significatif du communisme utopique. En effet, c'est l'attitude généreuse de partage et de réciprocité à l'égard des biens de la communauté qui

<sup>36</sup>Jean Servier, *op. cit.*, p. 344.

<sup>37</sup>Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 173.

<sup>38</sup>Claude-Gilbert Dubois, *op. cit.*, p. 49.

<sup>39</sup>Christian Marouby analyse le communisme dans le contexte utopique et en tire des conclusions assez pessimistes: "plus une société veut arriver à l'égalité, plus elle a besoin du pouvoir; plus elle essaie de parvenir à l'harmonie et à la cohésion, plus le pouvoir doit l'imprégner en profondeur [...] Le pouvoir est donc le prix à payer pour la perfection sociale, et ce prix est d'autant plus élevé que la perfection recherchée est grande. Ceci se vérifiera *a fortiori* si l'on souhaite établir cette ultime perfection qu'est la communauté des biens; car on s'attaque alors à l'instinct le plus profondément ancré dans la nature humaine, le désir d'avoir, l'intérêt personnel. Dans le cadre d'une telle prémisse anthropologique, et aussi longtemps qu'elle ne sera pas remise en question, le communisme sera nécessairement totalitaire", *op. cit.*, pp. 74-75.

<sup>40</sup>"Du régime de la propriété dépend donc, en dernière analyse, le bonheur des hommes, sans que la perspective de l'Utopie soit économiste", Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 176.

constituerait le principe économique par excellence de l'utopie car c'est la mentalité communiste plutôt que la pratique rigide qui importe dans la gestion de la société idéale.<sup>41</sup>

Le commerce ne joue donc pas un rôle très développé à l'intérieur de l'utopie,<sup>42</sup> n'étant pas nécessaire lorsque la propriété privée est abolie. Il s'agit d'un symbole de la condition charnelle de l'humanité, associé à la souillure et à la dégradation, ce qui entraîne son interdiction de la plupart des cités radieuses.<sup>43</sup> Si des marchés de troc ou des lieux d'échanges existent dans le pays imaginaire, ils se trouvent aux limites de la ville en tant que représentations de l'ordure, de la pourriture, et de la corruption.<sup>44</sup> Ce moyen d'extérioriser le commerce sous toutes ses formes est employé également dans le contexte des relations étrangères. Le commerce extérieur est donc permis, ce qui enrichit l'utopie dans son ensemble sans qu'elle soit corrompue par des préoccupations commerciales à l'intérieur.<sup>45</sup>

Les interdits qui entourent le commerce s'appliquent également à l'argent, symbole concret des inégalités et de l'exploitation. Les signes monétaires sont bannis de l'utopie en général;<sup>46</sup> le refus total de la monnaie renforce l'idée que l'argent ne fait pas le bonheur, qu'il y nuit plutôt. Lorsque rien ne s'achète, chacun est responsable de sa propre survie, à moins que la coopération ne soit de mise pour garantir les besoins de tous. Le besoin se substitue donc à l'argent comme mesure de distribution des biens, ce qui élimine le manque en même temps que l'avarice, l'orgueil et la jalousie.<sup>47</sup> D'une certaine perspective, le marché coopératif devient lui-même une figure métaphorique de l'argent dans la mesure où les produits qui s'y trouvent sont appréciés selon la valeur d'échange et la valeur d'usage.<sup>48</sup> Le

<sup>41</sup>Pierre-François Moreau constate que le communisme dans l'utopie "sert essentiellement à résoudre les conflits éthiques entre les hommes", c'est-à-dire qu'il relève d'un impératif moral d'égalité plutôt que d'un système économique imposé à tous, *Le Récit utopique: Droit naturel et roman de l'Etat*, Paris, PUF, 1982, p. 28, cité dans Christian Marouby, *op. cit.*, p. 66.

<sup>42</sup>Raymond Ruyer fait mention d'une "véritable phobie du commerce" dans sa discussion de l'Utopie et l'équilibre économique qui figure parmi "Les Tares profondes de l'utopie sociale", *op. cit.*, p. 96.

<sup>43</sup>Jean Servier, *op. cit.*, pp. 344-355.

<sup>44</sup>Louis Marin, *op. cit.*, p. 176.

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 175.

<sup>46</sup>Jean Servier, *op. cit.*, p. 346.

<sup>47</sup>"Avec la propriété commune, la logique de l'argent, principe d'indétermination, équivalent infini, est remplacée par celle du besoin, qui peut certes se démultiplier indéfiniment, mais dont l'expression immédiate (tel besoin) est, par définition, finie. La possession par chacun (en tant qu'Utopien) de tout, comme promesse de la fin du besoin, permet, en même temps que l'accord de soi avec les autres, l'accord de soi avec soi", Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 175.

<sup>48</sup>Louis Marin définit la valeur économique utopique comme "la scission de la valeur d'usage et de la valeur d'échange dans le signe monétaire de cette séparation", *op. cit.*, p. 175.

désir d'effacer toute trace du symbole de l'argent se révèle presque impossible dans la cité idéale mais l'essentiel, c'est que la monnaie y est dévalorisée jusqu'au point où elle perd son sens et son pouvoir.

La confusion de la richesse économique et du métal dans ce que Novicow appelle "l'illusion chrysohédonique"<sup>49</sup> amène la condamnation des métaux précieux, surtout de l'or, dans l'utopie. Puisque l'or revêt plusieurs significations sur le plan matériel et métaphysique,<sup>50</sup> sa présence dans le schéma utopique peut suggérer d'une part le but de la quête utopique, c'est-à-dire l'or "philosophique" sous la forme du pays rêvé lui-même. D'autre part, l'or est susceptible de prendre une valeur vénale comme simple représentation de la monnaie: l'or "vulgaire". C'est cette dernière signification qui l'emporte en fin de compte car l'or rejoint le commerce et l'argent comme symbole de la souillure, dépassant même toute autre figure par son association à l'excrément et au sperme.<sup>51</sup> L'usage de l'or dans le cadre utopique renvoie au premier dénigrement scatologique établi par Thomas More, lorsqu'il recommande l'or pour la fabrication des pots de chambre, ou comme produit à exporter, à rejeter en dehors de la communauté. Le mépris de l'or est sans doute le comble de cette inversion des valeurs économiques qui se présente dans l'utopie par rapport à la société occidentale.<sup>52</sup> Avec le communisme et l'abolition de la propriété privée, le refus du commerce intérieur et la disparition de l'argent qui en résulte, l'or-excrément représente la dévalorisation de tout élément susceptible de créer une situation d'inégalité sociale, politique ou économique.

Les valeurs économiques qui prédominent dans l'œuvre de Le Clézio relèvent des deux faces de l'utopie à la fois: l'ordre utopique et son versant anti-utopique. En premier lieu, il prône la rébellion contre l'organisation économique de la société contemporaine, ordre qu'il critique de sorte à en illuminer les défauts et à faire valoir d'autres systèmes plus raisonnables. Il y manifeste des tendances anti-utopiques en ce qu'il trace souvent la caricature du rêve de la modernité urbaine. Parallèlement, il développe quelques notions sur l'économie telle qu'elle devrait être dans le monde idéal, révélant des visions utopiques d'un

<sup>49</sup>Il s'agit d'une confusion du métal et de la richesse économique, cité dans Raymond Ruyer, *op. cit.*, p. 96.

<sup>50</sup>*Supra*, pp. 90-91.

<sup>51</sup>Jean Servier, *op. cit.*, p. 346.

<sup>52</sup>Raymond Ruyer, *op. cit.*, pp. 49-50.

système économique où règne un parfait équilibre entre l'intérêt individuel et l'intérêt collectif. Mais il est évident que les deux tendances se concilient, puisque la description des valeurs économiques de l'utopie équivaut aussi à une négation. L'économie utopienne se caractérise en effet par le refus plutôt que par la rénovation ou la réorganisation. Il est donc naturel d'y associer la pensée de Le Clézio qui insiste aussi sur l'élimination de la propriété privée, du commerce, de l'argent et de l'or.

Tout d'abord, quelques références au communisme dans *Le Livre des fuites* démontrent une sympathie pour ce système de pensée en tant que réflexion philosophique: "C'est l'idée de la possession qu'il faut éliminer, d'abord. Ce qui est extraordinaire dans la révolution, c'est qu'elle veut amener les gens à vivre pour autre chose que pour gagner de l'argent, à concevoir la vie autrement qu'en termes d'épicerie: gagner, dépenser" (*LF* 187). Dans *Diego et Frida*, Le Clézio valorise le communisme en tant que mouvement politique — il apprécie la conviction communiste de Diego de Rivera qui se voit dans son adoption de la formule du Premier Manifeste du Parti communiste américain en septembre 1919:

Le monde est à la veille d'une ère nouvelle. L'Europe est en insurrection. Les masses de l'Asie commencent à bouger difficilement. Le capitalisme est en train de sombrer. Les travailleurs du monde entier voient apparaître une vie nouvelle et sont animés par une ardeur nouvelle. De la nuit de la guerre est en train de naître un jour nouveau (*DF* 67).

A travers la description de la lutte de Diego et de Frida pour le communisme, Le Clézio se révèle sinon un partisan de leurs valeurs communistes, du moins un sympathisant assez convaincu pour s'opposer à la destruction de la peinture murale de Diego à Radio City par Nelson Rockefeller:

...des dizaines de millions de personnes furent informées que l'homme le plus riche de la nation avait ordonné que soit oblitéré le portrait d'un homme nommé Vladimir Ilitch Lénine, parce qu'un peintre l'avait représenté sur une fresque comme le leader guidant les masses opprimées vers un nouvel ordre social fondé sur la suppression des classes, l'organisation de la société, l'amour et la paix entre les hommes, au lieu de la guerre, du chômage, de la famine, et de la dégénérescence du désordre capitaliste (*DF* 139-140).

Ces mentions explicites du communisme en tant que système politico-philosophique font ressortir sans équivoque la perspective anti-capitaliste de Le Clézio, laquelle est renforcée par des exemples évoquant des aspects plus spécifiques de la société moderne. Dans une lettre à Monsieur X, Bea B. condamne la propriété, la concurrence, la domination des autres

par l'invention et la signature (*Guerre* 158-164). En revanche, pour instaurer l'état de perfection commune, il faut détruire le morcellement:

Toutes les vieilles divisions, les propriétés privées, les forteresses, les châteaux aux ponts-levis levés, les compartiments, les barrières, les écrans, les paravents et les cloisons, les boucliers, les cellules de béton, tout cela disparaîtra, et le vent pourra souffler, la lumière pourra traverser, on entendra les voix et on verra les gestes (*Géants* 95).

Ou bien, on peut tout simplement renoncer à la propriété:

Je voudrais appliquer toute ma volonté à ne rien tenir, à ne rien garder, non pour me libérer des attaches, ou des souffrances, mais parce qu'il n'y a pas de vérité qu'on possède. Parce que libéré de ces inutiles bagages que sont les possessions, le voyageur — l'être — peut aller enfin, entrer dans tous les règnes de la vie (*I* 148-149).

La mise en commun des biens et le partage de la nourriture se voient sous un jour nouveau dans *Etoile errante* (*EE* 292), dans *Le Chercheur d'or*, et aussi dans *La Quarantaine* lorsque Ouma et Suryavati partagent tout ce qu'elles ont avec les protagonistes qui n'ont rien, et dans *Poisson d'or* où les immigrés vivent en commun dans le garage de l'ami de Nono: "On était jeunes. On n'avait pas d'argent, pas d'avenir. On fumait des joints. Mais tout cela, le toit, le ciel rouge, les grondements de la ville, le haschich, tout cela qui n'était à personne nous appartenait" (*PO* 131). Ce communisme assure le bonheur des protagonistes tandis que, dans l'isolement ou la séparation, ils ne connaissent que le malheur, même s'ils s'enrichissent.

En ce qui concerne le commerce, l'avis de Le Clézio s'impose en toute clarté: le monde est à vendre et tout le monde cherche son intérêt dans une société corrompue. Au moment où Adam se trouve dans le piège commercial du supermarché, il ressent les effets d'un vrai conditionnement:

...il ne pouvait s'empêcher de lire les prix autour de lui; une sorte de commerce essayait de remettre les choses en ordre dans sa conscience. Il calculait du bout des lèvres. Un attachement ancestral à toute cette matière qu'ils avaient mis un million d'années à conquérir, s'éveillait sournoisement, rompait sa volonté, et débordait dans tout son être (*PV* 83).

Les autres représentations de l'échange commercial sont tout aussi négatives en raison de l'impression d'inévitabilité et d'oppression qu'elles suscitent, en évoquant soit la consommation de la vie toute entière (*Déluge* 73), soit l'invasion des commerçants qui transforment tout en marchandise: "Il y a tellement d'argent, partout. Les marchands ont



accumulé leurs trésors, siècle après siècle. Ils ont tout acheté, tout vendu: les terres, les troupeaux, les forêts, les femmes, les enfants.<sup>53</sup> Sur leurs comptoirs, à l'intérieur des blockhaus de ciment, ils ont vendu tout ce qui existait, tout ce qui vivait" (*Guerre* 241-242). Le commerce atteint au comble de la nocivité dans *Les Géants*, où le magasin d'Hyperpolis représente un milieu où tout est réclame, appel à la consommation. Les marques comme Colgate, Lucky Strike et Dupont traduisent la guerre des choses contre les hommes: "La haine de l'homme pour l'homme, le mépris, l'esclavage n'avaient pas de noms naturels. Ces forces avaient des noms d'homme, des noms précis écrits avec des lettres sur les pages des journaux et des livres, des noms qu'on n'osait pas lire" (*Géants* 26-27).

A travers ses œuvres s'exprime une critique de la vie mercantile qui répugne à Le Clézio:

Je hais l'argent. Vivre avec l'argent, ce n'est pas facile. Le papier-monnaie représente tout ce qu'il y a de limité, de raisonneur, de chichement équilibré dans la société des hommes. Le goût de l'argent, c'est le goût des choses futiles, des objets qu'on achète, de la gloire limitée. C'est le trompe-la-mort, la réalité qu'on dit pratique, le mensonge. L'argent gêne mes rapports avec les autres. Je ne sais pas comment payer, et je n'aime pas qu'on me paye (*EM* 52).

Puisque l'argent est un élément essentiel de la société moderne — "La société, c'est-à-dire l'argent, les jouissances, les passions et les paroles inutiles, la possession" (*I* 238) — ceux et celles qui veulent entrer dans le pays idéal ressentent le vif désir de s'en débarrasser. Lalla gagne beaucoup d'argent comme cover-girl, mais elle n'en prend que ce dont elle a besoin pour vivre "chez les esclaves":

Elle ne veut pas d'argent, cela ne l'intéresse pas. Chaque fois que le photographe lui donne de l'argent — le prix des heures de pose — Hawa prend les billets de banque, en choisit un ou deux, et elle lui rend le reste. Quelquefois, même, c'est elle qui lui donne de l'argent, des poignées de billets et de pièces qu'elle sort de la poche de sa salopette, comme si elle ne voulait rien garder pour elle (*Désert* 330).

Laïla a la même réaction lorsqu'elle enregistre un disque: "Je n'avais jamais eu autant d'argent. Je ne comprenais pas bien ce qui arrivait" (*PO* 228). Elle dépense tout pour louer un studio qu'elle abandonne par la suite. Il est évident que l'argent ne rend pas la vie heureuse; plutôt il la complique.

---

<sup>53</sup>La vente des enfants dans "Printemps" et *Poisson d'or* démontre l'effet dévastateur de la commercialisation de la vie humaine.

Afin de valoriser le refus de l'argent, Le Clézio rend hommage aux pauvres de la terre: "Beauté des peuples pauvres, beauté de ceux qui ne possèdent pas. Ceux qui n'ont pas sont purs et clairs, et leur silence est plus fort que toute parole. Ceux qui n'ont pas sont comme le vent, comme l'eau, comme la lumière" (*I* 224). Le Clézio ne tolère pas l'inégalité de traitement selon la quantité d'argent que possède quelqu'un, ce qu'il signale dès l'épigraphe de *La Quarantaine*: "En souvenir d'Alice, qui disait chaque fois, sur la route de la pointe d'Esny: «Ici finit le paradis des riches et commence l'enfer des pauvres.»". Par le nivellement qui règne sur l'île Plate,<sup>54</sup> où tous sont en proie à la variole confluyente et à la faim, Le Clézio décrit un domaine infernal qui comporte néanmoins un aspect utopique, en ce sens que Léon peut se débarrasser de ses liens d'argent avec la Synarchie et s'allier à une pauvre immigrante. L'égalité qui existe à l'île Plate est mise en contraste avec la hiérarchie stricte qui encourage l'inégalité à Maurice, comme Jacques le constate: "Tu appartiens à cette caste, que tu le veuilles ou non. Et tu ne peux pas faire que cette jeune fille ne soit pas d'une autre caste. Ici, ça n'avait pas d'importance. Ici, c'est une terre neutre, une île déserte. Mais, dès que tu en sortiras, tout sera comme avant. Est-ce que tu y as pensé?" (*Q* 353-354). Le refus de l'argent et de la famille permet à Léon de se franchir des castes et de s'inscrire dans le bonheur à côté de Suryavati.

Comme l'argent, l'or est également méprisable chez Le Clézio après que les protagonistes se sont rendu compte de sa puissance corruptrice. En tant que substance souillante — "Adam ne voulait pas se salir les mains d'or" (*PV* 90) — ou mot qui inspire aux gens de s'entre-tuer (*Géants* 167), l'or revêt une nature vulgaire, tout comme chez les Conquistadors espagnols qui l'exigent des Mexicains.<sup>55</sup> Cependant, c'est dans *Le Chercheur d'or* que l'or figure d'une façon importante; il est d'abord l'objectif de la quête d'Alexis, le moyen de racheter la maison familiale, mais, à la longue, l'or devient la cause de ses malheurs plutôt que leur solution. Son amour de l'or met Ouma en colère parce que "Pour elle, le trésor ne compte pas, elle méprise l'or comme tous les manafs" (*CO* 224). Les manafs reconnaissent le mal qui s'associe à l'or et le jetteraient à la mer s'ils le trouvaient (*CO* 233). Ce refus de l'or

<sup>54</sup>"Les passagers de première se mêlaient aux immigrants, et dans le trouble de la tempête on ne distinguait plus les races ni les privilèges", *La Quarantaine*, p. 55.

<sup>55</sup>*Supra*, pp. 91-93.

traduit non pas la peur de la corruption, mais la conviction que la recherche de l'or entraîne toutes les inégalités, toute la violence du monde:

L'or ne vaut rien, il ne faut pas avoir peur de lui, il est comme les scorpions qui ne piquent que celui qui a peur [...] Vous autres, le grand monde, vous croyez que l'or est la chose plus forte et la plus désirable, et c'est pour cela que vous faites la guerre. Les gens vont mourir partout pour posséder l'or (CO 238-239).

Cette conclusion d'Ouma coïncide parfaitement avec la méfiance envers l'or qui se présente dans l'utopie.

A partir d'une base communiste, Le Clézio établit des valeurs économiques qui répondent aux tendances les plus prononcées de l'utopie. Sous des formes négatives et positives, ses exemples démontrent le refus de la propriété privée, du commerce, de l'argent et de l'or, ainsi que l'harmonie qui peut exister en l'absence de toutes ces forces nuisibles. En effet, les échanges entre les êtres humains chez Le Clézio, comme dans les utopies, sont caractérisés par la chaleur et la joie. Les traits qui expriment le plaisir et le bonheur dans la société idéale relèvent également du domaine des arts et de la moralité.

#### IV Le Bonheur et les plaisirs naturels de l'utopie

La recherche du bonheur est le principe de base de l'utopie.<sup>56</sup> Cependant les aspects du bonheur et du plaisir sont souvent négligés dans les études des principaux éléments de l'utopie, sans doute parce que ceux-ci ne s'écartent pas trop des joies que l'on trouve dans la vie réelle.<sup>57</sup> En effet, un mouvement inverse se produit chez certains critiques qui soulignent l'ascétisme de la société utopique, raisonnant que la condamnation du gaspillage et l'absence du luxe sont le fait d'un esprit frugal et austère.<sup>58</sup> Cette interprétation des activités de l'utopie ne tient pas compte des plaisirs qui sont à la portée de tous, les plaisirs naturels qui

<sup>56</sup>"En effet, toute association peut être une utopie si elle a pour but le bonheur des sociétaires et leur isolement du reste du monde — avec leur consentement. Car, dans toutes les utopies reconnues sans discussion comme telles — nous parlons des utopies écrites—, les hommes sont si heureux qu'il ne peut venir à aucun d'eux l'idée d'aller courir le monde", Jean Servier, *op. cit.*, p. VI.

<sup>57</sup>Les descriptions de l'utopie ont tendance à insister sur la différence entre la réalité et le pays imaginaire, plutôt que la ressemblance: "Entre le pays des merveilles et la terre des hommes, l'utopie fait prendre conscience [...] qu'il existe un abîme, et si elle se révèle incapable de relier par un pont ce monde et «l'autre monde», du moins éveille-t-elle l'idée d'un décalage entre le fait de vivre et la possibilité de vivre mieux: la fécondité de l'utopie, et ses limites, tiennent à ce qu'elle est prise de conscience d'un problème et prise de conscience d'un désir", Claude-Gilbert Dubois, *op. cit.*, p. 12.

<sup>58</sup>Raymond Ruyer, *op. cit.*, pp. 50-51.

ne s'achètent pas mais naissent du bonheur qui prévaut dans une communauté libérée des contraintes commerciales et monétaires. C'est dans cette optique, celle d'une société harmonieuse où les habitants ont beaucoup de temps libre grâce à la coopération et au travail commun, que les arts, la musique et la danse reprennent toute leur importance comme expressions du bonheur utopique simple et vertueux.

Comme pour tous les autres éléments de l'utopie, le bonheur dépend de l'intégration de l'individu dans la communauté, ce qui risque de provoquer des problèmes à l'égard de la recherche individuelle du plaisir. Afin de remédier à cette tension potentielle, l'on encourage l'altruisme et la solidarité dans la recherche naturelle du plaisir.<sup>59</sup> Cette "sagesse du plaisir" ne compromet pas le désir individuel car c'est dans l'humanité que le bonheur s'accomplit.<sup>60</sup> La plupart des utopistes s'inspirent donc de la notion épicurienne qui propose la recherche raisonnée des plaisirs simples,<sup>61</sup> mais les utopies où l'on s'adonne aux plaisirs hédonistes à la manière d'Aristippe,<sup>62</sup> ou aux seize cent vingt passions du phalanstère fouriériste<sup>63</sup> ne sont néanmoins pas insolites.

Le rejet des faux plaisirs, ceux qui entravent l'unité, l'harmonie et le bonheur de la communauté entière, représente un autre trait essentiel de la société heureuse.<sup>64</sup> Les comportements de la vie réelle — la consommation, la superficialité des rapports interpersonnels et de la communication, l'abus de l'alcool et de la drogue, l'exploitation des autres pour s'enrichir — sont considérés comme des plaisirs illusoires dans l'utopie, puisqu'ils sont dictés par une convention sociale qui est en désaccord avec celle de la cité idéale. Ainsi ces pratiques sont fortement découragées parce qu'elles ne correspondent pas

---

<sup>59</sup>Louis Marin, *op. cit.*, p. 220.

<sup>60</sup>"La société n'a pas à être expliquée sur le fond d'un égoïsme originaire, d'une volonté infinie d'appropriation et de plaisir qui serait la nature même, *homo homini lupus*. C'est au contraire la société, ou plus exactement la tendance sociale de l'homme, qui fonde et justifie la recherche individuelle du plaisir. Elle s'enlève ainsi sur l'arrière-plan d'une amitié de l'homme pour l'homme, ou, plus précisément, sur le fond du plaisir de l'amitié de l'homme pour l'homme", Louis Marin, *op. cit.*, pp. 220-221.

<sup>61</sup>Arthur O. Lovejoy et George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, New York, Octagon Books, Inc., 1965, pp. 152-154.

<sup>62</sup>Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, II, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de philosophie", 1976-1991, pp. 50-52.

<sup>63</sup>Gilles Lapouge relie le phalanstère de Fourier, où on donne libre cours à l'inceste, au lesbianisme, à la pédérastie, à la polygénie, au goût de la crasse et de l'ordure, au château sadien, dans *Utopie et civilisations*, Genève, Librairie Weber, 1973, pp. 224-233.

<sup>64</sup>Louis Marin, *op. cit.*, p. 220.

aux vertus naturelles. Et pourtant, ce que l'on recherche en utopie, ce n'est pas un excès de vertu par la voie de l'ascétisme,<sup>65</sup> mais une simple satisfaction des désirs "honnêtes".<sup>66</sup>

La musique et la danse ne figurent pas précisément parmi les plaisirs épicuriens comme conditions préalables de l'ataraxie,<sup>67</sup> mais ces activités expriment au moins des jouissances naturelles favorisées dans l'utopie pour inspirer la tranquillité et l'harmonie. Comme l'indique Ernst Bloch, la musique est susceptible de révéler la perfection qui ne peut plus être imaginée ni vue, comblant les lacunes laissées par la vie matérialiste.<sup>68</sup>

Chez Le Clézio, la musique et la danse servent à réintégrer les individus dans la communauté, bien que ces activités soient atteintes aussi par le pouvoir néfaste de la commercialisation. Plusieurs scènes se déroulant dans des discothèques juxtaposent les faux plaisirs qui assourdissent et éblouissent les protagonistes avec les plaisirs holistiques que procurent la musique et la danse. Dans *Le Procès-verbal*, la musique sert à souligner la fausseté et la prétention du Staréo, tandis que l'autre boîte, le Whisky, diffuse un air plus intéressant car "tout le monde dansait et criait. Sur un disque de hot, de Coleman, de Chet Baker, de Blakey" (*PV* 140). Jeune Homme Hogan et Bea B. sont bouleversés par la musique stridente dans les discothèques qui "soulevait la tête, les épaules" (*LF* 126), par ce type de musique qui donne le vertige (*Guerre* 100). Par la danse, les gens réussissent à communiquer leurs pensées en dépit de l'étourdissement et s'unissent dans des vagues comme dans la mer (*Guerre* 101), mais Bea B. en est exclue: "Elle vit les hanches oscillant, les pieds qui frappaient. C'était trop tard. La meute avait fermé son cercle, elle ne pourrait

---

<sup>65</sup>L'ascétisme est ainsi, dans la perspective utopienne, comme l'inverse négatif des faux plaisirs de la richesse ostentatoire et de la gratuité ludique des comportements. La critique de l'ascétisme au nom de la raison et de la nature circonscrit, avec celle des faux plaisirs, l'espace même de l'idéologie bourgeoise", Louis Marin, *op. cit.*, p. 224.

<sup>66</sup>"La vertu est dans le plaisir", Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 163.

<sup>67</sup>*Ibid.*, p. 161.

<sup>68</sup>"En résumé: la claire-voyance c'est depuis longtemps éteinte. Mais une claire-audience, une nouvelle vision de l'intérieur ne serait-elle pas en route, qui, à présent que le monde visible est devenu par trop impuissant à maintenir l'esprit, mande le monde audible, le recours à la lumière, le primat de la flamme intérieure pour remplacer l'ancien primat de l'œil, si jamais vient en musique l'heure de parler? Car cette place est encore vide, elle n'a plus, dans les constructions métaphysiques, qu'une résonance obscure. Mais un temps viendra, qui sera celui où le son parle, exprime; où les vraies lumières seront enfin placées dans le Moi supérieur [...] où les nouveaux musiciens précéderont les nouveaux prophètes; ainsi voulons-nous assigner la primauté de cela, qui sinon serait indicible, à la musique, car elle est noyau et germe, car elle reflète la nuit de la mort diaprée et la vie éternelle, car elle ensemence la mer intérieure mystique de la communauté domestique, car elle est Jericho et résidence première de la Terre sainte", Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 198-199.

plus y entrer. La musique était devenue incompréhensible, une suite de gargouillements et de hoquets" (*Guerre* 109). Lorsque Naja Naja et Lalla dansent pourtant, elles entrent dans un autre monde grâce au plaisir qu'elles éprouvent. Naja Naja/Gin-Seng s'adonne complètement à ce plaisir réel: "La musique sort des haut-parleurs, glisse le long des murs et se répand sur le plancher de matière plastique. Il y a un point où elle se réunit, et c'est sur ce point que Gin-Seng danse [...] Il n'y a rien d'autre que la danse. Ce n'est pas possible qu'il y ait d'autre vie, d'autre musique" (*VAC* 68). Alors que Naja Naja danse seule, Lalla réussit à transformer le mouvement individuel en un geste collectif:

Au début, les gens ne font pas attention à Hawa, parce que la lumière les aveugle. Puis, c'est comme s'ils sentaient que quelque chose d'extraordinaire était arrivé, sans qu'ils s'en doutent. Ils s'écartent, ils s'arrêtent de danser, les uns après les autres, pour regarder Lalla Hawa. Elle est toute seule dans le cercle de lumière, elle ne voit personne. Elle danse sur le rythme lent de la musique électrique, et c'est comme si la musique était à l'intérieur de son corps [...] L'ivresse de la danse s'étend autour d'elle, et les hommes et les femmes, un instant arrêtés, reprennent les mouvements de la danse, mais en suivant le rythme du corps de Hawa, en frappant le sol avec leurs doigts de pieds et leurs talons. Personne ne dit rien, personne ne souffle. On attend, avec ivresse, que le mouvement de la danse vienne en soi, vous entraîne, pareil à ces trombes qui marchent sur la mer (*Désert* 333-334).

En dehors de la discothèque, la danse acquiert un pouvoir unificateur par le cercle qu'elle trace. Dans *La Quarantaine*, la musique et la danse sont les signes de l'attraction communautaire car les gens "attirés par la musique" regardent les femmes Doms danser, y compris la jeune Ananta qui écarte tous les mauvais souvenirs par ses mouvements (*Q* 198-199). Les immigrants se réunissent dans l'égalité et la joie à la veille du départ de l'île Plate, dansant et chantant toute la nuit pour exprimer leur bonheur commun (*Q* 400-403). Les soirées dansantes des Africains chez Marie-Thérèse (*PO* 102) ou chez Simone (*PO* 145-149) dans *Poisson d'or* captent l'impression d'un plaisir fou et cependant naturel qui se partage dans ces moments de bonheur collectif.

Quant à la musique, elle est présente dans chacun des ouvrages de Le Clézio,<sup>69</sup> sous la forme d'une chanson populaire qui sort de la radio, comme "Into the Fire par les Deep Purple" (*VAC* 61), ou du juke-box (*TA* 130), ou qui se chante par les protagonistes comme "Méditerranée" dans le chapitre de *Désert* qui s'intitule "Le Bonheur" (*Désert* 72). La liste

<sup>69</sup>Dans un entretien du 7 décembre 1963, "Le Clézio: Prix Théophraste Renaudot avec *Le Procès-verbal*", dans *JMF*, Le Clézio constate que la musique a toujours tenu une place énorme dans sa vie bien qu'il ne soit pas vraiment musicien. Par conséquent, il lui est impossible de déconnecter la phrase écrite de la phrase musicale.

des chansons, surtout de jazz, qui sèment l'œuvre de Le Clézio ne correspond pas seulement à des évocations d'une époque. La musique acquiert aussi une dimension culturelle et morale. Pour Laïla, la musique est la clef de son intégration dans la communauté des immigrés à Paris (*PO* 131), ou dans la communauté américaine avec Sara Libcap (*PO* 208), et elle lui fournit le moyen de se réorienter après sa maladie: "C'est la musique qui m'a sauvée" (*PO* 241).

Les plaisirs simples et rassurants que procurent la musique et la danse sont donc riches de signification pour Le Clézio qui les utilise pour décrire la réintégration dans le monde par l'harmonie du mouvement. Ils remplissent le vide laissé par les abus de l'alcool et de la drogue chez les Occidentaux. Néanmoins, ces mêmes plaisirs sont acceptables, même vertueux dans certaines situations où il s'agit d'une jouissance partagée, comme chez les Africains qui fument du haschich dans les fêtes (*PO* 131) ou chez les Indiens Embera qui boivent le jus des feuilles du datura afin d'accéder à la transe (*Fête* 9-23). Lorsque la drogue devient un moyen de fuir dans un autre monde, elle représente alors un faux plaisir, un piège à éviter à tout prix. Les conséquences de cette stratégie sont visibles chez les sniffeurs de colle dans "David" (*Ronde*), chez la chanteuse d'opéra transformée en toxicomane dans "Zinna" (*Printemps*). Laïla aussi connaît le malheur qu'amène l'abus de ces substances, ce qui aboutit à son expulsion de la fête chez Simone (*PO* 149) et son aliénation aux Etats-Unis:

Dans le bar, la musique cognait trop fort, un rythme lourd qui résonnait dans mon ventre, j'avais beau appuyer ma main sur ma bonne oreille, le bruit de la basse entrainait dans mon corps, me faisait mal. Je buvais de la bière, de la Margarita, de la Cuba libre, je buvais la lumière et la fumée. J'étais saoule comme Houriya quand elle revenait de faire la noce.

Peut-être que j'aimais ça, ou peut-être pas. C'était nouveau, je me sentais comme si on avait changé mon corps (*PO* 214-215).

Les faux plaisirs noyent ainsi ce qui est vrai, la musique et la danse, dans une vague qui finit par emporter ceux qui s'y aventurent: Laïla frôle la mort après avoir traîné chaque nuit dans les bars avec le trafiquant de drogue Bela (*PO* 230-233).

Par la danse et la musique, Le Clézio démontre les plaisirs simples de la vie idéale, réintégrant les individus dans la communauté dans un cercle de mouvement et d'harmonie. Le bonheur qui vient de ces activités ne peut pas coexister avec les faux plaisirs que

procurent la drogue et l'alcool, car ceux-ci atténuent les plaisirs naturels. Il faut donc écarter les faux plaisirs de la cité parfaite dans la mesure où ils rivalisent avec le bonheur pur. Cet aspect de la vie en utopie chez Le Clézio correspond donc à la vision d'un meilleur monde où se concilient ordre et liberté, épanouissement et devoir. Dans son ensemble, cet inventaire des caractéristiques socio-culturelles de l'utopie qui couvre l'organisation sociale, la spiritualité, les valeurs économiques et les plaisirs naturels indique à quel point Le Clézio s'inscrit dans la tradition utopique. Le portrait de l'écrivain en utopiste s'approfondit avec la considération des aspects idéologiques qui colorent sa projection de la société de l'avenir.



## CHAPITRE VIII

### LA POLITIQUE DE L'UTOPISTE

---

En effet, *c'est l'utopie qui fait la jonction* de la philosophie avec son époque, capitalisme européen, mais déjà aussi cité grecque. Chaque fois, c'est avec l'utopie que la philosophie devient politique, et mène au plus haut point la critique de son époque.

Gilles Deleuze et Félix Guattari

---

Se cristallisent autour des axes idéologiques de l'utopie, les valeurs essentielles qui soutiennent le genre et qui reprennent les caractères et les tendances identifiés dans les chapitres précédents. Ces principes incorporent et les aspects positifs et les aspects négatifs de la vision utopique car ils présentent des systèmes de pensée qui prétendent résoudre les problèmes de la société réelle. Les idéologies qui étayent la création utopique expriment ainsi d'une part les motivations profondes qui poussent l'utopiste à imaginer un pays meilleur et d'autre part les valeurs fondamentales susceptibles de remédier aux tares du monde moderne. L'adoption de certains principes peut aboutir à l'adhésion à un système idéologique particulier qui exerce une influence cruciale sur la forme que revêt l'utopie. C'est souvent le cas dans les utopies écologiques ou féministes où la structure et l'organisation de la société sont étroitement liées à sa portée idéologique. En revanche, l'utopie peut présenter un éclectisme ou un brassage des idéologies. Dans la présente étude, il importe de circonscrire les principes essentiels qui régissent le monde imaginaire parfait, à savoir la nature, la différence, l'égalité et la justice, afin d'identifier alors les tendances idéologiques selon l'usage qu'en fait l'utopiste. Dans la finalité de déterminer ce qui inspire

Le Clézio à imaginer une utopie, nous examinerons ensuite les systèmes de pensée qu'il adopte ou refuse.

## I La Nature: le primitivisme et la simplicité enfantine

Nombreux sont les utopistes qui cherchent les réponses aux questions contemporaines en se référant aux origines de la vie ou de la civilisation. Les efforts pour simplifier l'existence humaine, dont la complexité augmente sans cesse, amènent à une revalorisation du primitivisme et de l'enfance comme des points d'ancrage face au progrès scientifique et technologique. Afin de mettre un frein à ce progrès incontrôlé, il faut recourir à la nature ou à "l'état naturel" qu'incarnent le primitif ainsi que l'enfant. L'interprétation de l'état naturel n'est cependant pas toujours pareille chez les utopistes, car un contexte historique ou personnel influe sur la conception de la nature idéale<sup>1</sup> — l'utopiste peut projeter une cité fondée sur la justice naturelle, par exemple. Ainsi, ce sont le primitivisme et la simplicité enfantine qui signalent une tendance vers le naturisme dans l'utopie, dressant un obstacle imaginaire devant la marche du progrès.

Bien que l'utopie et le primitivisme soient considérés comme des forces diamétralement opposées à l'âge classique,<sup>2</sup> il est néanmoins évident qu'ils partagent les mêmes prémisses car les deux systèmes posent le problème du bonheur.<sup>3</sup> A partir de cet objectif, les entreprises essentiellement européennes pour trouver le bonheur se divisent selon deux tendances. Les utopies du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle suivent un modèle général qui présente la vision du monde parachevé, l'ultime étape dans l'amélioration de la condition humaine, tandis que le mouvement primitiviste de la même époque se tourne inexorablement vers le passé.<sup>4</sup> Situés ainsi aux pôles opposés, l'utopie et le primitivisme visent non seulement des

<sup>1</sup>Arthur O. Lovejoy et George Boas distinguent sept variations de l'état naturel que vise le primitivisme: l'état temporel, technologique, économique, sexuel, diététique, juridique, et éthique, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, New York, Octagon Books, Inc., 1965, pp. 14-15.

<sup>2</sup>"La démarche primitiviste est très exactement le renversement, il faudrait presque dire la déconstruction, de l'édifice utopique, et inversement l'utopie ne peut être construite, littéralement, que sur l'éradication de la révélation primitiviste", Christian Marouby, *Utopie et primitivisme: Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 194.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 28.

<sup>4</sup>*Ibid.*, pp. 203-204.

points historiques bien différents, mais adoptent des démarches divergentes aussi.<sup>5</sup> Il n'est pourtant pas possible de séparer ces deux notions car l'une s'imbrique dans l'autre à l'âge des Grandes Découvertes, ce malgré les apparentes contradictions d'ordre idéologique.<sup>6</sup> En effet, la tentative de l'utopiste pour se substituer au primitif, en tant que "faux autre",<sup>7</sup> aboutit à la projection imaginaire de l'Autre qui prend la place de la véritable altérité du Nouveau Monde primitif que l'on vient de découvrir. C'est ainsi que l'altérité imaginaire de l'utopie préfigure ou prépare l'altérité réelle que les Européens ne reconnaîtront pas vraiment avant le XIXe siècle.

Ainsi, le primitivisme prit son essor à partir de la deuxième moitié du XVIIIe siècle lorsque l'équilibre des forces fut rompu, c'est-à-dire que la conquête par les Européens fut bel et bien réussie et que la subjugation des peuples primitifs permettait une réflexion plus approfondie quant à leur impact idéologique sur la société occidentale.<sup>8</sup> Une version culturelle du primitivisme s'ajoute alors au primitivisme chronologique et celle-ci garde une place permanente à travers les siècles sous la forme de l'Age d'or, des bergeries, des romans champêtres et rustiques, pour ne citer que ceux-ci.<sup>9</sup> Ce primitivisme culturel n'est pas nouveau non plus puisqu'il existe depuis le début de la civilisation humaine, exprimant la nostalgie d'une vie plus simple où tous les désirs sont satisfaits ou rappelant le souvenir d'une existence vertueuse et travailleuse où les désirs sont peu nombreux et la vie quotidienne suffit à y répondre.<sup>10</sup> Une troisième variation du primitivisme culturel qui figure dans le schéma utopique est la forme exagérée que prend la vie animalière: la bête y jouit

---

<sup>5</sup>"Tandis que le primitivisme passe par la découverte d'un autre qui le remet en question et l'amène à concevoir pour l'homme une autre possibilité d'existence, l'utopie, qui n'est pourtant pas étrangère à cette découverte, et sait même la détourner à son profit, parvient à en éliminer tout le pouvoir. Loin de reconnaître dans l'apparition du primitif la valeur bouleversante qu'elle aurait pu avoir pour ses propres projections, et encore moins son remarquable potentiel utopique, l'utopie est au contraire fondée sur leur absolue négation", Christian Marouby, *op. cit.*, p. 194.

<sup>6</sup>Selon Tzvetan Todorov "Les utopies, en effet, ne s'opposent qu'en apparence aux rêveries primitivistes: bien que les unes regardent vers l'avenir et les autres vers le passé, leur contenu est en grande partie commun", *Nous et les autres*, Paris, Editions du Seuil, 1989, p. 301.

<sup>7</sup>Christian Marouby interprète cette imitation utopique du rôle primitiviste comme un échec car l'utopie l'emporte alors sur la réalité de sorte que le primitivisme soit désavantagé dans ses efforts pour remettre en doute les "préjugés établis" de la société européenne, *op. cit.*, p. 199. Nous sommes cependant de l'avis que cette intégration des éléments primitifs dans l'utopie contribue à l'idéalisation des cultures primitives qui prend l'essor au XIXe siècle.

<sup>8</sup>Christian Marouby, *op. cit.*, pp. 201-202.

<sup>9</sup>Pour une description plus détaillée du primitivisme chronologique, voir Arthur O. Lovejoy et George Boas, *op. cit.*, pp. 1-7.

<sup>10</sup>Arthur O. Lovejoy et George Boas distinguent entre ces deux formes de primitivisme, la première étant *soft primitivism* et la deuxième, *hard primitivism*, *op. cit.*, pp. 9-10.

d'une existence plus fortunée que l'être humain,<sup>11</sup> comme chez les chevaux éclairés, les Houyhnhnms de Jonathon Swift ou les abeilles de Mandeville. Dans les trois cas, le mécontentement face à une civilisation de plus en plus aliénante inspire le désir de simplifier la vie.<sup>12</sup> Cette description des motivations primitivistes concorde parfaitement avec les aspirations utopiques d'un Morelly avec sa *Basiliade* et son *Code de la nature* qui inaugure le retour de l'utopie vers un état naturel. Depuis lors, jusqu'à l'ère contemporaine, la tradition primitiviste persiste pour prôner l'importance de la simplicité et de la vie naturelle dans les utopies de Marge Piercy et d'Ursula Le Guin, ainsi que dans le dernier roman d'Aldous Huxley, *Ile*. C'est surtout l'état économique et social naturel, c'est-à-dire le communisme et l'organisation selon la famille ou la tribu, qui imprime à ces sociétés leurs tendances primitivistes.

Evidemment le personnage de l'enfant s'inscrit dans ce courant idéologique qui privilégie la simplicité, mais il ne s'agit pas nécessairement d'un véritable désir de retourner aux origines. Comme le constate Georges Perec: "L'enfant n'est ni nostalgie, ni terreur, ni paradis perdu, ni Toison d'or, mais peut-être horizon, point de départ, co-ordonnées à partir desquelles les axes de ma vie pourront trouver leur sens".<sup>13</sup> Selon cette perspective, l'on jette un regard en arrière sur les aspects simples, voire primitifs, de la vie dans l'espoir d'en apprendre quelque chose qui améliorera non pas le passé, mais l'avenir. En tant que point de départ, l'enfance représente le moment où l'on est toujours intégré dans le temps et l'espace, avant d'en être aliéné par la prise de conscience de l'individualité qui cause la rupture d'avec l'environnement. Le désir de se réintégrer dans la communauté rappelle donc cet état naturel, impliquant un certain mouvement primitiviste sans engendrer nécessairement une nostalgie régressive.

Le primitivisme et l'enfance s'associent à des phases distinctes de l'œuvre de Le Clézio, phases dans lesquelles ces figures naturelles sont introduites puis analysées selon diverses perspectives. Les textes amérindiens sont ceux où le primitivisme se manifeste en toute

<sup>11</sup> Arthur O. Lovejoy et George Boas désignent ce phénomène d'*animalitarianism*, *op. cit.*, pp. 19-22.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>13</sup> W: *Ou souvenirs d'enfance*, cité dans Rosemary Lloyd, *The Land of Lost Content: Children and Childhood in Nineteenth-Century French Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 1.

clarté, tandis que les récits qui en constituent un courant parallèle imaginaire privilégient le rôle de l'enfant. Ainsi, les deux représentations des retrouvailles avec la nature se rattachent à une même période sous des formes différentes, ce qui met en relief les fonctions complémentaires du primitivisme et de la simplicité enfantine dans les ouvrages anthropologiques et imaginaires respectivement.

Avant même qu'il découvre le Nouveau Monde, Le Clézio se méfie du primitivisme et des connotations régressives qui l'accompagnent: "le retour vers le monde n'est pas un retour au primitivisme" (*EM* 91). Les vains efforts d'Adam pour se réintégrer dans la vie primordiale en adoptant la perspective d'un chien (*PV* 75) et en s'identifiant aux animaux au parc zoologique (*PV* 66) n'aboutissent pas à une représentation positive du primitivisme non plus. Cependant, au fur et à mesure qu'il se distancie du Vieux Monde et s'approche des sociétés primitives, en commençant par les Indiens Embera, l'auteur retrouve les valeurs qu'il cherche. Bien que l'adjectif "primitif" soit soigneusement évité dans *Haiï*, sans doute en raison de son interprétation passéiste, d'autres références au caractère originel de cette communauté signalent une valorisation de l'ordre naturel et ancien. L'avenir dépend donc d'une reprise des "raisons premières" (*Haiï* 14), préceptes capables de transformer la société occidentale sans pour autant la ramener à un stade primitif. Même si la ville moderne prétend fournir la solution de tous les problèmes du monde, c'est le monde primitif qui détient les secrets de l'univers.<sup>14</sup> Cela ne veut pas dire que la ville doive être abolie; elle sera plutôt réorientée et réintégrée dans la vie même sous une forme qui reprend les valeurs chères aux Indiens. En effet, dans *Haiï*, Le Clézio évoque la fonction didactique du primitivisme car il faut s'inspirer des sociétés naturelles et meilleures pour sauver le monde contemporain.<sup>15</sup>

Cette même idée persiste dans les autres ouvrages que Le Clézio consacre au Mexique. Pour terminer sa présentation des *Prophéties du Chilam Balam*, Le Clézio fait une exhortation directe au monde moderne pour qu'il suive les traces de l'homme primitif:

Aujourd'hui, en suivant les traces qu'il a laissées, messages prophétiques qui parlent de dieux disparus, de héros oubliés, nous sentons que son effort n'a pas été vain. Le monde maya est encore notre monde. Son histoire est notre histoire. Ses prophètes

<sup>14</sup>*Infra*, pp.305-307.

<sup>15</sup>*Infra*, pp. 308-309.

parlent aussi pour nous. Parce que le peuple maya avait tout reconnu, y compris sa propre fin, parce qu'il avait traversé le mince écran de la réalité pour contempler le mouvement de l'univers, il est encore présent, et nous sommes à l'intérieur de son regard.

Saurons-nous tirer profit de cette connaissance? Saurons-nous oublier les sécurités trompeuses de notre science et de notre technique? Un peuple, l'un des plus démunis de la terre, a découvert le lien qui unit l'homme, depuis ses origines, au destin de l'univers. Entendons sa parole, maintenant (*Prophéties* 30-31).

Dans la présentation de la *Relation de Michoacan*, l'auteur insiste sur la nécessité de préserver l'histoire des peuples primitifs et de par là, donner au monde moderne la possibilité d'améliorer la société contemporaine en se référant aux principes des Anciens:

Alors, résonne encore dans le silence de la destruction la voix des Anciens et des Prêtres, qui adressent une dernière fois la parole à leur peuple, pour dire ce qu'étaient leur vie, leur foi, leur pensée. Cette voix, qui parle dans la *Relation de Michoacan*, est leur unique mémoire, et aussi un appel, un testament: c'est la voix même des Anciens, lorsqu'ils comprennent que plus rien ne pourra arrêter désormais la venue de ces étrangers, et l'accomplissement du destin: «Ils viennent, s'écrient-ils; devons-nous disparaître à jamais?» (*Relation* 43).

A la fin du *Rêve mexicain*, Le Clézio annonce que l'avenir de la société occidentale moderne consiste en une réinvention des principes des peuples primitifs:

Aussi n'est-ce pas un hasard si notre civilisation occidentale retrouve aujourd'hui les thèmes philosophiques et religieux des Indiens d'Amérique. Parce qu'il s'est placé dans une position de déséquilibre, parce qu'il s'est laissé entraîner par sa propre violence, l'homme d'Occident doit réinventer tout ce qui faisait la beauté et l'harmonie des civilisations qu'il a détruites.

Derniers survivants du plus grand désastre de l'humanité, les peuples indiens réfugiés dans les montagnes, dans les déserts, ou cachés dans la profondeur des forêts, continuent à nous donner l'image d'une fidélité absolue aux principes de liberté, de solidarité et de rêve des anciennes civilisations préhispaniques. Ils continuent d'être les gardiens de «Notre mère la terre», les observateurs des lois de la nature et du cycle du temps.

Il est impossible que nous ne percevions pas aujourd'hui leur vie, leur regard, comme au fond de nous-mêmes, comme si tout pouvait, maintenant, recommencer (*Rêve* 247-248).

La reprise du primitivisme culturel se présente donc comme le dernier espoir de l'Occident pour retrouver la nature et la simplicité qui se sont perdues au nom du progrès et de la science.

Le Clézio décrit le retour à la communauté naturelle et primitive dans les romans qui s'inspirent de cette découverte du Nouveau Monde. Il y crée une société harmonieuse, intégrée dans l'espace et dans le temps, à l'instar de celle des tribus anciennes. Dans *Le Chercheur d'or*, *La Quarantaine* et "La Saison des pluies" dans *Printemps et autres saisons*, Le Clézio révèle que dans les îles Mascareignes, le primitivisme peut coexister avec le

développement, ce qui rapproche ces lieux du pays idéal. Les enfants aux pieds nus et les femmes qui font la pêche des hourites y côtoient les touristes qui, malgré leur influence corruptrice, ne réussissent pas à écraser les valeurs simples de la vie mauricienne. Le goût primitiviste se remarque également dans *Onitsha* où Maou rêve d'une vie sauvage et naturelle, qui ne se révèle pas à première vue, mais à travers la connaissance et la compréhension de la société africaine (*O 73*). Le comble de ce désir de faire revivre les traditions et les connaissances primitives est la publication d'un recueil de devinettes, *Sirandanes*, qui réunit les valeurs fondamentales de la société primitive. Ces petits textes rappellent l'importance de la liberté, de l'humour et de la simplicité dans la vie moderne, caractéristiques encouragées par une tendance primitiviste.

Dans les œuvres de fiction qui apparaissent vers la même époque que les études amérindiennes, c'est l'enfant qui représente la face naturelle du primitivisme. Grâce à son statut d'être éclairé, proche de la nature et des origines, l'enfant protagoniste qui se trouve dans presque tous les récits de *Mondo et autres histoires* et dans *L'Inconnu sur la terre*, remplit le rôle de guide de l'humanité. Bien que cette image enfantine inspire de nombreuses études au sujet de l'innocence, du paradis perdu et de la nostalgie des origines,<sup>16</sup> pour nous, cette interprétation traditionnelle de l'enfance n'épuise pas la signification de cette figure chez Le Clézio. Il s'agit moins d'un être innocent que d'un être en communion avec le monde qui l'entoure: "Il n'y a rien entre les enfants et la vie" (*I 240*); cet être est détenteur d'un savoir essentiel que le monde adulte ne valorise pas. Afin d'encourager le retour aux valeurs naturelles, Le Clézio privilégie le rôle de l'enfant soit en décrivant l'épanouissement des enfants qui échappent aux entraves de la vie adulte dans *Mondo et autres histoires*, soit en se référant à l'ordre renversé où les enfants représentent le pouvoir et la sagesse de la communauté. C'est le cas chez un peuple ancien du Mexique, les Olmèques, qui ont créé leurs dieux à l'image des bébés (*I 227-230*), ce qui rappelle l'utopie de Cyrano de Bergerac, *Les Etats et Empires de la lune*, où les vieillards se soumettent aux jeunes.

---

<sup>16</sup>Parmi les mémoires et thèses qui traitent des thèmes de l'enfance et de la nostalgie se trouvent les suivants: Denis Bachand, "La Nostalgie des origines chez Jean-Marie Gustave Le Clézio", M.A. Thesis, Université de Sherbrooke, 1975; Henri Gilbert, "Le Mythe du paradis perdu dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio: pour une approche de la dualité", Thèse doctorale, Université de Lyon II, 1992; Thomas Jappert, "Le Thème de l'enfance dans l'œuvre de Le Clézio", Thèse doctorale, Université d'Aix-Marseille I, 1983; Hai Souk Jung, "Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de Le Clézio", Thèse doctorale, Université de Nice, 1983.

L'enfant continue à remplir cette fonction didactique dans tous les récits de Le Clézio, non plus en prenant la forme d'un guide, mais plutôt en servant de modèle pour le protagoniste qui grandit et doit affronter les épreuves de la vie adulte. L'invasion des idées matérialistes dans l'adolescence donne lieu à une lutte interne qui met en doute les principes de la vie réelle, naturelle et simple de l'enfance. C'est ce combat qui se produit chez les cinq jeunes femmes qui figurent dans les contes de *Printemps et autres saisons*. Evidemment, le désir de remonter le temps et de rentrer dans l'enfance ne peut pas être satisfait, ni dans ces contes, ni chez Alexis et Laure dans *Le Chercheur d'or*, ni dans *Onitsha*, *Etoile errante* ou *Poisson d'or*. En constatant que le passé heureux n'est utile que pour indiquer le chemin vers un avenir meilleur, tous les protagonistes arrivent à renouer avec leurs origines et avec le bonheur de leur enfance et à en faire les bases d'une nouvelle vie idéale.

Le thème de l'enfance rejoint ainsi celui du primitivisme. Etant donné que Le Clézio insiste sur ces deux images dans son œuvre historique et romanesque, il est évident que la nature représente un élément essentiel de son pays idéal. Cet aspect idéologique de l'utopie traduit un refus de renoncer aux valeurs fondamentales de la vie primitive et de la sagesse de la terre; en même temps, il s'agit de l'acceptation des valeurs qui sont méprisées dans une société scientifique tournant le dos au passé, et craignant toute valeur perçue comme régressive ou nostalgique. L'attitude manichéenne adoptée en général par l'Occident à l'égard du primitivisme persiste dans d'autres domaines idéologiques aussi, surtout dans les contemplations de l'exotisme et de l'altérité. Ces notions étroitement liées au primitivisme relèvent moins du principe de la bonté naturelle que de l'acceptation de l'autre, ce qui constitue un autre aspect idéologique significatif pour l'utopiste.

## II L'Acceptation de l'Autre: l'exotisme et l'altérité

L'exotisme et l'altérité ne sont pas du tout loin du primitivisme en ce qu'ils expriment une préférence systématique pour l'autre, que cet autre soit éloigné dans l'espace, dans le temps, dans l'expérience ou dans sa condition essentielle. Ils reflètent aussi la tendance à une



critique de soi qui l'emporte sur la valorisation de l'autre; ces notions participent donc chez l'utopiste à la formulation d'un idéal plutôt qu'à la description d'un réel.<sup>17</sup> C'est précisément cette interprétation idéalisante de l'autre qui prévaut dans l'utopie, dès les premiers écrits exotiques d'Amerigo Vespucci qui eurent une influence bien connue sur *l'Utopie* de Thomas More et *La Cité du Soleil* de Campanella.<sup>18</sup> En effet, l'idéalisation des peuples exotiques et sauvages renvoie à un primitivisme chronologique qui valorise le passé, et qui permet de voir l'autre non seulement comme le vestige d'un passé heureux, mais aussi comme l'avenir parfait.<sup>19</sup> Ce geste implique une acceptation de l'autre en tant que projection améliorée de soi. Mais puisque l'exotisme n'est pas compatible avec la connaissance approfondie de l'autre, il s'agit d'un éloge proféré dans la méconnaissance.<sup>20</sup> Constitue-t-il donc une véritable acceptation de l'autre ou bien une simple louange de ce qui est différent de nous sans jamais mettre en question les paradigmes dominants? Ce dernier propos semble l'approche préférée des intellectuels occidentaux mais l'intérêt pour l'exotique risque alors de se dégrader en méfiance, voire en mépris de l'autre, comme l'indique l'œuvre d'Edward Said.<sup>21</sup> Puisque les idées reçues, souvent erronées, forment tout un bagage de connaissances scientifiques, politiques, économiques et culturelles, la perception de l'autre, qui s'établit à partir de ces bases, est faussée dès le départ. Ainsi, cette version de l'exotisme pèche par manque d'information, ce qui amène inévitablement le refus de l'autre par ignorance déguisée en érudition. En revanche, l'interprétation utopique de l'exotisme et de l'altérité permet d'éviter ces pièges et d'accepter l'autre, car c'est grâce à une meilleure connaissance des autres que l'on peut s'améliorer soi-même.<sup>22</sup>

Les possibilités utopiques de l'exotisme, synonyme d'altérité,<sup>23</sup> n'apparaissent qu'au premier stade de la projection du pays idéal. Partant de la thèse formulée par Victor Segalen dans son *Essai sur l'exotisme*, il est clair que l'expérience exotique qui dépend de la perception, se voit doter d'un relativisme inhérent qui permet d'identifier l'objet et de

<sup>17</sup>Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 297.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 301.

<sup>19</sup>"Et puisqu'on a décidé que le passé des nôtres se retrouvait dans le présent des autres, on associera régulièrement projets utopistes et images utopiques", Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 301.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 298.

<sup>21</sup>Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.

<sup>22</sup>Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 315.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 359.

reconnaître sa différence, mais qui bloque alors le processus d'assimilation afin de maintenir cette différence entre le sujet et l'objet et de préserver l'altérité de l'autre.<sup>24</sup> Or, l'utopie participe à ce processus jusqu'à un certain point, puisqu'elle dépend, comme l'exotisme, de l'attraction des contraires.<sup>25</sup> Néanmoins, il n'est nullement nécessaire de perpétuer l'altérité de la société idéale après que le seuil de l'utopie est franchi. L'exotisme ne fournit qu'une entrée en matière pour l'utopiste qui, tout en prônant les mêmes idéaux d'égalité, de communisme, de liberté et (parfois) de conformité à la nature qui sous-tendent les descriptions exotiques,<sup>26</sup> s'écarte de ce modèle par l'inclusion et l'intégration des étrangers dans son sein.<sup>27</sup> L'assimilation du voyageur ou du visiteur dans le pays rêvé abolit l'altérité qui l'oblige à se tenir aux marges de la société réelle. En utopie, l'étranger adopte l'identité communautaire en s'intégrant dans la société idéale. Voilà en quoi consiste l'acceptation de l'autre dans le contexte utopique, acceptation provoquée par un sentiment exotique mais aboutissant à un consentement mutuel des Uns et des Autres à la cohabitation des étrangers — ceux qui cherchent le paradis terrestre — avec les utopiens — ceux qui l'habitent déjà.

L'utopiste ne s'inscrit pas précisément dans les portraits de voyageurs proposés par Todorov,<sup>28</sup> puisqu'il se situe en dehors des catégories réelles, s'inspirant plutôt de l'imaginaire et de l'idéal. Cependant, il emprunte des caractéristiques à plusieurs types, ce qui donne une allure exotique à son œuvre ainsi qu'à ses personnages. En général, celui qui cherche l'utopie devient l'assimilé, comme l'immigrant qui veut se faire accepter et devenir comme les autres; d'autre part, certains rêveurs de l'autre côté ressemblent aux allégoristes, n'observant que ce qui correspond à leurs propres besoins et projections. L'auteur de

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 362.

<sup>25</sup>Tzvetan Todorov remarque que deux espèces symétriques d'exotisme existent dans la mesure où la simplicité s'oppose à la complexité, la nature à l'art, l'origine au progrès, la sauvagerie à la socialité, la spontanéité aux lumières, *op. cit.*, p. 299. L'exotisme peut donc valoriser soit la culture plus naturelle, soit la culture plus artificielle: tout dépend de la perception comme on voit dans le cas des relations franco-australiennes où les Français voient l'espace énorme et l'isolement géographique de l'Australie comme des attributs exotiques, tandis que les Australiens rêvent d'un Paris cosmopolite et exotique en vertu de sa culture raffinée et artificielle.

<sup>26</sup>*Ibid.*, pp. 305-307.

<sup>27</sup>Pour une discussion de ce phénomène essentiel de l'utopie, voir le chapitre qui s'intitule "Welcoming the Stranger as the Utopian Norm of Secular Reason" dans Darrell J. Fasching: *The Ethical Challenge of Auschwitz and Hiroshima: Apocalypse or Utopia?*, New York, State University of New York Press, 1993, pp. 220-231.

<sup>28</sup>Tzvetan Todorov décrit dix types de voyageurs exotiques: l'assimilateur, le profiteur, le touriste, l'impressionniste, l'assimilé, l'exote, l'exilé, l'allégoriste, le désabusé, et le philosophe, *op. cit.*, pp. 376-386.

l'utopie est peut-être plus proche du philosophe qu'aucun autre voyageur car le voyage philosophique se fait dans le but d' "observer les différences pour découvrir les propriétés".<sup>29</sup> C'est exactement l'objectif de l'utopiste qui, en imaginant une meilleure société, cherche à se prononcer sur les propriétés des choses, des êtres, des communautés et des institutions parfaits, tout en constatant leurs divergences avec la société contemporaine. A la différence du voyageur-philosophe exotique qui "se contente de porter des jugements et laisse aux autres le soin d'agir, de réparer les torts et d'améliorer les sorts",<sup>30</sup> l'utopiste réalise dans l'imaginaire le plan d'un monde meilleur qui répond aux observations et aux jugements nés de la compréhension et de l'acceptation de l'autre.

Bien qu'il nie l'exotisme dans le contexte mauricien, Le Clézio démontre un certain penchant pour l'exotique en tant que coopérant en Thaïlande et au Mexique,<sup>31</sup> demandant une mutation dans un pays dont il ne parle pas la langue.<sup>32</sup> Vers la même époque, il condamne l'exotisme comme concept dans *Le Procès-Verbal* (PV 27) et *Le Livre des Fuites*:

L'exotisme est un vice, parce que c'est une manière d'oublier le but véritable de toute recherche, la conscience. C'est une invention de l'homme blanc, liée à sa conception mercantile de la culture. Ce désir de possession est stérile. Il n'y a pas de compromis: celui qui cherche à s'approprier l'âme d'une nation en arrachant des bribes, en collectionnant des sensations ou des idées, celui-là ne peut connaître le monde; ne peut se connaître lui-même. La réalité est à un autre prix. Elle demande l'humilité (LF 140).

Cela ne veut pas dire que la recherche de l'altérité est essentiellement mauvaise, mais plutôt qu'elle doit s'opérer à partir d'une acceptation de l'autre et procéder vers une véritable conscience du lieu dans son état réel et non pas idéalisé:

C'est d'une autre façon qu'il faut aimer ce pays. Il faut l'aimer, non parce qu'il est différent, ou lointain (lointain de quoi?), mais parce que c'est un pays qui ne se laisse pas prendre facilement; parce que c'est un pays qui se défend contre

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 385.

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 386.

<sup>31</sup>Tzvetan Todorov désigne le coopérant comme la version moderne du profiteur, exploitant sa situation exceptionnelle pour améliorer son sort, *op. cit.*, p. 378. Si une telle intention existe dans le cas de Le Clézio, elle semble liée non pas aux privilèges économiques ou sociaux, mais plutôt à un désir d'apprendre la langue et la culture des pays où il travaille, ce qui indique plutôt un désir de s'assimiler.

<sup>32</sup>Dans une interview avec Daniel Albo dans *Le Figaro littéraire* du 2 mai 1967, "Le Clézio, "prof" de français à Bangkok", Le Clézio donne l'impression d'une condescendance, voire d'un mépris pour la civilisation thaïlandaise, disant: "Ils ne croient pas tellement à la culture, à la littérature. Ils vivent sans cela", ce qui provoque des réponses critiques dans *Le Figaro littéraire* du 15 mai 1967, "A bas Le Clézio!". Afin d'élucider sa position vis-à-vis du peuple et de la civilisation thaïlandaise, Le Clézio fait publier sa "Lettre à une amie thaïe" dans *Le Figaro littéraire*, 6-12 janvier 1969, pp. 12-14, lettre où il exprime son refus de l'exotisme et de l'orientalisme: "Ce goût de l'exotisme est, à peine déguisé, un sentiment de supériorité que l'Occidental a exercé à l'encontre d'un pays dont il ne veut voir que les pastiches", louant plutôt la culture unique et le caractère d'un peuple qui résiste à la compétition occidentale.

l'intrusion, parce qu'il a une vérité intérieure que je ne connaîtrai sans doute jamais. Parce qu'il est, comme *mon* pays, un lieu de ce monde, un instant de ce temps irréductibles aux théories et aux schémas. Il n'est fait d'aucun artifice. Tout ce qui s'y trouve lui appartient. Comment ne pas parler librement d'un pays libre? Comment ne pas être ému par tant de contradictions naturelles, de sérénité et de violence, de saleté et de beauté? Ces contradictions sont réelles. La terre n'est pas fabuleuse, ni paradisiaque. Elle n'est donc pas l'enfer (*LF* 140).

Le Clézio critique les "voleurs de culture" que sont les touristes, les missionnaires, les marchands d'exotisme haïssables (*LF* 255-256) et s'en prend aussi aux prétentions des archéologues de reconstruire les civilisations anciennes sans les comprendre (*I* 285-286). Il respecte néanmoins l'ethnographie en tant que moyen de comprendre l'autre et d'encourager son acceptation, ce qui se remarque à travers sa profonde admiration pour Claude Lévi-Strauss,<sup>33</sup> cité dans *La Guerre* (*Guerre* 199), ainsi que dans ses propres études des peuples mexicains.

La nature trompeuse de l'exotisme est mise en lumière par Le Clézio lorsqu'il décrit les voyages dans des pays lointains. Le rêve exotique qui inspire le voyage d'*Onitsha* n'amène que la déception, mais n'est pas inutile au fond car il oblige Maou et Fintan à prendre conscience de la réalité de leur environnement africain au lieu de rester dans une illusion idéalisée. C'est ainsi que l'assimilation s'accomplit, comme le démontrent l'intégration de Fintan dans la vie et les habitudes de Bony (*O* 69-70) et l'acceptation de Maou par Oya, symbole de la liberté et de l'Afrique ancienne (*O* 150-153). Fintan représente l'assimilé à un tel point qu'il a pris l'identité de l'autre et doit subir une transformation en sens contraire lors de son retour en Europe (*O* 233-234). L'acceptation de l'autre et l'adoption de son identité constituent donc des aspects essentiels de l'expérience utopique à *Onitsha*.

Le rêve exotique des frères Archambau crée une situation semblable dans *La Quarantaine* où la réalité du voyage ne répond pas à l'image idéalisée de l'île Maurice. Jacques et Suzanne s'en tiennent à l'exotisme jusqu'au dernier moment, s'affirmant comme des allégoristes,<sup>34</sup> qui veulent réaliser à tout prix leur aspiration louable de s'occuper des malades: "Elle est venue à Maurice avec Jacques dans l'idée de soigner les immigrés indiens, de créer des

<sup>33</sup>L'attitude respectueuse de Le Clézio envers Lévi-Strauss se révèle dans une émission d'*Apostrophes*, du 9 septembre 1988, où les deux hommes discutent des problèmes de l'ethnographie lors de la publication du *Rêve mexicain*.

<sup>34</sup>*Supra*, pp. 261-262.

dispensaires, de suivre le modèle de Florence Nightingale" (Q 84). En maintenant la distance entre la réalité et l'idéal, ils ne peuvent pas accepter l'autre, ni connaître le bonheur de Léon, qui renonce à l'exotisme pour s'intégrer dans la communauté utopique de Suryavati. La première impression de Suryavati, que Léon compare à la reine de Cachemire, rappelle son altérité, car il reste encore du côté des Européens. Au fur et à mesure que Léon s'intègre dans la vie de l'autre, il se distingue de moins en moins du reste, ressemblant à un "coolie indien" (Q 137) jusqu'au point où son frère ne le reconnaît plus (Q 240). En tant que frère — *bhai* — de Suryavati, Léon s'identifie totalement à l'autre, rompant les liens avec sa famille et sa culture européenne, afin d'accéder à la vie idéale par l'acceptation de l'autre.

Il est donc certain que Le Clézio a recours aux représentations de l'exotisme et de l'altérité malgré son refus de l'étiquette d'écrivain exotique. Mais ce refus se justifie d'une certaine manière en ce que ces notions marquent son point de départ dans l'élaboration de l'utopie, fournissant le pont qui franchit l'espace entre nous et les autres. Si l'on renonce aux perspectives exotiques après l'insertion dans la culture différente, et qu'on cherche à comprendre l'autre, une version beaucoup plus réelle et vraie de la vie parfaite peut apparaître. Sinon, seule la déception face aux idéaux européenocentriques se produira,<sup>35</sup> ce qui justifie donc la méfiance de Le Clézio à l'égard de l'exotisme. C'est l'acceptation de l'autre qui est le principe essentiel de la création utopique, qui, elle, refuse la tentation des idéologies fragmentaires. Corollaire de cette notion d'embrasser la différence est celle du respect de l'autre, prônant l'égalité de tous dans la cité idéale. Il s'agit là d'un troisième facteur qui détermine la forme idéologique de l'utopie car la recherche de l'égalité implique la condamnation du racisme et du sexisme, auxquels se substituent le multiculturalisme et le féminisme, voire la mixité.

---

<sup>35</sup>Les conclusions de Martine Guillermet Pasquier concordent avec cette idée que les Uns sans les Autres n'aboutissent à rien alors que les Uns avec les Autres connaissent la liberté et un échange fructueux grâce à la réconciliation et à la compréhension, dans "La Quête de l'altérité dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio", Thèse doctorale, Université de Rouen, 1993.

### III L'Égalité: le féminisme et le multiculturalisme

Parmi les préjugés les plus répandus dans le monde moderne sont ceux qui se fondent sur les différences sexuelles et raciales. Les formes d'aliénation et d'exclusion qui en résultent doivent s'effacer de la vision de la société idéale qui promet la réintégration des groupes minoritaires et de ceux démunis de leurs droits et de leur statut. Comme il faut du temps pour combattre les idées reçues, ce n'est que depuis quelques décennies que le multiculturalisme s'impose vraiment dans un contexte utopique où cohabitent plusieurs races. Depuis longtemps déjà, les royaumes de femmes, de *La Cité des dames* de Christine de Pisan à *Herland* de Charlotte Perkins Gilman, ouvrent la voie à la réintégration de la femme, traitée d'égal à égal avec l'homme dans la société hétérogène. En revanche, l'homogénéité raciale des communautés utopiques persiste jusqu'à une époque très récente. Traditionnellement, les Utopiens ont une apparence caucasienne.

Bien que l'histoire du féminisme utopique s'avère plus développée que celle du multiculturalisme, il est intéressant de noter que c'est le mauvais traitement de la femme qui se remarque d'emblée comme l'inspiration fondamentale des anti-utopies modernes de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, et de Zoë Fairbairns, *Benefits*, pour ne citer que celles-ci. Cela implique un désillusionnement face à la condition féminine dans l'avenir.<sup>36</sup> En revanche, l'intégration plus récente des thèmes multiculturels dans des utopies comme *Ile* d'Aldous Huxley ou *Woman on the Edge of Time* de Marge Piercy ne semble pas susciter de réaction négative chez les lecteurs, peut-être en raison de sa coïncidence avec les efforts réels pour enrayer le racisme suite aux horreurs anti-sémites de la Seconde Guerre mondiale. Mais il semble que le féminisme, à l'instar des constructions orientalistes qui empêchent l'interprétation libre et objective des civilisations asiatiques et proche-orientales, souffre des premières tentatives pour améliorer la condition féminine.<sup>37</sup> Dans des utopies comme celle

<sup>36</sup>Voir à ce propos l'article de Peter Fitting, "The Turn from Utopia in Recent Feminist Fiction", dans Libby Falk Jones et Sarah Webster Goodwin, (eds.), *Feminism, Utopia, and Narrative*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1990, pp. 141-158.

<sup>37</sup>L'ouvrage de Claude Barbey-Morand qui s'intitule *La Fiancée orientale: Essai sur le sexisme, le racisme, la démocratie et l'Europe* développe une thèse très intéressante à propos des liens idéologiques entre la perception européenne de la femme et l'attitude européenne envers les peuples non européens, surtout occidentaux, Genève, Euryopa, coll. "Études", L'Institut européen de l'Université de Genève, 5, 1997.

de Thomas More, les efforts pour revaloriser la femme inaugurent des normes qui, malgré leur apparence égalitaire, ne font que renforcer la discrimination contre la femme.<sup>38</sup>

Afin d'assurer l'égalité de la femme dans l'utopie, il faudrait écarter les messages contradictoires des utopies traditionnelles,<sup>39</sup> et se concentrer sur les maximes des utopies féministes. Tandis que celles-là développent un projet de justice sociale en réhabilitant ou en neutralisant la femme,<sup>40</sup> celles-ci préfigurent l'intégration de la femme dans une communauté mixte. Les utopies féministes envisagent une société parfaite où l'homme et les institutions masculines sont mises en cause comme responsables des maux modernes, et où la femme est l'égale de l'homme, étant la seule à décider de ses droits dans les domaines de la reproduction et de la contraception.<sup>41</sup> L'émancipation de la femme représente ainsi un aspect idéologique primordial de l'utopie, étape nécessaire avant que la société parfaite ne puisse se vanter d'être égalitaire.

En ce qui concerne le racisme dans le schéma utopique, il faut prendre en considération la problématique de la moralité supérieure,<sup>42</sup> qui entre en jeu dès que l'utopie se distingue du reste du monde en vertu de son organisation parfaite. La société idéale risque de devenir alors l'esclave du totalitarisme, du fascisme et du nazisme, à moins que l'utopie ne prêche le multiculturalisme et la tolérance. La distinction entre le *racisme* pour désigner le comportement raciste sous sa forme ancienne et universelle, et le *racialisme* qui a trait aux doctrines racistes nés des mouvements idéologiques de l'Europe occidentale du XVIIIe siècle,<sup>43</sup> permet de séparer les actes et les théories afin d'en évaluer leur influence propre. De toute évidence, c'est la combinaison des deux courants qui provoque des effets

<sup>38</sup>Comme le signale Marie Delcourt dans les commentaires qui accompagnent sa traduction de *L'Utopie* de Thomas More, Paris, Droz, 1983.

<sup>39</sup>Giovanna Silvani, "Woman in Utopia from More to Huxley" dans Carmelina Imbroscio, (ed.), *Requiem pour l'utopie: tendances autodestructives du paradigme utopique: mélanges*, Pise, Libreria Goliardica, 1986, pp. 135-152.

<sup>40</sup>Adriana Sfragaro, "Liberté et séquestration: de la condition de la femme en utopie" dans Carmelina Imbroscio, ed, *op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>41</sup>Selon la définition de Sally Miller Gearhart, "Future Visions: Today's Politics: Feminist Utopias in Review", dans Ruby Rohrlich et Elaine Hoffman Baruch, *Women in Search of Utopia*, New York, Schocken, 1984, 296, cité dans Libby Falk Jones, "Gilman, Bradley, Piercy, and the Evolving Rhetoric of Feminist Utopias", dans Libby Falk Jones et Sarah Webster Goodwin, (eds.), *op. cit.*, p. 116.

<sup>42</sup>Tzvetan Todorov discute de cette caractéristique du racisme qui ôte à l'individu la responsabilité de ses opinions et de ses actions. Tout ce qu'il ressent ou accomplit relève d'un ordre moral supérieur qui ne peut pas être mis en cause par les autres, *op. cit.*, pp. 146-151.

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 113.

particulièrement catastrophiques,<sup>44</sup> mais chacun implique l'inégalité qui résulte de l'affrontement des races.

Selon Todorov, l'on présente un argument "scientifique" en faveur du racialisme qui se fonde sur l'existence des races, la continuité entre physique et moral, l'action du groupe sur l'individu, la hiérarchie unique des valeurs, et il s'ensuit une politique fondée sur le savoir établi selon les "faits" précédents.<sup>45</sup> Quoique l'utopie semble apte à traduire ces aspects en une société raciste imaginaire, la cité idéale ne peut se construire sur une base d'aliénation si elle veut se présenter comme la solution des problèmes de l'humanité entière. En tant que pays qui garantit le bonheur de tous, l'utopie représente donc un lieu neutre en termes de race puisque ce sont la société et son organisation qui produisent un peuple supérieur et non pas l'inverse. L'acceptation de l'étranger est ainsi le premier signe d'une politique multiculturelle utopique, politique qui se révèle dans toute sa splendeur dans *Woman on the Edge of Time* où l'appartenance aux tribus ou aux groupes raciaux ne dépend que du caprice de l'individu.

La présence du féminisme et du multiculturalisme dans l'utopie sert ainsi à rééquilibrer la société en bannissant les inégalités nées du sexisme ou du racisme. En revalorisant les groupes minoritaires et opprimés, il devient possible de projeter une véritable démocratie, soutenue par la liberté, l'égalité, et l'humanité. L'idéologie égalitaire de l'utopie est à la base de toutes ses institutions et de son organisation, mais c'est à travers le féminisme et le multiculturalisme que la modernisation et l'amélioration de l'utopie purent s'effectuer à travers les siècles.

Ces deux courants de pensée qui ont renouvelé l'utopie ont eu un impact considérable sur l'œuvre de Le Clézio, provoquant des études et des commentaires sur le rôle de la femme,<sup>46</sup>

<sup>44</sup>Tzvetan Todorov fait référence au nazisme, *op. cit.*, p. 114.

<sup>45</sup>*Ibid.*, pp. 114-117.

<sup>46</sup>Les études de Sandy Erre, "La Constitution d'une identité et la marche vers la conscience de soi chez trois personnages féminins de Le Clézio, *Désert, Printemps, Etoile errante*", Mémoire de maîtrise, Bordeaux, 1996, et de Chantal Vieuille, "Le Féminin dans l'œuvre de Le Clézio", Thèse doctorale, Université d'Aix-Marseille I, 1983, ainsi que les articles d'Agnès Vaquin, "Les femmes de Le Clézio", *La Quinzaine Littéraire*, 534, 16-30 juin, 1989, et "Le Clézio fait confiance aux femmes" *La Quinzaine littéraire*, 602, 1-15 juin 1992, et de Dominique Bona, "Femmes sauvages", *Le Figaro Littéraire*, 13911, 19 avril, 1989, p. 12, attestent l'intérêt que l'on porte aux thèmes féminins chez Le Clézio.



et sur la diversité des cultures et des peuples.<sup>47</sup> Cependant, c'est dans l'optique d'améliorer la communauté entière que le féminisme et le multiculturalisme pénètrent dans le monde imaginaire de Le Clézio, monde où les inégalités entre les sexes ou les races sont clairement condamnées. En effet, l'auteur évoque la condition féminine et l'attitude raciste des blancs envers tous les autres peuples du monde afin de signaler la corruption foncière de la société anti-utopique, tandis que l'intégration interraciale des hommes et des femmes est le symbole chez lui de l'utopie harmonieuse.

Chez Le Clézio, le viol est sans aucun doute l'acte le plus agressif qui s'accomplit contre la femme; sa fréquence en fait un leitmotiv effrayant de l'œuvre du romancier. Les actes de viol font apparaître une situation d'inégalité où la femme n'a aucun droit, ni aucun pouvoir, depuis le viol de Michèle dans *Le Procès-verbal* (PV 30-37) jusqu'à celui de Laïla dans *Poisson d'or* (PO 179-180). Deux exemples du viol d'une prostituée, dans *Le Livre des fuites* (LF 79) et *La Quarantaine* (Q 108), mettent en relief l'impuissance de la femme qu'aggrave son statut social très bas. L'association de la prostitution à la femme noire relie le sexisme et le racisme dans un portrait accablant de l'exploitation européenne. Bien que certaines femmes noires soient vraiment des prostituées comme Ricky (LF), Rasmah (Q), les princesses du fondouk (PO 33), et les jeunes filles dans les hôtels mauriciens (Q 434), la plupart des mulâtresses sont prises pour des mauvaises filles pour la simple raison des préjugés contre leur race. Le mépris de Laure pour Ouma se révèle lorsqu'elle la désigne comme "cette femme, là-bas, avec laquelle tu vis comme un sauvage" (CO 282); l'étrange bonhomme prend Saba pour une racoleuse dans le jardin public (*Printemps* 82); une femme insulte l'épouse réunionnaise de Jacques, lui disant d'aller faire ses saletés dans un hôtel (Q 249); Laïla sait que personne ne fait attention aux mauvais traitements qu'un homme lui inflige parce qu'on ne voit en elle qu'une prostituée noire: "Tiens, une pute qu'on corrige!" (PO 240). Dans sa double condition d'aliénée, souffrant du sexisme et du racisme, le personnage féminin chez Le Clézio subit les pires inégalités avant d'être intégré dans la communauté idéale ou dans le couple interracial harmonieux.

---

<sup>47</sup>J.M. Moura désigne Le Clézio comme un pionnier du multiculturalisme dans "Images of Foreign Cultures in Fiction — New Perspectives", *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 18, 4, 1991, 533-545. Maints thèses et articles aux sujets mexicains, mauriciens, et africains attestent le contenu multiculturel de son œuvre.

D'autres exemples de l'oppression de la femme révèlent la sympathie que ressent Le Clézio pour la condition féminine,<sup>48</sup> car il estime que la femme qui est d'habitude "proie pour le chasseur" (*Guerre* 19) se révoltera dans la société idéale et sauvera le monde: "Peut-être est-ce une vengeance longtemps méditée, ou bien tous les désirs accumulés depuis des siècles, les coups de la passion, qui tout à coup retournent leur mouvement et entrent dans le corps des hommes" (*Guerre* 239). C'est la faute des hommes que la femme soit subjuguée, notamment par les pièges de la publicité — "Des hommes ont installé ces pièges sur le chemin des femmes, et ils attendent dans l'ombre" (*Géants* 30) — ou par le piège du mariage qui menace la liberté de Lalla (*Désert* 180) et de Laïla (*PO* 62). La fuite permet l'émancipation et l'épanouissement de ces deux femmes, celle-ci par sa musique et celle-là par sa beauté.

Bien que le refus d'un mariage fondé sur l'inégalité soit un signe positif chez Le Clézio, l'union de deux êtres égaux dans un mariage interracial représente l'idéal, symbolisant l'harmonie et l'égalité qui devraient constituer les bases de l'utopie. La démonstration par excellence du féminisme et en même temps du multiculturalisme se voit dans l'exemple des couples d'Alexis et d'Ouma (*CO*), de Jacques et de Suzanne (*Q*), de Léon et de Suryavati (*Q*), de Laïla et de Jean Vilan (*PO*), et de JMG et de Jemia Le Clézio (*GN*). Tous ces couples incarnent la parfaite union entre les sexes et entre les races.

Ce schéma utopique s'étend jusqu'à la communauté dans certains ouvrages de Le Clézio, où l'hétérogénéité culturelle et raciale est présentée comme ce qui enrichit la société. Dans "Printemps" c'est la vie collective parmi tous les immigrés à la Loge qui représente enfin le monde rêvé de Saba. La reconnaissance par les enfants, la rencontre du nouveau voisin Rachid, la miche qu'offre la boulangère italienne, la gentillesse de Semmana, l'animation des gitans, tous ces bienfaits de la vie commune, partagée, évoquent la possibilité du bonheur dans un milieu multiculturel (*Printemps* 103-105). Le caractère utopique de la

---

<sup>48</sup>Dans un entretien avec Pierre Bourgeade, Le Clézio se dresse contre "l'érotisme" et l'objectivisation de la femme, la voyant plutôt comme l'égal de l'homme: "Je pense que les femmes sont des êtres humains, tout comme moi", *Violoncelle qui résiste*, Paris, Eric Losfeld, 1971, p. 37.

communauté des Juifs dans *Etoile errante* se perçoit dans le rassemblement harmonieux des cultures et des peuples différents, unis par leur religion mais ne partageant même pas une langue commune: "Esther n'arrivait pas à comprendre ce que tout cela signifiait, ces hommes et ces femmes, tellement différents, parlant toutes les langues, venant de toutes les régions du monde sur cette place" (EE 25). Ce roman met en relief le besoin de tolérance raciale et culturelle dans le contexte de la guerre israélo-palestinienne, et c'est l'échange entre Esther et Nejma qui sert de modèle des unions futures (EE 211-213).

Si le principe de l'égalité se manifeste dans l'utopie moderne par le féminisme et le multiculturalisme, ces deux préoccupations sont tout aussi fondamentales dans l'œuvre de Le Clézio. Or, cette tendance idéologique qui cherche à redresser l'équilibre entre les sexes et les races pousse l'utopie moderne vers une représentation de plus en plus égalitaire de la vie des Utopien(ne)s. Sur le plan général pourtant, c'est le principe de la justice qui permet la revendication des droits de l'humanité et qui assure la protection des civilisations colonisées et de l'environnement.

#### IV La Justice: la décolonisation et l'écologisme

Le principe de la justice est la pierre angulaire du système politique et social de l'utopie, jouant un rôle primordial dans toutes les constitutions et projets de législation idéaux, qu'ils soient imaginaires ou réels, qu'il s'agisse du *Code de la nature* ou de La Déclaration des Droits de l'Homme. Puisque l'utopie est gouvernée par des êtres humains et non par des dieux, la société doit se fonder sur des lois justes qui évitent la possibilité de l'exploitation, de la conspiration et de l'oppression.<sup>49</sup> S'inspirant en partie de la conviction platonicienne exprimée dans *La République* et *Les Lois*, qu'il faut de "bonnes lois", des lois stables, comme sauvegarde de la cité idéale,<sup>50</sup> la justice utopienne dépasse pourtant le stade d'un système en cherchant à réaliser et à maintenir toute une organisation politique et sociale.<sup>51</sup>

<sup>49</sup>Jean-Yves Lacroix, *L'Utopie: Philosophie de la Nouvelle Terre*, Paris, Bordas, 1994, pp. 165-166.

<sup>50</sup>*Ibid.*, pp. 167-168.

<sup>51</sup>"Les lois ne sont ni un pis-aller rendu nécessaire par l'empiricité, ni simplement le moyen de penser correctement la réalisation possible de la cité juste, comme sont les lois instituant le gouvernement des philosophes, dans *la République*", Jean-Yves Lacroix, *op. cit.*, p. 168.

Les lois de l'utopie sont l'essence et l'existence mêmes de la cité parfaite, traduisant la volonté humaine collective en des principes généraux qui s'adaptent à une diversité de situations, plutôt qu'en une multiplicité de règlements banals. L'exploitation et l'abus du pouvoir politique ou économique n'ont pas de place dans la société parfaite qui dépend de l'équilibre créé par le respect des lois justes et la revendication des droits naturels.

Le domaine de la justice reflète celui de l'égalité dans la mesure où certains problèmes qui préoccupent le monde moderne n'ont émergé qu'au cours de l'évolution de l'utopie. C'est-à-dire que les questions judiciaires qui préoccupaient les utopistes de l'âge classique, telles que la punition du vol ou de l'infidélité, ne sont pas celles qui se trouvent au premier plan dans les utopies modernes. Parmi les injustices qui affectent la société actuelle sont celle liées aux méfaits du colonialisme et à l'exploitation excessive des ressources naturelles. La plupart des utopies anciennes tentent d'écarter ces problèmes en prônant le pacifisme ou un écologisme avant la lettre, c'est-à-dire en interdisant l'hégémonie et la colonisation agressives, ou en pratiquant des méthodes agricoles traditionnelles. Cependant, l'impérialisme y existait toujours sous la forme de la conversion volontaire des pays moins développés;<sup>52</sup> la révolution technologique que l'on y encourageait éloignait de plus en plus l'être humain de son environnement naturel. Ce n'est qu'à notre ère, marqué par la décolonisation et la prise de conscience du drame écologique qui se joue sur la planète que les utopistes se mettent à imaginer des mondes où le dédommagement des peuples colonisés et la réparation des catastrophes écologiques représentent un idéal de justice.

Il est paradoxal que le colonialisme déclenche toute une série de rêves utopiques tout en représentant une des idéologies les plus néfastes et les plus proprement anti-utopiques de l'histoire de l'humanité. D'une part, le mouvement expansionniste de l'Europe permet à Vasco de Quiroga de mettre en pratique les projets de Thomas More lorsqu'il fonde une communauté utopique sur les ruines de la civilisation de Michoacan,<sup>53</sup> ou aux disciples d'Etienne Cabet d'instaurer leur Icarie dans le désert d'Utah. Depuis la République d'Eden à

<sup>52</sup>Claude-Gilbert Dubois, *Problèmes de l'utopie*, Paris, Archives des lettres modernes, 1968, pp. 50-51.

<sup>53</sup>Voir à ce propos la thèse doctorale de Bernardino Verástique, "Collision of Utopias: Vasco de Quiroga's Mission to the Purhépecha-Chichimec of Michoacán Mexico, 1537-1565", Faculty of Harvard Divinity School, Cambridge, Massachusetts, August 1989.

l'île Bourbon,<sup>54</sup> jusqu'aux sociétés idéales dans les terres australes,<sup>55</sup> c'est dans les colonies que les utopies se situent en raison de leur isolement et de leur étrangeté.<sup>56</sup> D'autre part, le colonialisme engendre l'exploitation des ressources humaines et naturelles, l'anéantissement de la culture indigène au profit de la civilisation colonisatrice et la dégradation systématique de tout ce qui a rapport à l'ordre précolonial: la religion, la musique, la langue, les mœurs. Ces moyens de détruire les pays et les peuples colonisés agissent tantôt sur le plan matériel, par l'esclavage et l'appauvrissement, tantôt sur le plan psychologique en divisant les tribus et les communautés, créant des hostilités, ôtant à chacun la possibilité d'améliorer sa condition de "damné de la terre".<sup>57</sup> Afin de rendre justice à ces êtres aliénés, dépourvus de leurs terres et de leurs droits, il faut d'abord reconnaître les conséquences désastreuses d'un colonialisme qui va à l'encontre de la pensée humaniste. Alors, les efforts compensatoires qui figurent dans les utopies de la décolonisation et de la résistance, comme celles d'Ursula K. Le Guin par exemple, constituent une condamnation rétrospective de cette idéologie dévastatrice.

C'est au colonialisme que l'on attribue désormais, en majeure partie, l'exploitation de la terre et de la nature; en fait, c'était souvent la découverte des minéraux, des pierres précieuses, des bois rares et de la faune exotique qui déterminait la décision de coloniser un pays ou non. Par la suite, on exploitait les ressources du pays colonisé sans égard pour l'impact sur l'environnement: pourquoi s'occuper du lendemain d'un peuple ou d'un pays inférieurs, une fois le butin emporté? La réponse utopique à ce dilemme est d'imaginer une écotopie, comme celle d'Ernest Callenbach, où l'industrialisation est tempérée par une remise en valeur de l'environnement et de la nécessité de le protéger pour garantir l'avenir de l'espèce humaine. Avec son *Ecotopie* en 1975 il crée le néologisme,<sup>58</sup> mais les tendances écologiques imprègnent déjà les utopies du siècle précédent tels *Walden* de Thoreau et

---

<sup>54</sup>Pour une description de ce projet utopique du Marquis du Quesne, voir l'ouvrage de Mario Serviabile, *L'Île Eden: Recueil de quelques mémoires servant d'instruction pour l'établissement de l'Isle d'Eden*, Paris, Editions ARS Terres Créoles, coll. Mascarin, 1989.

<sup>55</sup>Les utopies de Gabriel de Foigny, *La Terre australe connue* et de Rétif de la Bretonne, *La Découverte de la Terre australe par un homme volant* figurent dans cette liste de sociétés idéales qui se situent aux terres australes.

<sup>56</sup>*Supra*, pp. 206-209.

<sup>57</sup>Les écrits de Franz Fanon, tels que *Peau noire, masques blancs* et *Les Damnés de la terre*, fournissent une critique du colonialisme et de sa permanence dans la mentalité européenne.

<sup>58</sup>Krishan Kumar, *Utopianism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 103.

*Nouvelles de nulle part* de William Morris. Promouvant une société qui respecte la nature sans pour autant proposer un naturisme primitiviste, l'écotopie représente moins un refus de la technique qu'un monde idéal qui se réalise grâce à son concours. Au lieu d'un surdéveloppement de la technique qui asservit l'humanité, l'écotopie propose un retrait naturel de la technique qui provoque la simplification des besoins et la libération de la société.<sup>59</sup> Cette notion de renouer les liens avec l'environnement dont dépend la survie de l'humanité compte parmi les problèmes philosophiques les plus urgents en cette fin de millénaire;<sup>60</sup> c'est ce problème qui préoccupe déjà l'utopiste.

La revendication des droits du colonisé et la protection de l'environnement se trouvent donc en vedette dans l'utopie contemporaine, figurant en premier plan dans sa politique et dans sa législation. Les convictions de Le Clézio à ce sujet sont très fortes puisqu'il condamne d'une manière explicite et constante la colonisation de l'Amérique latine, des îles Mascareignes et de l'Afrique, et raille aussi contre le manque de respect pour la planète. Plus récemment, il a tendance à exposer ses opinions là-dessus dans des articles ouvertement politiques,<sup>61</sup> et dans des entretiens,<sup>62</sup> mais aussi dans ses romans, tels que *Poisson d'or* qui compte parmi les ouvrages les plus politiques de Le Clézio.<sup>63</sup> Cette démonstration publique de son engagement pour la justice n'est que l'étape la plus récente dans la carrière d'un auteur qui, depuis ses débuts, a choisi de mettre son écriture au service des peuples opprimés et des causes écologiques.

Tout d'abord, dans *Le Procès-verbal*, l'auteur s'en prend au colonialisme par des références obliques à la guerre d'Algérie, refoulée dans la conscience française et absente des manuels d'Histoire Contemporaine (PV 51-52). Après la décolonisation algérienne, Le Clézio célèbre, dans "La Saison des pluies", l'indépendance de Maurice, qui se fête dans les rues

<sup>59</sup>Guy Bouchard et al., *L'Utopie aujourd'hui*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1985, p. 47.

<sup>60</sup>Pour une discussion de ce phénomène, voir l'ouvrage de Michel Serres, *Le Contrat naturel*, Paris, François Bourin, 1990.

<sup>61</sup>J.M.G. Le Clézio, "Pour en finir avec le colonialisme nucléaire", *Le Monde*, mercredi 4 octobre 1995, p. 15; "Destruction d'une civilisation", *La Quinzaine littéraire*, 410, 1-15 février 1984, pp. 23-24.

<sup>62</sup>Franz-Olivier Giesbert, "Un entretien avec le plus secret des écrivains français Le Clézio: 'L'écologie est un sentiment plutôt qu'une politique'", *Le Figaro*, 21 décembre 1995.

<sup>63</sup>Pierre Lepape décrit *Poisson d'or* ainsi: "Un vaste roman de l'aliénation et de la liberté, le plus politique sans doute qu'ait jamais écrit Le Clézio" dans "Les Damnés de la terre", *Le Monde des livres*, 23 mai 1997, p. 11.

toute la nuit (*Printemps* 196), et déplore dans *Onitsha* les conflits sanglants du Biafra (*O* 240). La description de ces événements bouleversants révèlent sa critique féroce du colonialisme, auquel il reproche d'avoir provoqué des guerres et la violence dans tous les coins du monde.

La colonisation du Mexique fournit un exemple dévastateur des injustices commises au nom de l'impérialisme espagnol. Le Clézio voit dans la Conquête le début de l'engrenage colonial car c'est avec l'or des Indiens que les Espagnols financent de nouvelles expéditions vers le Nouveau Monde: "De la verroterie contre de l'or, l'ère coloniale pouvait commencer" (*Rêve* 25). L'or et la chaîne sont les symboles du joug colonial, instruments de destruction des civilisations mexicaines: "Au monde fantastique, magique et cruel des Aztèques, des Mayas, des Purepecha, 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" (*Rêve* 54). L'intérêt que Le Clézio porte à la situation pénible des Indiens est lié à son désir de créer une meilleure société, plus juste, comme l'indiquent ses commentaires récents sur un colloque d'écologie à Morelia. Le refus d'admettre des délégations indiennes a provoqué une réaction chez les autres participants, notamment Peter Matthiessen qui a fait un discours très violent, dans lequel il évoquait l'hypocrisie de ceux qui voulaient réparer les dommages de l'environnement tout en continuant à exploiter et à humilier les Indiens.<sup>64</sup> L'association qu'établissait Matthiessen entre les injustices coloniales et écologiques et le paradis à réaliser sur terre traduit précisément les aspirations de Le Clézio à tout réconcilier dans un schéma utopique.

Des images du colonialisme au Maroc ressortent des impressions d'exil, d'aliénation, et de violence meurtrière (*Désert* 397-411); à *Onitsha*, l'auteur dénonce l'esclavage et le manque de respect de la vie humaine (*O* 204-206); à Maurice, il s'indigne contre la vente des esclaves (*Q* 454-455) et le règne de la Synarchie et de la canne à sucre (*Q* 429). Après avoir exposé ainsi les horreurs des régimes coloniaux, Le Clézio prépare le terrain pour une rédemption, montrant que l'on peut récompenser les injustices par l'assistance médicale comme le font

---

<sup>64</sup>*Supra*, p. 18.

Jacques et Suzanne dans *La Quarantaine* (Q 428), (suivant en cela, l'exemple même du père de l'auteur),<sup>65</sup> mais prévoyant aussi l'avènement d'un nouvel ordre en prêchant l'indigénisme<sup>66</sup> et la révolution.<sup>67</sup> Il est évident que le rétablissement d'une société juste où les erreurs du colonialisme sont réparées est motivé aussi par un sentiment de culpabilité chez Le Clézio, sentiment provoqué par son appartenance non seulement à une famille de colons mauriciens, mais aussi à la société occidentale capitaliste:

...ça m'a conduit à envisager l'utopie d'une façon plus positive, c'est-à-dire envisager ce qui pourrait se réaliser — une rédemption possible du monde urbain, ce qui va en même temps que la rédemption du passé colonial de ma famille. Les deux vont ensemble. Je ne peux pas séparer le monde urbain dans lequel je vivais à Londres, à Paris, surtout à Londres et à Mexico ou même à Nice, je ne peux pas séparer ce monde-là de l'exploitation rurale qui était celle des propriétaires impériales à Maurice. Pour moi, c'était la même chose. Donc passer de ce monde urbain, ce monde industriel, de la production du sucre, à un monde plus créatif, plus inventif — c'était la rédemption du monde colonial et en même temps la rédemption du monde urbain. Sans aucune idée religieuse. Rédemption dans le sens qu'il y a une responsabilité familiale. Ma famille n'a pas été une famille de capitalistes à l'origine de l'exploitation des ouvriers en France au XIXe siècle, mais elle a été dans une société coloniale responsable de l'exploitation des ouvriers. Ça revient au même.<sup>68</sup>

Le recours à l'écologisme pour empêcher l'exploitation et l'urbanisation de la terre remplit la même fonction compensatoire chez Le Clézio.<sup>69</sup> Souvent désigné comme un des premiers écrivains français "verts",<sup>70</sup> Le Clézio montre des tendances écologiques dans ses œuvres de fiction, comme dans "Villa Aurore" (*La Ronde et autres faits divers*) qui traite de la destruction de l'arrière-pays niçois au profit des industries immobilière et touristique,<sup>71</sup> mais il traite des mêmes questions dans ses essais philosophiques comme "Toutes choses sont liées" (*Fête*). Il y évoque les conséquences catastrophiques de la colonisation de l'Amérique depuis le sud jusqu'au nord:

<sup>65</sup>Dans un entretien privé, Le Clézio constate l'influence que le travail volontaire de son père a eu sur sa propre notion de responsabilité à l'égard des peuples colonisés: "mon père qui est un homme très juste et qui a considéré que le plus grave crime de l'humanité avait été l'esclavage et qui a dédié sa vie à... qui a été médecin en Afrique... qui a vraiment usé sa vie à venir en aide à un pays du tiers monde qui avait enrichi ses propres parents. Il y avait une sorte de rétablissement des choses qui je crois était quelque chose d'assez beau et d'assez émouvant chez lui et je crois que j'étais un peu influencé par ça", voir Appendice, p. 448

<sup>66</sup>Voir "Indigénisme et révolution" dans *La Fête chantée*, pp. 155-170.

<sup>67</sup>Voir le Prologue de *Diego et Frida*, pp. 13-20.

<sup>68</sup>Entretien privé, voir Appendice, p. 450.

<sup>69</sup>Au cours d'un entretien avec Patrice Bollon, "Le Clézio retourne aux sources de son œuvre", *Paris Match* 11 avril 1991, Le Clézio déclare son adhésion à la pensée écologique: "On se rend compte que la technique a été, d'une certaine façon, un échec: on connaît tout du monde, mais on a perdu l'intelligence de la terre, celle des liens entre les villages, des communications entre les vallées — bref de tout ce qu'on appelle aujourd'hui l'"écologie". Je ne suis en aucune façon l'inventeur de ces propos: je n'en suis que l'écho".

<sup>70</sup>Renaud Matignon, "J.M.G. Le Clézio: un écologiste de l'écriture", *Le Figaro*, 4 mai 1992.

<sup>71</sup>Voir à ce propos l'article de Thierry Sète, "Un roman «vert»? Le Clézio: *Villa Aurore*", *Der Fremd sprachliche Unterricht*, XXII, 91, Oktober 1988, pp. 27-28.



Le massacre du bison, perpétré par les colons anglo-saxons, fut l'un des plus grands désastres écologiques de tous les temps. Les plaines autrefois vivantes, peuplées de nomades, devinrent ce que T.R. Fehrenbach appelle «les plaines cimetières» où l'Indien errait sans but et sans ressources, pris dans le cauchemar d'un monde sans vie (*Fête* 231).

Le discours du chef Seattle en 1855 à l'Assemblée des Tribus énumère les étapes nécessaires pour protéger l'environnement, idées qui concordent parfaitement avec celles de Le Clézio dans sa vision d'un pays équilibré:

Vous devez enseigner à vos enfants que la terre, sous leurs pieds, est faite des cendres de nos grands-parents. Afin qu'ils la respectent, dites à vos enfants que la terre est riche de la vie de notre peuple. Apprenez à vos enfants ce que nous apprenons à nos enfants, que la terre est notre mère. Tout ce qui arrive à la terre arrive aux fils de la terre. Lorsque les hommes crachent sur la terre, ils crachent sur eux-mêmes.

Nous le savons: la terre n'appartient pas à l'homme, c'est l'homme qui appartient à la terre. Nous le savons: toutes choses sont liées comme le sang qui unit une même famille. Toutes choses sont liées (*Fête* 233-234).

Un autre texte de Le Clézio qui est consacré aux problèmes de l'environnement a connu un grand succès au théâtre. Dans la mise en scène de Georges Lavaudant, *Pawana* a été représenté au Mexique ainsi qu'à l'Odéon-Théâtre de l'Europe.<sup>72</sup> Dans sa description de la recherche, de la découverte et de la dévastation de la lagune Ojo de Liebre où les baleines procréent depuis le commencement des temps, Le Clézio condamne la violence et le manque de respect pour la nature chez les baleiniers de Nantucket. Dans une scène qui rappelle le massacre des tortues à l'île Saint Brandon dans *Le Chercheur d'or* (CO 161-162), la souillure de la lagune s'accomplit et les conséquences pour les baleines, les hommes et la nature sont permanentes:

Mais moi, Charles Melville Scammon, commandant le *Léonore* de la Compagnie Nantucket, j'ai découvert ce passage, et plus rien ne sera jamais comme avant. Mon regard s'est posé sur le secret, j'ai lancé mes chasseurs assoiffés de sang, et la vie a cessé de naître. Maintenant, tout est renversé et détruit. Sur la plage où nous avons passé la première nuit, entendant au hasard les souffles des géants qui s'approchaient, on a construit une jetée en bois, où les cadavres des baleines sont arrimés avant le dépeçage. Des huttes ont poussé, des villages de ramasseurs de sel, de marchands d'eau, de coupeurs de bois. Le ventre de la terre s'est desséché et flétri, il est devenu stérile (*Pawana* 53-54).

En réponse à ces désastres écologiques, Le Clézio propose de suivre l'exemple du Mexique indépendant qui, après avoir revendiqué le droit à sa propre identité, se tourne vers la nature dans un effort pour la réhabiliter et pour la protéger par des lois justes:

<sup>72</sup>"Lavaudant met en scène Le Clézio", propos recueillis par Brigitte Paulino-Neto dans *Vogue*, juin-juillet 1997, pp. 110-111 et 178.

En héritant du passé amérindien, le Mexique n'a pas seulement hérité d'une histoire et d'une civilisation prodigieuses. Il a reçu le don d'une pensée profonde et originale qui unissait l'homme à son environnement. Il a bénéficié d'une sagesse et d'une modération dans l'usage du monde, dans lesquelles la jeunesse d'aujourd'hui veut trouver ses modèles. Le Mexique est le lieu des plus graves crises de l'urbanisme et de la technologie, de la «zone du désastre». Mais par son héritage culturel, c'est aussi le lieu des alternatives, des prises de conscience. Le Mexique fut le premier Etat à inscrire dans sa constitution les trésors communs des forêts et des fleuves, et au temps de la Révolution, alors que les mercenaires de la compagnie Nantucket étaient encore en action, l'opinion publique mexicaine fut la première à réclamer la sauvegarde de la lagune Ojo de Liebre et la protection des baleines qui depuis le commencement des temps ont choisi ce lieu pour procréer. Le traité de Tlatelolco bannissant l'armement nucléaire de la plupart des États d'Amérique latine est resté dans toutes les mémoires (*Fête* 191-192).

En s'engageant ainsi, Le Clézio exprime on ne peut plus clairement en faveur de l'écologisme comme doctrine essentielle pour préparer le monde de l'avenir.

Ce chapitre se termine ainsi sur la question de la portée idéologique de l'utopie chez Le Clézio, mais aussi sur l'importance de sa contribution au renouvellement du genre. Les valeurs qui sous-tendent sa vision de la société idéale se révèlent comme typiques de celles qui prévalent dans les utopies modernes. Néanmoins, Le Clézio se distingue de la tradition utopique en ce que son œuvre se situe au carrefour où se rencontrent toutes les variantes, anciennes et modernes, positives et négatives, réelles et imaginaires, de l'utopie. Il est dès lors évident qu'il prend comme point de départ certains poncifs et partis pris du genre, pour s'en séparer en élargissant les bases de sa réflexion utopique. D'après notre aperçu des pratiques utopiennes de Le Clézio, ce développement semble avoir été progressif, au fur et à mesure que les voyages et les expériences de l'auteur remodelaient sa vision du monde. La quatrième partie de notre analyse se consacrera donc à l'étude des ouvrages de Le Clézio, groupés selon des périodes chronologiques, afin de discerner les grandes lignes de son évolution utopique. De là, il sera possible de définir pleinement le rôle de l'utopie dans son œuvre.

**QUATRIEME PARTIE**

**DE L'ANTI-UTOPIE A L'UTOPIE**

Les utopies sont beaucoup plus réalisables qu'on ne le croyait. Aujourd'hui nous sommes confrontés à une question nouvelle qui est devenue urgente: comment peut-on éviter la réalisation définitive des utopies? Les utopies sont réalisables. La vie marche vers les utopies.

Nicolas Berdiaev

---

D'après l'abondance des figures utopiques dans l'œuvre de Le Clézio, il devient bel et bien évident que celle-ci a une parenté avec la littérature utopique. A partir de cette constatation, nous proposons alors d'analyser de plus près la façon dont l'utopie s'insère dans l'œuvre de Le Clézio, au point d'en constituer, progressivement, le centre. Notre première tâche dans cette partie sera d'esquisser l'évolution chronologique de l'œuvre de Le Clézio afin de dégager les lignes directrices d'une pensée qui adopte au fil des ans une perspective utopique. Tout en identifiant les étapes principales dans l'itinéraire intellectuel de Le Clézio, nous procéderons à une analyse plus approfondie de certains ouvrages clefs pour y révéler la présence d'une pensée utopique de plus en plus affirmée. Ces analyses permettront de cerner les questions cruciales qu'il faut résoudre, à propos du rôle que joue l'utopie de Le Clézio non seulement dans la tradition du genre, mais aussi dans l'interprétation de sa propre pensée.

Pour déceler le cheminement idéologique de Le Clézio, nous adopterons une démarche chronologique, divisant ses écrits en cinq catégories principales qui correspondent aux phases successives de sa pensée. Cependant, l'appartenance à un groupe particulier dépend non seulement de la date de parution, mais aussi des tendances générales de l'ouvrage, que celui-ci soit philosophique ou romanesque, occidental ou amérindien, par exemple. Il importe donc de justifier chacune des catégories avant de procéder à l'analyse des ouvrages eux-mêmes.

Le choix de la première catégorie, incorporant les premiers textes de Le Clézio, peut surprendre, puisque ces textes paraissent très éloignés d'une représentation de la vie idéale, constituant plutôt une condamnation brutale de la civilisation moderne. Néanmoins, comme nous avons souligné l'aspect fortement critique de l'utopie elle-même, nous tenterons de démontrer que ce groupe de textes montre une pré-disposition à la forme utopique chez Le Clézio. Partant d'une interprétation du monde comme l'exagération néfaste de la cité heureuse, Le Clézio pose ainsi les bases d'une réflexion utopique, même s'il est préoccupé à cette époque par son attitude critique envers le monde. Il s'agit de la période qui va de 1963 à 1967, c'est-à-dire depuis la publication du *Procès-verbal* jusqu'à celle de *Terra Amata*. A ces ouvrages romanesques, s'ajoutent un recueil de contes, *La Fièvre* (1965), un autre roman, *Le Déluge* (1966), et un essai philosophique, *L'Extase matérielle* (1967). Nous étudierons d'abord le décor qui est commun à tous ces textes, celui du lieu urbain, dans lequel persistent les thèmes de l'aliénation et de la violence. La représentation de l'anti-utopie pendant cette période sera ainsi reliée à la mise en question de la ville et de la vie qui s'y mène.

Dans la deuxième catégorie d'écrits lecléziens se présentent les tentatives de fuite auxquelles recourent les protagonistes et l'écrivain lui-même, tendance qui se remarque d'abord dans *Le Livre des fuites* (1969). Le va-et-vient entre les différents modes de fuite révèle aussi la nature expérimentale de cette période. Nous examinerons la manière dont Le Clézio explore les divers moyens de s'évader de la vie moderne dans *La Guerre* (1970), *Haï* (1971), *Les Géants* (1973), *Mydriase* (1973), "Le Génie Datura" (1973) et *Voyages de l'autre côté* (1975). Bien que la vision pessimiste de la société urbaine persiste dans ces textes, nous verrons néanmoins une lueur d'espoir qui minimise la force néfaste de l'anti-utopie en suggérant l'existence d'une vie meilleure.

Ce mouvement va s'amplifiant dans la troisième période de l'œuvre de Le Clézio, et se déclare ouvertement dans la quatrième. Ces deux catégories se chevauchent, car les tâtonnements vers le monde amérindien qui se voient dans la troisième période se transforment dans la quatrième en des certitudes sur l'existence d'une société meilleure basée

sur l'expérience amérindienne. Evidemment, c'est *Haiï*, qui, en tant que texte pivotale de la deuxième période, annonce l'évolution de la pensée leclézienne dans ce domaine. Après s'être initié à la culture indienne du Panama, l'auteur s'ensevelit dans les civilisations riches du Mexique, faisant d'abord un portrait lyrique de la situation actuelle des Mayas dans *Trois villes saintes* (1974-1975). *Les Prophéties du Chilam Balam* (1976) et la *Relation de Michoacan* (1984), présentés et traduits par Le Clézio, donnent une impression historique du Mexique, et la collection d'essais philosophiques dans *Le Rêve mexicain* (1988) constitue le bilan de son expérience. Nous proposons d'examiner ces ouvrages qui traitent de la vie amérindienne, afin de déceler comment la découverte des lieux tout à fait étrangers aux villes occidentales forme la vision d'une vie meilleure. Abordant les notions d'altérité et d'identité, cette étude permettra de dévoiler les moyens pressentis par Le Clézio pour éviter la société anti-utopique et pour sortir du piège de la modernité. Ces écrits expriment une recherche qui influe sur les représentations de l'utopie qu'il développe dans des récits qu'il écrit en parallèle aux textes amérindiens.

La quatrième catégorie d'œuvres de fiction recouvre donc des thèmes qui figurent dans la troisième phase. *Mondo et autres histoires* (1978) se trouve en tête de ce groupe qui se termine par deux autres collections de contes, *La Ronde et autres faits divers* (1982), et *Printemps et autres saisons* (1989). Appartiennent également à cette période l'essai philosophique, *L'Inconnu sur la terre* (1978), les romans, *Désert* (1980) et *Le Chercheur d'or* (1985), et le premier ouvrage autobiographique de Le Clézio, *Voyage à Rodrigues* (1986). Nous soulignerons le mélange des cadres qui figurent dans ces ouvrages où des espaces urbains occidentaux se juxtaposent avec des décors naturels marocains et mauriciens. Nous démontrons que les thèmes de réintégration dans le temps et dans l'espace situent le bonheur dans des lieux non européens en général, ce qui met en jeu une dialectique de l'espace où la ville est rejetée en faveur de la nature. Mais, loin de rejeter l'utopie, Le Clézio s'inspire de la typologie première de l'utopie pour exprimer sa vision du pays idéal.<sup>1</sup> Cependant, dans cette phase, il s'agit toujours d'une esquisse qui manque de détail et de précision.

---

<sup>1</sup>*Supra*, pp. 200-202

Dans la dernière phase, qui coïncide avec la dernière décennie du millénaire, on décèle chez Le Clézio une tendance à reprendre les éléments utopiques qu'il identifie dans les phases précédentes et à les retravailler en profondeur. Le diptyque formé par *Onitsha* (1991) et *Etoile errante* (1992), ainsi que les romans, *La Quarantaine* (1994) et *Poisson d'or* (1997), appartiennent à cette phase, à laquelle il faut ajouter *Sirandanes* (1990) et *Gens des nuages* (1997). L'expérience amérindienne se retrouve dans la biographie, *Diego et Frida* (1993), et sous des formes nouvelles dans *Pawana* (1992), *La Fête chantée* (1997) et *Hasard* (1999).<sup>2</sup> Evidemment, les divers lieux qui servent à Le Clézio de modèle d'une société meilleure depuis ses voyages mexicains, continuent à encadrer la quête de la réintégration qui se poursuit dans cette phase. Cependant, l'innovation de Le Clézio dans ces derniers écrits consiste en une réinterprétation des images utopiques, qui se situent désormais dans le contexte de la ville. Ce renversement de son attitude initiale envers le lieu urbain nous amène à postuler que la pensée de Le Clézio est en train de subir une réorientation fondamentale.

En fin de compte, nous tenterons de démontrer que cette dernière partie du corps écrit de Le Clézio constitue le parachèvement de tout ce qui la précède. A travers cette étude des cinq phases de son œuvre, nous suivrons avec l'auteur le chemin de l'utopie, chemin qui commence devant la ville moderne et qui, après des tentatives de fuite, des voyages de découverte, et des voyages vers les pays du rêve, révélera enfin l'utopie à l'horizon. Bien que ses premiers écrits ne semblent pas indiquer une vision du pays idéal, ils sont susceptibles, en vertu de leur aspect pessimiste même, de représenter une préoccupation utopique chez Le Clézio dont la portée ne se dévoilera que progressivement.

---

<sup>2</sup>Nous n'avons pas analysé ce dernier ouvrage dans notre étude en raison de sa parution récente.

## CHAPITRE IX

### LE HAVRE INFERNAL

---

Il est dans l'huître, et l'huître au fond de la mer.

*Le Procès-verbal*

---

Etant donné que la ville se trouve au premier plan de tous les récits de la première période, il s'agit d'un cadre obsessionnel, qui nourrit une importante pensée sociale chez Le Clézio. Malgré les impressions négatives qui se rattachent à la ville, telles que la symétrie excessive, la violence, l'aliénation et la mort, c'est l'omniprésence même du décor urbain qui indique une forte préoccupation, sinon de la forme du pays idéal, du moins des raisons qui entravent son essor dans la société occidentale moderne. Ce qui paraît de prime abord une ville néfaste, sans aucun rapport à l'image de la cité heureuse, devient, sous la plume de Le Clézio, la première étape dans sa réflexion sur le devenir de la société. Qu'il en soit conscient ou non, Le Clézio reproduit des caractéristiques utopiques sous une forme exagérée, ironique, ce qui suggère la présence, dans ce groupe de textes, d'une pensée utopique qui se refuse ou même qui se cherche. Ce trait appuyé qui caractérise son portrait de l'espace urbain révèle en effet l'intérêt que porte Le Clézio pour les procédés utopiques, par le recours à son reflet dans un miroir à l'envers, c'est-à-dire l'anti-utopie.



## I L'Utopie impossible

Dire qu'aucun espoir n'existe pour les habitants de la ville dans *Le Procès-verbal* ne serait pas tout à fait juste, mais il faut avouer que cette constatation n'est pas très loin de la vérité dans *La Fièvre*, *Le Déluge*, *L'Extase matérielle* et *Terra Amata*. Ces cinq textes fournissent les premières images du monde social imaginé par Le Clézio, le monde de la ville méditerranéenne dont rêvent les touristes, mais qui représente pour cet auteur le pire des mondes possibles. Renversant ainsi les normes occidentales, il révèle que, même dans cet endroit privilégié, l'avenir est bouché par la présence croissante de la technologie, de l'artificiel, et de la mort. L'utopie semble donc impossible dans une telle atmosphère de haine et de violence: c'est l'anti-utopie de la ville moderne qui y prend toute la place.

Si nous considérons le caractère négatif du lieu urbain dans les cinq textes, il devient évident que tout ce qui le rend nuisible aux yeux de Le Clézio relève d'une exagération des aspects utopiques. D'abord, la ville est là, étouffante et incontournable, décrite tout au début des romans et dictant le sort des protagonistes. Situés au sein de la ville, les protagonistes sont entourés de cercles concentriques qui, loin de donner une impression rassurante de la ville imperméable aux dangers extérieurs, suggère une menace terrible: "Mais les cercles concentriques s'agrandissaient, se multipliaient, franchissaient un par un, comme des vautours, le seuil de la pièce puant la mort" (*Déluge* 23). Dans "La Fièvre" (*F* 21), comme dans *Terra Amata* (*TA* 264), les cercles concentriques ajoutent un élément de répression au décor de la ville, signe qui dérange le panorama dans *Le Procès-verbal*, où "les cercles concentriques des montagnes ressemblaient à des empreintes digitales posées les unes contre les autres, quelquefois les unes par-dessus les autres, sans permettre de repos" (*PV* 61).

A l'intérieur des enceintes circulaires, les citoyens se trouvent emprisonnés par la symétrie et l'uniformité des rues, des maisons, de toute l'organisation de la vie. La régularité nauséabonde dans *Le Déluge* (*Déluge* 20), ainsi que dans "L'Homme qui marche" (*F* 121) atteste la répulsion que ressent Le Clézio face à l'ordre excessif qui marque l'environnement urbain. Cependant, la répétition monotone des images symétriques ne représente pas une

schématisation efficace de la ville. Au contraire, la géométrisation provoque des comparaisons à la masse grouillante de la fourmilière,<sup>3</sup> où la manie d'organisation engendre une société hiérarchisée, comme le constate Besson:

Il les vit tous, ces petits hommes étirant leur colonne d'insectes, si ramassés, tassés sur eux-mêmes, craintifs, ridicules, anonymes, que ça faisait mal de les regarder. Eux qui possédaient la ville, qui avaient des métiers, qui pensaient un peu, qui grouillaient tout le temps dans leur termitière compliquée et percée de trous. La vie était à eux (*Déluge* 124).

L'image du dessin sert aussi à démontrer l'excès de planification dans la ville, car il s'agit d'un moyen d'enfermer le protagoniste dans un monde déjà créé, une vie déjà programmée: "Tout se passait comme sur ce dessin. [...] Mais ici tout était complet, parfait, achevé, il ne manquait pas un détail. Le destin était marqué là, quelque part" (*TA* 55). Les choses de la vie figurent toutes dans ce dessin: la mort, la guerre, l'amour, l'ignorance, la vieillesse, figées à un certain moment de l'histoire. Tout comme Chancelade est "enfermé dans le dessin", Besson se trouve aussi dans une espèce de représentation exagérée de sa propre vie: "François Besson était à l'intérieur de son petit dessin calme, cerné par un cadre. Un dessin fin, tracé à la plume sur du papier blanc, où tout était fixé pour une sorte d'éternité. Une vraie caricature, où chaque chose, chaque meuble, chaque cendrier avait trouvé son contour exact" (*Déluge* 66). Lorsque Chancelade observe la ville depuis le toit, elle prend l'allure d'un dessin fixe et immuable aussi: "C'était toujours la nuit, et pourtant, vue de cette hauteur, chaque chose était pure, nette, tracée dans son dessin immobile" (*TA* 209). Puisque le dessin représente la société réduite à deux dimensions, on y trouve toutes les formes géométriques ainsi que la confusion qui caractérisent la ville:

Prêt comme un dessin d'enfant de quatre ans, réduit à l'essentiel, c'est-à-dire, une ligne horizontale, un arbre grand comme une tour, une maison au toit pointu, et dans le ciel carrelé, à droite l'espèce de hanneton qui brille, et partout, emmêlés, gribouillés, indistincts, les spirales des étoiles, les zigzags des oiseaux, les taches des nuages et les rondelles des avions à réaction et des soucoupes volantes (*TA* 20).

Le jeune Adam reprend ces lignes symétriques pour "équilibrer" son dessin du monde, et produit ainsi un portrait de la vie moderne, morcelée et inhumaine:

C'est un monde bizarre, tout de même, qu'il dessine, le petit enfant Adam. Un univers sec, quasi mathématique, où tout se comprend facilement, selon une cryptographie dont la clé est imminente; dans la ligne marron qui cadre le carton, on peut installer sans fatigue un peuple nombreux: les commerçants, les mères, les

---

<sup>3</sup>*Supra*, p. 212.

petites filles, les diables et les chevaux. Ils y sont fixés trait pour trait, et leur matière est indissoluble, indépendante, compartimentée (*PV* 159).

En insistant sur le dessin et ses aspects rigides, Le Clézio s'en prend à la planification utopique, procédé qui est censé faciliter la création du pays idéal par une organisation logique et symétrique. Selon lui, la géométrisation excessive et le cloisonnement ne produisent qu'une ville qui aliène ses habitants.

En effet, ce morcellement de la vie produit la prison à l'échelle individuelle, qui reflète celle qui existe au niveau de la ville entière. Sous la forme du labyrinthe,<sup>4</sup> la ville désoriente et aliène ceux qui y sont piégés, que ce soit Adam à la poursuite du chien qui connaissait "les allées et venues du labyrinthe régulier" (*PV* 79) ou Chancelade devant le "labyrinthe nocturne" de la ville (*TA* 38), ou Roch pour qui "Tout s'est fait labyrinthe, tout s'est fait souffrance et meurtrissure" (*F* 16). La figure du dédale représente à la fois la régularité technique et l'agression car elle révèle d'une part l'ingéniosité du lieu urbain, mais d'autre part sa fonction de prison. En tant qu'espace carcéral, la ville rappelle encore l'image entomologique, où, malgré l'impression de liberté, les hommes sont contraints par les idées et les règles de la vie moderne:

Pas moyen d'échapper au monde, pas moyen de penser à autre chose. Ce sont des fourmis, vous dis-je, de vraies fourmis prisonnières de leur jardin. Vivant à l'intérieur de leur monde miniature, jouées, jouant aussi, sans pouvoir de se démettre, sans pouvoir de choisir. Elles ont des mots et des signes pour chacune de ces choses, là, autour d'elles, et une sorte de pensée pour leur donner l'illusion d'être libres. C'est vraiment drôle (*TA* 86).

Le Clézio poursuit la même métaphore en révélant les prisons individuelles qui résultent de la division de la ville en cellules: "l'espèce de nœud de fourmis [...] Chacun avait sa vie enfermée en lui, bien hermétique, et ne désirait rien de nouveau" (*TA* 83). Même dans les rêves, il ne peut pas échapper à cette vision de la ville-fourmilière: "Et je me réveille dans des civilisations d'insectes. Villes de béton, courbes et molles, terre couverte de grottes humaines" (*EM* 100). Le particularisme de la société moderne est ainsi mis en cause dans ces textes de sorte à démontrer les contraintes et l'aliénation qu'il engendre. Ce phénomène est encouragé par l'abondance de non-lieux comme les supermarchés, les aéroports, les gares et les parkings où la dépersonnalisation rend les individus aussi homogènes que les

---

<sup>4</sup>*Supra*, pp. 163-164.

structures elle-mêmes.<sup>5</sup> L'individualisme s'impose donc dans le schéma de la séparation et rend tout individu vulnérable à l'influence de la politique de masse.

En effet, le nivellement des êtres se remarque dans *Le Déluge*, où sont abolies les contemplations individuelles (*Déluge* 36) et dans "L'Homme qui marche", où l'on constate l'influence néfaste de la ville sur Paoli: "Il y avait longtemps qu'il avait été absorbé par la ville et par les hommes, qu'il ne pouvait se satisfaire que d'eux, et qu'il ne pouvait plus rien faire que leur volonté, leur absolue volonté. Plus d'autonomie, plus de lutte" (*F* 118-119). Pourtant, c'est surtout dans *L'Extase matérielle* que Le Clézio développe la notion d'un système nivelant fondé sur les exigences de l'uniformité et de l'obéissance.

Le détournement des idées généreuses et nobles, qui avaient pour but premier de favoriser l'essor individuel, est de rigueur dans la société anti-utopique:

Tôt ou tard, l'homme sent qu'il vit au sein d'une société. Il en comprend les responsabilités et les obligations. Il lui faut alors une idéologie. Il laisse croître en lui, au contact de ces réalités, une sorte d'humanisme diffus qui le pousse à aimer son prochain, à rechercher la chaleur fraternelle. S'il considère cet humanisme avec sérieux, il lui apparaît que les sentiments ne sont pas suffisants, et qu'il faut construire un système éthique. Il sublime les sentiments et les règles premières de la coexistence (politesse, respect du bien d'autrui, pitié, générosité, etc.) pour accéder aux grands problèmes du monde. Si cette sublimation s'accompagne de désincarnation, cet homme aboutit au mensonge, au factice.

Comment cela s'est-il fait? Comment est apparu ce glissement de sensibilité? Comment cet humanisme qui était au départ un sentiment semi-naturel est-il devenu une hypocrisie, une duplicité? Est-ce le fait d'avoir voulu en faire un système? (*EM* 61).

Le système qui se justifie par un raisonnement logique plutôt que par le savoir est celui qui engendre la société technocratique moderne<sup>6</sup>: "Les hommes veulent tout organiser, et trop tôt. Ils sacrifient la réalité à leurs idées. [...] il faut à tout prix fonder un système de valeurs morales, même artificiellement. C'est l'exigence de la mode. Qui ne pense pas en termes généraux n'est pas digne de penser" (*EM* 70). Loin d'être la clef pour démystifier le monde, le système sert de "carapace" pour l'individu; c'est "une façon de se défendre et de ne pas comprendre" (*EM* 92). C'est ainsi que l'individu renonce à ses responsabilités et à sa liberté en s'inscrivant dans le système idéologique: "La grande raison des servitudes idéologiques

<sup>5</sup>*Supra*, pp. 221-222.

<sup>6</sup>Voir à ce propos l'ouvrage de John Ralston Saul, *Voltaire's Bastards: The Dictatorship of Reason in the West*, Vintage Press, New York, 1992.

est là: elles ne sont pas une accession, mais une position de repli, un abandon de soi-même à la masse humaine" (*EM* 181).

Le système qui attribue une valeur disproportionnée à la masse par rapport à l'individu est évidemment une représentation négative du désir utopique de se réintégrer dans la communauté. En insistant sur cet aspect de la ville occidentale, Le Clézio interprète celle-ci comme une anti-utopie; il renforce cette critique par la mise en cause des phénomènes modernes qui encouragent l'emprise de la société sur l'individu. Les images technologiques, mécaniques et artificielles qui se trouvent dans les récits de cette période servent donc à compléter le portrait d'un monde déshumanisé.

*Le Procès-verbal*, *Le Déluge* et *Terra Amata* contiennent une véritable pléthore d'images de ce genre. Les avions à réaction circulent sans cesse dans le ciel comme signes de la technologie "puissante" (*TA* 155), ou du sort du monde, abîmé par le progrès et la technique: "La terre était ronde, minuscule. Et les hommes l'avaient trafiquée partout. Il n'y a pas un endroit sur cette terre, vous entendez, hein, pas un endroit sur cette terre où il n'y ait pas une route une maison un avion un poteau télégraphique" (*PV* 197). Dans certaines images, Le Clézio va jusqu'à prêter à la ville l'intention hégémonique de remplacer la nature par la technologie:

...les réfrigérateurs, les automobiles, les avions, les ponts et les autoroutes, les immeubles de béton ne sont pas des décors; ne sont pas des miroirs. Ils sont vivants, ils ont leur existence propre, ils donnent autant qu'ils reçoivent. Les fleuves, les forêts, les chaînes de montagnes ne valent pas plus qu'eux (*EM* 91).

Après avoir relié le monde à la machine "dans son enchaînement tranquille et burlesque, en pleine action, en formules de chimie agressive; soudains aller-retour de pistons, déclenchement de mécanismes" (*PV* 24-25), Le Clézio applique cette image à l'être humain pour démontrer à quel point celle-ci pénètre jusqu'au cœur de la société. Dans le monde moderne créé par le progrès, la machine a remplacé l'être humain: "La TV, c'est nous, hommes. C'est notre force que nous avons donnée à une masse de métal et de bakélite, pour qu'elle nous réponde un jour. Et ce jour est arrivé" (*PV* 192). La métamorphose de l'homme en machine peut être la conséquence d'un mouvement trop régulier et sans pensée, faisant de Paoli "une mécanique parfaite" (*F* 111) et inscrivant la femme dans une "mesure mécanique"

(*Déluge* 42). Dans la voiture, la musique trop rythmée à la radio donne l'impression que les musiciens s'étaient mêlés à la voiture: "c'était tout à fait comme s'il y avait eu un cœur dans cette carapace de métal et de plastique, un cœur et des poumons mécaniques, et que toute la terre avait été peuplée de robots d'acier" (*TA* 141). Une chanteuse à l'écran peut aussi se transformer en "étrange mécanique" en feignant des émotions fausses, nées du simulacre, pour plaire aux spectateurs: "Tout ce corps utile était une machine, et rien de ce qu'il exprimait n'était étranger" (*EM* 67-68). Cette mécanisation de l'humanité même dans la ville moderne est donc le résultat d'une société fondée sur une culture technologique où l'influence omniprésente et écrasante de la machine risque d'usurper le rôle de l'esprit humain.

Les aspects "dénaturants" de la ville chez Le Clézio créent une atmosphère d'artifice, de mensonge, car derrière les apparences humaines se cachent des robots mécaniques, tandis qu'à l'intérieur des machines travaillent des esclaves:

Non, c'est vrai, je ne serais pas tellement surpris d'apprendre un jour qu'une de ces machines extraordinaires n'est en fait qu'une supercherie. On ouvrirait un calculateur électronique par exemple, et on verrait qu'il y a à l'intérieur une douzaine de pauvres bougres avec des chaînes en train de faire des additions avec un bout de papier et un bout de crayon! (*TA* 169).

L'apparence du lieu urbain obscurcit la réalité des choses: "tous ces mensonges, toutes ces légendes qui rôdaient comme une brume légère, et qui cachaient la vraie face des choses" (*TA* 183). Puisque la vie moderne consiste en une "réalité contrefaite" (*Déluge* 46), il importe de ne plus se fier aux apparences (*PV* 14), car une menace secrète se dissimule derrière tout ce qui entoure les protagonistes: les "bourreaux" portent des noms tendres dans le "lieu de la menace indicible" (*TA* 223). Des pulsions violentes émanent de ce lieu corrompu malgré l'apparence soumise des hommes:

Les hommes qui rôdaient sur les trottoirs n'étaient pas inoffensifs. Dans leurs têtes baissées, ils cachaient des pensées meurtrières; il suffisait de vraiment peu de chose, une révolution par exemple, un simple mouvement de foule en colère. Ils passeraient comme des fourmis voraces, se masseraient sous les fenêtres, criant, tendant les poings. Ils hurleraient: «A mort! A mort!» Ils viendraient tous par les escaliers, ils défonceraient les portes, et ils frapperaient, ils frapperaient sans pitié à grands coups de lames de rasoir, jusqu'à ce que les têtes se séparent et tombent, béantes d'une large plaie rouge d'où s'échappe la vie.

Il ne fallait pas y penser. Il ne fallait plus voir des choses que leur apparence, et jouer avec elles tout le temps, comme avec des osselets (*Déluge* 123).

L'image de la ville mensongère dans ces récits fait contraste avec la transparence de la société utopique qui se révèle dans chacune de ses parties. Cette ville est donc révélatrice d'une inversion des valeurs positives de l'utopie, comme l'est aussi la préoccupation de la mort qui domine dans les premiers écrits de Le Clézio.

Tandis que l'utopie incite à une *vie* meilleure, la ville leclézienne s'imprègne de la mort,<sup>7</sup> surtout sous la forme du suicide.<sup>8</sup> Par le leitmotiv du cimetière rectiligne et ordonné dans *Le Déluge* (*Déluge* 32), ainsi que celui de la nécropole (*Déluge* 282), le cadre urbain se révèle le lieu moribond par excellence.<sup>9</sup> Parmi les récits les plus morbides de cette période sont "Un Jour de vieillesse", qui raconte de façon lugubre les derniers soupirs de Maria Vanoni, et *Le Déluge* qui offre moins l'histoire de la vie de Besson qu'une vignette de sa mort. Il constate que tout s'écroule chez lui, après avoir été témoin de l'accident de la jeune fille en moto: "Depuis ce jour, tout a pourri. Je, François Besson, vois la mort partout" (*Déluge* 21). Ce refus de l'ordre déclenche l'inversion des normes: "tout ce qui était vie devenait mort, et tout ce qui avait été mort, devenait vie" (*Déluge* 35), dans un schéma où le cimetière présente "l'unique paix possible: dans la violence et le désespoir" (*Déluge* 34), et où la mort est "ce que rêve l'homme" (*Déluge* 40). La structure cyclique de *L'Extase matérielle* et de *Terra Amata* suggère un parcours parallèle, où l'individu part du néant de l'état prénatal dans l'anticipation de se réintégrer dans le néant de la mort. Les tentatives suicidaires se comprennent alors comme le seul moyen de se libérer de l'esclavage de la vie: "La mort est l'espoir des hommes. Ils ne veulent pas le savoir. Je ne veux pas le savoir. Mais c'est pourtant vrai. [...] Mort, qui fais qu'on quitte. Mort, qui dis doucement à l'oreille, viens, il faut partir. C'est vers toi que j'aspire, bien que je sache, au fond de moi, qu'il n'y a rien en toi, que tu n'es que l'horreur" (*EM* 135).

La forte présence de la mort dans la ville chasse toute possibilité d'y entretenir la vision du bonheur: cette recherche consciente de finir avec la vie telle qu'elle existe reflète l'état affreux et invivable de la société contemporaine. Bien que l'attitude pessimiste de Le Clézio se

---

<sup>7</sup>*Supra*, pp. 126-128.

<sup>8</sup>*Supra*, pp. 147-148.

<sup>9</sup>*Supra*, p. 213.

décèle dans toutes les représentations du lieu urbain de cette période, la preuve incontestable que l'écrivain ne voit pas d'espoir pour le monde occidental se trouve dans *L'Extase matérielle*. Il y exprime un net refus d'adopter une perspective utopique:

Est-il vraiment besoin de chercher l'apaisement des doutes, et d'inventer des paradis? Est-ce sage? Est-ce *exact*?

Ce qu'il faut sûrement à l'homme, c'est un peu de vérité. Puisque les paradis sont inutiles, puisqu'il n'y a rien à espérer hors du monde, pourquoi chercher dans l'abstrait? (*EM* 102-103).

La critique de l'aspiration au bonheur confirme son choix de l'anti-utopie: n'ayant pas de repères réels ni d'inspiration concrète pour imaginer un meilleur avenir, il cède lui-même aux arguments rationalistes du monde anti-utopique:

L'idée du bonheur est le type même du malentendu. Pourquoi le bonheur? Pourquoi faudrait-il que nous soyons heureux? De quoi pourrait bien se nourrir un sentiment si général, si abstrait, et pourtant si lié à la vie quotidienne? Quelle que soit l'idée qu'on s'en fait, le bonheur est simplement un accord entre le monde et l'homme; il est une incarnation. Une civilisation qui fait du bonheur sa quête principale est vouée à l'échec et aux belles paroles. Il n'y a rien qui justifie un bonheur idéal, comme il n'y a rien qui justifie un amour parfait, absolu, ou un sentiment de foi totale, ou un état de santé perpétuelle. L'absolu n'est pas réalisable: cette mythologie ne résiste pas à la lucidité. La seule vérité est d'être vivant, le seul bonheur est de savoir qu'on est vivant" (*EM* 110-111).

Enfin, dans ce chapitre qui s'intitule "L'Avenir", Le Clézio constate l'impossibilité de créer une utopie dans la mesure où on ne peut jamais éviter le mal:

Nous dressons les remparts de nos systèmes, de nos belles phrases et de nos paradis imaginaires; nous habitons nos maisons d'illusion, nous cherchons la place qui ne bouge pas, qui ne veut rien, qui ne connaît pas le mal. Mais c'est là, nous le savons: nous n'en sortirons pas. Nous ne serons jamais vainqueurs. Nous ne trouverons pas l'asile. Il ne nous reste qu'à apprendre, à explorer, à reconnaître lentement notre *domaine de la douleur* (*EM* 115).

Or, c'est dans cette dernière citation que se trouve la seule indication d'un moyen de sortir de l'anti-utopie sans avoir à passer par la mort, à savoir le recours à l'asile. Selon sa double signification de maison de santé et de refuge, l'asile est une figure importante dans *Le Procès-verbal*, car, dans un premier temps, Adam ne sait pas s'il sort de l'armée ou de l'asile. Toutefois, c'est dans l'asile psychiatrique qu'il se rend en fin de compte, après avoir quitté sa double protection, la maison abandonnée en haut de la colline, destination qui réfute la conclusion de Le Clézio qu'on ne trouvera pas d'asile. Une lueur d'espoir brille donc, dans le premier roman de cet auteur, qui n'est accessible que par la voie de la folie et de l'aliénation. Les "neuf histoires de petite folie" de *La Fièvre* ne montrent pas le chemin vers



l'asile car il s'agit d'expériences qui sont passagères plutôt que vraiment transcendantes. Chez Adam Pollo pourtant, c'est peut-être le signe d'un germe utopique qui se cache dans les premiers écrits de Le Clézio.

A partir de cette analyse des œuvres allant du *Procès-verbal* jusqu'à *Terra Amata*, nous pouvons établir une première impression de l'utopie dans l'œuvre de Le Clézio. De toute évidence, le verdict est globalement négatif pour la ville moderne dans la mesure où celle-ci consiste en une néfaste symétrie, une planification excessive, un morcellement systématique, une abondance d'images de la déshumanisation. Que la mort soit la seule issue prévisible pour la plupart des protagonistes, voilà qui n'a rien de surprenant, étant donné le manque de foi chez Le Clézio en les paradis imaginaires ou l'aspiration au bonheur. Néanmoins, par l'exploration des incarnations négatives de l'utopie, Le Clézio démontre une tendance instinctive, sinon un intérêt conscient, pour ce genre littéraire qu'il condamne avec tant de véhémence. Et puis, parmi tous les signes d'un désespoir existentiel, la figure de l'asile se dresse comme un augure. Les tâtonnements vers l'utopie se poursuivent dans la deuxième période, toujours dans une perspective critique de la ville, sans pourtant que l'œuvre de Le Clézio reste statique.

## CHAPITRE X

### TENTATIVES DE FUITE

---

Fuir, toujours fuir. Partir, quitter ce lieu, ce temps, cette peau, cette pensée. M'extraire du monde, abandonner mes propriétés, rejeter mes mots et mes idées, et m'en aller. Quitter, pour quoi, pour qui? Trouver un autre monde, habiter une autre ville, connaître d'autres femmes, d'autres hommes, vivre sous un autre ciel? Non, pas cela, je ne veux pas mentir. Les chaînes sont partout. La ville, la foule, les visages connus sont partout. Ce n'est pas cela qu'il faut quitter. Un déplacement géographique, un petit glissement vers la droite, ou vers la gauche, à quoi bon? Fuir, c'est-à-dire trahir ce qui vous a été donné, vomir ce qu'on a avalé au cours des siècles.

*Le Livre des Fuites*

---

Pendant la période qui va de 1969 à 1975, l'œuvre de Le Clézio subit des transformations profondes qui aura plus tard des conséquences sur son style et ses prises de position. La confusion que ressentit Le Clézio à ce moment-là se manifeste dans le brassage d'idées qui caractérise la production de ses écrits de cette période. Toutes les tendances qui s'y brassent ont néanmoins un élément commun — elles s'inspirent d'une tentative de fuite, que ce soit par le voyage dans l'espace ou dans l'imaginaire dans *Le Livre des fuites* et *Voyages de l'autre côté*, par la transe et la drogue dans *Haiï*, *Mydriase*, et "Le Génie Datura", ou par la révolte dans *La Guerre* et *Les Géants*. Il s'agit donc d'une phase expérimentale chez Le Clézio, où il cherche des moyens, outre que la mort, pour s'échapper de la ville occidentale et pour envisager une existence meilleure. Ces explorations de l'inconnu fournissent les premières possibilités de réagir d'une manière engagée contre le *statu quo*, et préparent donc la voie pour une pensée proprement utopique.

Bien que les idées maîtresses de cette période n'émergent pas au terme d'une progression chronologique continue, nous étudierons les œuvres de Le Clézio selon l'ordre de leur publication afin de montrer l'oscillation entre les tendances différentes qui caractérise cette époque. Ce va-et-vient entre les deux pôles — positif et négatif — de l'utopie, reflète le drame psychologique que subit Le Clézio lorsqu'il cherche des moyens de fuir la société moderne. Il considère les possibilités du voyage aux pays étrangers dans *Le Livre des fuites* (1969), avant d'entamer la révolte contre la ville dans *La Guerre* (1970). Par la suite, c'est le voyage vers le Nouveau Monde et les Indiens Embera qui se raconte dans *Haiï* (1971), mais Le Clézio est de nouveau déprimé et frustré par la réalité de la ville anti-utopique dans *Les Géants* (1973). Cherchant à s'épanouir avec l'aide de la drogue dans *Mydriase* (1973) et "Le Génie Datura" (1973), il reconnaît néanmoins la nature intenable de cette forme de fuite, retournant au voyage pour accéder au pays rêvé dans *Voyages de l'autre côté* (1975). Ces tentatives de fuite ne présentent peut-être pas un cheminement clair et net, mais malgré toutes les hésitations et déceptions, dans l'ensemble, ce groupe d'écrits nous permet de discerner un mouvement vers la représentation utopique chez Le Clézio.

## I La Fuite impossible

C'est après ses expériences de coopérant à Bangkok et au Mexique en 1966-1967 que Le Clézio exprime la volonté de s'évader de la civilisation européenne; chose accomplie par le déplacement spatial dans *Le Livre des fuites*. Publié en 1969, cet ouvrage introduit les thèmes du mouvement et du voyage dans son œuvre, la diversité géographique y remplaçant l'unité de l'espace urbain qui caractérise les textes précédents. Ce changement d'attitude, qui voit l'inertie suicidaire céder à une dynamique de fuite, ajoute une dimension positive au schéma romanesque en ce qu'il permet d'orienter la recherche d'un asile vers l'extérieur, en dehors de la ville méditerranéenne. A travers les aventures de Jeune Homme Hogan, Le Clézio présente d'une part, les éléments néfastes de la vie moderne qui repoussent le protagoniste et l'obligent à fuir, et d'autre part, les éléments utopiques qui rendent la destination attirante. Ainsi, on peut discerner des images fugitives d'une cité heureuse, bien qu'elles se révèlent par la suite aussi illusoires que la fuite elle-même.

La ville occidentale est le point de départ dans *Le Livre des fuites*: c'est elle qui déclenche chez Hogan la volonté de s'évader lorsqu'il prend conscience du morcellement insidieux de son environnement:

Tout commence le jour où il aperçoit la prison. Il regarde autour de lui, et il voit les murs qui le retiennent, les pans de murs verticaux qui l'empêchent de partir. La maison est une prison. La chambre où il se tient est une prison. [...] Il sait pourquoi il y a ces murs, il l'a enfin compris. Pour qu'il ne s'échappe pas" (*LF* 35).

Les mêmes excès de symétrie, de planification, et de mécanisation qui caractérisent les images urbaines des premiers ouvrages se retrouvent dans toutes les villes de ce roman, depuis la "Ville de ciment et d'acier, murailles de verre s'élançant indéfiniment vers le ciel, ville aux dessins incrustés, aux sillons tous pareils" (*LF* 32), jusqu'à la "grande ville de plus de 2.000.000 d'habitants, aux maisons basses, aux larges avenues symétriques, où s'agglutinaient des milliers de voitures, aux places immenses tapissées de fausses pelouses, aux immeubles de dix-huit étages absolument blancs, à la foule aux pieds mécaniques" (*LF* 122). Le refus de la ville est explicite, mais il semble impossible de la fuir car elle couvre le monde entier:

Ville de fer et de béton, je ne te veux plus. Je te refuse. Ville à soupapes, ville de garages et de hangars, j'y ai assez vécu. Les éternelles rues cachent la terre, les murs sont des paravents gris, et les affiches, et les fenêtres. Les voitures chaudes roulent sur leurs pneus. C'est le monde moderne.

Les gens qui martèlent avec leurs talons sur le sol dur, en cadence, ne savent pas ce qu'ils font. Moi, je le sais. C'est pour cela que je m'en vais.

Habitat groupé, mais habitat divisé, multiplié, anéanti. Foule noire qui se nie, foule aux mouvements qui s'annulent: la ville résonne; la ville parle; la ville se tord sur elle-même; la ville mange, boit, fornique, meurt. [...] Est-ce que la terre n'est pas une seule ville immense dont on ne sort jamais? Est-ce que les rues ne s'enfoncent pas sous l'eau des mers, infinis boulevards brumeux, anneaux périphériques qui montent, descendent, à perte d'idée? Sortie? Vers où? (*LF* 63).

En critiquant la société où il est né, Hogan la rejette comme s'il s'agissait d'un mauvais parent: il préfère se débarrasser de ce monde corrompu en le fuyant, plutôt que de pratiquer l'hégémonie de la "maudite race blanche":

Sale monde latin, tu as voulu faire de moi un esclave, mais je ne suis plus ton fils, plus ton fils! Tu as voulu faire de moi un soldat, pour que je tue, marque au fer rouge, viole en ton nom. Mais je suis un bien mauvais fils qui ne respecte pas son père mort. Tes guerres étaient inutiles, tes lois n'étaient que de la frime, je le sais bien. Moi, je suis le mauvais fils qui rit, et pisse sur la tombe de son père mort. Au revoir, adieu, je ne suis plus d'aucun père, je n'ai plus de monde (*LF* 249).

Le refus de la ville et de la civilisation occidentale cache une autre forme de fuite, plus obsessionnelle, provoquée par la peur de la femme. Puisque le paysage urbain s'associe au corps féminin, Hogan est sujet à un sentiment ambigu d'attraction et de répulsion: "Ville, ville-femme! Elle avance sa main, c'est un carrefour de rues. Son visage peint est une maison habitée, son corps un grand magasin. [...] C'est elle, ma ville, ma ville-femme. Comprenez-vous maintenant pourquoi je la visite tout le temps?" (*LF* 64-65). Expliquant le besoin insatiable de retourner à la ville comme un instinct aussi naturel et indéniable que l'amour, Le Clézio révèle l'aspect double de la ville et de la femme, à la fois désirable et méprisable.

Or, ces représentations négatives de l'espace urbain servent de repoussoir dans *Le Livre des fuites*, ce qui amène une ouverture vers l'extérieur et la recherche du contraire. La fuite de Hogan débouche sur la découverte du pays idéal: "Où allait-on? Qu'est-ce qui allait apparaître, un jour, à l'autre bout de la route? Quelle ville nouvelle, quelle plaine? Quel fleuve sans nom, quelle mer?" (*LF* 49). Cependant, derrière les images accueillantes et bienfaitantes persiste la menace omniprésente de la civilisation meurtrière.

Bien que l'amour ne soit qu'une autre "façon de s'enfuir" (*LF* 69), la forme dénaturée qu'il assume dans la ville corrompue aboutit au viol et à la destruction. Lorsque Hogan s'unit avec Ricky la prostituée, symbole de la ville mécanique, il réussit à fuir la ville: "La fuite est éperdue. Elle a lieu dans tous les sens, par tous les moyens" (*LF* 78), grâce à la défaite métaphorique de la femme: "Dans la chambre, là, sur le lit blanc, l'ennemie a été rejointe, a été vaincue. Son corps a été martelé, brisé de coups, son autonomie infecte, et celle de toutes les femmes, a été détruite pendant quelques secondes" (*LF* 79). Le même désir de fuir par l'acte sexuel se révèle lorsque les hommes tentent de bannir leur peur de la ville-femme en regardant le spectacle d'un chien qui s'accouple avec une femme, spectacle "de folie et d'humiliation" (*LF* 166).

A cette fuite par l'acte sexuel s'ajoute celle de la fuite mystique, qui s'inspire des religions asiatiques découvertes pendant les voyages de Le Clézio en Thaïlande,<sup>1</sup> et qui s'accomplit dans le "paysage de fer" du désert. Marchant sur les traces du maître bouddhiste Hiuen-Tsang, Hogan entreprend la même recherche de l'illumination treize siècles après (*LF* 100). Le refus des valeurs modernes se double donc d'une quête religieuse qui ajoute une dimension philosophique et spirituelle au voyage initiatique de Hogan. Cette tentative de se réintégrer dans l'harmonie du désert et de la pensée échoue pourtant, car la peur de l'inconnu, du silence et de la mort empêche le compagnon de Hiuen-Tsang, ainsi que Hogan, d'atteindre la lumière. La quête religieuse ne représente donc ni un moyen de fuir la société occidentale, ni un moyen d'accéder à l'utopie.

Certaines destinations prennent une allure utopique dans *Le Livre des fuites*, telles que les îles. Proposée explicitement comme "réponse" à la fuite, "l'île de vie" s'oppose à "la ville de mort", puisque l'île, qui est habitée par des animaux et des insectes et peut-être un couple amoureux, est caractérisée par le désordre, la végétation naturelle, les cailloux et les fossiles (*LF* 130). A première vue, tous les défauts de la vie moderne sont absents: "Il y avait tant de beauté, sur cette île, tant de calme et de douceur partout" (*LF* 133). Paradoxalement, l'île de vie est la demeure obligatoire des morts vivants, des exclus de la société, des lépreux. Vu de près, le paradis perd son charme; il se révèle comme une version macabre de la civilisation urbaine, avec ses "petites maisons toutes pareilles" dans "un labyrinthe ordonné et prospère" qui garde ses habitants prisonniers (*LF* 134). L'île du Requin dans la baie de Californie a la même force d'attraction initiale, puisqu'elle a été choisie par les Kunkaaks "parce que c'était l'endroit le plus sauvage, et que la mer les mettait hors d'atteinte des autres hommes" (*LF* 216). Cependant, ce peuple se voit expulsé de son paradis par des millionnaires qui le transforment en une réserve de chasse, ce qui amène la mort collective des Kunkaaks, ainsi que la destruction du paysage utopique: "Plus lointaine qu'un astre, laide, noire, désertée, l'île sort des flots comme un paquebot à l'ancre, gros animal obscur d'indifférence et de tristesse" (*LF* 221).

---

<sup>1</sup>*Infra*, p. 402.

Il est évident que Hogan espère trouver un monde meilleur au bout de ses voyages: "Là-bas, au fond du tunnel, est peut-être le paradis. Essayez d'y croire: une autre terre, une autre ville aux rues parallèles, une autre route, d'autres arbres, d'autres fleuves étincelants. Dans ce monde absolument nouveau, habite la lumière. Jamais elle ne s'éteint" (*LF* 208). Lorsqu'il arrive à Belisario Dominguez, il se croit enfin arrivé à l'endroit dont il rêve: "Il est là, installé au fond d'une vallée fertile, espèce de tache couleur de poussière et de craie" (*LF* 271). Ce village est en effet l'inverse de toutes les villes anti-utopiques, car les éléments néfastes s'effacent:

J. H. Hogan était assis, ce jour-là, au centre du village où régnait la paix. Il vit que les paroles avaient cessé de meurtrir, dans cet endroit. Quelque chose s'était passé là, autrefois, il n'y avait pas très longtemps. Quelque chose avait enlevé la dureté, la misère, le crime. On ne savait pas quoi, on ne le savait pas encore. Le temps avait arrêté sa course maudite, peut-être, et les années s'étaient repliées. Ou bien l'espace était entré en lui-même, raccourcissant brusquement ses milliers de kilomètres (*LF* 274).

Pourtant, l'harmonie et la paix sont une illusion: cette image utopique ne s'est produite que grâce à la maladie des yeux dont souffrent les habitants: "J. H. Hogan sentit l'inquiétude grandir. Quelque chose de faux, de terrible, qui menaçait, tout près. Un secret, peut-être, un horrible secret qu'il aurait fallu garder pour soi, et ne jamais dire à personne" (*LF* 277). Après avoir déclaré qu'il ne fuirait plus jamais, Hogan découvre ce qui se cache derrière l'aspect calme de Belisario Dominguez, scène qui gâche toute possibilité de voir cette ville comme un lieu idéal.

A travers ces exemples, il est clair que la fuite dans l'espace se solde par un échec. Derrière toutes les visions d'un lieu paradisiaque ou d'un village qui résiste à la modernité, les menaces de la mort et de la maladie persistent. Il est néanmoins évident, d'après *Le Livre des fuites*, que Le Clézio s'engage dans un processus plus positif qui ouvre la ville occidentale aux influences de la spiritualité asiatique, et à la paix qui existe hors de l'atteinte des civilisations modernes. Bien que les fuites de Hogan ne lui offrent pas le paradis qu'il souhaite trouver un jour, elles montrent du moins qu'il est capable de sortir de la prison du lieu urbain et de chercher une existence meilleure plutôt que de se laisser périr dans la ville meurtrière. La fuite représente donc une étape positive dans la recherche d'une solution aux problèmes contemporains, mais il est évident que Le Clézio reconnaît, lui aussi,

l'impossibilité d'y aboutir, ce qui le pousse à s'engager dans une réflexion sur une autre forme de résistance au monde imparfait, celle de la guerre.

## II La Révolte apocalyptique

L'image de la guerre revient souvent sous la plume de Le Clézio. Non seulement il s'est intéressé à la question de la guerre algérienne dans *Le Procès-verbal*, mais il a eu l'expérience personnelle de la Seconde Guerre mondiale, qu'il a présentée comme une menace indicible qui s'étendait depuis Nice jusqu'aux collines de Roquebillière. Etant donné qu'il se trouvait en Asie en plein milieu de la guerre du Vietnam, guerre qui a laissé une marque indélébile sur toute la génération à laquelle il appartient, il n'est pas surprenant de constater des échos de son attitude contestataire dans les écrits de cette période. La publication de *La Guerre* en 1970 atteste cette influence; l'on trouve des références explicites à la guerre du Vietnam dans les lettres que Monsieur X écrit à Bea B. depuis son poste là-bas. La description de "comment ça se passe réellement" — les opérations près de Danang, où les avions lancent du napalm et des bombes sur des secteurs pacifiés; les camps de réfugiés qui ressemblent à des camps de concentration; les faux reportages qui dissimulent les défaites américaines — tout cela "montre à quel point cette guerre est mal partie et mal racontée", prolongée par la lâcheté et le manque de respect dont témoignent les Américains pour la vie des Vietnamiens ou leurs villes historiques (*Guerre* 125-130).

Cependant, le titre de ce roman ne renvoie pas nécessairement à cette guerre en particulier, car il s'agit d'une guerre permanente et omniprésente, qu'on ne peut ni localiser ni fuir: "La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c'est ainsi. [...] La guerre est en route pour durer dix mille ans, pour durer plus longtemps que l'histoire des hommes. Il n'y a pas de fuite possible, pas de désaveu" (*Guerre* 7). A l'instar de la ville néfaste qui couvre toute la terre, la guerre est dotée d'une force oppressante, née de la modernité et du progrès. Mais, à la différence de la ville, contre laquelle il est difficile de lutter, la guerre provoque de vives réactions, et représente donc une source de conflit essentiel. Partie intégrante du lieu anti-utopique, la guerre incarne les agressions de la vie moderne sous une



forme imaginaire et allégorique. Dans *La Guerre*, il faut d'abord une révolte contre l'oppression de la ville guerrière, avant que la tentative de fuite puisse s'amorcer sous la forme d'une résurrection messianique.

Le Clézio se concentre sur des représentations négatives du lieu urbain afin d'exagérer la portée destructrice et apocalyptique de la ville. Dans ce cadre, le règne de la machine et des valeurs conformistes entraîne l'anéantissement de tout ce qui relève de la nature ou de la volonté individuelle. La "genèse" de la ville révèle la manière dont les produits artificiels ont remplacé progressivement le paysage naturel:

La terre est une plaque de goudron, l'eau est de la cellophane, l'air est en nylon. Le soleil brûle au centre du plafond d'isorel, avec sa grosse ampoule de 1600 watts. Il doit y avoir quelque part une vaste usine qui fabrique sans arrêt, en faisant vibrer ses machines bouillantes, tous ses produits de mensonge" (*Guerre* 31).

Ensuite, c'est le corps humain qui devient la cible de la mécanisation: "Mais maintenant, il n'y a plus de jeune fille. Celle qui s'appelle Bea B. a disparu. Elle s'est évanouie. Il ne reste plus à sa place sur la chaise, devant l'armoire à glace, ou bien marchant vite le long des rues multicolores, qu'une espèce de mécanique aux rouages apparents" (*Guerre* 32). La machine pénètre enfin à travers le corps pour prendre possession de la pensée et de la poésie. Le juke-box empêche les gens de s'exprimer, remplaçant la pensée individuelle par une chanson commerciale: "La machine pensait pour vous, c'est vrai, je vous jure, c'était elle qui avait toute la pensée" (*Guerre* 42). Cette banalisation de la poésie dépend d'un nivellement par la base qui assure la conformité du goût populaire: "Ça, la vraie poésie. Celle qu'on reçoit de la bouche d'une grosse machine à penser, au fond d'un café recouvert de matière plastique. Celle qui doit être la même pour tous" (*Guerre* 43). La mécanique atteint jusqu'à l'âme, car dans la discothèque fonctionne "la grande machine à extraire l'âme" (*Guerre* 101). Evidemment, sans âme, il n'existe plus de "je" dans le monde de *La Guerre* où il s'agit du règne de la masse: "Non, ce qu'il fallait dire, maintenant, ce jour-là, c'était la vérité de la multitude. Il n'y avait plus d'âme, plus de sentiment en forme d'île" (*Guerre* 9). La déshumanisation des protagonistes dont les noms ressemblent à des codes — Bea B. (BAB) et Monsieur X— et le nivellement de la population en "une armée de rats" ont produit l'état de guerre dans la ville. Collectivisation et guerre sont donc synonymes, comme le sont

autonomie et paix, ce que confirme la constatation suivante: "Etre seul. Etre l'unique. Etre celui qui est, indéfiniment. Cela, c'était la paix" (*Guerre* 13).

Or, la révolte contre la guerre des grandes villes s'avère très difficile. Avant même d'user de représailles envers l'ennemi "anonyme", il faut reconnaître que la menace qui s'infiltré dans toute forme de mécanique, depuis les ouvre-boîtes jusqu'aux autobus et aux avions, renvoie à la guerre, est "un cri de guerre" (*Guerre* 117). Les voitures noires cachent des mitrailleuses (*Guerre* 29), le bruit des marteaux pneumatiques retentit à n'importe quel coin de la rue (*Guerre* 111), et les noms de guerre comme "FORD, CHEVROLET, CHAUSSON, DATSUN" se voient partout (*Guerre* 112). Tout aussi effrayantes sont les méthodes secrètes qui rappellent la Guerre Froide où régnaient l'espionnage et la paranoïa; les protagonistes sont constamment à l'écoute de la radio, cherchant à y discerner des messages codés de l'ennemi. Les références à l'Union soviétique et les messages en russe renvoient à cette période, mais aussi à la diffusion de *La Guerre des mondes* de H.G. Wells à la radio, événement qui bouleversa la nation américaine: "Je suis sûre qu'il y a des messages secrets, qui veulent dire: «Nous attaquerons demain à l'aube», ou bien: «Nous allons faire sauter le point 123 à la dynamite. Soyez prêts.»" (*Guerre* 86).

Malgré la scène apocalyptique qui se déploie devant eux, Bea B. et Monsieur X sont prêts à lutter contre la guerre de la modernité, que celle-ci arrive sous la forme de la machine ou d'un monstre mythique:

Le dragon à la gueule béante a peuplé le ciel et la terre. Il lui faut sans cesse de la chair nouvelle en pâture, il n'est jamais rassasié. Soldats, délivrez-nous du monde! [...] Monsieur X, toi qui es un soldat, viens à mon secours. Combats-le. Tue-le. Ecrase-le sous les roues de ta moto. D'abord arrache-lui les yeux, tous ses yeux. [...] Crève les bulles des ampoules électriques, démolis les enseignes lumineuses. Ce sont des yeux aussi, qui font plus que regarder: qui mangent (*Guerre* 30).

La décision de tenir ferme en face d'un ennemi puissant naît d'un sentiment révolutionnaire que Le Clézio n'avait pas pleinement exprimé avant *La Guerre*: "Il faut agir, il faut réagir. On va se battre avec tout, avec n'importe quoi" (*Guerre* 78). Cette réponse engagée et violente aux crimes de l'Occident ajoute un élément nouveau à l'œuvre de Le Clézio, car les efforts pour renverser l'ordre opprimant suggèrent la volonté d'instaurer un ordre nouveau, meilleur, voire celui de l'utopie.

Cependant, dans la malédiction apocalyptique que prononce Monsieur X juste avant sa mort, celui-ci déclare qu' "il n'y a point de paix" et que la fuite n'est même plus possible, car "les portes ont été fermées, les lumières ont été éteintes, tout est noir" (*Guerre* 222). Il renonce à la révolte car il ne peut pas gagner la guerre tout seul: "La malédiction c'est que je suis un quand je voudrais être mille. Ma voix n'a pas de sens. Qu'est-ce que ma voix face à l'armée? Mon corps sera piétiné. Ma gorge sera écrasée. Un seul cri n'a pas plus d'importance qu'une seule écaille sur la peau d'un boa" (*Guerre* 224). Monsieur X et Bea B. finissent par être tués d'une manière violente — lui par une balle perdue (*Guerre* 248), et elle par le viol (*Guerre* 264) — ce qui met fin à leur révolte et brise tous les espoirs. Mais c'est dans cette atmosphère de destruction qui présente tous les signes de la Fin des Temps,<sup>2</sup> que la deuxième partie de la prophétie millénariste se réalise. C'est alors que l'on voit résurgir chez Le Clézio la figure messianique qui guidera les fidèles vers la Terre Promise.

Il se révèle alors que la seule possibilité d'en finir avec la guerre est de suivre l'exemple de Bea B. qui joue un rôle messianique tout au long du roman.<sup>3</sup> Elle choisit de ne pas "Faire hara-kiri", et décide plutôt de "Descendre dans la rue" (*Guerre* 269). C'est ainsi qu'elle continue à montrer le chemin aux autres en fuyant la ville par la descente au souterrain, symbole du tombeau. Elle disparaît enfin dans les wagons du métro: "C'est comme cela qu'on disparaît. Loin sous la terre, enseveli sous les tonnes de rochers et de boue, perdu dans le dédale inconnu, on n'a plus de nom, plus de pensée, ni d'âme, plus rien" (*Guerre* 282). Cependant, cette tentative de fuite — pas plus que la révolte — ne permettra pas de combattre les effets de l'anti-utopie moderne, car l'avenir meilleur n'est même pas encore à l'horizon: "Ceux qui verront la paix ne sont pas encore là, ils n'ont même pas été conçus" (*Guerre* 289). La foi messianique sert alors à ranimer l'espoir, à envisager à travers toutes les images apocalyptiques un "monde de l'autre côté de la guerre" (*Guerre* 243), sans pour autant que les protagonistes puissent l'atteindre.

---

<sup>2</sup>*Supra*, pp. 124-125.

<sup>3</sup>*Supra*, pp. 135-137.

Bien que *La Guerre* présente des moyens énergiques de réagir contre la guerre du monde moderne, remplaçant la tentation de se suicider ou de fuir, l'on constate que ni la révolte, ni la résurrection messianique ne peuvent renverser l'ordre néfaste de la ville. Puisque son influence devient de plus en plus agressive, et que les tentatives de fuite n'offrent rien de plus qu'un aperçu d'un lieu paisible, Le Clézio doit poursuivre ailleurs sa quête d'une société nouvelle. De la ville guerrière où règne la machine, il part à la recherche de son contraire, qui se trouve chez les Indiens Embera au cœur des forêts du Panama.

### III Le Retour aux origines

La rencontre du Nouveau Monde s'accomplit lorsque Le Clézio passe quelques mois agréables au Mexique à titre de coopérant.<sup>4</sup> De retour vers l'Amérique Latine en 1968, il s'écarte du chemin battu par des écrivains comme Antonin Artaud, Jacques Soustelle et D.H. Lawrence, pour élire domicile au Panama où il vit chez les Indiens Embera pendant trois ans. Cette expérience représente une étape décisive dans la formation du jeune écrivain, expérience que la plupart des commentateurs interprètent comme un choc brutal, une rencontre bouleversante de l'Ancien Monde avec le Nouveau.<sup>5</sup> Pourtant, loin d'être un choc né de l'affrontement de l'Occident avec la civilisation ancienne, le choc qu'éprouve Le Clézio est plutôt celui de la reconnaissance, car il présente son premier contact avec la communauté des Indiens Embera sous le signe de la réunion familiale: "quand j'ai rencontré ces peuples indiens, moi qui ne croyais pas avoir spécialement de famille, c'est comme si tout à coup j'avais connu des milliers de pères, de frères et d'épouses" (*Hai* 7). Il s'agit donc d'un retour aux origines rassurant, qui rompt avec la thématique urbaine des ouvrages précédents. Dans *Hai*, Le Clézio tourne le dos à la ville occidentale pour regarder en face le Nouveau Monde.

En effet, dans ce premier ouvrage d'inspiration amérindienne, Le Clézio met en comparaison la société européenne qu'il vient de quitter avec le monde qu'il vient de découvrir, afin de

<sup>4</sup>Dans un entretien avec Michèle Gazier, il avoue qu'il était censé ranger une bibliothèque à Mexico, mais qu'il a passé son temps à lire les livres, "L'Aventurier de nulle part", *Télérama*, 6 décembre 1995.

<sup>5</sup>Parmi les ouvrages critiques qui traitent de ce sujet chez Le Clézio sont les thèses doctorales de Martine Guillermet Pasquier, "La Quête de l'altérité dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio", et de Henri Gilbert, "Le Mythe du paradis perdu dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio: pour une approche de la dualité".

démontrer les différences fondamentales qui séparent les deux civilisations. Les images anti-utopiques de la ville moderne continuent à hanter l'esprit de l'auteur, mais, grâce à la perspective nouvelle que lui donnent ses expériences chez les Indiens, il ne se consacre plus entièrement à la critique du monde. Il conçoit désormais la possibilité d'une vie meilleure pour ceux qui pratiquent le retour aux principes essentiels de l'existence. Par sa fuite vers le Nouveau Monde, Le Clézio se distancie suffisamment de son passé occidental pour tenter une réflexion sur l'avenir dans *Hai*, où il fait un pas plus décisif dans son cheminement vers l'utopie.

Le Clézio identifie trois grandes différences entre les deux civilisations, tout en opposant les caractères anti-utopiques de la ville et les qualités utopiques qui se trouvent dans la communauté indienne. D'abord, c'est par rapport à l'expression artistique qu'il compare ces sociétés. Sa haine de la peinture occidentale est provoquée par les obsessions individualistes qu'il y perçoit,<sup>6</sup> comme par les représentations de la richesse et de la fatuité qui y prédominent:

A ces chefs-d'œuvre impérissables de notre culture cumulative et spéculatrice, l'auteur a préféré les signes en mouvement des civilisations anonymes, les tatouages rituels, les représentations magiques — et, quelquefois, les messages maléfiques et accablants que nous dictent les vrais maîtres de notre société moderne: les Marchands (*Hai* 9).

La juxtaposition des images publicitaires avec celles des statues et des artefacts indiens exagère l'écart entre ces deux expressions d'un art "commun". Bien que la publicité se substitue à l'art collectif dans la société moderne, ce n'est que l'équivalent déformé et néfaste des statues, des totems, des tatouages primitifs. Puisque la publicité résulte de la prise du pouvoir par certains individus, "les maîtres", elle ne représente plus une expression artistique publique, mais plutôt une force contre laquelle l'individu ne peut résister car les défenses collectives sont abolies:

Les signes ne sont plus ceux de la communauté. Ils bavardent, chacun pour soi, chacun dans son coin, comme des oiseaux. Ils bavardent: et pendant ce temps-là, d'autres signes, ceux, maudits, de la domination et de l'esclavage, unissent leurs efforts et crèvent les yeux et les tympanes. Mots nouveaux, mots terribles qui volètent dans l'air des villes, à la recherche des proies. Mots gigantesques, qui recouvrent des murs de cent mètres de haut, comme ça, avec leurs lettres rouge sang. Mots hurlés par les haut-parleurs dans les corridors des avenues, et leurs consonnes

---

<sup>6</sup>*Supra*, p. 150.

roulent comme les éclats du tonnerre. Mots qui entrent à l'intérieur du corps, et bondissent, rebondissent, en déclenchant les mécanismes de l'âme (*Hai* 44).

C'est le contrôle total que visent les marchands, munis de leurs armes publicitaires conçues pour "laver le cerveau":

Les marchands envoient leurs explorateurs dans l'inconnu des formes, des couleurs, des parfums, des touchers, et voici que chaque objet se transforme en arme. [...] Où sont les maîtres du langage, les maîtres de la vision? [...] Affiches géantes, qui répètent mille, cent mille fois, à chaque seconde, leurs ordres brefs, auxquels nul n'échappe. Prison chamarrée, chaque forme nouvelle cache un nouveau piège, cache une nouvelle arme. Les ondes puissantes entrent par les yeux, les oreilles, la bouche, entrent par tous les pores de la peau jusqu'au cerveau, jusqu'aux entrailles; elles entrent, puis elles habitent dans le corps (*Hai* 119-121).

En revanche, l'art indien implique toute la collectivité dans sa quête pour aboutir à une véritable représentation commune: "Art enfin, art réellement, pour la première fois, art et non plus misérables interrogations de l'individu devant le monde. Art, puisque l'art est l'impression de l'univers sur le groupe humain, et la filiation de chaque cellule à l'ensemble" (*Hai* 43). Là où l'art publicitaire reflète à la fois le morcellement du monde occidental et l'individualisation qu'apporte le phénomène de la "dictature" de la collectivité, les gestes des Indiens les relie à l'environnement et à la communauté.

En deuxième lieu, c'est sur la question du silence que se distinguent la ville et la tribu indienne, le bruit et le langage étant des signes de la vie moderne:

Nos cités sont pleines de bruit, de cris, de hurlements, de fracas assourdissants. Aux carrefours, les haut-parleurs gueulent sans cesse tous les mots, les ordres, les slogans. Dans les caves de béton, les guitares électriques hurlent, tout le temps, et les saxophones déchirent l'air. Il y a tellement de bruit dans les rues des villes, que le cœur bat très vite et les mains transpirent. Il y a de telles explosions, de tels fracas qui se déploient à toute vitesse en envoyant dans l'espace leurs ondes concassées, en jetant leurs angles durs, en fissurant les murs, les vitres et la peau des hommes. Comment être silencieux? (*Hai* 37).

Puisque les Indiens perçoivent le langage comme une malédiction, susceptible de les trahir à leurs ennemis par la communication de leurs pensées, ils déguisent leurs voix ou adoptent un mutisme volontaire:

L'Indien traverse la vie à l'intérieur d'un monde silencieux. Les arbres, les plantes, les animaux, les fleuves, le ciel, les insectes, rien ne parle. Ça et là, quelques îlots de tumulte. Quelques fêtes, quelques paroles, des chants, des bruits de tambour et de flûte. Mais la plus grande partie de sa vie, il l'aura vécue sans bruit, muettement (*Hai* 37).

Le Clézio signale la violence du langage par rapport à la transcendance silencieuse, car "le silence indien est au-delà de la guerre des mots et des clameurs. Il est dans un autre monde" (*Hai* 38). Par le chant aussi, une autre forme de silence pour l'Indien (*Hai* 73), il peut déguiser par le recours à la voix de fausset sa voix d'homme, afin d'échapper au monde et à lui-même: "La voix ultra-sonique le transporte dans un autre univers, où le langage n'a plus le même rôle, un univers où l'homme ne s'adresse pas à lui-même, ni aux autres hommes, où les doutes et les interrogations cessent de hanter" (*Hai* 83). Le chant permet aux Indiens de réaliser l'idéal zen où il n'est question ni de philosophie ni de morale (*Hai* 86), mais aussi d'entrer en communication avec le monde invisible (*Hai* 90).

C'est ce rapprochement des mondes réel et imaginaire qui représente le troisième point de divergence des sociétés analysées dans *Hai*. Ce sont les notions occidentales de "tableau" ou d' "œuvre" qui servent à distinguer la représentation de la réalité: "En quelque sorte dissocier la peinture du monde, accepter la rupture entre l'œuvre peinte et le monde qui n'est pas peint. — Inventer la frontière artificielle entre l'art et la réalité" (*Hai* 114-115). En revanche les Indiens n'acceptent pas cette frontière. Selon eux, tout se mêle dans la vie, ce qui rend les rêves aussi réels que les arbres de la forêt:

A quoi bon le réalisme? L'Indien n'est pas du tout préoccupé par le problème de la réalité, cette réalité qui, au contraire, nous étouffe. Il n'y a pas de réalité. Il y a le monde vivant, comestible, jouissable, violent, ce monde cruel et rapide auquel l'homme appartient, et qui n'a pas besoin d'être inventé. Puis il y a l'autre monde, le monde parallèle, présent dans la vie, mais à peine dédoublé, semblable à ces ombres légères que fait naître la lumière de la lune (*Hai* 109).

Chez les Indiens, "les images ne sont pas mortes": l'écriture est une action, le dessin ne se détache pas du réel, la peinture se confond avec la peau. La magie imprègne toute la vie car l'intérieur est l'extérieur (*Hai* 146).

Aux images publicitaires déformantes, aux bruits des mots et des machines, et à la désintégration des liens entre les mondes réel et imaginaire s'opposent les expressions artistiques collectives, le silence ou le chant, et l'intégration magique des Indiens. Que le premier schéma soit nuisible et le deuxième bénéfique, il n'y a pas de doute. Pourtant, Le Clézio va plus loin dans cette confrontation de la civilisation occidentale avec la communauté amérindienne, privilégiant celle-ci jusqu'au point où elle acquiert le statut de modèle pour la

ville moderne, et la dotant du pouvoir d'exercer une influence positive et bienfaisante sur l'avenir de l'humanité.

Dès le début, Le Clézio met en valeur la fonction didactique du modèle indien. Dans son exemple, l'homme trouvera les moyens de renverser les valeurs et les idées reçues de l'Occident et sauver le monde contemporain:

La rencontre avec le monde indien n'est plus un luxe aujourd'hui. C'est devenu une nécessité pour qui veut comprendre ce qui se passe dans le monde moderne. Comprendre n'est rien: mais tenter d'aller au bout de tous les corridors obscurs, essayer d'ouvrir quelques portes: c'est-à-dire, au fond, tenter de survivre (*Hai* 13).

C'est ainsi que chez Le Clézio le retour aux origines n'est nullement le refus de l'actualité ni le souvenir nostalgique d'un Age d'or, mais plutôt la redécouverte des principes essentiels de la vie heureuse et simple qu'il cherche à intégrer dans la société de l'avenir:

Au bout du paysage de l'avenir, au bout de ces routes de ciment, de ces ponts suspendus, de ces dédales des villes, de ces dessins des fils et des transistors, il y a peut-être encore ce même pays, inconnu, ce pays vieux de millions d'années, sombre, pénétré de solitude et de mystère, ce pays muet et hautain où le langage humain n'est encore qu'un tressaillement presque imperceptible, ce pays si terriblement vaste, si vivant que les choses les plus inertes battent comme des cœurs et vibrent comme des cerveaux, pays dépeuplé, pays légendaire, qui est en train de naître. Là, un jour, sans qu'on sache bien comment, on se trouve en présence des raisons premières, et l'on voit ce qui pourrait venir (*Hai* 14).

Pour que le bonheur indien inspire la réhabilitation des sociétés humaines, Le Clézio propose une meilleure appréciation de la dynamique d'interdépendance qui existe dans le monde. Bien que la ville se présente comme le parachèvement de l'existence, grâce au progrès technologique et grâce à l'histoire, c'est le monde primitif qui détient les secrets de l'univers. La ville ne réussit pas à lui usurper ce rôle, malgré ses efforts pour y parvenir:

C'est une des ruses des villes que de nous faire croire qu'elles sont éternelles. Elles veulent nous laisser penser qu'elles sont l'aboutissement des civilisations naturelles, qu'elles les expliquent. Mais la réalité est bien différente. Ce sont les civilisations primordiales des Indiens qui recèlent cette science, ce sont elles qui connaissent les explications (*Hai* 16).

Pour vaincre la mentalité égoïste qui domine dans la ville moderne, il suffit de retrouver les gestes authentiques de la vie communautaire:

Non, voici peut-être le temps des villes nouvelles, où la force de la vie domine à nouveau le langage, où les hommes retrouvent l'expérience terrestre, où les pensées, les dessins, les mots ne sont plus solitaires, semblables à de sales excréments séchés, mais comme les signes des Indiens: une incantation, une musique, une danse, auxquelles chacun obéit et que chacun invente (*Hai* 18).



Il faut aussi resserrer les liens entre l'homme et son environnement naturel, car le problème pour l'homme moderne, c'est qu'il n'a pas suivi, comme l'Indien, l'évolution qui lui permet de s'intégrer et de survivre dans le milieu hostile de sa propre création:

En créant les villes, en inventant le béton, le goudron et le verre, les hommes ont inventé une nouvelle jungle dont ils ne sont pas encore les habitants. Peut-être qu'ils mourront avant de l'avoir reconnue. Les Indiens ont en eux des milliers d'années de connaissance, et c'est pour cela que leur science est si parfaite. Leur monde n'est pas différent du nôtre, simplement ils l'habitent, tandis que nous sommes encore en exil. Qu'ils nous apprennent, vite, ce que sont les villes, ce que sont les autres langages, sinon nous allons peut-être mourir d'asphyxie (*Hai* 41-42).

La survie indienne est due à leur compréhension du monde, connaissance qui s'acquiert difficilement dans une société qui est à la merci d'un progrès incontrôlé et qui est devenu donc incompréhensible.

En prônant la revitalisation de l'Occident par la mise en œuvre des principes qui régissent la vie indienne, *Hai* offre de l'espoir pour l'avenir. Le ton optimiste de cet essai permet d'y discerner une tendance utopique, car Le Clézio admet l'existence d'une vie heureuse à l'avenir, à condition que la société actuelle reçoive le message d'espoir:

Quand la ville ferme ses portes, les unes après les autres, verrouillant les chambres solitaires, dans le silence, la solitude, l'abandon, peut-être que cette voix va venir, invisiblement, pour nous sauver. Peut-être qu'en l'entendant les hommes vont être libres... Tension de l'être qui ne cherche pas à expliquer, ni à être belle, qui ne cherche pas à rêver. Mais qui unit l'homme qui chante à l'au-delà, c'est-à-dire à la matière environnante (*Hai* 98-99).

Une certaine urgence se fait entendre derrière les recommandations insistantes de Le Clézio, pour qui, de toute évidence, il n'y a pas d'autres moyens de sauver le monde moderne:

Ce que veulent nous apprendre les formes et les voix indiennes: elles ont quelque chose à nous dire, et nous devrions bien l'entendre. Elles veulent nous montrer quelque chose, comme cela, calmement, en étant elles-mêmes, sans désir de convaincre ou conquérir. Elles veulent nous dire quelque chose, et nous devrions bien l'écouter (*Hai* 151).

Si l'on ne suit pas l'exemple des Indiens en libérant l'individu au sein de la communauté, en embrassant le silence et les formes transcendantes du langage, et en franchissant les barrières du temps et de l'espace, les frontières entre la réalité et le rêve, c'est un monde d'asservissement et d'emprisonnement que nous hériterons:

Dans les villes, des hommes sans nom, sans visage, qui ressemblaient aux démons, avaient attiré les mots, les musiques et les dessins vers eux, pour asservir les autres hommes. Du haut de leurs tours de contrôle en plexiglas, ils regardent le flot des hommes et des voitures qui coule dans les rainures. Ils savent tout. Ils ont, pour épier, des quantités de micros cachés, de caméras, et de magnétophones. Ils sont là.

Ils sont dans les murs de la prison, ils ont décidé d'être derrière les portes, les verrous et les judas qu'il y a partout dans l'air, dans l'eau et sur la terre. Ceux qu'ils capturent dans leurs pièges de beauté, ils ne les lâchent plus. Qui va essayer de les détruire? Qui va prendre un charbon, une craie, un couteau, une brindille, n'importe quoi, pour tracer sur les objets les drôles de signes cabalistiques, les drôles de mots insignifiants et tendres, qui libèrent? Qui va peindre son corps et son visage, pour maintenir encore un peu les murs de la prison, pour empêcher le plafond de descendre, pour que tout soit innocent, pour que tout le monde parle à nouveau à tout le monde? (*Haï* 159-160).

Cette représentation de l'utopie dépend donc d'un retour aux origines. Il faut bien couper le mal à la racine, sinon la civilisation occidentale ne reconnaîtra jamais qu'elle a été fondée sur de mauvaises bases. La différence fondamentale entre l'Ancien Monde et le Nouveau repose sur les forces opposées qui les animent. C'est la force de l'activité et de l'énergie, HAÏ, qui dirige la civilisation indienne, tandis qu'en Occident, WANDRA, la force de la soumission, de la domination, de la possession, a pris l'essor (*Haï* 161). Tout en expliquant la prééminence de l'individu et de l'expression individuelle dans la société moderne, et de l'action collective et magique chez les Indiens, la conclusion de *Haï* permet d'espérer un rééquilibrage des forces à l'œuvre dans la ville européenne actuelle et de changer son destin.

Détenteur d'une vision utopique proprement dite, le retour aux origines supplante les premiers désirs du protagoniste et du narrateur lecléziens de se cacher, de se suicider ou de s'enfuir. La menace de la ville contemporaine persiste néanmoins, en tant qu'avertissement de ce qui pourrait se produire si on n'écoutait pas les leçons des Indiens. Ce sont les mêmes images de la publicité et des maîtres-marchands développées dans *Haï* que Le Clézio dessine dans *Les Géants*, afin d'arriver à l'apogée de ses visions anti-utopiques et à rivaliser avec tout ce que pourraient imaginer Aldous Huxley ou George Orwell.

#### IV L'Apogée anti-utopique

Ayant trouvé la solution pour réhabiliter la ville au cours de ses expériences chez les Indiens Embera, Le Clézio tourne son attention de nouveau vers l'Occident. Mais loin d'être un portrait de la ville renouvelée, *Les Géants* ne démontre que la frustration et la rébellion que ressent l'auteur face aux systèmes contraignants et aux forces opprimantes qui l'empêchent

de voir "l'autre côté" qu'il sait désormais exister. Dans ce roman, Le Clézio exagère les défauts de la société moderne identifiés dans *Haiï* pour mieux révéler les effets négatifs de la publicité, du langage déformant, des masques trompeurs, et des frontières. Il s'agit donc d'une remise en cause de la civilisation urbaine à la lumière des découvertes amérindiennes, lesquelles permirent à Le Clézio de trouver la source du mal dans le monde occidental.

Le Clézio se relance donc dans l'anti-utopie pour exposer le pouvoir effrayant de la publicité dans la société moderne. Cette tendance s'annonce d'emblée par le "titre" de cet ouvrage, un éclair qui fait penser à l'électricité dangereuse, "c'est le signe de la peur" (*Géants* 196). Or, bien que l'auteur voulût intituler son roman du seul signe d'un éclair, ses éditeurs l'encouragèrent à ajouter une explication entre parenthèses, "Les Géants", qui est devenu le titre accepté du texte. Les trois premières pages de réclames publicitaires préparent le terrain pour un ouvrage qui décrit une société fondée sur la séduction du consommateur et le contrôle du langage. En bas de ces pages et de toute autre page de publicité, est écrite en caractères minuscules la devise insolite: "Il faut brûler Hyperpolis". Or, cette consigne, qui risque de paraître subversive de prime abord, se révèle comme une autre façon de manipuler les gens. Il s'agit d'une expérience faite par les Maîtres d'Hyperpolis qui exposent leurs employés à des messages subliminaux où se répète sans cesse cette devise (*Géants* 285-286). Que Machines réponde à cet appel atteste la réussite de l'expérience, et ainsi du pouvoir absolu que détiennent les Maîtres dans le monde moderne. Pourtant, le fait qu'ils ne peuvent pas empêcher Machines de mettre feu à Hyperpolis à la fin du roman, suggère que leur contrôle n'est pas sans faille:

L'homme jette une deuxième allumette, et la flamme bondit très haut vers le plafond. Ensuite, l'homme nommé Machines recule un peu, il s'assoit le dos contre un pilier. Il regarde les flammes qui font de grandes vagues verticales vers le plafond, il entend les sirènes et les coups de sifflets. Mais ça lui est égal, il attend (*Géants* 314).

Le Clézio reprend les figures employées dans *Haiï* pour décrire l'environnement opprimant d'Hyperpolis, depuis le schéma de surveillance d'en haut jusqu'à l'emprise de la mécanique sur l'être humain: "C'était l'ordre qui venait jusqu'à elle, depuis les cachettes des sous-sols, depuis les cabines de plexiglas en haut des piliers, près du ciel. C'est pour cela qu'elle marchait dans un cerveau étranger, et qu'elle n'était qu'une pensée, une simple pensée dans

la machine à ordonner les pensées" (*Géants* 52). A la différence des autres gens, Tranquilité reconnaît le danger du supermarché et elle en a peur: "L'indifférence des hommes et des femmes était immense, et pendant ce temps-là, les coups brutaux des phares tombaient sur eux. La jeune fille aurait voulu les réveiller" (*Géants* 55). Elle se méfie des caméras cachées (*Géants* 29), des gardes et des policiers déguisés (*Géants* 37), et des microphones minuscules: "Mais Tranquilité lui fit signe de se taire, et lui montra, au-dessus d'elle, caché dans le disque de la lampe, le micro qui enregistrerait tout ce qu'on disait. Puis, à côté, elle indiqua avec son index l'endroit où était enfoncée la lentille de la caméra en train de les filmer" (*Géants* 61). Son attitude paranoïaque se justifie lorsque Tranquilité et Machines se rendent compte que les Maîtres les surveillaient dans une chambre cachée de l'autre côté d'un miroir pendant qu'ils faisaient l'amour: "Ce qui est terrible, ce n'est pas la conscience, c'est ce qu'il y a derrière. Ce qui fait peur et qui blesse, ce ne sont pas les lunettes, ni les miroirs, c'est ce qu'il y a de l'autre côté" (*Géants* 265). Cette notion d'une surveillance constante et importune rappelle évidemment la formule célèbre de George Orwell: "L'Etat vous a à l'œil", ou bien des histoires vécues sous les régimes soviétiques, ce qui rattache la ville des espions à des anti-utopies connues.

Il est évident que l'ennemi de l'humanité est la publicité, puisque celle-ci est liée à la concurrence, au capitalisme et à la consommation, au système économique qui entretient la guerre entre les hommes:

La haine de l'homme pour l'homme, le mépris, l'esclavage n'avaient pas des noms naturels. Ces forces avaient des noms d'homme, des noms précis écrits avec des lettres sur les pages des journaux et des livres, des noms écrits qu'on n'osait pas lire. Des noms qui n'étaient pas des idées, mais des noms pour ceux qui savent lire les noms. Et des prénoms aussi. Dupont, Fleischermann, Camel, Lucky Strike, Louis Cheskin, Ernest Ditcher, Rothschild [...] Et pourtant, c'était d'eux que sortait la guerre, continuellement. Une guerre silencieuse et implacable, une guerre sans pitié, sans merci, une guerre sans morts, où il n'y avait jamais de blessés ni de flagues de sang, une guerre aveugle sans doute, qui ne se faisait pas pour quelques mots-fétiches, ou pour quelques idées, mais qui balayait le monde (*Géants* 26-27).

Les Maîtres du monde représentent donc non seulement la force derrière la publicité dans *Les Géants*, mais aussi ceux qui initient le conflit, car ils dirigent tous les gestes de cette société: "C'étaient eux qui avaient déclaré la guerre au monde; ils avaient décidé des moments où l'on se tuerait, des moments où l'on s'aimerait, où l'on mangerait, où l'on dormirait, où l'on écrirait" (*Géants* 31).

Le contrôle qu'exercent les Maîtres sur la vie moderne s'accompagne de l'exploitation du langage, le transformant en instrument pour emprisonner les hommes, pour les réduire au statut de la machine: "Connaissez-vous les Maîtres du langage? Ils ont décidé que les mots ne seraient jamais libres, et que les bruits que font les bouches quand elles parlent devraient être semblables aux grondements des machines, aux sirènes, aux vibrations des moteurs électriques" (*Géants* 127). C'est la science des mots qui permet aux Maîtres de réduire le langage à des formules de haine, de mépris, de cruauté, qui trahissent et détruisent toutes les pensées:

Il n'y a plus de pensée, c'est ça qui est vraiment douloureux. Les Maîtres du langage ne veulent pas des pensées de leurs esclaves. Si les pensées apparaissent, peut-être qu'elles détruiraient l'empire des mots, facilement, avec leur silence absolu. Peut-être que les pensées révéleraient le grand mépris qui règne ici, et qu'elles sauraient l'effacer. Si les pensées pouvaient naître dans les cerveaux, peut-être que les hommes et les femmes seraient vraiment beaux, et qu'il n'y aurait plus de Maîtres du langage. Alors les mots apparaissent à la place des pensées, et ils poussent leurs cris d'aras et leurs aboiements de chiens, et les pensées ne peuvent pas naître. Les mots se bousculent et ils imitent la colère, le désir, la joie, ils retentissent, ils assourdissent. Les mots inventent la peur, l'invincible peur de la sujétion et de l'inconscience (*Géants* 133).

Seul Bogo le Muet sait résister aux mots dangereux car, comme les Indiens, il reconnaît la valeur du silence dans un monde où les gens cherchent à se faire comprendre dans une confusion babélique de langues inconnues.<sup>7</sup> Il avait décidé de ne plus parler afin d'éviter le piège des mots, rêvant qu'il irait "vivre sur une île au milieu de la mer, et qu'il n'aurait plus à entendre tous ces mots" (*Géants* 150). Le Clézio évoque néanmoins de la possibilité de libérer le vrai langage en tuant l'autre langage, "celui des désirs asservis" (*Géants* 306). Alors, il n'y aurait plus de petits garçons muets comme Bogo puisque, si l'on retrouvait les vrais noms des choses, on pourrait écarter les dangers qui pèsent sur le monde — comme Hyperpolis qui, sous son nom de "Palace", devient phosphorescent et éclate dans une poussière de béton, où les Gardes qui, renommés "Fantômes", disparaissent dans les arbres (*Géants* 307). Quelques mots suffisent pour renverser les Maîtres et se libérer des contraintes du langage factice, mais il faut simplement les laisser venir, sans effort. Ainsi reste-t-il une lueur d'espoir pour l'humanité asservie.

---

<sup>7</sup>*Supra*, p. 180.

Ces phénomènes de la publicité et du langage mensonger servent à tisser des liens entre *Haiï* et *Les Géants* et à révéler les avantages de la société amérindienne par rapport à la vie occidentale. Le thème des mondes parallèles qui renforce l'opposition entre l'intégration indienne et la désintégration moderne dans *Haiï*, joue, en effet, un rôle tout aussi significatif dans *Les Géants*. En premier lieu, l'agglomération humaine se substitue à la nature.<sup>8</sup> En créant leur propre monde idéal, les hommes réalisent malgré eux une ville anti-utopique: "Lentement, pendant des siècles, ils ont remplacé les forces naturelles. Ce qu'ils voulaient, c'était la destruction du langage des arbres, du langage de l'eau et du feu, du langage de la pierre. Ils ont créé une deuxième nature, où chaque élément serait inventé par eux, un nouveau monde" (*Géants* 32). Dépourvue donc de repères naturels, la ville moderne n'est qu'une imitation de la nature, organisée d'une manière si stricte qu'elle finit par contrôler jusqu'au dernier brin d'herbe.

Puisqu'il a déjà eu l'expérience d'une vie harmonieuse et paisible chez les Indiens Embera, Le Clézio trouve encore plus difficile de se réinsérer dans la ville déchue. En effet, il est en proie à une frustration accablante: ses connaissances d'une existence meilleure lui permettent de voir un paradis de l'autre côté du monde, sans qu'il puisse l'atteindre. C'est précisément le sentiment qui s'exprime dans les premières pages des *Géants* où l'auteur lance une exhortation de passer "de l'autre côté des murs de l'asile", de briser la vitre qui sépare la ville réelle du monde rêvé:

Mais devant la vitre je suis arrêté, et je ferme le poing. Je vois de l'autre côté ce qui est prétendument inaccessible, ce qui n'est plus que spectacle. L'air, l'eau, l'herbe, la mer, la lumière. Je vois des paradis extraordinairement proches, des richesses distantes seulement de quelques centimètres. Haine du verre! Haine des murs de verre (*Géants* 20).

Bien qu'il soit facile de briser la vitre, l'acte se solde par un échec: "Les dessins lumineux, les éclairs, les mouvements de liberté et d'amour, le langage des arbres, le paradis, où? Trahison, abomination! Derrière la vitre, *il y avait une autre vitre*" (*Géants* 21). Evidemment, on ne peut jamais arriver au paradis tout seul, car il y a des milliers de vitres à briser. Pourtant, si tout le monde réclame la liberté, ils verront que les "murs si hauts qui

---

<sup>8</sup>*Supra*, p. 213.

empêchaient de respirer, les grilles, les fils de fer barbelés, tout cela se défera très facilement, parce qu'il n'y aura plus de masques. [...] Ça se passe de l'autre côté du temps, vous comprenez, pas ici. Mais quelquefois, sans le vouloir, en se promenant au hasard, on y est déjà allé" (*Géants* 93). De l'autre côté des masques tombés, le monde sera renouvelé, sans mensonges, ni secrets, ni villes mortes, ni violence. Au contraire, les gens parleront pour exprimer librement leurs pensées, "il n'y aura plus qu'une seule science, celle de la liberté", les hommes et les femmes s'aimeront, et les esclaves se révolteront contre les Maîtres (*Géants* 93-99).

Ces visions d'un lieu utopique qui existe de l'autre côté des frontières du monde connu rappellent les expériences chez les Indiens, avec "les fêtes sauvages, les danses, les musiques d'animaux" (*Géants* 98). C'est donc grâce à son séjour au Panama que Le Clézio peut envisager l'avenir avec un peu d'optimisme, mais il est clair que le bonheur paradisiaque demeure toujours hors de la portée du citoyen ordinaire. L'indifférence, la complicité et la peur empêchent la plupart des gens de renverser l'ordre qu'imposent les Maîtres, ce qui rend la fuite vers l'autre côté la seule possibilité de se libérer: "on peut aller de l'autre côté de ses peurs, s'il y a un autre côté, pour être libre" (*Géants* 320). Sachant que c'est là où il peut se réfugier et se réintégrer dans le bonheur naturel et silencieux de la communauté indienne, Le Clézio cherche d'autres moyens de l'atteindre. Parmi les modes de fuite qui s'offrent à lui vers cette époque, il tente celui de la drogue, dont il raconte l'expérience dans *Mydriase* et "Le Génie Datura".

#### V Datura: Drogue d'épanouissement

L'expérience de la drogue chez Le Clézio représente une tentative de fuite qui donne accès à "l'autre côté" de la vie. Suivant les traces des écrivains qu'il admire, tel Lautréamont, Michaux, et Artaud, il se plonge dans le monde onirique, afin de s'ouvrir aux visions de l'inconnu. Le Clézio raconte ses épreuves hallucinatoires dans des écrits très personnels, *Mydriase* et "Le Génie Datura", publiés en 1973, mais un troisième livre annoncé chez Gallimard, *Au Pays d'Iwa*, ne parut jamais. Il fut retiré de peur que son contenu ne trahisse

pas la communauté qu'il a connue au Panama.<sup>9</sup> Cette exploration des profondeurs de la conscience avec l'aide d'*Iwa*,<sup>10</sup> la plante magique des Indiens Embera, qui "ouvre les yeux" par la dilatation des pupilles en mydriase, permet à l'auteur de frayer un chemin entre le monde réel et le monde imaginaire. Il s'agit donc d'un moyen d'intégrer les rêves et les hallucinations dans la vie quotidienne et de transformer l'existence moderne par les connaissances de "l'autre côté". En tant que tentative de franchir les barrières et les contraintes qui étouffent les citoyens de l'Occident, la drogue constitue une réussite, mais, vu ses effets éphémères, elle ne représente qu'une étape provisoire dans la recherche de l'utopie chez Le Clézio.

Les hallucinations qu'il décrit dans ces deux textes abondent en images qui charrient les mêmes craintes et préoccupations qui le tourmentent dans la société occidentale. Pourtant, la drogue ajoute une nouvelle dimension à ce schéma, car elle sert à libérer l'imagination, autrefois bloquée par la critique et la haine. L'état d'épanouissement qu'elle inspire à Le Clézio lui permet non seulement de voir l'autre côté, mais aussi de l'atteindre. Afin de mieux cerner l'influence qu'exerce cette expérience initiatique sur l'œuvre de Le Clézio, il importe de relier ses visions hallucinatoires au refus du monde moderne et aux projections d'un pays idéal qui se trouvent dans d'autres écrits de cette période d'expérimentation et de découvertes.

Dans *Mydriase*, c'est par la métaphore de la naissance que Le Clézio exprime le passage d'une existence aveugle à une condition éclairée. Par contraste, dans "Le Génie Datura", il s'agit d'une opposition des deux côtés de la vie — qu'il représente d'une part par les images de la toile d'araignée et du village des revenants, et d'autre part, celles du pont merveilleux. Même sous ces formes imaginaires et insolites, les représentations du mal rappellent toujours les figures de la violence, de la peur et de l'incarcération qui caractérisent le lieu urbain. L'état prénatal ressemble à une chambre ou à un cachot: "c'est comme l'intérieur d'une cellule à l'intérieur d'une forteresse, murs de béton, plafond de béton, sol et portière

<sup>9</sup>Entretien avec Franz-Olivier Giesbert, "J.M.G. Le Clézio: 'Naïf? Pour moi, c'est un très grand compliment...'", *Le Figaro*, 16 juin 1997, p. 18.

<sup>10</sup>C'est l'infusion des feuilles du *Datura Brugmensia* ou du Pseudo-*Datura* qui offre des expériences hallucinatoires.



de béton" (M 9). L'absence de lumière amène le "froid, la crainte, l'obscurité" (M 15) et "il n'y a plus d'idées, plus de langage, plus de signes, rien" (M 16). Mais il faut passer par ce stade de néant, pour débarrasser le monde du langage dont se servent les Maîtres pour dominer l'humanité<sup>11</sup>:

Il fallait cette nuit sans lumière, et ce breuvage, pour que, par les pupilles ouvertes à l'extrême, se libèrent les vraies sources de l'énergie. Il fallait anéantir tous les mots, tous les sales mots. Vous les connaissez, ils sont ceux que le langage triomphant avait préparés pour maintenir son ordre aveugle. Ils disaient, AVANT, APRÈS, ERGO, SUM, AME, EXTASE, BEAUTÉ. Mots aveuglants, assourdissants, que les hommes qui veillent disent pendant que les autres dorment, et rêvent (M 36-37).

Sur le point de naître, on est "tout seul au centre du carrefour" et on "a peut-être pour la première fois de vraies pensées, simples et froides et sans désirs" (M 18). Suivant le passage de "l'autre côté", il entame une critique de l'état infernal qu'il vient de quitter, critique qui ressemble à toutes ses diatribes contre la ville néfaste:

On est arrivé dans le pays où il n'y a plus d'yeux, ni de paupières, ni de visages. On a été enlevé au petit territoire où régnaient tous ces yeux, je veux dire, les villes de 10 000 000 d'habitants, les phares braqués, les routes aux moteurs fonçant droit devant eux avec toute la fureur, les ponts, les immeubles, les photographies de femmes et d'enfants, de camions et de grues, tout cela qui, sans pitié, sans répit, REGARDAIT regardait REGARDAIT regarde REGARDE, tout cela qui, sans raison, avec acharnement CRÉE, DÉTRUIT, CRÉE, DÉTRUIT (M 53).

Moins distinctes dans "Le Génie Datura", les images urbaines se laissent voir néanmoins à travers la vision de la maison de l'araignée qui retient Le Clézio prisonnier dans un "piège parfait" aux "compartiments réguliers" (GD 107). C'est aussi pendant cette hallucination que l'auteur voit ce qui inspire sans doute sa description du monde aux vitres trompeuses dans *Les Géants*,<sup>12</sup> et qui renforce la notion d'un monde meilleur que les barrières aliénantes de la pensée occidentale l'empêchent d'atteindre:

Il n'y a pas une seule vitre; il y a des dizaines de vitres superposées, toutes brisées, qui brisent à leur tour le regard qui les traverse. [...] C'est cela surtout qui est effrayant, que je voudrais ne pas voir: cet éloignement des arbres et du fleuve, ce tissu sale qui s'est interposé et qui a tout fracturé. Je voudrais tant voir de l'autre côté (GD 109).

En expliquant le rêve de la maison de l'araignée, le guide Indien de Le Clézio, Colombie introduit l'idée des "maîtres" de l'araignée, des nains à la peau blanche qui entourent la maison en permanence et font peur aux gens, préfigurant peut-être les Maîtres de la publicité

<sup>11</sup>*Supra*, p. 312.

<sup>12</sup>*Supra*, pp. 313-314.

(GD 108). L'entrée dans le village des revenants, cet "enfer de la réalité fausse" (GD 124), provoque tous les sentiments agressifs et confus qu'il éprouve d'habitude à l'égard de la ville: "Un monde brouillé, fumeux, qui vacille, plein de doute et de haine. Traversé d'insultes" (GD 125). A la laideur des corps sans chair, des bossues, des agoutis, s'ajoute la dévalorisation du langage qui ne vient plus de la bouche, mais de l'anus:

L'exécration du langage.  
L'anus lâche sa diarrhée de mots (GD 127).

Cette critique de la communication factice et insensée se fait à travers une image scatologique qui renvoie à la confusion babélique et à l'horreur du langage, thèmes privilégiés dans *Les Géants* ainsi que dans *Hai*.

Or, bien que ces évocations anti-utopiques ne se distinguent pas vraiment des autres images que Le Clézio offre de la ville à cette époque, ses représentations d'un monde meilleur dépassent largement tout ce qui se trouve sous sa plume jusqu'ici. Ce changement a lieu grâce à la drogue qui lui permet d'atteindre le monde de l'autre côté. Il a l'impression très nette d'entrer dans un pays idéal pour "la première fois", puisqu'il ne se sent plus sujet à l'ordre humain: "Il n'y a pas de lois, pas de temps, pas d'espace. Qu'importent les malédictions des hommes, leurs combats de fourmis contre les termites!" (M 31-32). Muni d'une nouvelle conscience du monde, il n'a plus besoin de livres, de photographies, de miroirs; cette conscience semble être du même ordre que la musique et les étincelles de la poussière d'étoiles (M 34). Evidemment, c'est grâce à la drogue que l'âme peut s'épanouir ainsi: "Le breuvage amer a ouvert dans le devant du corps une fenêtre, et l'âme qui sort se répand dans l'espace, s'enfuit en un instant" (M 20). Et une fois libéré, l'âme ne redevient jamais comme avant:

Cette ouverture ne finira pas. Quand l'âme est sortie du corps, et se promène librement au milieu des choses, elle ne veut plus rentrer dans son ancienne prison. [...] On ne connaît plus le monde des hommes, ni celui des oiseaux, ni celui des scarabées. Il suffisait de quelques centimètres à franchir, hors de soi, pour que tout cela cesse. Le lointain, l'inimaginable lointain était là, tout près (M 38-39).

La distance entre le paradis et la réalité se rétrécit jusqu'à ce que la beauté dorée et le bonheur s'infiltrèrent dans toute l'existence et que tout devienne transparent et compréhensible:

Tout est en or. Les pépites sont à fleur de terre, les cristaux de sel gemme luisent et flambent. Les tourbillons immobiles des flammes gelées, les puits noirs, les visages lisses aux traits réguliers, masques d'or et d'émeraude éternels: on les voit, pour la

première fois. Il n'y 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. Les arbres vivants, le fleuve vivant, les pierres et les feuilles mortes vivantes. On voit les villes à l'endroit, et aussi à l'envers. On voit ce qui fait naître, ce qui use, ce qui fait disparaître. Toutes les ruses sont dans les choses elles-mêmes, elles n'ont besoin de personne. C'est ici qu'on devait arriver: on n'était pas né ailleurs, mais bien dans ce pays (*M* 56-57).

Le Clézio annonce alors la possibilité de se réintégrer dans la vie, car il a enfin trouvé l'abri qu'il cherchait autrefois par ses multiples tentatives de fuite:

La vie est possible sans haine, alors, simplement avec ses milliers de dessins. Il n'y a plus de nécessité de fuir, de se cacher dans les cavernes, de protéger ses yeux avec des lunettes fumées. C'est comme si on n'avait plus d'âge ni de nom, et que les armées de policiers vêtus de cuir noir et armés de gourdins, avec leurs meutes de molosses, ne pouvaient plus jamais vous trouver (*M* 60-61).

Ce pays prend donc une allure nettement utopique; cette impression est renforcée par la comparaison à un "grand jardin concentrique où naissent les fontaines et les arbres" (*M* 62). Même si l'état de transcendance qui lui donne accès au royaume du bonheur n'est pas permanent, Le Clézio en revient changé, renouvelé par l'expérience qui lui redonne l'espoir de vivre mieux dans le monde réel:

...on est parti, oui, on a quitté ce pays-là, et maintenant on est dans un endroit où il n'y a rien d'autre que la vie, la force de la lumière jaillissant des corps des cailloux. On est passé à travers la porte de ses yeux enfin ouverts, et on est dans le seul vrai pays, celui où le regard ne se détache pas du corps, mais vous fait voyager en lui, on est en lui comme dans le rayon de la lumière, vibrant d'un seul mouvement d'un bout à l'autre de l'espace. Peut-être qu'on ne reviendra jamais tout à fait de ce pays, maintenant qu'on l'a connu. Les yeux ne se refermeront jamais tout à fait, et l'on sera toujours du côté de ce qui est regardé, plus seulement du côté que ce qui regarde. Peut-être... (*M* 53-54).

L'emblème d'une réintégration parfaite dans "Le Génie Datura" est le pont de métal qui étincèle d'une beauté et d'une vie ineffables. Rappelant le fameux pont qui unit l'Amérique du Nord à l'Amérique du Sud, cette image frappe par "l'élégance de son architecture parfaite. Accomplissement surhumain, il a la forme même des plus belles réalisations de l'homme" (*GD* 103). Symbole, dans sa perfection, de l'unité des deux mondes, le pont appartient aussi à la symbolique du voyage initiatique.<sup>13</sup> Ce symbolisme se retrouve chez Le Clézio, où la traversée du pont représente son passage de la terre au ciel avec l'aide du Datura. Tous les éléments de cette vision du pont suggèrent l'utopie:

le PONT, la beauté inouïe de ce pont, fixe comme une photographie en relief, image enfin arrêtée, ordre, logique, certitude. [...] l'harmonie quasiment divine [...] et

<sup>13</sup>Voir à ce propos Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, pp. 777-778.

tranquille, qui est là pour me dire que le dessein de l'homme n'est pas d'être fou, mais de voir avec toute la force de son regard ce qui, devant lui, autour de lui, est ordonné, calme (*GD* 103).

Mais c'est dans la constatation suivante que réside la preuve incontestable que le pont est le symbole de l'intégration à laquelle aspire Le Clézio dans son existence errante: "Oui, pour la première fois depuis longtemps, ce que je vois et ce que je désire coïncident absolument" (*GD* 105).

Aussi est-il évident que les écrits nés des expériences hallucinatoires de Le Clézio racontent une tentative de fuite qui n'est pas comme les autres, ne serait-ce que par le recours à la drogue. Par ailleurs, Le Clézio est bien conscient des échecs d'Artaud et de Michaux qui se sont laissés sombrer dans l'enfer de la toxicomanie. Pourtant, la drogue joue un rôle bénéfique dans l'œuvre de Le Clézio car elle lui offre l'occasion de passer de l'autre côté de la peur pour entrer enfin dans une vie meilleure. Après avoir eu ce contact avec le pays idéal, pour illusoire et irréel qu'il soit, l'écrivain ne peut désormais rester dans un état passif d'ignorance ou de rancune face au monde occidental. Il se donne pour tâche de trouver une autre solution, non-hallucinatoire, pour atteindre l'autre côté, et celle qu'il suggère de prime abord, le voyage, offre de nouveaux moyens d'y parvenir.

## VI Voyage, clef de l'avenir

En abordant explicitement le thème du voyage dans *Voyages de l'autre côté*, Le Clézio le conçoit moins comme un moyen d'évasion que comme une voie d'accès à l'utopie. Cette nouvelle orientation, qui privilégie la destination recherchée plutôt que le point de départ, amène une diminution marquée dans le nombre de reproches que Le Clézio adresse à la ville. Du coup, la ville perd son rôle de repoussoir, puisque Le Clézio se concentre désormais sur le passage de l'autre côté et sur l'état harmonieux qu'il a connu sous l'influence de la drogue. Ce roman prolonge l'expérience du *Datura*, traduisant les hallucinations métaphoriques en représentations précises du pays idéal et de l'espace urbain qui sont les représentations les plus positives à figurer jusqu'alors dans l'œuvre de Le Clézio.

La structure de *Voyages de l'autre côté* n'est pas nouvelle, puisqu'elle ressemble à celle de *Mydriase*, et de *L'Extase matérielle* aussi, en ce que les passages qui encadrent ou introduisent le récit principal évoquent un état d'avant la naissance ou d'après la mort. Dans "Watasenia", le premier passage de *Voyages de l'autre côté*, Le Clézio décrit un milieu liquide qui rappelle les eaux intra-utérines ainsi que l'existence paisible et solitaire d'un calamar, "l'animal lumineux aux dix bras écartés et flottants" (VAC 18).<sup>14</sup> Il s'agit d'emblée d'une traversée vers l'autre côté où "[il] n'y avait pas d'hommes, donc pas de mort, pas de guerre", mais où "le souvenir des choses qui ne sont pas encore apparues" prépare une (r)entrée dans le monde réel: "Déjà peut-être les bruits des villes, les milliers de moteurs, de klaxons, de freins, déjà les traces des pneus sur les routes de poussière, déjà les ossements blancs des édifices, les fenêtres pareilles à des hublots" (VAC 14). Cette initiation à la vie de l'autre côté renverse l'ordre des choses; Le Clézio présente la vie là-bas comme la réalité tandis que l'existence dans la ville moderne n'est qu'un rêve:

On est allé jusqu'au bout de la route, et il n'y a pas de lumière, pas de miroir. Il n'y a que la mer. Gouffre noir où régnait l'animal solitaire. Et tout ce qui va apparaître un jour, tous ces murs de béton, ces ponts de fer, ces vitrines de verre à l'épreuve des balles; tous ces monuments miracles d'équilibre et de beauté; tous ces barrages; tous ces avions, tous ces navires; tous ces livres, mémoires des hommes écrits sur les feuilles de papier blanc; tous ces tableaux, tous ces poèmes; je puis vous dire maintenant ce que c'était: seulement un rêve, rapide comme un coup du cœur (VAC 18).

A l'autre bout du roman, "Pachamac" présente l'ordre permanent de la dureté minérale comme "l'autre versant de la vie, la face cachée de la terre" (VAC 304). C'est le pays immobile où se terminent tous les voyages, où les rêves sont abolis car ils sont arrivés au bout de leur histoire:

On était enfin arrivé à la beauté, calme, immobile, celle qui peint et sculpte avec le vent. C'était le dernier pays, il n'y en aurait plus d'autre. Pays pour personne, pur, apaisé, sans frontières. [...] C'était comme au début, souvenez-vous, lorsque dans la mer du sommeil le rêve était en train de naître. Maintenant il s'était éteint (VAC 308).

Mais, dans un mouvement qui suggère le mythe de l'Eternel retour,<sup>15</sup> Le Clézio invite à reprendre le voyage à partir de ses débuts dans l'élément aquatique et à chercher une meilleure existence de l'autre côté de la réalité: "Entendez-vous le murmure du torrent dans la montagne? Là est l'entrée" (VAC 309).

<sup>14</sup>Cette image correspond à un membre de la famille des calamars, *Watasenia Scintillans*, qui est lumineux, habitant au fond des mers du Japon.

<sup>15</sup>*Supra*, pp. 143-146.

Entre ces descriptions du lieu parfait se déroule le récit de Naja Naja où Le Clézio raconte les voyages qu'elle entreprend pour atteindre l'autre côté. Les pays qu'elle visite pendant ses promenades s'enracinent à la fois dans le réel et dans l'imaginaire. A travers ses voyages, elle cherche l'intégration dans le temps et l'espace et le silence harmonieux, thèmes déjà présents dans *Haiï*. Bien que ces destinations heureuses soient très importantes en tant que signes d'une pensée utopique qui se précise chez Le Clézio, c'est la présentation du voyage comme moyen d'accéder au pays idéal qui s'avère tout aussi révélatrice d'une relation plus étroite entre le pensable et le possible. Ecartant la notion que cet autre côté n'est abordable que par la mort, la drogue ou le retour à l'état prénatal, *Voyages de l'autre côté* postule le rapprochement des mondes parallèles, ce qui facilite le va-et-vient entre l'existence urbaine et la vie utopique.

Ce voyage qui relie l'ici et maintenant à l'au-delà peut s'accomplir de diverses manières, et faire connaître des pays qui représentent tous un aspect particulier de la vie meilleure. Lorsque Naja Naja disparaît dans le "pays silencieux", on la cherche en rompant avec le schéma temporel ordinaire, suivant ses traces et évitant les pièges des apparences trompeuses:

Mais en marchant en arrière dans le temps, on arrive à retrouver Naja Naja. [...] Elle vous conduit à travers toutes les rues de ces maudites villes (elles sont embrouillées et vous avez envie de défoncer les murs, d'enfoncer les fausses portes), et elle vous mène, pas avec le souvenir, mais avec les messages secrets qu'elle a semés partout, jusqu'aux abords de sa maison (VAC 24).

La proximité du "pays où on ne parle pas", ce pays qui "n'est pas loin du tout, il est tout près des autres pays", rend l'entrée facile; il n'y a qu'à traverser le monde qui se présente aux yeux (et aux oreilles):

Pour y arriver, comme elle, n'importe quand, à l'improviste (les pays sont des endroits où on arrive comme ça, d'un seul coup, au hasard, en plongeant), il faut traverser les pays où l'on parle. Toutes ces villes avec toutes ces rues, où ça parle sans arrêt, avec de grandes lettres rouges, avec des mots qui vibrent dans les haut-parleurs, et les haut-parleurs dans l'estomac. On les traverse (VAC 26).

Evidemment, le pays silencieux est l'antithèse de la ville bruyante, mais il en est la face cachée, qui se manifeste grâce à l'appriivoisement du langage et à l'abolition des bruits: "Le pays où l'on ne parle pas, c'est à l'intérieur du pays où l'on parle, tu n'as pas à perdre ton

temps à aller jusque dans le Harrar ou le Wild, c'est là maintenant, tout de suite, c'est vraiment bien, c'est bien" (VAC 27). Les habitants sont muets comme les Indiens et se parlent avec les yeux, les corps et la musique plutôt qu'avec les paroles "terrifiantes et meurtrières".

L'organisation du paysage urbain rappelle le modèle utopique, car la planification et l'architecture qui furent exagérées dans le schéma anti-utopique des ouvrages précédents se retrouvent dans le monde de l'autre côté sous une forme bien intégrée et positive. Les murs, les carrefours et toute la symétrie de la ville se révèlent sous un jour nouveau si on peut les regarder de l'autre côté et apprécier ainsi leur ordre harmonieux: "Il verrait la ligne tranchante des montagnes noires au-dessus de la ville, puis la ville avec tous ses cubes rutilants, les rues droites coupées par les rues droites, les parcs de palmiers et de cèdres, les avenues où roulent les autos luisantes noires, et la mer avec ses vagues" (VAC 33). La tour centrale n'est plus habitée par les Maîtres qui surveillent, mais par le roi du pays, un vieux sage qui encourage les autres hommes et femmes à connaître le silence (VAC 34).<sup>16</sup> La notion d'être au cœur de la réalité, mais "loin de tout, comme en haut d'une colline [...] dans la ville sans mots, auprès des gens sans paroles, dans le centre du pays sans bruits" (VAC 35-37), donne une impression fort utopique de ce monde de l'autre côté, tant par son orientation et ses aspects plastiques que par le silence qui y règne.

D'autres moyens de voyager de l'autre côté se trouvent dans les gestes les plus ordinaires. Naja Naja peut s'en aller en fumant une cigarette, s'élevant vers le plafond dans la fumée qu'elle exhale pour entrer dans "la fumée des cigarettes paysage gris aux collines douces et aux fleuves lents où l'on se repose" (VAC 41). Ou bien elle s'en va en marchant (VAC 44), à la nage (VAC 46), tout en racontant des histoires qui poussent au départ ceux qui l'écoutent: "C'est comme ça que nous sommes partis, nous aussi, en dormant" (VAC 50). Par la danse, elle arrive dans un autre pays silencieux où on ne fait que bouger, comme des oiseaux qui s'envolent vers "l'île qui est à eux", leur propre pays idéal: "Quand ils arriveront sur l'île, ils seront heureux, et ils recommenceront à danser sur place, en se soulevant, puis

---

<sup>16</sup>*Supra*, p. 221.

en retombant. C'était pour cela la musique, pour commencer cette danse qui vous emmène à l'autre bout de la terre, vers l'île où on peut vivre sans cesser de danser" (VAC 71). L'île paraît donc comme un véritable paradis et non plus l'image trompeuse du *Livre des fuites*.<sup>17</sup> Par ailleurs, la maison abandonnée en haut de la colline qui représente l'asile d'Adam dans *Le Procès-verbal* se retrouve dans *Voyages de l'autre côté* sous l'apparence de la villa "Chanson de la Mer" (VAC 94) et du château de Naja Naja. Ce leitmotiv leclézien reflète la forme protectrice de l'enclave utopique: "Et soudain, on débouche sur une aire de ciment, bien ronde, avec au centre un mirador. C'est un vieux blockhaus, oublié là, entouré du mur de ronces" (VAC 78). Et c'est simplement en montant vers le haut que l'on voyage jusqu'au château de Naja Naja, qui constitue un autre refuge contre le monde moderne: "Peut-être que c'est ici qu'il faudrait vivre, et ne plus jamais retourner vers la ville où les gens vous cherchent" (VAC 79).

Dans un état de transe méditative, les yeux ouverts et la tête vide, Naja Naja voyage dans les arbres, pénétrant simultanément à l'intérieur du tronc et à l'intérieur d'elle-même, pour mieux s'intégrer au monde qui l'entoure (VAC 99-105). En effet, il est possible d'aller de l'autre côté de toute chose, comme Naja Naja, qui "traverse tout ce qu'elle voit" (VAC 111), afin de regarder le monde d'une perspective différente. Perçu de l'autre côté, tout devient beau — la ville est "si belle", les accidents d'autos sont "beaux", et rien n'est fixe (VAC 114-115). Parfois, il suffit donc d'adopter une nouvelle orientation pour voir la beauté dans toutes les choses de la vie et pour voir autrement la condition humaine. Parfois il n'y a qu'à suivre les "routes qui vont partout", avançant toujours vers des "pays étrangers et curieux" (VAC 149) habités par des animaux étranges, tels que les poissons-papillons et des poissons-chats qui rappellent les bêtes fantastiques de Fourier (VAC 151). Cherchant toujours un monde différent de celui qu'elle quitte: "Peut-être de l'autre côté y a-t-il un autre soleil, une autre terre, une mer nouvelle?" (VAC 151-152), Naja Naja apprend quelque chose lors de chaque voyage. Tout comme Le Clézio, "Elle aime bien voyager loin, vers ces pays dont on ne revient pas la même" (VAC 155).

---

<sup>17</sup>*Supra*, p. 297.



Les structures utopiques des pays traversés deviennent de plus en plus évidentes à mesure que Naja Naja voyage — que ce soit le pays du vent, où les êtres ailés et les villes éoliennes symbolisent la liberté et la conscience éclairée (VAC 185),<sup>18</sup> ou le pays du feu qui abrite un palais-sanctuaire très calme, entouré d'une grande muraille blanche et de cercles concentriques (VAC 241-242). A la fin, se révèle le désir de trouver un monde où l'on peut s'installer, une fois les voyages terminés: "Peut-être qu'il y a une terre quelque part, enfin une terre pour nous, où nous pourrions nous arrêter sans penser à repartir" (VAC 269-270). La ville qui se découvre à l'horizon a les caractères géométriques de la cité heureuse avec les "monuments mystérieux. Les pyramides, les coupoles, les tours carrées des palais, blanches et tremblantes dans l'atmosphère. On les regarde, comme si c'était un rêve, et on avance vers elles" (VAC 270). Décrite aussi comme la "ville miraculeuse, avec ses cubes et ses trapèzes blancs", la "ville lumineuse", et la "ville transparente", il s'agit d'une véritable Terre Promise qui répond à tous les critères de l'utopie, et qui, comme elle, est nourrie d'images mythiques, religieuses et surtout mexicaines:

Quand le soleil est au zénith, nous entrons dans la ville, et soudain nous ne sentons plus la fatigue. Nous marchons dans les rues très blanches, en regardant les murs lumineux. C'est comme à l'intérieur d'un glacier, ou d'une mine de sel.

Nous traversons des jardins suspendus. Les arbres sont vert vif, ou couleur de feu, et leurs feuillages grouillent de papillons, de colibris. [...] Il n'y a plus de bruits de moteurs ici, seulement l'eau des fontaines qui cascade, les bourdonnements des huicicilin, les cris des yilotl qui traversent le ciel. Naja Naja nous montre des choses, sans parler, des cèdres immenses, des arbres nains, des zoyalti aux palmes rouges.

La ville blanche s'ouvre devant nous. Il y a des rues rectilignes, des ruisseaux, des maisons carrées aux toits couverts de jardins. Nous croisons des gens étranges. Ils parlent un langage que nous ne comprenons pas (VAC 272-273).

C'est une ville mexicaine à la fête d'Etzalcaualiztli; la musique, la danse, les fleurs et les costumes évoquent tout le bonheur de la ville idéale. Cependant, on ne peut pas y rester, et après avoir montré un tel paradis à ses amis, Naja Naja disparaît, leur léguant la conscience du monde et l'expérience du bonheur qui leur permettent de voyager eux-mêmes de l'autre côté:

Le monde est habité, et nous ne serons plus jamais seuls. Tout scintille, brille et vrombit, pour toi. Sans cesse tu traverses les petites murailles du monde, les tasses de café, les troncs des oliviers, les plaques de duralumin, les vitres, et tu voyages à l'intérieur des labyrinthes qui conduisent vers les beautés cachées. Tu voyages dans les couloirs de la matière plastique rouge, entre les boules blanches du polystyrène, sur les plages lisses du polyester. Il y a des chemins dans tout. Il n'y a pas de

<sup>18</sup>*Supra*, pp. 160-162.

frontières. Quand tu dors, tu rêves, et quand tu es réveillé, tu rêves encore. Tu es dans un autobus, un bateau, un avion qui va d'un continent à l'autre (VAC 293).

Grâce à cet exemple qui annonce la cité heureuse au Mexique, il est clair que le pays idéal peut se trouver n'importe où et partout, car il n'est que l'envers positif de la vie contemporaine. Dans *Voyages de l'autre côté*, Le Clézio confirme la possibilité de faire entrer le rêve dans le réel, et d'accéder à l'autre côté à partir de la ville moderne en raison de la proximité de ces deux royaumes voisins. Les solutions qu'il offre relèvent autant du déplacement psychique que du déplacement spatial, car le silence méditatif et la transe de la danse sont tout aussi efficaces que les voyages vers des îles ou des pays lointains. Ce roman présente donc des débouchés pour celui qui étouffe à l'intérieur de la ville moderne, sans qu'il soit nécessaire de la fuir définitivement, car après avoir franchi le seuil de cet univers autre, les portes s'ouvrent de plus en plus facilement à chaque fois que l'on veut s'y évader. C'est dans *Voyages de l'autre côté* que Le Clézio expose la valeur initiatique du voyage dont on ne revient pas le même.

De toute évidence, le voyage a une fonction très importante dans tous les écrits où Le Clézio décrit les tentatives de fuite qui se sont réalisées dans l'espoir de se distancier de la ville occidentale et de chercher une existence meilleure. Bien que les ouvrages étudiés dans ce chapitre partagent les thèmes communs du refus de la société moderne et de la recherche du pays idéal, un changement significatif s'accomplit pendant cette période expérimentale. Au début, dans *Le Livre des fuites*, Le Clézio insiste sur l'aspect anti-utopique de l'espace urbain, tandis que dans *Voyages de l'autre côté*, il se concentre sur la destination du trajet, l'endroit rêvé. C'est grâce aux expériences chez les Indiens Embera que l'auteur peut exécuter une telle volte-face, dont les étapes successives se lisent dans les textes de cette période. Dans *La Guerre*, Le Clézio est toujours en proie à un sentiment de révolte qui devient messianique à la longue, mais dans *Haiï*, la compréhension des principes essentiels du bonheur s'amorce. Dans *Les Géants*, il exprime sa frustration face à un monde corrompu; en revanche, dans *Mydriase* et "Le Génie Datura", il offre un aperçu de ses aventures hallucinatoires épanouissantes. Enfin, Le Clézio se détourne du style extrêmement critique qui caractérise ses écrits jusqu'alors, se lançant dans des voyages qui lui révèlent

des solutions possibles aux problèmes contemporains. Les voyages imaginaires qui mènent à des pays utopiques dans *Voyages de l'autre côté* se prolongent dans la vie réelle de cet écrivain. La vision de la ville mexicaine "miraculeuse, lumineuse, et transparente" qui apparaît dans ce dernier roman nous indique la direction qu'il prend par la suite. Le Clézio investit désormais tout son espoir pour l'avenir meilleur dans les exemples qu'il puise dans les civilisations anciennes du Mexique.

## CHAPITRE XI

### VOYAGES DE DECOUVERTE

---

C'est cette découverte de l'antique magie des peuples vaincus qui a revalorisé le monde indigène actuel et qui a permis au rêve mexicain de se perpétuer. Rêve d'une terre nouvelle où tout est possible; où tout est, à la fois, très ancien et très nouveau. Rêve d'un paradis perdu où la science des astres et la magie des dieux étaient confondues. Rêves d'un retour aux origines mêmes de la civilisation et du savoir.

*Le Rêve mexicain*

---

Dans le groupe d'écrits amérindiens qui constitue la troisième période de son œuvre, Le Clézio reprend le rêve du bonheur découvert dans *Haiï* pour approfondir ses connaissances de ce phénomène qui ranime son espoir d'améliorer la vie sociale. Pourtant, l'existence heureuse des Indiens Embera ne reflète pas celle que connaît la plupart des peuples indigènes de l'Amérique latine. Pour ces peuples, le rêve est interrompu par les forces opprimantes du colonialisme occidental, ce qui pousse Le Clézio à entreprendre un travail de "restauration". A travers ses études de l'histoire et des civilisations du Mexique, il cherche à renouer les fils de ces rêves anciens afin de les renouveler dans le pays idéal de l'avenir.

Après le choc initial de la reconnaissance et de la réorientation de sa pensée vers la fin des années 60, Le Clézio entame un mouvement de plus en plus marqué vers le Nouveau Monde. A travers une période de dix-huit années, de 1970 à 1988, les tâtonnements vers l'utopie amérindienne se concrétisent lorsque Le Clézio se lance dans des recherches approfondies sur les civilisations anciennes du Mexique. Les textes qui naissent de cette expérience mexicaine constituent la troisième étape dans le cheminement de l'auteur vers

l'utopie. *Trois villes saintes* paraît d'abord dans la *Nouvelle Revue Française* en 1974 et 1975, et puis en volume en 1980, introduisant la communauté maya telle qu'elle existe aujourd'hui. Le Clézio y traite de la redécouverte du rêve, ce "rêve interrompu" d'un bonheur social, qui ne persiste que dans des villages. La traduction et la présentation de deux ouvrages historiques, *Les Prophéties du Chilam Balam* (1976) et la *Relation de Michoacan* (1984), permettent à Le Clézio d'étudier et de signaler les fondements utopiques des sociétés mexicaines, en reconstruisant les bases historiques des rêves anciens. Enfin, il fait une synthèse de ses recherches et ses pensées dans la collection d'essais philosophiques, *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* (1988). A partir des vestiges des civilisations mexicaines qu'il a pu contempler et des détails des cités réelles qui existaient autrefois, Le Clézio tente de restaurer le rêve d'un avenir meilleur pour l'Occident ainsi que pour le monde amérindien. C'est par une réflexion sur la grande civilisation maya qu'il commence à renouer avec le rêve de la cité heureuse.

## I Les Vestiges de l'empire maya

Entre l'essai et la prose lyrique, *Trois villes saintes* présente une vignette de la vie maya contemporaine, où les vestiges de la civilisation magnifique d'antan se mêlent aux images de la destruction et de l'hégémonie coloniales. Malgré la dégradation et l'oppression que connaît le peuple maya depuis la venue des Conquistadors, il garde l'espoir collectif d'une intervention messianique qui restaurera la splendeur et la liberté de l'époque antérieure.<sup>1</sup> Ce renouvellement de la société par l'attente et la fidélité aux prophéties indique que les aspects idéalisés de la ville ancienne se retrouveront dans la ville idéale du futur. En s'inspirant ainsi des formes et des principes de la culture préhispanique, Le Clézio réussit à imaginer une utopie qui incorpore la perfection du passé dans l'avenir. Il s'agit d'une étape qui prolonge le retour aux origines tenté dans *Hai*, mais qui représente néanmoins une innovation en ce que *Trois villes saintes* ranime l'espoir d'effectuer une régénération du cadre urbain par le biais de la culture amérindienne.

---

<sup>1</sup> *Supra*, pp. 141-143.

C'est donc le rêve de la cité heureuse qui constitue la base de *Trois villes saintes*. Pour entrer dans ce rêve de bonheur, il faut que l'individu se débarrasse de tout le mal qui l'accable et qu'il renaisse à la vie: "on avance comme à reculons, sans voir où l'on va, sans savoir ce que l'on quitte. On est comme si on naissait à nouveau, ici, dans une clairière [...] C'est pour cela qu'on marche sur cette route, peut-être, pour trouver le lieu de la naissance" (TVS 11). Pourtant, la ville idéale que l'on cherche n'existe plus dans la réalité:

Chan Santa Cruz, où est-elle? La terre s'est vidée, les villes, les vraies villes saintes, où sont-elles? Elles étaient des feux qui éblouissaient quelques-uns, et ils s'y précipitaient comme font les insectes. Métropoles secrètes, géantes, couvertes d'or et de jade, où n'arrêtait pas le bruit grondant des légendes: et aujourd'hui? (TVS 11-12).

Tout ce qui reste à sa place est un carrefour qui, comme la croix de néon (TVS 13), tente d'usurper le rôle de "la vraie croix" de bois qui montrait les quatre coins du ciel: "La nouvelle croix est de bitume, et sur elle passent les camions" (TVS 16). Dans l'amnésie qui réduit les prophéties aux "rêves que font les vieux hommes avant de mourir" (TVS 14), on peut néanmoins reconnaître "l'itinéraire du rêve", qui mène à une vision, retenue dans la mémoire des hommes fidèles:

On avance, peut-être à reculons, pour entrer dans un autre monde sans souvenirs, pour apercevoir, peut-être, un jour, comme un mirage, les dômes blancs de Chan Santa Cruz. La route de poussière va au hasard, elle suit le chemin de ceux qui fuient. Elle hésite, elle titube, tantôt large, tantôt étroite, c'est la route de la soif, de la famine, du désespoir. Les villes conquises sont défaites pour toujours. Leurs temples sont vides, leurs murailles ne protègent plus. Les dieux humiliés détournent leur regard et oublient les hommes (TVS 16-17).

Repoussé par le bruit des radios, des jukeboxes, des moteurs et des "haut-parleurs qui diffusent les messages des vainqueurs" (TVS 16), ainsi que par les nouveaux démons maudits qui lancent les "noms pleins de mépris et de haine" de la publicité (TVS 18), Le Clézio justifie la fuite: "C'est pour cela que l'on fuit, comme cela, sur la route de poussière, au hasard" (TVS 18). La ville moderne mexicaine se révèle tout aussi anti-utopique que celle du monde occidental:

Chan Santa Cruz a disparu, les alluvions l'ont recouverte: l'asphalte, les baraquements, les boutiques, et les nuages de poussière que soulèvent les pneus des Dina, des Chevy, des Ford, des Blue Bird. Alors c'est le règne des fantômes, tandis que les bruits résonnent deux ou trois fois dans la tête. Devant le blockhaus muet, sur le toit rouge de l'orchéon, il y a une bouteille de Pepsi-Cola géante (TVS 24).

Mais ici, l'on fuit vers une destination plus heureuse. Les Indiens arrivent à une clairière de la forêt où ils attendent l'accomplissement du "rêve interminable" qui représente moins un nouveau commencement qu'un vieux rêve qui persiste à travers la foi inébranlable des Mayas:

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. *Duermen las cruces*. 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, comme "une capitale vide, le centre du désert" (TVS 25) qui a les traits de l'utopie: c'est de là que vient l'espoir d'une libération prochaine qui permettra de réclamer le bonheur dans la ville sainte:

Ailleurs, alentour, le monde ne s'écroule pas, ne pourrit pas. Il n'existe pas tout simplement. Il est en transit, somme de gestes, d'actes, d'argent, pour rien. 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).

Afin d'éviter les forces néfastes de la modernité et de s'inscrire dans le rêve de la cité heureuse, il faut donc se réfugier dans la forêt, derrière des masques, dans l'attente que le rêve se réalise:

Ailleurs, dans les cités vides, les gens bougent, crient, ils montent, descendent, les moteurs des voitures résonnent et déchirent. Ils veulent détruire, ils veulent abraser et meurtrir; mais les visages des hommes de Chanchah sont impassibles, masques de terre cuite qui cachent, protègent. Les croix noires aux bras écartés, vêtues de leurs huipils blancs, sont debout sur le centre de la terre, stables, puissantes, pendant que la mer des arbres étroits, brûlés, souffrants, attend indéfiniment (TVS 36).

L'impression d'abandon et de désespoir qui entoure le centre de l'empire, "Chan Santa Cruz fantôme", où le temple du Balam Na est "abandonné comme une île, perdu dans la nuit", risque de rompre les liens tissés par les rêves entre le passé glorieux et l'avenir: "Les rêves sont interrompus, il n'y a pas de souvenirs. A quoi bon se souvenir? Ici est le règne du présent, le lieu le plus vigilant de la terre" (TVS 41). Mais dans les villages, le vrai Indien continue le rêve paisible et simple:

Maintenant oublié, séparé par la forêt, tandis que progresse l'ombre de la nuit proche qui va peut-être l'effacer pour toujours, loin des violences et des cupidités des conquérants des villes, il règne sur le pays des arbres, sur les champs de maïs et de haricots, sur les maisons de feuilles, sur les puits (TVS 45).

Dans cet "endroit de la haute conscience" où le rêve se communique par la parole ancienne, les principes essentiels dirigent toujours la vie, tandis qu'ils ont cessé d'exister dans les villes de l'autre côté de la forêt:

Dans la nuit le vieux visage est immobile. Mais sans cesse la parole sort de lui, la parole ancienne qui dirige les actions des hommes et la vie de la terre. Peut-être que le regard n'a plus de haine, maintenant, seulement une très grande pitié, parce qu'il voit l'histoire du commencement à la fin. Le regard voit à travers la nuit ce qui est arrivé de l'autre côté de la forêt, les villages en train de brûler, les plantations ravagées, les enfants morts, l'horizon couvert de fumées rouges. Le regard traverse la nuit froide, il voit ce qui a cessé. La parole des vaincus retentit plus fort que celle des conquérants, elle passe sur les feuilles des arbres comme le vent, elle bouge dans les crevasses de la terre, elle trouble le silence des puits profonds (TVS 48-49).

Proche de la nature, la vie se régénère sans cesse, répétant les cycles qui n'ont plus de prise dans les villes des Conquérants, les rêves se réintégrant dans la parole commune:

On ne peut pas oublier, parce que l'histoire ne s'est pas interrompue. Dans le village, les hommes et les femmes ont le même souffle, les plantes et les arbres croissent selon le même rythme. Les mains font les mêmes gestes, les lèvres disent les mêmes mots. Rien ne s'est arrêté. Le passé, cela n'existe pas; seulement, les hommes deviennent vieux, puis ils meurent; et la parole murmurée glisse d'un corps à l'autre (TVS 50).

Ceux qui résistent à la domination espagnole rêvent les yeux ouverts, fixant le regard sur un pays organisé selon leurs propres principes:

Les Séparés n'ont pas fermé leurs yeux. Ils ont gardé leur regard en vie, tandis qu'autour d'eux les étrangers s'endormaient. Maintenant que la guerre est finie, où sont les vaincus? Les hommes qui ressemblent à la terre, les hommes qui sont pareils aux arbres, les hommes qui ont la peau couleur de terre, les femmes qui ont la peau couleur de maïs, ceux qui ne vivent que par le pain et l'eau ne sont jamais vaincus. Ce ne sont pas les richesses qu'ils désirent, ni le pouvoir sur les terres étrangères. Ils ne cherchent que l'ordre du monde qu'ils habitent (TVS 57-58).

Le mirage de la ville sacrée d'antan révèle tous les signes de l'ordre parfait et harmonieux qui manquent dans la vie actuelle:

Les villes sacrées n'existent plus, les villes si blanches, qui flottaient à l'horizon comme des mirages, coupôles, dômes, mosquées, jardins suspendus, temples rouges aux escaliers verticaux où montaient en serpentant les processions des hommes habillés des plumes de l'oiseau Yaxum; les sanctuaires, les tables de pierre où fumaient les encensoirs, les murailles sèches qui entouraient les cours lisses comme le ciel, les jeux, les marchés, les pistes de danse (TVS 65).

Ce sont les mêmes images utopiques que les Indiens rêvent de retrouver dans le lieu de la délivrance, dans "la vraie ville vivante, la capitale du pays silencieux, au milieu de la forêt, là où cesse la soif et la fatigue, là où l'on chante, où l'on prie, la ville sainte" (TVS 67). Les paroles, la musique, la danse, les prières et l'encens annoncent l'arrivée dans la ville sainte



renouvelée (TVS 72); le sang coule sur les autels de pierre (TVS 73) dans le cercle du village qui "est pareil à un mirage, très blanc, aux murs arrondis couverts de feuilles" (TVS 76).

Evidemment, le rêve de la cité heureuse dans l'avenir s'inspire des villes anciennes détruites par les Conquérants mais qui persistent dans la mémoire collective du peuple maya. Leur volonté commune de résister aux agressions et aux influences étrangères, se présente donc dans *Trois villes saintes* comme le moyen de retrouver le bonheur social. En introduisant à travers cet exemple l'idée qu'il faut garder les liens avec le passé, par les souvenirs héréditaires et les rêves collectifs, Le Clézio indique comment se rétabliront l'ordre et l'harmonie dans la société future. Il s'agit d'un thème qu'il explore davantage dans les ouvrages qui suivent, où il identifie les principes essentiels des civilisations anciennes qui fournissent les clefs de l'avenir utopique.

## II A la Recherche d'un rêve social

La présentation et la traduction par Le Clézio des textes indiens, *Les Prophéties du Chilam Balam* et la *Relation de Michoacan*, témoignent de l'intérêt essentiel que porte l'écrivain aux civilisations anciennes du Mexique. Dans les deux premiers ouvrages qui s'inspirent des voyages au Nouveau Monde, Le Clézio présente ses vues personnelles sur les sociétés amérindiennes actuelles, adoptant une approche quasi-anthropologique dans *Haiï* et une perspective mythico-religieuse dans *Trois villes saintes*. Or, puisque ces écrits ne suffisent pas à faire le tour d'une question fondamentale, Le Clézio se tourne vers l'historiographie comme instrument pour analyser le passé précolombien et tous les secrets qu'il détient, et pour comprendre les apports potentiels de ces sociétés pour l'évolution de l'Occident. Le style subjectif de *Haiï* et de *Trois villes saintes* est donc révélateur des préoccupations principales de l'auteur durant la période initiale où il se retira du monde pour récupérer ses forces après les expériences traumatisantes et accablantes subies dans l'Ancien Monde. Dans ses premiers textes amérindiens donc, il ne fait qu'exposer les grandes lignes et les principes généraux de sa vision utopique dans des termes assez émotifs, tout en exigeant la remise en question des valeurs de la civilisation occidentale. En adoptant par la suite un procédé qui

donne l'impression d'une certaine objectivité rationalisante, Le Clézio manifeste une volonté de percer le mystère des légendes d'un "paradis perdu", qu'il ne cherche pas à reproduire, mais où il devine la possibilité de trouver des applications pratiques pour la société occidentale.

D'où, dans les commentaires des *Prophéties du Chilam Balam* et la *Relation de Michoacan*, la reprise des thèmes utopiques de *Hai* et de *Trois villes saintes* — à savoir l'intégration physique et spirituelle de l'individu dans la société comme dans la nature, selon le rêve d'un monde parfait qui a ses racines dans les empires mexicains. Le Clézio approfondit et développe ces notions, dont dépend l'amélioration de la société moderne, dans les préfaces de ces deux traductions. Il y révèle les méthodes par lesquelles les anciennes sociétés mexicaines appliquaient l'approche holistique à leur vie quotidienne. De cette manière il démontre que les principes essentiels qui régissent la vie artistique et spirituelle s'étendent aussi à l'organisation religieuse, sociale et politique des communautés réelles présentées dans ces textes. Grâce à cette validation historique qu'il confère aux principes exposés dans les premiers textes amérindiens, les abstractions se concrétisent et la vision utopique de Le Clézio se précise à travers la description du monde mexicain précolombien.

*Les Prophéties du Chilam Balam* et la *Relation de Michoacan* racontent l'histoire de deux peuples différents — le premier étant un livre sacré hérité des Mayas de la péninsule Yucatan, tandis que le deuxième trace l'évolution et la vie des Porhépecha de Michoacan —, mais ce sont tous les deux le testament d'une société en voie de disparition. Le fait que Le Clézio choisit de traduire ces textes en particulier affirme sa préférence pour les écrits indiens les plus authentiques possibles,<sup>2</sup> mais surtout sa mission d'entreprendre un véritable retour aux origines des civilisations anciennes, qui selon lui, restent porteuses d'un message social très pertinent. Malgré la perspective primitiviste que l'on a tendance à attribuer à une telle mission, la reléguant au statut d'une fascination exotique,<sup>3</sup> la tâche que se donne Le Clézio

<sup>2</sup>Le Clézio signale l'inspiration indienne des *Prophéties du Chilam Balam*, pp. 19-22, car ce texte est reconstitué dans la langue des Conquistadors par les Prêtres mayas après la destruction de leurs propres textes sacrés hiérophiques par l'évêque Diego de Landa. De même, la *Relation de Michoacan* est "un livre indien" où la pensée directe, poétique et incantatoire des Anciens Prêtres se perçoit à travers les mots espagnols, pp. 14-24.

<sup>3</sup>Christian Marouby, *Utopie et primitivisme: Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 12.

ici s'intègre plutôt dans une démarche utopique, puisque les renseignements du passé serviront à planifier l'avenir de l'humanité.

C'est dans cette perspective que Le Clézio insiste sur l'aspect collectif qui domine la pensée indienne. Dans son analyse des *Prophéties du Chilam Balam* et de la *Relation de Michoacan* il insiste sur la signification de leur caractère représentatif. D'une part, ce qui fait pour lui la valeur des *Prophéties du Chilam Balam*, c'est le fait que ce livre représente le rêve collectif d'un peuple entier:

Les vrais livres sont magiques. Ils viennent de l'autre bout du temps, denses, pareils à des stèles. Ils sont chargés de symboles et de signes, comme écrits à l'intérieur d'un rêve, entre les passages noirs de l'oubli. Car ils sont le rêve qu'a fait un peuple, avant de retourner au sommeil, et ce qui est écrit sur ces pages parvient jusqu'à nous à demi effacé, phrases énigmatiques qui résonnent dans toute la profondeur de l'origine du langage, et qui nous parlent aussi de cet autre bout du temps, improbable, quand le rêve des hommes sera enfin achevé (*Prophéties 7*).

D'autre part, dans la *Relation de Michoacan*, c'est la manière de sa rédaction qui fonde son authenticité en tant que testament du peuple indien, car les mots en langue porhé qui s'infiltrèrent dans le texte servent à faire entrer dans l'histoire écrite les récits et la culture qui risquent de disparaître à jamais:

La *Relation de Michoacan* porte en elle les marques de l'authenticité, qui disent son origine avec plus de certitude qu'une signature: ce sont les mots et les expressions en langue porhé, qui semblent parfois préfigurer le dictionnaire de Gilberti: noms de plantes, de poissons, d'oiseaux, noms de rochers, de sources, de collines. Noms d'hommes, héros mythiques liés à la genèse même de cette civilisation, ou noms de héros oubliés, seuls repères d'une histoire que la culture des Conquistadors vouait au néant (*Relation 22*).

C'est précisément ce langage que Le Clézio apprécie dans la *Relation de Michoacan*. Il y voit le symbole de la revendication du droit des Indiens à la parole, parole qui incarne la conscience d'une civilisation entière:

Ainsi, le testament laissé par les Prêtres et les Anciens de la nation porhé est aussi une protestation contre la destruction et la mort qu'apportent les Conquistadors. C'est la voix indigène que l'on perçoit ici, dans le récit troublé où les songes et les augures semblent sceller un destin incompréhensible. C'est elle qui, au-delà des mythes et des légendes, semble porter un appel à la révolte, à la justice (*Relation 24*).

Ainsi, la forme même de ces ouvrages mexicains s'inspire de l'expérience de la collectivité. Dans sa présentation des textes, Le Clézio renforce la notion de la communauté en valorisant tout ce qui est indigène. Il signale les qualités positives non seulement de la vie esthétique, mais aussi de l'ordre social des anciennes civilisations mexicaines. Cette solidarité

communautaire constitue donc un élément très important du bonheur des peuples mexicains, mais pour garantir leur survie au sein du monde naturel, ils doivent s'inscrire aussi dans le temps et dans l'espace.

Dans la présentation des *Prophéties du Chilam Balam*, Le Clézio explique l'influence que le calendrier et la mesure du temps exercent sur le sort du peuple maya. En exposant ainsi toute la complexité mathématique et symbolique de l'organisation du temps chez les Mayas, il démontre que la valeur de ladite société ne provient nullement de ce qu'elle comporte de primitif, ou de sauvage, mais plutôt de sa recherche de connaissances scientifiques. Etant donné que la vie s'organise autour du soleil, qui représente la force créatrice et destructrice par excellence sur le plateau aride du pays maya (*Prophéties* 10), et qu'elle s'inscrit dans le temps cyclique du mythe de l'Eternel retour,<sup>4</sup> cette communauté cherche à établir une parfaite harmonie avec son environnement. Le besoin urgent de comprendre le temps l'emporte sur toute autre stratégie de connaissance: "Avant de se comprendre soi-même, avant de connaître l'histoire, il fallait comprendre les lois du ciel, car c'était dans le ciel que se trouvait l'explication du mystère, la clef de l'avenir. C'est du ciel que pouvait venir la prophétie" (*Prophéties* 10).

De ce désir de comprendre naît l'humilité du peuple maya chez qui s'opère la prise de conscience qu'une vie humaine n'est qu'un moment dans les révolutions constantes de l'univers.<sup>5</sup> La suprématie du temps est donc pleinement acceptée: il suffit d'en chercher les signes et les lois. C'est ainsi qu'ils espèrent formuler un mode d'existence leur permettant d'échapper à la mort, sinon individuelle, du moins collective. Outre cette sagesse que souligne Le Clézio, il faut noter la qualité englobante de la philosophie maya qui regroupe les éléments religieux, scientifiques, naturels, sociaux dans la perfection mathématique du Grand Dessin.<sup>6</sup> Tout acte, tout geste, toute pensée s'inscrivent dans l'ordre qui se répète à l'infini.

---

<sup>4</sup>*Supra*, pp. 151-152.

<sup>5</sup>*Supra*, p. 151.

<sup>6</sup>*Supra*, p. 151.

Bien que Le Clézio n'insiste pas sur l'organisation du calendrier dans sa présentation de la *Relation de Michoacan*, il souligne néanmoins le rôle du temps cyclique comme inspiration fondamentale de ce texte. En tant qu'expression de l'âme du peuple porhé lors de la Conquête espagnole, ce livre raconte l'histoire d'une civilisation près de s'écrouler. Il s'agit donc de l'achèvement d'une époque dont la signification historique pour le monde entier est inestimable:

Ce livre, dont l'initiative revient aux Conquistadors espagnols, devenait ainsi, sous la dictée des Prêtres et des Anciens du Cazonci assassiné, un livre purement indien, écrit pour la gloire des vaincus et non pour le profit des vainqueurs.

C'est cette vérité intérieure, cette urgence de la parole, qui est la beauté de la *Relation de Michoacan*. Dernier témoignage d'une civilisation mourante, livre unique du peuple porhé, il accomplit sous nos yeux une destinée émouvante et mystérieuse. Quand se taisent les voix anonymes des Prêtres et des Anciens, l'aventure de ce peuple s'achève. Seule demeure, trouble et fragile comme un songe, cette mémoire qui parle pour nous de héros et de dieux oubliés, et d'une nation à jamais effacée (*Relation* 14).

*Les Prophéties du Chilam Balam* naît aussi d'une volonté de préservation, face à l'écroulement du régime maya: "En fait, ce que nous montrent les Livres du Chilam Balam, c'est précisément cette rencontre du peuple maya avec l'Occident, l'un des moments les plus émouvants de l'histoire du monde. Ce choc, et le bouleversement qui suivit, est à l'origine même de ces livres" (*Prophéties* 22). Que ces interprétations du temps révolu aient des répercussions utopiques, il n'y a pas de doute, puisque la destruction complète et totale d'une ère crée une table rase sur laquelle une nouvelle société peut s'instaurer. Il importe donc de noter que ces textes révèlent d'une part l'intégration universelle dans le temps cyclique qui étaye la société amérindienne, et d'autre part la possibilité d'un renouvellement périodique, encouragée par la notion d'un éternel retour:

Ainsi l'histoire des Chroniques est-elle moins le compte rendu d'un déroulement que la recherche des cycles temporels, en vue de la connaissance de l'avenir. Le peuple maya, en reconnaissant son histoire, attendait avec appréhension qu'elle recommence (*Prophéties* 26).

Or, c'est précisément cette reconnaissance des cycles éternels qui soutient les rêves des Indiens, car même si leur foi en une destinée toute tracée est la cause principale de leur défaite,<sup>7</sup> elle démontre à quel point l'imaginaire s'imbrique dans la vie quotidienne: "Pour ce peuple religieux, la vie n'est jamais indifférente. Elle est le reflet de la volonté des dieux, et

---

<sup>7</sup>*Supra*, pp. 151-152.

le destin des hommes est tracé depuis la création du monde [...] en une sorte d'ivresse où le mythe et le réel se confondent" (*Relation* 35). Le rêve d'une remise en valeur de cette vie intégrée ne peut pas être relégué au statut d'un souvenir nostalgique. Au contraire, le rêve se régénère sans cesse, tantôt invisible derrière les images chrétiennes des Conquérants, tantôt apparent dans de nouvelles figures révolutionnaires:

Les livres du Chilam Balam ne sont pas des Mémoires. Leurs prophéties sont vengeresses. [...] Car les dieux d'autrefois n'avaient pas disparu. Ils avaient seulement changé de nom. [...] Car le peuple maya, le peuple céleste, n'avait jamais cessé de vivre pour ses dieux. Lorsque, après la conquête, eut lieu le grand changement annoncé par les prophètes, lorsque les hommes changèrent leurs habits, leurs lois, leurs dieux, ils ne cessèrent pas d'entendre la voix ancienne. Ils laissèrent s'accomplir la destinée (*Prophéties* 27).

Le Clézio signale les mêmes qualités durables et tenaces du rêve dans la *Relation de Michoacan* qui "est plus qu'une mémoire ou un témoignage. Elle est une sorte d'incantation au-delà de la mort, qui transfigure le réel, et fait renaître encore, sur cette terre désertée et frappée par le malheur, les figures des héros disparus et les forces surnaturelles qui les ont engendrés" (*Relation* 39). Le rêve représente en effet l'essence de la civilisation indienne, et donc une source d'inspiration pour la société occidentale:

Cette histoire est surtout une histoire rêvée. Comme la plupart des peuples indiens, les anciens Porhépecha vivaient dans un monde où la frontière entre le réel et le rêve était indistincte, où sans cesse intervenait le fabuleux, qui transformait la vie quotidienne. Si la *Relation de Michoacan* peut être considérée comme un livre indien, c'est à cause de cette part du rêve, à cause de cet irréel qui se mêle sans cesse au récit et lui donne son sens mythique, sa force magique (*Relation* 39).

Or, ce rêve d'un avenir meilleur que Le Clézio constate chez les peuples amérindiens manifeste sa parenté avec la tradition utopique lorsqu'il décrit leur perception du temps cyclique et des mondes interdépendants comme une tentative consciente non seulement pour comprendre leur existence mais aussi pour la transformer:

Mais ce serait mal comprendre cette philosophie que d'y voir l'expression de quelque renoncement mystique. Le peuple maya, le peuple céleste, ne s'est jamais détourné de lui-même. Au contraire, c'est dans cette relation avec l'univers qu'il trouvait le désir de vivre. L'homme savait qu'il était l'enjeu des forces célestes. Né sur cette terre, soumis aux souffrances, sans cesse à la recherche de sa demeure, *du pain et de l'eau*, il savait que cette vie ne lui était pas donnée, mais qu'il fallait la conquérir, et pour cela, prévoir, et changer (*Prophéties* 30).

Enfin, la tendance utopique de ces deux ouvrages s'impose en toute clarté. Si Le Clézio met en lumière ce qui est précieux dans la civilisation amérindienne, c'est pour souligner autant sa valeur projective que son authenticité historique. Bien que la présentation de la *Relation*

*de Michoacan* se termine par un point d'interrogation à propos de la disparition définitive de la civilisation porhé, nous savons d'une part que l'histoire des Porhépecha doit s'accomplir, d'autre part que cette histoire recommencera après chaque catastrophe.<sup>8</sup> En revanche, la question que Le Clézio se pose à la fin de la présentation des *Prophéties du Chilam Balam* a trait non pas à l'incertitude indienne devant sa fin imminente, mais plutôt à l'incapacité occidentale à bénéficier des connaissances anciennes qui ont le potentiel de rénover le monde désintégré et fragmenté du XXe siècle.<sup>9</sup>

*Les Prophéties du Chilam Balam* et la *Relation de Michoacan* explorent ainsi la nature de la vision utopique de Le Clézio — celle qui s'inspire des rêves anciens qui persistent jusqu'à l'heure actuelle. De toute évidence, le choix de se lancer dans l'histoire et les légendes mexicaines ne pose aucune entrave à la réflexion utopique, car les aspects que Le Clézio souligne dans les sociétés mexicaines servent à démontrer comment il faudrait organiser le monde autrement, pour retrouver une société intégrée dans le temps et dans l'espace. Selon lui, il faut retourner aux origines pour identifier dans le passé indien du Mexique les différences fondamentales entre la culture amérindienne et la culture occidentale. C'est ainsi que l'on arrive à comprendre que l'hégémonie de celle-ci, inaugurée par la conquête espagnole, est ce qui représente peut-être le plus grand obstacle au bonheur et à la réalisation d'une société meilleure.

Les présentations de Le Clézio donnent l'impression d'une cristallisation des idées exposées dans *Haiï* et *Trois villes saintes*, car les recherches historiques entreprises entre 1976 et 1984 corroborent ce que révélèrent déjà ces autres textes sur les notions du temps et de l'espace dans le rêve permanent des Indiens. Néanmoins, c'est dans le dernier ouvrage de la troisième période, *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, que l'on trouve l'exploration la plus poussée de la conscience amérindienne et de ses perspectives utopiques. L'interprétation philosophique qu'y fait Le Clézio de toutes ses expériences et ses connaissances du Nouveau Monde jusqu'alors démontre à quel point ses visions s'inscrivent dans le rêve indien. Ce rêve, interrompu par la Conquête, mais redécouvert dans

---

<sup>8</sup>*Supra*, p. 257.

<sup>9</sup>*Supra*, pp. 256-257.

l'ordre harmonieux de la vie quotidienne, est celui que l'auteur cherche à restaurer en l'exposant et en l'expliquant au monde moderne.

### III La Reprise du rêve interrompu

Dans l'ouvrage pivotale qu'est *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Le Clézio réunit des essais au sujet du Mexique, essais où le rêve sert de fil conducteur. Plusieurs d'entre ces rêves reprennent les idées des écrits antérieurs: "Le Rêve du Conquérant" et "Le Rêve des origines" s'inspirent des *Prophéties du Chilam Balam* et de la *Relation de Michoacan*, "Nezahualcoyotl ou la fête de la parole" fut publié en introduction aux *Chants de Nezahualcoyotl*,<sup>10</sup> et "Antonin Artaud ou le rêve mexicain" développe les thèmes traités dans "L'Envoûté".<sup>11</sup> Cependant, en les regroupant sous le signe du "rêve", Le Clézio réussit à réorienter ses réflexions sur tous les aspects du monde amérindien, pour en exposer leur valeur essentiellement projective. Tous les événements qui y sont décrits manifestent donc une tendance utopique prononcée par rapport aux textes précédents. Dans *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, le rêve interrompu se métamorphose en un rêve renouvelé, ce qui permet de dégager l'essentiel de la vision utopique de Le Clézio et de se prononcer sur la nature idéologique de sa représentation.

De même que la rencontre des civilisations anciennes avec les conquérants espagnols est citée comme inspirant la rédaction des *Prophéties du Chilam Balam* et de la *Relation de Michoacan*, elle se trouve aussi à l'origine du *Rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Pourtant, le choc de cette rencontre est présenté dans ce dernier texte de manière à déplacer cet affrontement: du niveau physique et concret, il passe au royaume de l'imaginaire. C'est dans la dialectique du rêve que Le Clézio cherche la trace des idéologies véhiculées par les Ancien et Nouveau Mondes. Chargés donc d'incarner les forces qui se heurtent dans un affrontement brutal, les rêves respectifs du Conquérant et de l'Indien sont confrontés par Le Clézio de manière à présenter cette histoire sous un jour nouveau. Sa tentative pour

<sup>10</sup> *Les Chants de Nezahualcoyotl*, traduit de Pascal Coumes et Jean-Claude Caër, Paris, Obsidiane-Unesco, 1985.

<sup>11</sup> J.M.G. Le Clézio, "L'Envoûté", *Cahiers du Chemin*, 19, octobre 1973, pp. 51-57.



expliquer, à partir d'une perspective métaphysique, les forces à l'œuvre dans cette lutte inégale éclaircit la manière dont Le Clézio s'achemine lui-même de la découverte du rêve interrompu et refoulé des Indiens jusqu'à la défense de leur idéal.

Il commence par décrire l'étonnement des deux côtés qui caractérise les premiers moments de cette rencontre de deux civilisations. Tandis que les Espagnols s'émerveillent de la grande cité blanche des Mayas, qu'ils comparent au "Grand Caire", le rêve du conquérant revêt un aspect utopique, car on peut imaginer que ces soldats se croient arrivés au paradis terrestre: "Le rêve peut commencer, encore libre de toute peur, de toute haine" (*Rêve* 9). Puisque les Indiens, pour leur part, s'étonnent de voir arriver les étrangers "de là où naît le soleil", ce contact initial ressemble à une expérience de respect mutuel. Cependant, dès que les rêves s'affrontent, l'instant harmonieux prend fin et le conflit s'ensuit. C'est la demande de l'or, la "monnaie" du rêve du conquérant, qui entraîne la conquête et la destruction de l'empire aztèque. C'est cette demande qui confirme le rêve des Indiens — persuadés que les Espagnols sont des représentants de la divinité, avides de ce métal divin<sup>12</sup> — et le rêve des Conquistadors — déterminés à voler toutes les richesses de cette civilisation désormais vouée à la ruine:

Ainsi commence cette *Histoire*, par cette rencontre entre deux rêves: le rêve d'or des Espagnols, rêve dévorant, impitoyable, qui atteint parfois l'extrême de la cruauté; rêve absolu, comme s'il s'agissait peut-être de tout autre chose que de posséder la richesse et la puissance, mais plutôt de se régénérer dans la violence et le sang, pour atteindre le mythe de l'Eldorado, où tout doit être éternellement nouveau.

D'autre part, le rêve ancien des Mexicains, rêve tant attendu, quand viennent de l'est, de l'autre côté de la mer, ces hommes barbus guidés par le Serpent à plumes Quetzalcoatl, pour régner à nouveau sur eux. Alors, quand les deux rêves se rencontrent, et les deux peuples, tandis que l'un demande l'or, les richesses, l'autre demande seulement un casque, afin de le montrer aux grands prêtres et au roi de Mexico, car, disent les Indiens, il ressemble à ceux que portaient leurs ancêtres, autrefois, avant de disparaître. Cortés donne le casque, mais il demande qu'on le lui rapporte plein d'or (*Rêve* 11).

La fascination initiale des Espagnols face au Nouveau Monde ne saura pas résister à leurs appétits de colonisateurs, inaugurant ainsi des siècles d'hégémonie occidentale. Sans cette première victoire, la colonisation ne se serait peut-être pas étendue sur le monde, car c'est grâce à l'or et à l'esclavage mexicains que l'Occident subjugué le monde amérindien et détruit des civilisations entières:

<sup>12</sup>"L'or a valeur de symbole pour les Indiens, puisqu'il est la chose même des dieux, leur trésor; en l'exigeant les Espagnols prouvent donc qu'ils sont des *teules*", *Le Rêve mexicain*, p. 23.

Sans le savoir, en donnant aux Espagnols l'or — les cadeaux somptueux de Moctezuma, qui doivent amadouer ces messagers terribles de l'au-delà — les Mexicains donnent aux étrangers une puissance terrestre qu'ils ne soupçonnent pas. Car les roues d'or, les bijoux d'Axayacatzin, les trésors précieux des dieux, fondus, réduits en barres, puis envoyés en Espagne, vont servir à cautionner, à financer de nouvelles expéditions vers le Nouveau Monde. L'or est un pacte avec la destinée, puisque ce sont les Indiens eux-mêmes qui fournissent à leurs conquérants la monnaie qui achètera leur extermination. Comment eussent-ils pu le savoir? Le monde terrien, religieux et féodal de l'empire aztèque pouvait-il imaginer le bouleversement moral qui secoue l'Europe à la Renaissance, et qui doit aboutir à l'entreprise coloniale, quand le guerrier, le chef de troupes devient l'allié et le pourvoyeur d'un pouvoir à la recherche de nouvelles frontières? L'or est l'âme même de la Conquête, son vrai Dieu, comme le dit Las Casas. Il est aussi sa monnaie de songe, et la rapine insatiable des Conquérants ne fait qu'annoncer le commencement du vertige moderne (*Rêve* 23-24).

Les conséquences tragiques de cette rencontre des rêves retentissent à travers toute l'histoire, affectant à son tour un monde qui privilégie la puissance économique au détriment de toute autre richesse, que celle-ci soit culturelle, spirituelle ou sociale:

La tragédie de cet affrontement est tout entière dans ce déséquilibre. C'est l'extermination d'un rêve ancien par la fureur d'un rêve moderne, la destruction des mythes par un désir de puissance. L'or, les armes modernes et la pensée rationnelle contre la magie et les dieux: l'issue ne pouvait pas être autre (*Rêve* 11).

Cette inégalité des rêves est ce qui entraîne la défaite de la civilisation indienne car, afin que le rêve du conquérant puisse se réaliser, il faut la décimation de la population et de tout signe de leur règne, ce qui écarte la possibilité de continuer le rêve mexicain. Le Clézio condamne la nature absolue de la quête espagnole de l'or qui nécessite la disparition d'un autre rêve, plus pur, réduit désormais à un souvenir par le regard de l'autre: "ce rêve étrange et cruel, rêve d'or et de terres nouvelles, rêve de puissance, cette sorte d'absolu de l'aventure, quand le monde nouveau découvert par Colomb apparaît encore un bref instant, fragile et éphémère comme un mirage, avant de disparaître à tout jamais. Car celui qui regarde, dans ce drame, est aussi celui qui détruit" (*Rêve* 14).

Le rêve du Conquérant s'inscrit dans la tradition occidentale, comme l'atteste la comparaison de Hernan Cortés aux autres "héros" historiques et mythiques de l'Ancien Monde. L'homme à la source de cette conquête violente s'inspire d'Ulysse, d'Attila, de César et préfigure Napoléon lorsqu'il se met à réaliser son rêve de puissance (*Rêve* 16-18). Mais il est évident que Cortés n'aurait jamais connu un tel succès s'il n'avait pu profiter de la coïncidence du rêve mexicain et du sien:

Troublés par le mythe du retour de leurs ancêtres et du divin Serpent à plumes Quetzalcoatl-Kukulcan, les Indiens sont aveuglés, incapables de percevoir les véritables desseins de ceux qu'ils ont déjà nommés les *teules*, les dieux. Et quand ils comprendront que le retour de ces hommes barbus venus de «là où naît le soleil» est une tuerie sans précédent dont nul ne sortira indemne, il est trop tard. L'Espagnol a mis à profit cette hésitation pour pénétrer jusqu'au plus profond de l'empire, pour semer la discorde, gagner les terres et les esclaves (*Rêve 19*).

Un autre élément qui facilite l'exploitation des Mexicains par les conquérants est celui de l'unité indissoluble de la communauté indienne face à l'individualité espagnole — celle-ci peut résister aux attaques pourvu que le héros Cortés reste là pour les diriger, tandis que celle-là est ébranlée jusqu'au fond par la crise psychologique qui résulte de la destruction de leur dieux et, par extension, de toute leur existence:

Comment eussent-ils pu se sauver, eux qui ne formaient qu'un tout, une seule et même âme dominée par leurs dieux, soumise à la volonté des rois et des prêtres, alors que devant eux se présentait l'homme individualiste et sceptique du monde moderne? [...] Cortés le sait bien, en bon chef de guerre, lorsqu'il frappe les peuples qu'il veut soumettre dans ce qu'ils ont de plus précieux, de vital: alors il fait jeter les idoles au bas des temples, et il les remplace par les signes de la foi chrétienne. Abandonnés de leurs dieux ancestraux, les Indiens ressentent la plus grande angoisse, ils savent qu'ils sont désormais vaincus d'avance (*Rêve 19-20*).

L'identification du rêve mexicain à la notion d'un ensemble harmonieux le rattache donc aux valeurs utopiques prônées par Le Clézio, qui distingue dans la civilisation perdue une représentation du monde meilleur dont les qualités furent dissimulées par les Espagnols derrière une façade de sauvagerie et de primitivisme:

Tels sont les deux mondes qui s'affrontent durant ces deux années terribles. D'un côté, le monde individualiste et possessif de Hernán Cortés; monde du chasseur, du pillier d'or, qui tue les hommes et conquiert les femmes et les terres. De l'autre côté, le monde collectif et magique des Indiens, cultivateurs de maïs et de haricots, paysans soumis à un clergé et à une milice, adorant un roi-soleil qui est le représentant de leurs dieux sur la terre (*Rêve 20*).

Les descriptions des deux rêves par Le Clézio comportent de plus en plus de jugements de valeur; le rêve magique des Indiens s'associe à la vérité, celui de Cortés au mensonge, à la ruse (*Rêve 24*). En effet, Cortés n'hésite pas à détourner la parole en se servant d'une interprète pour communiquer ses mensonges (*Rêve 26*). Il est clair alors que le rêve du conquérant occidental ne coïncide nullement avec les intentions utopiques de Le Clézio, bien que ce fût peut-être ce contact premier avec des civilisations amérindiennes qui avait inspiré les utopistes à l'âge classique. Ce paradoxe apparent s'explique par le fait que les utopies de cette époque-là évoquent moins l'histoire d'une conquête des peuples indigènes par les étrangers que la conquête idéologique des étrangers par les habitants d'une société parfaite

conçue selon les idéaux européens. Seule une utopie machiavélique pourrait naître de ce rêve de Conquérant (*Rêve 27*), vision du monde où règne l'or et la chaîne, symboles du joug colonial qui donne à la Conquête un caractère nettement anti-utopique: "Il y a, me semble-t-il, quelque chose du cauchemar dans l'idée de cette longue chaîne venue d'au-delà de la mer, et qui remonte lentement les pentes des montagnes, de village en village, portée par les esclaves indiens" (*Rêve 41*).

Mais, même si le rêve mexicain fut longtemps refoulé, c'est de ce rêve "dont nous ne connaissons pas la fin" que vient l'espoir de renouveler la société occidentale, c'est-à-dire l'essor utopique lui-même. Le retour vers le schéma originel de l'utopie correspond donc à la volonté de l'auteur de retrouver un monde disparu, qu'il estime meilleur que le monde connu, et de réinscrire sa "marque impérissable" dans l'histoire de l'humanité (*Rêve 54*). En fait, dans "Le Rêve du Conquérant", Le Clézio présente le choc des rêves des deux sociétés opposées, comme le conflit entre l'anti-utopie et l'utopie. L'essai qui suit, "Le Rêve des origines", part aussi de la même thèse, c'est-à-dire de l'affrontement de deux rêves dans le contexte de la Conquête espagnole, mais se concentre moins sur le conflit initial des premières années que sur les réactions ultérieures de l'Occident et du Mexique face à l'anéantissement de la civilisation amérindienne. S'inspirant de l'exemple du franciscain Bernardino de Sahagun qui rédigea une *Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, Le Clézio met en opposition le rêve des origines — créé par les Européens venus dans le Nouveau Monde après la Conquête, attirés par le monde "primitif" qui venait d'être détruit — et le rêve d'éternité qui poussait les Anciens et les Prêtres à révéler les secrets de leur civilisation avant qu'elle ne disparaisse définitivement:

Dans le rêve des origines, il y a tout à la fois l'horreur, l'admiration, la compassion. En cherchant des racines, ce sont les siennes propres que découvre Sahagun, ce qui le relie à ce monde de légende et de splendeur oubliées.

L'autre rêve, c'est celui que font les derniers survivants de ce peuple, quand réunis devant le franciscain, ils parlent pour la dernière fois. Avant de disparaître, ces hommes s'expriment au-dessus de leur propre ruine. Il n'y a ni illusion ni vanité dans leur ultime message. Au contraire, il y a la même force mystique qui a animé le peuple mexicain, et qui semble se prolonger dans un rêve d'éternité (*Rêve 57*).

A l'instar de la rencontre des rêves déjà décrite, celle-ci révèle l'interdépendance des deux rêves; la recreation du monde mexicain dépend de la parole des derniers témoins: "L'un sans l'autre, chacun de ces rêves est impossible" (*Rêve 57*).

En effet, cet essai présente d'une part le rêve d'altérité qui prime chez certains Espagnols cherchant à rappeler cet Age d'or dans une perspective exotique et nostalgique. D'autre part, le rêve d'identité est ce qui pousse les Indiens à collaborer avec les Conquistadors. De ce mélange de rêves et d'objectifs naît un témoignage sur la civilisation mexicaine dans ses détails quotidiens. En analysant ce texte, Le Clézio relève les éléments positifs de l'organisation sociale d'antan, éléments ignorés par les Conquistadors dans leur projet d'effacer tout signe d'une civilisation indienne. En insistant pour que ces mêmes éléments soient préservés, Le Clézio fait ressortir de la rencontre des deux rêves, des possibilités utopiques — leur coïncidence réunit l'imaginaire de l'Europe et la réalité du Mexique.

Parmi les aspects de la civilisation indienne que Le Clézio met en valeur dans "Le Rêve des origines" est l'ordre social qui exprime l'obéissance aux forces surnaturelles tout en répondant à l'organisation d'une communauté idéale. Il attire l'attention sur le caractère hiérarchisé mais néanmoins égalitaire de la population générale, système qui rappelle l'ordre fonctionnel de la société utopique<sup>13</sup>: "Dans cette civilisation magique, les mortels étaient divisés en classes, ou plutôt en castes, qui jouaient chacune son rôle dans l'édifice social" (*Rêve* 107). En accordant ainsi une importance à chaque chaînon dans la maille sociale, il souligne l'idée d'un ensemble harmonieux. L'existence des classes sociales n'empêche nullement une division du travail bien plus égalitaire que dans la société occidentale: personne, ni même l'aristocratie, ne vit de son seul rang car il faut à tous un métier honorable, y compris aux femmes qui doivent même apprendre à se battre et qui jouèrent un rôle considérable dans la défense de Mexico-Tenochtitlan (*Rêve* 108). Les marchands sont tenus en estime, considérés comme des ambassadeurs de leur peuple, puisqu'ils résistent à la corruption des marchands capitalistes par l'association: "La corporation des marchands répondait à un code d'honneur et de bravoure digne de celui des guerriers, et à un idéal de tolérance qui aurait pu servir d'exemple aux Humanistes" (*Rêve* 109). Les artisans sont également réunis dans des groupes selon leur profession, ce qui préfigure la syndicalisation des travailleurs:

---

<sup>13</sup>*Supra*, pp. 225-226.

Les artisans formaient la plus grande partie de la classe moyenne, chacun appartenant à une corporation qui avait ses maîtres, ses héros tutélaires, ses dieux et ses rites. Au Michoacan, la nation tarasque avait même su mettre en place un système de représentation des corporations qui évoque déjà les syndicats. Réunis autour du roi (le *cazonci*), les *uriecha* exprimaient les vœux et les problèmes des principales corporations: pêcheurs, fabricants d'arcs ou de poteries, peintres, tailleurs de pierre, charpentiers, orfèvres, plumassiers ou chasseurs (*Rêve* 109).

En tant que symbole de l'organisation sociale, le marché montre la manière dont la société entière est visible dans chacune de ses parties, à l'instar d'une création utopique: "La place du marché de Mexico-Tenochtitlan était à l'image de cette société hiérarchisée et ordonnée; l'empereur lui-même, et ses gouverneurs organisaient le marché" (*Rêve* 109). En effet, selon la description de Le Clézio, le marché qui persiste à Santa Fe de la Laguna, les vestiges du couvent-hôpital créé par Don Vasco de Quiroga au XVI<sup>e</sup> siècle selon le modèle de Thomas More, portent de fortes ressemblances à ce marché plus ancien.<sup>14</sup> Malgré les références à cette époque mexicaine qui rappelle l'Age d'or, ce système ne relève pas d'un ordre naturel et donné, mais plutôt d'un ordre imposé, planifié, maintenu par l'obéissance aux lois pour le bien de tous:

Cet ordre, symbole de l'harmonie et de la justice du règne mexicain, était à l'image de l'ordre céleste, et nul ne pouvait y contrevenir. Les fraudeurs étaient sévèrement punis, et les voleurs ou receleurs condamnés à mort.

Ainsi était construite l'harmonie de ce peuple, chacun assigné à sa tâche, selon une loi qu'il est difficile d'imaginer aujourd'hui (*Rêve* 110).

Fort utopique, cette société décrite par Le Clézio ne peut exister que dans un état insulaire; dès que les envahisseurs arrivent, tout est perdu, ce qui rappelle l'autarcie et l'inaccessibilité nécessaire de l'île ou de l'enclave utopique: "Mais l'équilibre d'une civilisation est précaire, et peu de chose la ruine à jamais. Le monde indien était fragile comme un rêve, auquel le rêve des oracles annonçait la fin" (*Rêve* 111).

<sup>14</sup>En même temps, c'était un nouveau départ d'une économie complètement neuve. Cette société ne connaissait pas l'argent donc il s'agit d'un système de troc. Quiroga se servait du troc pour éliminer complètement l'argent. Il se servait du troc pour faire communiquer les villages entre eux et ainsi si vous allez un jour à Michoacan, vous verrez, vous allez dans des marchés, il y a une section de poterie — c'est produit par deux ou trois villages, une section d'instruments de musique — c'est produit par deux ou trois villages, des légumes — c'est deux ou trois autres villages et des tissages — encore d'autres villages. Ça, ça date de Quiroga. C'est Quiroga qui avait dit: vous avez intérêt à spécialiser dans quelque chose comme ça quand vous allez dans un marché. Vous n'avez pas de concurrence; vous apportez des produits, vous les échangez et tout ça. C'était vraiment l'utopie.

Et encore aujourd'hui, ces villages continuent à faire des poteries, et les villages qui produisent des musiciens et des instruments de musique et c'est assez étonnant parce que les gens étaient dans un tel degré d'abandon et au bord d'être détruits". Entretien particulier avec l'auteur, voir Appendice, p. 449.

La vision qui se dégage du "Rêve des origines" est donc positive, démontrant que la rencontre de deux civilisations ne produit pas toujours des répercussions aussi infernales que celles qui suivirent la première rencontre de l'Occident et du Mexique. Cependant, il est certain que la mise en contact de deux rêves divergents a toujours des conséquences, dont la nature positive ou négative semble dépendre de l'équilibre qui peut être atteint entre les deux forces opposées. L'anéantissement total d'un rêve par l'autre ne peut être que néfaste — comme le démontre le cas du rêve du Conquérant. Pourtant, les efforts coopératifs pour réaliser le rêve des origines amènent des résultats qui répondent aux deux rêves: au rêve d'altérité de la part de Sahagun, ainsi qu'au rêve d'identité de la part des Prêtres indiens. Cette reconnaissance de l'autre constitue aussi le principe qui régit l'essai "Le Rêve barbare", où la rencontre de deux idéaux différents aboutit à une union enrichissante pour les peuples mexicains.

Après avoir esquissé le conflit qui oppose les idées et la vie des nomades, dits barbares, et leurs ennemis avoués, les peuples sédentaires, dits civilisés, Le Clézio décrit la société utopique qui naît de la rencontre de ces deux rêves, qui paraissent à première vue, incompatibles:

Venus sans doute du nord, les Uacusecha, les «Aigles», peuple barbare vivant de chasse et de guerre, s'installent sur les rives du lac, font la conquête des pêcheurs-agriculteurs qui s'y trouvent, et de leur alliance naît au XIII<sup>e</sup> siècle l'un des empires les plus puissants d'Amérique moyenne, qui s'achèvera en 1530 avec la mort du cazonci Tangaxoan Tzintzicha sur le bûcher des Espagnols (*Rêve* 142).

Le rêve barbare commence au Nouveau Mexique,<sup>15</sup> d'où sortent les peuples nomades à la recherche d'une terre plus accueillante: "Issue du désert de l'avant-naissance, la nation chichimèque quitte le sein maternel pour un voyage qui la conduira jusqu'à sa terre promise" (*Rêve* 143). Les Uacusecha envahirent les Purepecha sédentaires au Michoacan et malgré leur domination de cet autre peuple, le rêve barbare n'écrase pas le rêve de la civilisation, car il est évident que "l'affrontement entre la culture des sédentaires agriculteurs et des chasseurs nomades, qui donnera naissance au peuple puré" (*Rêve* 147) entraîne une culture de mélange. L'échange qui résulte de l'interaction des deux rêves se discerne dans l'organisation sociale. Avant l'union, les nomades vivaient dans la société fermée du clan,

---

<sup>15</sup>*Supra*, p. 95.

tandis que les sédentaires avaient des seigneuries plus ouvertes à l'échange et au mélange. Les premières institutions qui naissent de l'unification de l'empire puré reprennent la structure des clans, entourant le chef (le roi) de sa famille (les guerriers d'élite) pour garantir la pureté de l'héritage, mais permettant le mariage et l'échange entre des groupes plus divers et réalisant "l'alliance bénéfique des nomades et des sédentaires" (*Rêve* 148).

Or, Le Clézio relie aussi le rêve barbare et la civilisation moderne afin de mettre en lumière les valeurs d'une société d'avant la corruption occidentale. Si le rêve barbare réussit à provoquer chez nous une remise en question de notre propre organisation sociale, alors elle continue, bien au-delà de sa disparition physique, à représenter une vision de l'utopie:

Ainsi s'achève le rêve barbare, commencé dans l'ivresse d'une guerre sainte contre les envahisseurs, et devenu, au long des siècles, symbole du désespoir et de la mort. Rêve d'un autre monde, d'un autre temps, il laisse en nous une trace indélébile. Plus que la nostalgie ou le remords, le sentiment troublant d'une civilisation perdue à tout jamais. Ce n'est pas un hasard si l'épopée des derniers hommes nomades touche tant notre imaginaire. Ces hommes cruels, libres et fiers, guerriers endurcis, vertueux et mystiques, attachés à leurs territoires, à leurs forêts et à leurs rivières «comme à leurs propres parents», ceux que le voyageur Zebulon Pike peut encore décrire en 1807 comme des hommes «merveilleusement indépendants dans leurs mœurs», ignorant les petitesesses et les vices des nations civilisées, ne continuent-ils pas, aujourd'hui même, au-delà de la mort à nous interroger sur nos institutions, nos lois, notre foi, et toute notre culture? (*Rêve* 192).

La preuve que ces rêves anciens peuvent agir toujours sur l'histoire du XXe siècle et au-delà se trouve dans "Antonin Artaud ou le rêve mexicain". Dans cet essai, Le Clézio décrit la rencontre de deux rêves occidentaux: le rêve d'un meilleur monde qui rappelle celui de Don Vasco de Quiroga par exemple (*Rêve* 195), et le rêve d'un paradis perdu, "après les romans de D.H. Lawrence, après *Mexique, terre indienne* de Jacques Soustelle, après les récits sombres, presque mythiques, de Juan Rulfo" (*Rêve* 196). C'est Antonin Artaud qui vit ce rêve mexicain, réunissant les divers regards de l'Européen sur le Mexique:

C'est cette découverte de l'antique magie des peuples vaincus qui a revalorisé le monde indigène actuel et qui a permis au rêve mexicain de se perpétuer. Rêve d'une terre nouvelle où tout est possible; où tout est, à la fois, très ancien et très nouveau. Rêve d'un paradis perdu où la science des astres et la magie des dieux étaient confondues. Rêves d'un retour aux origines mêmes de la civilisation et du savoir. Beaucoup de poètes ont fait ce rêve, tant en France qu'au Mexique. Et ce n'est pas par hasard que ce rêve a attiré au Mexique l'un des plus prestigieux chercheurs de rêves, le surréaliste André Breton. Mais l'un des premiers à exprimer ce rêve, mélange de violence et de mysticisme, le premier sans doute à le vivre fut le poète Antonin Artaud (*Rêve* 196).



Saluant ce précurseur, Le Clézio décrit comment Artaud fuit la société européenne fragmentée et corrompue pour chercher de nouveaux repères: "l'Europe est devenue pour Artaud un enfer. Un enfer qu'il fuit; et c'est le Mexique qu'il choisit pour essayer de réaliser le rêve de sa vie, le rêve d'une existence nouvelle dans un pays dont les forces occultes et le pouvoir d'imagination sont encore intacts" (*Rêve* 197). L'attrance du primitivisme n'est pas négligeable non plus dans la décision d'Artaud de s'ensevelir au Mexique:

Mais en réalité, la rupture d'Artaud avec l'Europe n'est pas encore consommée. Le voyage au Mexique et le rêve mexicain sont nés en partie de la fascination que les artistes contemporains du mouvement surréaliste ont ressentie brutalement pour les cultures dites primitives et pour l'idée de révolte contre les idées européennes (*Rêve* 198).

Comme le fait Le Clézio quelques décennies plus tard, Artaud remonte dans le passé pour chercher les bases de la civilisation mexicaine, mais, à la différence de son cadet, Artaud semble plus nostalgique que sensible aux possibilités de l'avenir: "Ainsi, de plus en plus, Artaud semble se refermer sur lui-même, oublier le monde du Mexique moderne pour suivre son rêve de retour à l'âge d'or de l'empire aztèque" (*Rêve* 199). Bien que Le Clézio partage les aspirations d'Artaud en tentant de restaurer les rêves des anciennes cités mexicaines, l'auteur du *Rêve mexicain ou la pensée interrompue* révèle son nouvel optimisme pour l'avenir de l'Occident, lorsqu'il démontre les applications futures de ces rêves dans "La Pensée interrompue de l'Amérique indienne".

Ce dernier essai du recueil sert à ramener toute cette série de textes amérindiens à leur intention originelle et fondamentale, à savoir une exploration des possibilités d'améliorer le monde. Dans l'explication des raisons pour lesquelles l'Occident n'a pu engendrer que des sociétés foncièrement anti-utopiques, Le Clézio leur reproche surtout leur méconnaissance de la pensée indienne. En l'effaçant, en l'interrompant brusquement avant qu'elle ait eu le temps de s'épanouir, l'Occident porte la responsabilité d'avoir fermé la voie au progrès et d'avoir laissé s'installer la vraie barbarie, comme le montre l'histoire même du Mexique. C'est après le passage des Conquistadors que la société mexicaine sombre dans la dénonciation, la trahison et l'alcoolisme.<sup>16</sup> Le Clézio apporte la confirmation qu'il n'y a rien

<sup>16</sup>Cette barbarie va jusqu'à l'enlèvement des enfants à leurs parents pour les élever dans la haine de leur propre passé, *Le Rêve mexicain*, p. 210. Chose intéressante, Le Clézio constate qu'un projet aussi monstrueux semblerait aujourd'hui impossible, mais en Australie, en 1950-1960, toute une génération d'enfants aborigènes fut enlevée dans l'objectif de supprimer la culture et la civilisation indigènes. On l'appelle aujourd'hui "la génération volée".

d'utopique dans cette vision de destruction et de mort, bien que ce moment-là eût pu fournir une des rencontres les plus enrichissantes dans l'histoire du monde entier: "La Conquête du Nouveau Monde n'est pas cet échange qu'auraient rêvé les disciples d'Erasmus ou de Thomas More" (*Rêve* 211). Le paradoxe tragique qui ressort de cette catastrophe vient du fait que, quoique l'Europe soit en train de prôner les bienfaits des valeurs humanistes, elle n'exporte pas ces mêmes valeurs vers l'Amérique. Si elle l'eût fait, c'est une société utopique qui aurait pu en résulter, plutôt qu'une nouvelle barbarie dont "nous n'avons pas fini aujourd'hui de mesurer les conséquences" (*Rêve* 213).

*Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* se termine donc sur un ton insistant, lançant un appel à l'utopie, de peur que la société occidentale ne glisse plus vite vers l'anti-utopie individualiste et fragmentée. En se demandant comment la société pourrait être, Le Clézio capte tout l'esprit de l'utopie:

La grande question que nous posent les cultures indigènes du Mexique — et d'une façon générale, tout le continent amérindien — est bien celle-ci: comment auraient évolué ces civilisations, ces religions? Quelle philosophie aurait pu grandir dans le Nouveau Monde, s'il n'y avait eu la destruction de la Conquête? En détruisant ces cultures, en abolissant aussi complètement l'identité de ces peuples, de quelle richesse les Conquistadors européens nous ont-ils privés? (*Rêve* 243).

Le fait que ces anciennes sociétés furent en avance sur l'Europe dans les domaines de la médecine, de l'astronomie, de l'irrigation, du drainage, et de l'urbanisme, sert à renforcer la notion que leur société aurait pu donner l'exemple d'une civilisation meilleure, conclusion qui ne prend toute son importance qu'à l'heure actuelle. Le Clézio nous incite surtout à "rappeler ce chapitre, alors ignoré de l'Europe, et qui a pris pour nous, aujourd'hui, une valeur vitale: cette harmonie entre l'homme et le monde, cet équilibre entre le corps et l'esprit, cette union de l'individuel et du collectif qui étaient la base de la plupart des sociétés amérindiennes" (*Rêve* 244).

Pour conclure cette représentation de l'utopie mexicaine, Le Clézio décrit la civilisation amérindienne dans toute sa grandeur, telle qu'elle existait juste avant la Conquête: l'unité des Mexicas et Purepecha venait de se faire, permettant l'échange culturel, le brassage des idées, des croyances, des techniques; l'art de l'écriture, la science des astres étaient en plein développement; les métallurgistes inventaient le bronze; la recherche de l'unité impliquait

une tendance vers la monothéisme; les rois étaient aussi philosophes, poètes et urbanistes; le système de représentation des corporations dépassait les efforts des Européens; il y voit l'harmonie morale et le respect des lois. Plus frappantes encore sont les idées philosophiques qui régissaient cette société:

C'est peut-être dans l'art et dans la religion que les civilisations amérindiennes apportaient les plus grandes innovations. Les Mexicains étaient à la veille de développer un système philosophique qui aurait pu résoudre les contradictions de l'ancien monde. Par la transe, par la révélation, c'était l'harmonie entre le réel et le surnaturel qui était apportée. La conception d'un temps cyclique, l'idée d'une création fondée sur la catastrophe pouvaient être les points de départ d'une nouvelle pensée scientifique et humaniste. Enfin, le respect des forces naturelles, la recherche de l'équilibre entre l'homme et le monde auraient pu être le frein nécessaire au progrès technique du monde occidental. L'on mesure seulement aujourd'hui ce que cet équilibre aurait pu apporter à la médecine et à la psychologie. L'héritage indien du chamanisme, s'il n'avait pas été combattu par les extirpateurs de sorcellerie, aurait pu intégrer le rêve et l'extase au quotidien, et permettre d'atteindre cet équilibre (*Rêve* 247).

A la lumière de ce dernier essai, il devient clair que Le Clézio ne s'intéresse pas tout simplement aux cultures amérindiennes par un goût primitiviste ou une volonté nostalgique de recréer le passé. Le but de ce retour aux origines est de retrouver les substrats des sociétés détruites et de les réintégrer dans un projet d'améliorer l'avenir du monde entier.

Tout au long de cette analyse de la rencontre de Le Clézio avec le Nouveau Monde, le rêve interrompu persiste en tant que clef d'un avenir meilleur. Ce rêve sert de catalyseur, permettant à Le Clézio de se libérer du fardeau des idées reçues de l'Occident dans *Haï*, et d'explorer la permanence du rêve des Mayas dans *Trois villes saintes*. Par la suite, la recherche des racines historiques de cette société rêvée mène à l'étude des réalités sociales du Mexique ancien dans *Les Prophéties du Chilam Balam* et la *Relation du Michoacan*. Enfin, c'est le désir de restaurer ce rêve utopique qui pousse Le Clézio à continuer dans cette voie pendant dix-huit années, à la fin desquelles il tire des conclusions optimistes dans *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Pourtant, les résultats de ses expériences amérindiennes ne se limitent pas aux quatre ouvrages de la troisième période que nous venons d'analyser. Le rêve qu'il poursuit au cours de ses voyages dans le Nouveau Monde se reproduit, sous une nouvelle forme, dans les œuvres de fiction qui se développent selon un cheminement parallèle dans la quatrième période.

## CHAPITRE XII

### VOYAGES VERS LES PAYS DU RÊVE

---

Quelquefois même elle s'endort, appuyée contre une bâche bleue, les genoux sous le menton, et elle rêve qu'elle glisse dans un bateau sur la mer plate, jusque de l'autre côté du monde.

*Désert*

---

Le complément imaginaire des écrits amérindiens se trouve dans un groupe de romans et de nouvelles qui incorpore dans des récits qui touchent à la société moderne les découvertes et les expériences de l'auteur au Nouveau Monde. Le Clézio s'inspire donc des leçons apprises dans le monde réel des Amérindiens pour créer un monde parallèle où il reproduit dans l'itinéraire de ses protagonistes sa propre initiation à l'utopie. Pour ce faire, il reprend le thème du rêve interrompu, rêve qu'il faut réactiver, en retournant aux origines.

Ce retour qui se présentait dans *Haiï* et *Trois villes saintes* comme un retour au mode de vie simple des Indiens Embera et des villageois mayas, trouve son écho imaginaire dans le recueil de contes, *Mondo et autres histoires*, et dans l'essai philosophique, *L'Inconnu sur la terre*. L'époque d'un bonheur originel et simple que Le Clézio y dépeint correspond à la période de l'enfance, qui représente le commencement du cycle de la vie humaine. Par la suite, le rêve qui est interrompu dans *Les Prophéties du Chilam Balam* et la *Relation du Michoacan* par l'arrivée des Conquistadors, se reproduit dans *Désert*, où la colonisation française écrase les anciennes civilisations du désert nord-africain. En revanche, Le Clézio souligne les périls du rêve dans *La Ronde et autres faits divers*, où les tentatives de restaurer

les rêves de liberté et de bonheur ont parfois des conséquences violentes et tragiques. Pourtant, la reprise du rêve interrompu s'accomplit enfin dans *Le Chercheur d'or, Voyage à Rodrigues et Printemps et autres saisons*. C'est en empruntant le chemin de la mémoire ancestrale que l'humanité traverse les années difficiles qui séparent le bonheur des origines du bonheur futur. Ainsi, tous ces ouvrages s'inscrivent dans une évolution qui part de l'expérience réelle du bonheur originel et aboutit à la défense des valeurs et des conditions qui rendaient la vie d'autrefois parfaite. Le Clézio cherche donc à travers ce quatrième groupe d'écrits à identifier les éléments de la vie heureuse d'antan, après avoir constaté que c'est l'absence de ces mêmes éléments qui est responsable de l'oppression, de la violence et du malaise général qui caractérisent la société moderne.

### I L'Enfance régénératrice

De même que *Haï* inaugure un retour aux origines qui est à la fois une inversion des valeurs occidentales et une révélation des possibilités futures, *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre* s'inspirent aussi d'un sentiment mêlé de refus et de curiosité. Dans ces ouvrages se développe surtout le thème de la régénération de la vie par la vision du monde de l'enfance. Malgré l'impression simple et rassurante des éloges de l'enfant qu'il y propose, Le Clézio ne s'inspire pas d'un mouvement de recul nostalgique, mais se lance délibérément à la recherche d'une vie meilleure, projet qui s'avère encore plus utopique que ses contreparties amérindiennes en vertu de son contexte moderne. Au déplacement spatial qu'il jugeait nécessaire dans la série amérindienne pour reconnaître les principes essentiels de la vie harmonieuse, Le Clézio substitue une espèce de déplacement temporel, tout en jetant un regard en arrière pour rappeler les valeurs précieuses de l'enfance. Le but que vise cette exploration des commencements est donc la régénération de la société occidentale de l'intérieur.

*L'Inconnu sur la terre* et toutes les nouvelles de *Mondo et autres histoires* se déroulent autour des enfants-héros qui détiennent les secrets de l'univers. Les observations de leur comportement face à la société moderne des adultes permettent d'identifier les moyens

d'améliorer l'existence au sein de la ville. Ce sont les mêmes aspects que Le Clézio remarque chez les Indiens Embera, notamment l'intégration de l'individu dans la communauté, dans le temps cyclique et l'espace naturel, et le rapprochement du pays idéal et du monde réel par le truchement du rêve. Pourtant, dans ces écrits imaginaires, les enfants-orphelins, détachés de leurs racines, démontrent aussi le besoin de surmonter les obstacles qui entravent leur quête du bonheur. En cherchant à réinterpréter les expériences de l'abandon, de la confusion, et de la pauvreté à des fins positives, Le Clézio transforme ces récits en des aventures symboliques qui révèlent le chemin de l'utopie.

La notion d'une réintégration dans l'environnement social et naturel se trouve au cœur de ce projet. Bien qu'il n'ait pas d'attaches familiales, Mondo fait partie de la communauté de parias sociaux; son exemple ranime l'espoir chez ces êtres marginaux de continuer leurs rêves d'une vie meilleure. En effet, ce groupe d'amis constitue une société utopique, libre et en contact avec le monde naturel et imaginaire; leur société finit néanmoins par s'écrouler à cause de l'enlèvement de Mondo par le Ciapacan, représentant de l'ordre moderne.<sup>1</sup> L'impression de désintégration qui suit le départ du jeune garçon atteste sa fonction de guide spirituel, d'initiateur qui ouvre les yeux sur ce qui importe dans la vie, c'est-à-dire les rêves:

Les choses n'étaient plus les mêmes. D'ailleurs, quelque temps plus tard, le Gitan s'était fait arrêter par la police, un jour où on s'était aperçu qu'il prestidigitait aussi dans les poches des passants. Le Cosaque était un ivrogne, qui n'était pas même cosaque, puisqu'il était né en Auvergne. Giordan le Pêcheur cassait ses lignes sur les brise-lames, et il n'irait jamais en Erythrée, ni ailleurs. Le vieux Dadi était enfin sorti de l'hôpital, mais il n'avait jamais retrouvé ses colombes, et à leur place il avait acheté un chat. Le peintre du dimanche n'avait pas réussi à peindre le ciel, et il avait recommencé à dessiner des marines et des natures mortes, et le petit garçon du jardin public s'était fait voler son beau tricycle rouge. Quant au vieil homme au visage d'Indien, il avait continué à ratisser son morceau de plage, sans partir pour les rives du Gange. Au bout de sa longe, attaché à l'anneau rouillé du quai, le bateau *Oxyton* était resté tout seul à se dandiner sur l'eau du port, au milieu des nappes de gas-oil, sans personne qui vînt s'asseoir à sa poupe pour lui chanter une chanson (*Mondo* 69).

<sup>1</sup>Dans *Mondo de J.M.G. Le Clézio*, Franck Evrard et Eric Tenet désignent aussi cette communauté comme une utopie, bien qu'ils privilégient l'interprétation régressive du terme en le reliant au paradis perdu de l'enfance et à "l'âge d'or", Paris, Bertrand-Lacoste, 1994, p. 39. D'un côté, certains aspects de leur description de l'utopie dans *Mondo* sont tout à fait justes; d'un autre côté, le retour aux origines qu'ils y décèlent n'est pas nécessairement lié à la nostalgie: "Ils construisent l'utopie d'une petite société idéale qui reste attachée à la tradition, à la nature, à la poésie. De l'enfance, ils ont gardé l'innocence, la soif de savoir et le désir de pureté. Cette rêverie d'un retour aux origines, cette nostalgie des sociétés primitives, presque sauvages, rappellent, par certains côtés, la pensée de Jean-Jacques Rousseau, l'idée de la corruption de l'homme par la civilisation", p. 40. Ils signalent aussi l'échec de l'utopie qui est consommé par la disparition de l'enfant, ce qui entraîne la contamination du monde idéal par les fausses valeurs de la société moderne.

Dans "Lullaby" et "Celui qui n'avait jamais vu la mer", les jeunes protagonistes se font bercer par la Dame Nature sous la forme de la mer (mère) rassurante, se distanciant de la ville moderne, et surtout de l'école, afin de tout réapprendre selon les cycles naturels de la vie élémentaire. Cette réintégration est le produit d'une éducation qui s'accomplit, non pas dans un système contraignant, mais en faisant appel à des principes utopiques.<sup>2</sup> Pour s'élever au-dessus des drames de la vie, Jon escalade "La Montagne du dieu vivant", laissant derrière lui les signes de la civilisation — sa bicyclette, même ses vêtements — et retrouvant la nudité de l'état originel lorsqu'il entre en communion avec la nature. Cette réintégration dans la vie naturelle représente une ouverture pour Jon, qui y acquiert une conscience plus approfondie de lui-même et de tout ce qui l'entoure:

Il y avait les vibrations des racines, le goutte à goutte de la sève dans les troncs des arbres, le chant éolien des herbes coupantes. [...] Tous les bruits emportaient Jon, son corps flottait au-dessus de la dalle de lave, glissait comme sur un radeau de mousse, tournait dans d'invisibles remous, tandis que dans le ciel, à la limite du jour et de la nuit, les étoiles brillaient de leur éclat fixe (*Mondo* 131-132).

Dans "Peuple du ciel", la jeune fille aveugle réussit à voir l'univers dans son état pur, car elle entre en communion avec le pays désertique qui l'entoure: "Ils ne sont venus que pour elle, pour répondre à sa question peut-être, parce qu'elle est la seule à les comprendre, la seule qui les aime. Les autres gens ont peur, et leur font peur, et c'est pour cela qu'ils ne voient jamais les chevaux du bleu" (*Mondo* 205). La pleine intégration de Petite Croix dans la nature la transforme enfin en voyante; puisqu'elle est en accord avec les vibrations de l'univers, elle peut prédire dans une vision apocalyptique la venue de l'astre très bleu, Saquasohuh, qui sèmera la destruction sur la terre:

Petite Croix met les mains devant ses yeux. Pourquoi les hommes veulent-ils cela? Mais il est trop tard, déjà, peut-être, et le géant de l'étoile bleue ne retournera pas dans le ciel. Il est venu pour danser sur la place du village, comme le vieux Bahti a dit qu'il avait fait à Hotevilla, avant la grande guerre (*Mondo* 220).

Le "petit garçon inconnu" qui regarde la mer et le paysage, assis sur son nuage, fait également partie de la nature dans *L'Inconnu sur la terre*, démontrant ainsi le rapport étroit entre l'enfant et le monde.<sup>3</sup> En général, il y a un décalage entre la ville moderne et

---

<sup>2</sup>*Supra*, pp. 230-231.

<sup>3</sup>*Supra*, p. 258.

l'environnement naturel qui empêche la création d'une société heureuse, mais il existe néanmoins des villes utopiques qui doivent leur perfection à leur intégration dans la nature:

Les peuples visuels ont gardé ce pouvoir qui enchaîne les actes aux choses et crée le monde humain. Villes semblables à la terre et aux roches, monuments qui épousent le vent, le soleil, la pluie. Villes rouges sur la terre ocre, devant les montagnes de cuivre; villes de boue près des grands fleuves, villes de palmes et d'herbe dans les clairières des forêts (*I* 283-284).

C'est seulement en suivant l'exemple des enfants, qui s'insèrent dans l'espace et dans le temps, que la société moderne peut retrouver "le vrai bonheur" des origines.

Les images positives qui se rattachent au commencement du cycle humain surgissent aussi au début des cycles temporels, car le matin est le moment privilégié de la journée dans *Mondo et autres histoires*, ainsi que dans *L'Inconnu sur la terre*.<sup>4</sup> Il est évident que Le Clézio y privilégie le temps cyclique afin de créer l'impression d'un lieu de perfection qui se renouvelle sans fin. C'est le phénomène qu'il décrit dans "Les Bergers":

A Genna, le temps ne passait pas de la même façon qu'ailleurs. Peut-être même que les jours ne passaient pas du tout. Il y avait les nuits, et les jours, et le soleil qui montait lentement dans le ciel bleu, et les ombres qui raccourcissaient, puis qui s'allongeaient sur le sol, mais ça n'avait plus la même importance. Gaspar ne s'en souciait pas. Il avait l'impression que c'était tout le temps la même journée qui recommençait, une très très longue journée qui n'en finirait jamais (*Mondo* 247).

Le moment du lever du jour implique une renaissance: "Peut-être qu'on n'est pas loin des premières heures de la vie" (*I* 84). A ce moment s'opère aussi un déplacement psychique, comme dans un rêve: "J'aime bien la vie de bonne heure. Quand le soleil n'est pas encore tout à fait levé, et que le jour est pur et transparent, tout est facile et léger. On vient du sommeil, comme si on arrivait d'un autre pays, et dehors tout est nouveau" (*I* 140). Cependant, cette impression initiale ne saurait durer, à moins qu'on ne préserve un temps statique: "Y a-t-il un endroit où il est toujours tôt?" (*I* 142). Dans ce cas-là, le refus du temps linéaire ne peut aboutir qu'à l'échec, tandis qu'un retour aux origines où se décèle les grandes lignes de l'avenir, représente un objectif plus réalisable.

En effet, dans ces récits, la projection dans l'avenir de la société parfaite du passé rappelle la thématique du rêve interrompu de la série amérindienne. Dans "La Roue d'eau", Juba le fellah reprend le rêve de Juba le roi qui, dans une époque lointaine construisit une cité idéale

<sup>4</sup>*Supra*, pp. 153-154.



qui s'appelait Yol. Le jeune fellah espère faire aboutir les projets utopiques du roi Juba, inspiré par les valeurs qui apporteront prospérité et harmonie:

«...Mais aujourd'hui cette ville est belle, et je veux qu'elle soit plus belle encore. Je veux qu'il n'y ait pas de ville plus belle sur la terre. On y enseignera la philosophie, la science des astres, la science des chiffres, et les hommes viendront de tous les points du monde pour apprendre. [...] Sur la place, au centre de la ville, les maîtres enseigneront la langue des dieux. Les enfants apprendront à vénérer la connaissance, les poètes liront leurs œuvres, les astronomes prédiront l'avenir. Il n'y aura pas de terre plus prospère, de peuple plus pacifique. La ville resplendira des trésors de l'esprit, de cette lumière. [...] Les hommes les plus sages de ma nation viendront ici, dans ce temple, avec les scribes, et j'établirai avec eux l'histoire de cette terre, l'histoire des hommes, des guerres, des hauts faits de la civilisation, et l'histoire des villes, des cours d'eau, des montagnes, des rivages de la mer, de l'Égypte au pays de Cerné» (*Mondo* 147).

Que cette société parfaite ne soit plus qu'une ville de fantômes où erre le protagoniste implique moins un paradis perdu qu'un rêve interrompu comme celui de l'histoire mexicaine,<sup>5</sup> ce rêve qui peut toujours renaître s'il reste même une trace de ces valeurs et de cet espoir collectif d'antan:

L'ombre grise a recouvert la ville blanche aux temples légers, les remparts, les jardins de palmiers. Peut-être reste-t-il, quelque part, un monument en forme de tombeau, un dôme de pierres brisées où poussent les herbes et les arbustes, non loin de la mer? Peut-être que demain, quand les grandes roues de bois recommenceront à tourner, quand les bœufs repartiront, lentement, en soufflant, sur leur chemin circulaire, peut-être alors que la ville apparaîtra de nouveau, très blanche, tremblante et irréelle comme les reflets du soleil? (*Mondo* 150).

Le rêve de retrouver le pays idéal après une période d'aliénation ou d'oppression figure également dans "Mondo", "Hazaran" et "Lullaby", mais s'énonce le plus clairement dans *L'Inconnu sur la terre*, où Le Clézio signale la permanence des expériences originelles de la société humaine:

Les origines des institutions humaines, où sont-elles? Et qu'importent les origines? Ce qui est prodigieux dans cette communauté, c'est le tissu qu'elle a créé, comme cela, par l'habitude, par la vieillesse, par la connaissance du réel, par l'expérience. La trame est ininterrompue. On ne peut la voir toute, mais si on regarde, on aperçoit, ici et là, des espaces, des morceaux, chaque fil noué à l'autre, quelques chaînes, quelques entrecroisements (*I* 64).

Si le rêve des premiers moments du bonheur reste intact, la société répond à une vision utopique:

<sup>5</sup>François Marotin relie aussi cette histoire de Juba à la "pensée interrompue" dans *Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio*, mais il interprète les deux rêves comme étant nostalgiques plutôt qu'utopiques, puisque le regret du passé l'emporte sur l'espoir pour l'avenir: "Le rêve lumineux du petit fellah est celui de peuples qui, par-delà les conquêtes, par-delà les colonisations, sont en quête d'une identité faite d'avoir eu l'opportunité de la constituer et de l'inscrire à jamais dans le temps incorruptible de la culture universelle. C'est bien un rêve de grandeur. Il révèle la puissance attractive du passé. Est-ce de la nostalgie ou le sentiment d'une lacune ineffaçable qui tourmente un siècle mutilé des possibles dont le passé n'a pu accoucher?", Paris, Gallimard, 1995, p. 71.

Aujourd'hui encore, sans hâte, mais avec la grâce naturelle des premiers dieux et des premières déesses, les civilisations visuelles créent leur monde saisissable. C'est un monde de paix et de beauté, où chacun sait quelque chose du pain ou de la vannerie, de la menuiserie ou du tissage, de la sculpture ou de la céramique, pour faire la vie quotidienne (I 284).

Pourtant, la société moderne qui ne valorise pas le contact avec le passé est voué à la désintégration si elle ne restaure pas les rêves anciens du bonheur:

Pourquoi avons-nous oublié? Pourquoi sommes-nous séparés? Notre civilisation de papier-monnaie et de fausses idées nous angoisse comme une nuit vide. Nous avons faim, nous avons froid, et nous sommes bien seuls. Mais nos mains veulent voir encore. Elles veulent encore sentir la douceur, la chaleur, elles veulent étreindre et tâter. Nos mains veulent agir, enfin, elles veulent créer. Et notre regard cherche les signes de l'ancien bonheur, pour vibrer et bondir dans la lumière (I 285).

C'est la prise de conscience que le monde idéal n'est pas très éloigné du monde réel qui permet de renouer les liens entre les rêves du passé et ceux de l'avenir. Et c'est l'enfant qui découvre la possibilité de passer d'un monde à l'autre dans ces récits, encourageant les adultes à suivre leur exemple: "Il faut quitter le monde établi, le monde compliqué et sérieux des adultes" (I 241). Dans *L'Inconnu sur la terre*, et "La Montagne du dieu vivant", l'enfant-sage demeure aux frontières des deux mondes, prêt à apparaître devant ceux qui savent le voir. Chacun des amis de Mondo lui décrit un ailleurs où règnent la liberté, la sérénité, la paix et le bonheur qu'ils cherchent tous en vain au sein de la société réelle.<sup>6</sup> Le rêve de passer de "l'autre côté" nourrit l'imagination de Mondo: il est présent dans l'histoire d'"Erythrea" que raconte Giordan le pêcheur, et où figure Erythrea avec les longues plages de sable, les palmiers, la mer très bleue et beaucoup d'îles (*Mondo* 20-21), ou dans celle du vieux Dadi à propos des oiseaux migratoires (*Mondo* 28), ou dans le pays inconnu que dépeint Thi Chin et où règne une harmonie primordiale entre les hommes et la nature (*Mondo* 44), ou même dans le lieu paradisiaque de l'autre côté décrit par le vieil homme à la plage (*Mondo* 56). Malgré le dénouement pessimiste de ce récit où se rompent tous les liens établis entre le monde réel et ces mondes rêvés,<sup>7</sup> il est clair que la présence de l'enfant implique un rapprochement entre la vie idéale et l'existence quotidienne. Tous les récits

<sup>6</sup>Franck Evrard et Eric Tenet, *op. cit.*, p. 70.

<sup>7</sup>Franck Evrard et Eric Tenet remarquent aussi que Le Clézio n'a pas recours à la "solution utopique" qui représente le schéma normal d'un conte populaire où le héros défavorisé réussit à s'intégrer dans la société. Cependant, l'usage du mot "utopie" dans cet ouvrage est ambigu car d'une part, on l'utilise pour désigner une fin heureuse et optimiste, *op. cit.*, p. 96, et d'autre part, on se sert de sa connotation péjorative: "Même si elle n'est qu'une utopie, un espace «nulle part»", p. 98. Les variantes qui comprennent "l'utopie concrète" et "l'utopie poétique" paraissent tout aussi floues car il n'y a jamais d'indication, outre cette référence à l'espace "nulle part", d'une interprétation globale de ce terme.

mythiques du texte — ceux de Hazaran, du royaume du roi Juba, de la vie errante de Daniel-Sindbad, et des refuges divers de Lullaby, de Jon, de Petite Croix et de Gaspar — comportent l'idée d'un monde qui existe de l'autre côté de la réalité, un pays imaginaire régi par des valeurs humaines, mais non pas par celles qui étayent la société occidentale moderne.

Les mondes parallèles figurent sous plusieurs formes dans *L'Inconnu sur la terre* aussi: "Sur la terre, au soleil, il y a beaucoup de mondes. Ce sont des mondes différents, et pourtant voisins, des mondes qui vivent les uns dans les autres. Mais ils ne se connaissent pas" (I 36). Cependant, ces mondes sont en général inaccessibles à partir de la société moderne, soit à cause des barrières de communication: "Toutes les sociétés sont secrètes, elles vivent fermées sur elles-mêmes. La diversité des langues de l'homme, protégeant leur autonomie, en réalité est rassurante, car elle scelle l'amitié possible, la rencontre" (I 37), soit en raison d'un manque de vision utopique:

De l'autre côté de ces murs, de ces rues, de ces champs, derrière ces montagnes et ces immeubles, derrière l'horizon, qu'y a-t-il? Peut-être rien. Peut-être le vide. En tout cas, si la vie s'y trouve, si elle est la même qu'ici, c'est une vie imaginée, rêvée, une vie qui vous entraîne dans le monde des hypothèses. Les philosophes, les mathématiciens et les poètes ont beau jeu de parler d'infini. Comment parler d'infini, d'éternel, comment peut-on penser à ce qu'il y aurait au-delà de la mort, comment concevoir l'invisible, alors que l'esprit humain a déjà du mal à réaliser le lieu où il vit, alors que le corps de l'homme parvient tout juste à régner sur ce petit territoire? (I 48).

Evidemment, ce monde parfait répond aux critères reconnus comme utopiques par Le Clézio: la liberté, la franchise, le sens de la communauté, la paix, l'intégration qui règneront dans l'avenir utopique rappellent la vie qui pourrait exister dans l'actualité si on savait suivre l'exemple des enfants-guides: "Oui, peut-être que ce sera ainsi. Peut-être que c'est déjà ainsi, comme si le monde n'était peuplé que d'enfants. Mais il y a tellement d'écrans, tellement de rideaux qui empêchent de voir la lumière. Ce que je cherche, ce que je veux n'est pas lointain. C'est le lieu facile et proche, que les yeux peuvent voir" (I 70). Ses intentions d'améliorer la vie réelle se révèlent dans la constatation suivante: "Je ne cherche pas un dieu, mais un homme; je ne cherche pas un paradis, mais une terre" (I 149). C'est cette ambition qui est à la base même de son désir d'écrire, comme les dernières pages de *L'Inconnu sur la terre* l'attestent:

Je voudrais faire seulement ceci: de la musique avec les mots. Je voudrais partir pour un pays où il n'y aurait pas de bruit, pas de douleur, rien qui trouble ou qui détruit, un pays sans guerres, sans haine, plein de silence, plein de la lumière éblouissante du soleil. Là, je ferais seulement de la musique avec mes mots, pour embellir mon langage et lui permettre de rejoindre les autres langages du vent, des insectes, des oiseaux, de l'eau qui coule, du feu qui crisse, des rochers et des cailloux de la mer (I 309).

Le Clézio cherche donc à améliorer le monde réel par le truchement du rêve redécouvert, et en proposant l'intégration dans la nature et le temps cyclique, suivant l'inspiration des êtres les plus proches du bonheur originel, c'est-à-dire les enfants: "Je veux écrire pour une aventure libre, sans histoire, sans issue, une aventure de terre, d'eau et d'air, où il n'y aurait à jamais que les animaux, les plantes et les enfants. Je veux écrire pour une vie nouvelle" (I 313).

Cette vie nouvelle permettra aux orphelins, comme aux pauvres, aux nomades, à tous ceux qui se trouvent dépaysés ou coupés de leurs racines, de se réintégrer dans leurs propres histoires, et non plus dans celles imposées par l'ordre dominant. La condition de l'enfant-orphelin représente donc celle des peuples opprimés, marginaux, surtout celle des victimes du colonialisme.<sup>8</sup> Dans ses textes amérindiens, Le Clézio désigne déjà la domination des peuples indigènes par les forces brutales des Conquistadors européens comme la plus grande erreur commise dans l'histoire de l'humanité. Cette condamnation persiste dans *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre* où le sort des pauvres dépossédés de leurs terres se révèle dans la description des peuples campés dans des bidonvilles dans *Hazaran*, et celle des nomades qui, immobilisés par le morcellement de leurs terrains, "attendent. Ils n'espèrent pas. Ils ne veulent pas détruire, ils ne cherchent rien. Ils attendent, dans les zones, dans les vallées obscures, sur les flancs des collines de poussière, dans les terrains vagues au bord de la mer" (I 225).

Le Clézio joint à cette description sa comparaison des peuples opprimés avec les enfants: "Les enfants sont semblables aux pauvres, aux nomades, et d'eux vient le même sentiment

---

<sup>8</sup>Chose remarquable, les études de *Mondo et autres histoires* ne mettent pas en relief cet état d'orphelin sauf pour souligner la notion de liberté qu'il accorde à l'enfant. Selon François Marotin: "Aucun n'ayant véritablement d'attaches, ils sont tous en mesure de se saisir de leur liberté quand bien même faudrait-il s'opposer à la société", *op. cit.*, p. 34, et Franck Evrard et Eric Tenet: "En fait, ces histoires dont tous les héros sont des enfants rêveurs, en rupture avec le monde moderne, «civilisé», dénué de toute poésie, n'appartiennent ni à une littérature pour la jeunesse ni à une littérature «adulte»", *op. cit.*, p. 5.

de force, de vérité, le même pouvoir, la beauté" (I 225). Grâce à cet entrelacement d'images, l'enfant symbolise non seulement l'espoir de l'avenir pour la société en général, mais surtout l'espoir des peuples indigènes de retrouver leur identité en restaurant le rêve interrompu par le colonialisme.

Il s'impose alors de toute évidence que *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre* correspondent aux deux premiers textes de la série amérindienne, en ce qu'ils reprennent, par l'intermédiaire de l'enfant, les thèmes de la découverte d'une vie naturelle et de la réintégration dans un avenir heureux. De plus, Le Clézio reprend la notion d'un rêve interrompu par des événements extérieurs, qui servira dans un contexte futur pour accomplir le rapprochement des mondes réel et idéal. Enfin, la figure de l'enfant-orphelin, qui représente tous les peuples déracinés par des conflits et des injustices sociales, entre en jeu, rattachant ces récits aux textes amérindiens dans un sens socio-politique aussi, par la critique du colonialisme européen. Toutes ces idées se retrouvent dans les ouvrages qui suivent *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre*, mais la manière dont Le Clézio présente le rêve interrompu, et l'enfant touché par le colonialisme dans *Désert* et *La Ronde et autres faits divers* signifie un mouvement plus prononcé vers la réalisation du rêve utopique.

## II Les Vaincus contre les Vainqueurs

A l'instar des *Prophéties du Chilam Balam* et de la *Relation du Michoacan*, *Désert* et *La Ronde et autres faits divers* témoignent d'une recherche consciente pour découvrir les détails du rêve du bonheur qui fut interrompu par la colonisation européenne. Rappelant la notion que les oppresseurs étrangers sont responsables de la séparation des peuples indigènes de leurs racines et de leurs rêves, Le Clézio écrit "pour la gloire des vaincus et non pour le profit des vainqueurs".<sup>9</sup> Il insiste sur les inégalités entre peuples vaincus et peuples vainqueurs, inégalités qui persistent non seulement dans les pays colonisés, mais à l'intérieur de toute société moderne où les valeurs de l'argent et du progrès dominant. D'une part, *Désert* illustre le déséquilibre économique, politique et social qui résulte de la

---

<sup>9</sup>*Supra*, p. 336.

colonisation du Maroc au début de ce siècle, et donne un aperçu de la vie pénible des immigrés et des pauvres en France. D'autre part, *La Ronde et autres faits divers* s'inscrit dans le schéma urbain occidental, groupant plusieurs récits sous les mêmes signes d'un manque de liberté, de tolérance et de cohésion au sein de la ville moderne. Ces signes désignent les protagonistes dans les deux ouvrages comme des "vaincus". Mais, pourvu qu'ils puissent redécouvrir les principes essentiels du rêve interrompu, ceux-ci auront la possibilité de se réintégrer dans le temps cyclique. Vaincre ainsi le cycle de regret, de soumission, d'aliénation, c'est renverser l'ordre contemporain pour faire des vaincus les vainqueurs de leur propre destinée.

Pour ce faire, Le Clézio propose le même retour à l'enfance régénératrice qui se présente dans *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre*. Cependant, dans *Désert* et *La Ronde et autres faits divers*, Le Clézio renouvelle cette thématique car, à l'image utopique du bonheur des commencements, s'ajoute une dimension initiatique. L'enfant grandit pour devenir adulte et doit subir ainsi des épreuves avant de pouvoir s'initier à la vie nouvelle. Guidé par le rêve ancien qui se transmet désormais par la mémoire ancestrale, l'enfant-orphelin peut s'inspirer de l'image du bonheur passé pour la restaurer dans l'avenir. La représentation de l'utopie dans ces deux textes s'éloigne donc du rêve impossible d'une éternelle jeunesse, car Le Clézio y introduit l'élément initiatique afin de faire entrer l'enfance éphémère dans un monde heureux et durable.

Par la division du texte en deux histoires parallèles, la structure même de *Désert* reflète les thèmes majeurs du roman. Le récit historique, collectif et masculin, de la quête difficile de Nour et des peuples nomades à l'époque de la colonisation française, introduit un premier cycle temporel et un itinéraire circulaire qui se retrouvent dans le récit de Lalla. Cette deuxième histoire est plutôt une manifestation sociale de la quête contemporaine individuelle et féminine. Chaque récit comporte en lui-même des signes et des gestes qui se répètent, s'imbriquant l'un dans l'autre aussi, dans le schéma plus vaste de l'Eternel retour.<sup>10</sup> Evidemment, l'esprit communautaire qui se révèle chez les nomades, n'existe plus dans l'ère

---

<sup>10</sup>*Supra*, p. 155.

contemporaine, car l'histoire de Lalla se réduit à un parcours solitaire. Ce sont les colons qui encouragent la désintégration de ces liens sociaux en corrompant les systèmes naturels avec leur argent et leurs armes, et en poussant les Africains à se battre les uns contre les autres.<sup>11</sup> Dans la juxtaposition du passé collectif et du présent individualiste, Le Clézio attribue la perte des valeurs utopiques à la domination des valeurs occidentales. Les deux récits établissent donc la relation de cause à effet entre la colonisation et le morcellement de la société moderne.

Bien que l'espace du désert représente un pays de "l'autre côté", séparé de la vie ordinaire,<sup>12</sup> il est possible de s'y établir si on obéit aux lois naturelles plutôt qu'aux lois humaines: "Mais c'était le seul, le dernier pays libre peut-être, le pays où les lois des hommes n'avaient plus d'importance. Un pays pour les pierres et pour le vent, aussi pour les scorpions et pour les gerboises, ceux qui savent se cacher et s'enfuir quand le soleil brûle et que la nuit gèle" (*Désert* 13). Pour ceux qui savent apprécier cette absence de civilisation, le désert représente le lieu du bonheur originel: "C'est le pays où il n'y pas d'hommes, pas de villes, rien qui s'arrête et qui trouble. Il y a seulement la pierre, le sable, le vent. Mais Lalla ressent le bonheur, parce qu'elle reconnaît chaque chose, chaque détail du paysage, chaque arbuste calciné de la grande vallée" (*Désert* 191).

L'intersection des deux histoires permet de tisser des liens entre les événements du passé et du présent, les intégrant dans les cycles temporels, tout en démontrant une progression historique à travers le temps linéaire. Les éléments communs aux récits de Nour et de Lalla, tels que l'espace du désert, la parenté des Hommes Bleus et d'Al Azraq, et le chant hypnotique qui évoque un monde imaginaire heureux, impliquent la répétition d'une histoire archétypale. Pourtant, les conséquences du temps linéaire se manifestent par le léger déplacement de l'itinéraire de Lalla par rapport à celui de Nour. Tandis que les nomades anciens complètent leur circuit dans les limites du désert, les effets de la colonisation dans l'ère moderne permettent à Lalla d'en sortir et de franchir la frontière française, ce qui lui donne la possibilité de renverser son statut de "vaincu". D'une part, Nour et son peuple

<sup>11</sup>Bruno Doucey, *Désert de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Hatier, 1994, p. 58.

<sup>12</sup>*Supra*, pp. 206-207.

retournent en nombres réduits vers le cœur du désert, sans espoir de retrouver la Terre Promise, ni même leur propre pays, déchiré par la guerre. Mais d'autre part, Lalla conquiert la société de consommation en tant que "cover-girl" célèbre avant de retourner chez elle pour entrer dans un cycle nouveau qui commence par la naissance de son enfant. Il s'agit donc de cycles qui se répètent dans les deux histoires de *Désert*, mais qui subissent l'influence d'une progression linéaire, laquelle transforme l'échec de la première quête en une meilleure vie dans la deuxième.

C'est précisément cette interaction entre le temps cyclique et le temps linéaire qui inspire à Le Clézio une nouvelle stratégie utopique. Dans *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre*, il privilégie la figure de l'enfant qui ne grandit pas, tandis que dans *Désert*, Le Clézio présente un personnage qui garde la vision de l'enfant dans la vie adulte. Il démontre ainsi que la fidélité aux valeurs essentielles de la liberté, du sens de la communauté, et de l'harmonie naturelle importent plus que l'argent et la renommée que connaît Lalla pendant une expérience initiatique "chez les esclaves" de la ville occidentale. Cette tendance vers le roman d'initiation ajoute une dimension plus progressiste à la recherche du pays idéal chez Le Clézio, grâce à la présentation de plusieurs cycles temporels. Le rêve d'une vie heureuse, intégrée dans le temps et l'espace, se présente au commencement de chaque histoire, sous la forme de la cité sainte de Saguiet el Hamra dans le récit de Nour, et dans l'existence insouciante de l'enfant dans le récit de Lalla. Interrompu par l'influence occidentale, le rêve de Nour et des peuples nomades est restauré lorsque Lalla reprend le fil de son passé, rêve qui persiste à travers les dures épreuves de sa vie en France, et qui promet enfin un avenir renouvelé par la naissance d'un bébé, qui répétera à son tour les gestes de ses ancêtres en refusant l'oppression coloniale.

Ce qui permet au rêve interrompu de se renouveler, c'est la proximité du désert, qui représente le pays heureux, libre, et naturel où le rêve est né. Ce monde de "l'autre côté" est donc le lieu privilégié où les rêves et la réalité s'entremêlent:

Plus loin encore, les hommes marchaient dans le réseau des dunes, dans un monde étranger.

Mais c'était leur vrai monde. Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur, et non pas les villes de métal et de ciment, où l'on entendait le



bruit des fontaines et des voix humaines. C'était ici, l'ordre vide du désert, où tout était possible, où l'on marchait sans ombre au bord de sa propre mort. [...] Au loin, les mirages flottaient entre terre et ciel, villes blanches, foires, caravanes de chameaux et d'ânes chargés de vivres, rêves affairés. Et les hommes étaient eux-mêmes semblables à des mirages, que la faim, la soif et la fatigue avaient fait naître sur la terre déserte (*Désert* 21-22).

Malgré la conquête du désert par les forces françaises, son influence mythique s'opère toujours:

Chaque fois que Lalla arrive dans ce pays, elle sent qu'elle n'appartient plus au même monde, comme si le temps et l'espace devenaient plus grands, comme si la lumière ardente du ciel entraînait dans ses poumons et les dilatait, et que tout son corps devenait semblable à celui d'une géante, qui vivrait très longuement, très lentement (*Désert* 187).

Avant d'être initiée au désert par le Hartani et Es Ser, elle regarde le désert comme un monde lointain et étranger: "Mais tout cela est au fond d'un brouillard incompréhensible, comme si cela s'était passé dans un autre monde, de l'autre côté du désert, là où il y a un autre ciel, un autre soleil" (*Désert* 84). Au fur et à mesure qu'elle accepte cet autre monde comme son vrai pays, Lalla tourne le dos à la vie factice de la Cité moderne, autrefois désirée, mais désormais repoussée:

Mais tout cela est loin, dans un autre monde. C'est comme un rêve qui continue de se jouer, là-bas, sur la plaine boueuse où vivent les hommes, à l'embouchure du grand fleuve. Où bien, plus loin encore, de l'autre côté de la mer, dans la grande ville des mendiants et des voleurs, la ville meurtrière aux immeubles blancs et aux voitures piégées (*Désert* 392).

A son retour de France, Lalla s'intègre complètement dans le désert, le désignant comme le lieu de la naissance, et non plus comme celui de l'autre côté, ce qui ouvre la voie à l'utopie.<sup>13</sup> Cette réorientation des rêves d'une vie meilleure révèle que ce n'est pas nécessairement le lieu lointain et inaccessible qui détient les secrets du bonheur; il suffit de retrouver les rêves du passé pour renouer le contact avec le lieu utopique.

Or, c'est dans *Désert* que Le Clézio introduit un moyen différent de reprendre le fil des rêves anciens, moyen qui n'exige ni l'étude des civilisations passées, ni révolutions sanglantes.

Par la mémoire ancestrale, Lalla retrouve les gestes instinctifs de sa mère lorsqu'elle

<sup>13</sup>Madeleine Borgomano fait mention de l'utopie en décrivant le lieu du désert, mais elle attribue à ce terme le sens étymologique de "en aucun lieu", en privilégiant ainsi la connotation fantastique et irréelle, dans *Désert de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1992, p. 38. Cette interprétation se renforce plus loin par une référence au monde parfait que représente le désert, monde que nous aussi qualifions d'utopique mais à la différence de cet auteur, nous le considérons dans une perspective projective et réalisable: "L'existence et la force d'Es Ser témoignent pour un monde au-delà des apparences, un monde où le spirituel existe, où l'on ne se nourrit pas seulement de pain et où l'on n'agit pas seulement pour le profit. Certes, on peut considérer un tel monde comme irréaliste et utopique", *op. cit.*, p. 67.

accouche sous l'arbre à côté de la mer.<sup>14</sup> Les secrets de l'univers existent donc dans sa mémoire, secrets hérités de ses ancêtres dont la lignée remonte à Al Azraq qu'elle connaît comme Es Ser. C'est la voix de celui-ci que Lalla entend à l'intérieur de ses oreilles et qui lui permet de voir le désert tel qu'il est, dans toute sa splendeur, et de se souvenir de choses qu'elle n'a jamais vues:

Alors, pendant longtemps, elle cesse d'être elle-même; elle devient quelqu'un d'autre, de lointain, d'oublié. Elle voit d'autres formes, des silhouettes d'enfants, des hommes, des femmes, des chevaux, des chameaux, des troupeaux de chèvres: elle voit la forme d'une ville, un palais de pierre et d'argile, des remparts de boue d'où sortent des troupes de guerriers. Elle voit cela, car ce n'est pas un rêve, mais le souvenir d'une autre mémoire dans laquelle elle est entrée sans le savoir. Elle entend le bruit des voix des hommes, les chants des femmes, la musique, et peut-être qu'elle danse elle-même, en tournant sur elle-même, en frappant la terre avec le bout de ses pieds nus et ses talons, en faisant résonner les bracelets de cuivre et les lourds colliers (*Désert* 91-92).

Pourtant, ce n'est pas seulement le passé qui influe sur la vie de Lalla puisque sa chanson retentit à travers le désert et les années pour arriver jusqu'aux oreilles de Nour: "D'où venait cette voix, si claire, si douce? Nour sentait son esprit glisser encore plus loin, au-delà de cette terre, au-delà de ce ciel, vers le pays où il y a des nuages noirs chargés de pluie, des rivières profondes et larges où l'eau ne cesse jamais de couler" (*Désert* 224).

Outre ce fil conducteur que représente la mémoire héréditaire, l'on trouve dans le ciel, dans la nature, même dans l'esprit, des traces qui servent à guider les peuples à la recherche d'une meilleure vie. Les étoiles représentent des repères dans un paysage de dunes mouvants, montrant le chemin à Nour,<sup>15</sup> ainsi qu'à Lalla:

Où va la route? Lalla ne sait pas où elle va, à la dérive, entraînée par le vent du désert qui souffle, tantôt brûlant ses lèvres et ses paupières, aveuglant et cruel, tantôt froid et lent, le vent qui efface les hommes et fait crouler les roches au pied des falaises. C'est le vent qui va vers l'infini, au-delà de l'horizon, au-delà du ciel jusqu'aux constellations figées, à la Voie Lactée, au Soleil (*Désert* 191).

Ce chemin déjà parcouru se manifeste sous la forme réelle du sentier battu: "il marchait sur les traces des chevaux et des hommes, sans savoir où il allait" (*Désert* 210). Mais une force intérieure lui sert aussi de guide spirituel: "Mais au fond de lui il y avait une force nouvelle, un bonheur qui éclairait son regard. C'était maintenant comme s'il savait ce qu'il devait faire, comme s'il connaissait d'avance le chemin qu'il devrait parcourir" (*Désert* 29). A force

<sup>14</sup>*Supra*, p. 155.

<sup>15</sup>*Supra*, p. 156.

de se répéter, ce voyage archétypal, initié par les nomades qui avancent vers le Nord, se métamorphose en un retour joyeux pour Lalla: "Les pas de Lalla se posent sur des traces anciennes, et elle ôte ses sandales de tennis pour mieux sentir la fraîcheur et le grain de la terre" (*Désert* 387). Cette réintégration dans les gestes anciens maintient les liens entre le rêve du passé et celui de l'avenir heureux.

Evidemment, la thématique du rêve qui prime dans les autres ouvrages de cette période, joue aussi un rôle significatif dans *Désert*. En premier lieu, le désir de quitter un *statu quo* indésirable et de se rendre dans une communauté d'abondance où les malheurs et les guerres n'existent plus s'y exprime par le rêve du Nord, dont la manifestation symbolique est la ville blanche où la végétation et l'eau s'opposent au paysage du désert. La joie initiale qu'éprouve Nour à la nouvelle qu'on part vers le Nord (*Désert* 45-46), valorise d'emblée cet endroit mythique, et c'est de l'image positive de cette destination qu'il rêve au milieu du cauchemar du désert.<sup>16</sup> Pour Lalla aussi, le rêve des villes du Nord, transmis par les histoires de Naman, est ce qui la pousse à quitter le bidonville:

Elle l'écoute attentivement, quand il parle des grandes villes blanches au bord de la mer, avec toutes ces allées de palmiers, ces jardins qui vont jusqu'en haut des collines, pleins de fleurs, d'orangers, de grenadiers, et ces tours aussi hautes que des montagnes, ces avenues si longues qu'on n'en aperçoit pas la fin. Elle aime aussi quand il parle des autos noires qui roulent lentement, surtout la nuit, avec leurs phares allumés, et les lumières de toutes les couleurs à la devanture des magasins. Ou encore les grands bateaux blancs qui arrivent à Algésiras, le soir, qui glissent lentement le long des quais mouillés, tandis que la foule crie et gesticule pour accueillir ceux qui arrivent. Ou bien le chemin de fer qui va vers le nord, de ville en ville, qui traverse les campagnes brumeuses, les fleuves, les montagnes, qui entre dans de longs tunnels obscurs, comme cela, avec tous les passagers et leurs bagages, jusqu'à la grande ville de Paris. Lalla écoute tout cela, et elle frissonne un peu d'inquiétude, et en même temps elle pense qu'elle aimerait bien être dans ce chemin de fer, voyageant de ville en ville, vers les lieux inconnus, vers ces pays où l'on ne sait plus rien de la poussière et des chiens affamés, ni des cabanes de planches où entre le vent du désert (*Désert* 96).

Pourtant, le rêve du Nord échoue dans les deux cas, car les nomades sont détournés de la ville de Taroudant qui correspond aux visions de Nour,<sup>17</sup> et Lalla "ne voit pas la ville blanche dont parlait Naman le pêcheur, ni les palais, ni les tours des églises" (*Désert* 244). En effet, les rêves se transforment en cauchemars violents: les hommes bleus massacrés par les mitrailleuses en l'espace de quelques minutes (*Désert* 408), et Radicz, l'ami de Lalla,

<sup>16</sup>*Supra*, p. 106.

<sup>17</sup>*Supra*, p. 106.

écrasé par un autobus (*Désert* 370-371). A ce moment-là, le rêve se replie sur lui-même et il devient clair qu'il s'agit d'un rêve faux, suscité par l'influence coloniale. Il faut donc retrouver le rêve ancien par le voyage de retour. Ainsi, Lalla et les nomades doivent effectuer l'amélioration de leur propre communauté de l'intérieur plutôt que chercher l'utopie ailleurs. C'est en retournant vers le Sud qu'ils peuvent réaliser une utopie, dans un avenir réel et non pas dans un lointain imaginaire. En fin de compte, c'est le rêve du désert qui se montre donc le plus puissant — c'est par lui que s'ouvre ce roman: "Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient" (*Désert* 7); c'est par le même rêve qu'il conclut aussi: "Tournés vers le désert, ils faisaient leur prière sans paroles. Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient" (*Désert* 411).

Cette interprétation plus complexe du rêve interrompu, rêve qui est transformé, et enfin repris, désigne l'utopie comme la finalité du temps linéaire. Certains éléments qui contribuent à cette notion — l'intégration dans le temps cyclique, la proximité du monde mythique du désert, le recours à la mémoire ancestrale, le chemin tout tracé — ramènent néanmoins les récits au schéma de l'éternel retour. L'interaction de ces deux notions temporelles démontre la possibilité de s'attendre à une vie future harmonieuse, sans qu'il soit nécessaire de rester toujours au commencement du cycle. L'enfant-orphelin sait désormais grandir dans l'espoir de renverser le rêve des vainqueurs et de se débarrasser de son statut de vaincu. Le Clézio retravaille ces thèmes dans *La Ronde et autres faits divers*, mais au sein de la ville moderne, le rêve ancien, brouillé par toutes les influences néfastes du lieu urbain, devient de plus en plus difficile à identifier.

A l'instar des autres recueils de nouvelles qu'écrit Le Clézio, *La Ronde et autres faits divers* s'appuie sur un motif expérimental,<sup>18</sup> présentant la folie de ceux qui cherchent à réaliser leur rêve dans le cadre peu reluisant de la vie urbaine. Cette rechute dans une vision négative que *Mondo et autres histoires* semblait bannir à jamais, ne représente pourtant pas un retour au style critique des premiers ouvrages qui se situent dans la ville moderne. En effet, il s'agit

---

<sup>18</sup>Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception: Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, p. 294.

d'une tentative pour cerner les possibilités de renouveler le rêve à l'intérieur de la société corrompue. Dans la banalité de la vie quotidienne, la recherche du bonheur mythique semble peut-être aussi incongrue que les titres de certains récits comme "Ariane" et "Moloch".<sup>19</sup> Mais Le Clézio cherche à révéler l'espoir qui existe pour les habitants des grandes villes en démontrant que le monde de l'autre côté se trouve tout près de chez soi.

Bien que Le Clézio poursuive une nouvelle piste avec *La Ronde et autres faits divers*, en situant le rêve du bonheur dans le cadre urbain, il n'approfondit pas vraiment sa description d'une existence heureuse. Il se concentre sur l'importance du rêve pour retrouver la liberté et la réintégration dans le temps et l'espace, comme le suggère la dernière phrase de la quatrième page de couverture: "L'incident s'annule au profit du dénominateur commun de toute souffrance humaine qu'articulent l'horreur de la solitude, la répression, l'injustice et, quoi qu'il arrive, le fol et vain espoir de rencontrer, dans l'amour et dans la liberté, une merveilleuse douceur". Le dénouement importe peu dans un tel scénario, car Le Clézio s'intéresse plutôt à explorer la puissance du rêve. S'inspirant de "faits divers" réels, il en développe les aspects imaginaires pour y ajouter une dimension mythique et optimiste.

Dans ces nouvelles, l'esprit utopique se cache donc derrière un décor de violence et de tragédie. C'est la capacité des protagonistes à poursuivre leur rêve de liberté et à faire leurs propres choix dans la vie, si maudite qu'elle soit, qui offre une lueur d'espoir au bout de la souffrance. Chacune des histoires se déroule autour d'une cause personnelle. Dans "La Ronde", les deux filles se perdent dans l'ivresse de la vitesse en faisant "la ronde" en vélomoteur sur "la grande rue de la Liberté". C'est le "centième de seconde" qu'il faut pour enlever le sac noir à la dame en tailleur bleu qui amène la mort de Martine, car elle traverse alors le carrefour au même moment que le camion, et se fait écraser:

Il n'y a pas de douleur, pas encore, tandis qu'elle regarde vers le ciel, les yeux grands ouverts, la bouche tremblant un peu. Mais un vide intense, insoutenable, qui l'envahit lentement, tandis que le sang coule en méandres noirs de ses jambes broyées. Pas très loin de son bras, sur la chaussée, il y a le sac de cuir noir, comme s'il avait été bêtement oublié par terre, et son fermoir de métal doré jette aux yeux des éclats meurtriers (*La Ronde* 20).

---

<sup>19</sup>*Ibid.*, pp. 238-239.

Dans "Moloch", Liana ne cherche pour elle-même, son bébé et son chien-loup que la liberté et l'indépendance en refusant l'assistance sociale, et elle finit par fuir le mobile-home pour que personne ne puisse jamais lui ôter ses seules joies dans la vie. "L'Echappé", le seul récit qui se situe en dehors du cadre méditerranéen, raconte le rêve d'un jeune soldat, Tayar, d'échapper à la guerre et de retrouver sa famille. Sa trahison par un enfant qui découvre sa cachette met fin à cette vision de réintégration, tout en présentant un portrait négatif de l'enfant. Dans "Ariane", la jeune Christine rêve de devenir femme, avec son maquillage et ses talons aiguilles, mais elle ignore l'effet séduisant que sa sexualité précoce exerce sur le patron du Milk Bar dont "le regard brillant attaché sur elle" la fait rougir, ainsi que sur la bande de motards qui la violent. "Villa Aurore" et "Orlamonde" reprennent le leitmotiv de la vieille maison sur la colline, menacée de destruction en raison du développement touristique ou de la sécurité publique, malgré les interventions des protagonistes qui tentent de la sauver. C'est la perte d'un être aimé qui inspire le rêve des protagonistes de "Jeu d'Anne" et de "David" de le retrouver. Dans le premier cas, l'intention d'Antoine de suivre sa copine jusqu'à la mort s'annonce tout au début, sans que le lecteur en soit conscient: "Il monte dans la vieille Ford pour aller rejoindre Anne" (*La Ronde* 121). David part à la recherche de son frère Edouard qui l'entraîne dans la vie de délinquance et de liberté de la rue. "La Grande vie" raconte la soif de l'aventure que ressentent Pouce et Poussy; un manque d'argent finit par mettre fin à leurs fugues et amène leur emprisonnement. Le besoin d'argent est également la cause de tout malheur dans "Le Passeur" où Miloz vit dans des conditions terribles comme ouvrier clandestin, avant de rejeter l'argent et de s'enfuir vers sa famille: "Il monte vers le haut de la montagne, peinant sous le soleil éblouissant de l'hiver, comme s'il remontait vers le commencement du temps, là où il n'y a plus de haine, ni de désespoir" (*La Ronde* 193). Dans "Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?", le rêve de sa réintégration dans la vie normale de la famille, des amis, du travail ne cesse de hanter le voleur dont l'existence se désintègre sans qu'il puisse rien faire d'autre:

Quelquefois je pense que c'est un mauvais moment, que ça va passer, que je vais recommencer mon travail dans la maçonnerie, ou bien dans l'électricité, tout ce que je faisais autrefois... Mais aussi, quelquefois, je me dis que ça ne finira jamais, jamais, parce que les gens riches n'ont pas de considération pour ceux qui sont dans la misère, ils s'en moquent, ils gardent leurs richesses pour eux, enfermées dans leurs maisons vides, dans leurs coffres-forts. Et pour avoir quelque chose, pour avoir une miette, il faut que tu entres chez eux et que tu le prennes toi-même (*La Ronde* 204).

Ces récits où s'élabore une dialectique du rêve impliquent qu'il n'y a pas de rêve sans risques. La notion d'une destinée arbitraire est aussi suggérée par le titre de ce recueil, car la ronde peut signifier non seulement une image cyclique, mais aussi un scénario où chacun prend son tour dans un jeu dangereux, à la roulette russe. Le fait même de faire un choix, de se distinguer de la foule indifférente, expose les protagonistes à des déceptions tragiques, mais il est évident que Le Clézio met en valeur le désir de s'engager dans la vie en se montrant fidèle à ses rêves.

*La Ronde et autres faits divers* privilégie donc le rêve des êtres défavorisés, qui osent vouloir quelque chose en dehors des normes sociales, que ce soit le droit de refuser l'Assistance sociale dans "Moloch" ou le droit au travail rémunéré dans "Le Passeur" et "Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?", ou tout simplement le droit à la liberté. Le Clézio démontre que ces droits fondamentaux ne sont pas respectés dans la société moderne, afin de mettre en relief leur fonction essentielle dans la création de la cité heureuse. Pour restaurer les rêves de la cité idéale, il faut, comme les protagonistes de ces récits, rester fidèle à ses principes et revendiquer les droits fondamentaux, *quoi qu'il arrive*. Ainsi, comme les peuples opprimés dans *Désert*, les êtres défavorisés dans les nouvelles de *La Ronde et autres faits divers* représentent les vaincus qui rejettent la mentalité de victime politique, historique ou sociale, afin de devenir des vainqueurs. Même si les conséquences de cette prise de conscience chez les opprimés de la ville sont moins heureuses que chez les peuples nord-africains, il est clair, du moins, que Le Clézio tente de réinsérer le rêve dans le cadre de la ville pour renverser le système contemporain. Ce schéma est repris dans le prochain recueil, *Printemps et autres nouvelles*, tandis que les textes mauriciens de Le Clézio, *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* développent davantage les thèmes élucidés dans *Désert*.

### III Le Rêve atavique et le temps révolu

Les derniers textes de cette période prolongent le voyage vers les pays de rêve, *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* s'inspirant des aventures réelles de Le Clézio et de ses ancêtres aux îles Mascareignes, *Printemps et autres histoires* présentant un nombre de cadres exotiques. En effet, la situation de ces ouvrages dans les anciennes colonies françaises renforce les liens entre le colonialisme et l'enfance, car presque tous les récits proposent la figure de l'enfant-orphelin comme personnage pivot dans la recherche de l'avenir meilleur. Les images de l'enfance heureuse se juxtaposent donc avec celles de la vie pénible dans les anciennes colonies. Ayant déjà évoqué ces images dans *Désert* où il insiste sur l'interaction du temps cyclique et linéaire, Le Clézio se consacre désormais à l'exploration minutieuse des liens fragiles entre l'enfance et le rêve, le passé et l'avenir, l'individu et la communauté.

Les rêves anciens du bonheur se reconstituent progressivement dans *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues*, et *Printemps et autres saisons*, grâce à l'influence croissante du rêve atavique et de la mémoire ancestrale. Le Clézio utilise ces éléments pour révéler la manière dont la vision utopique peut se réaliser enfin, ce qui redonne de l'espoir aux protagonistes qui poursuivent leur rêve. Afin d'exposer les conséquences de ces rêves utopiques de plus en plus optimistes, nous proposons de tracer le fil de la mémoire à travers le temps et l'espace.

Les deux premiers ouvrages sont complémentaires: *Voyage à Rodrigues* (1986), publié d'abord dans la *Nouvelle Revue Française* sous le titre de "Journal du Chercheur d'or" en 1983-4, et *Le Chercheur d'or* paru en 1985. Il ne s'agit pas pour autant d'une simple relation entre l'œuvre romanesque et autobiographique, car des éléments biographiques imprègnent le roman et l'imaginaire s'infiltré dans le journal.<sup>20</sup> Ce qui en résulte est un récit qui se développe à travers les deux textes, récit dans lequel Le Clézio entame la question du

---

<sup>20</sup>Voir à ce propos mon article, "Du Paradis à l'utopie ou le rêve atavique de Le Clézio", *Essays in French Literature*, no 35, à paraître en 1999.



rêve atavique et de ses origines afin de mieux comprendre et de reprendre les rêves d'un avenir meilleur.

Partant de l'expérience de son aïeul paternel, Léon Le Clézio, qui entreprend une quête de l'or à Rodrigues au début du siècle,<sup>21</sup> Le Clézio imagine l'histoire du *Chercheur d'or*. Malgré la dédicace à ce chercheur réel, le protagoniste du roman porte le nom de son frère, Alexis, qui est en effet, l'aïeul maternel de l'auteur.<sup>22</sup> Ce procédé brouille davantage l'arbre généalogique déjà complexe de la famille Le Clézio, démontrant que Léon n'est pas seul à subir les contrecoups de la perte des terres familiales, et que la rupture d'avec le passé heureux exerce une influence forte sur tous ses proches. Dans *Voyage à Rodrigues*, Le Clézio fait allusion au sort qui frappe toute la lignée suivant l'exil du Boucan:

Tous les enfants de Sir Eugène quittent le domaine où ils sont nés, où ils ont grandi heureux. Les garçons voyagent, vont au bout du monde, en Amérique, en Afrique, en Europe. Les filles, elles, sont vouées à la pauvreté. La perte d'Euréka me concerne aussi, puisque c'est à cela que je dois d'être né au loin, d'avoir grandi séparé de mes racines, dans ce sentiment d'étrangeté, d'inappartenance. (VR 113).

Tous ces liens héréditaires impliquent une prédisposition au rêve du bonheur dans la famille Le Clézio, rêve auquel participe l'auteur de ces ouvrages aussi, par le truchement de la mémoire ancestrale. Afin de relier ce rêve à une représentation de l'utopie, il faut tracer son cheminement à travers les générations, en commençant par les premiers indices d'une vision du bonheur.

La naissance du rêve se trouve dans l'histoire de son ancêtre, qui part de Lorient au temps de la Révolution pour chercher une vie meilleure à Maurice.<sup>23</sup> Ce geste de refus du *statu quo* aboutit à la fondation d'Euréka, la maison qui est désormais le centre de cette dynastie: "Ainsi, au défi de mon lointain ancêtre François qui quitte la Bretagne et s'embarque sur le brick *l'Espérance* pour fonder une nouvelle famille au bout du monde, répond, comme un écho d'amertume, le geste de refus de mon grand-père qui abandonne sa maison et retrouve avec sa descendance le chemin de l'errance" (VR 113-114). C'est-à-dire que la perte de la

<sup>21</sup>Voir à ce propos l'ouvrage d'Alfred North-Coombes, *The Island of Rodrigues*, Port Louis, Mauritius, The Standard Printing Establishment, 1971, pp. 159, 176.

<sup>22</sup>On voit la situation inverse se produire dans le roman publié en 1995, *La Quarantaine*, qui s'inspire des aventures de son grand-père maternel, Alexis, mais dans cette histoire-là, le protagoniste s'appelle Léon.

<sup>23</sup>En effet, l'ancêtre de Le Clézio avait les cheveux longs et ne voulait pas les couper selon la règle de l'armée révolutionnaire. Alors, il est parti pour les Indes, mais en route, il s'est arrêté à l'île Maurice. Voir à ce propos J.M.G. Le Clézio: *Ailleurs. Entretiens avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Arléa, 1995, pp. 65-66.

maison familiale représente à la fois la fin du rêve originel du bonheur que réalise François en établissant une existence aisée à Maurice, et la reprise de ce même rêve, qui remet la famille sur la route, à la recherche d'une nouvelle vie. D'emblée, il est évident que la quête de l'or entreprise par le grand-père de l'auteur équivaut à une tentative pour restaurer le rêve ancien, rêve interrompu par la pauvreté et par l'oppression exercée par les créanciers: "Sa quête, c'est celle d'un bonheur perdu, désormais illusoire, le mirage de la paix et de la beauté d'Euréka, qu'une journée de l'année 1910 a brisé et réduit en poudre, pour toujours" (VR 114). Bien que Le Clézio signale la fin définitive de cette époque heureuse à Euréka, il s'agit moins d'un rejet du rêve utopique que d'une prise de conscience de l'inutilité de chercher à revivre le bonheur sous des formes désuètes. Evidemment, la recherche du trésor du *Corsaire inconnu*, qui se trouve au premier plan de ces deux ouvrages, n'est pas celle qui permettra de restaurer le bonheur perdu, car il faut retrouver les valeurs susceptibles d'assurer la réintégration dans l'espace naturel et la communauté indigène. Ce n'est qu'en identifiant les valeurs originelles qui rendaient la vie passée si heureuse que Le Clézio peut reprendre les fils du rêve interrompu; Alexis doit faire de même dans *Le Chercheur d'or* pour remettre en tête les connaissances fondamentales de l'enfance.

L'image du bonheur que représente la réalisation du rêve originel se manifeste à travers les descriptions de l'Enfoncement du Boucan dans *Le Chercheur d'or* et de la maison d'Euréka dans *Voyage à Rodrigues*. Lieu privilégié qui évoque le bonheur de l'enfance, proche de la nature, un véritable Jardin d'Eden d'où la famille est chassée,<sup>24</sup> cette maison est un paradis perdu qu'Alexis espère racheter en trouvant le trésor du *Corsaire inconnu*. Dans *Le Chercheur d'or*, Alexis voit la maison surgir devant lui comme un beau mirage, un sanctuaire, qui le réconforte après une journée épouvantable passée dans les champs de canne. Son image reste gravée dans sa mémoire, tout comme la voix de Mam et l'impression d'intégration dans la nature éternelle:

Je regarde la grande maison de bois éclairée par le soleil de l'après-midi, avec son toit bleu ou vert, d'une couleur si belle que je m'en souviens aujourd'hui comme de la couleur du ciel de l'aube. [...] Quand j'approche de la maison, j'entends la voix de Mam qui fait réciter des prières à Laure, à l'ombre de la varangue. C'est si doux, si clair, que des larmes coulent encore de mes yeux et que mon cœur se met à battre très fort. [...] J'entends le bruit doux des oiseaux du soir, je sens l'odeur de la fumée qui

---

<sup>24</sup>*Supra*, p. 98.

descend sur le jardin, comme si elle annonçait la nuit qui commence dans les ravins de Mananava. Puis je vais jusqu'à l'arbre de Laure, au bout du jardin, le grand arbre chalta du bien et du mal. Tout ce que je sens, tout ce que je vois alors me semble éternel. Je ne sais pas que tout cela va bientôt disparaître (CO 23).

Ce pays idéal où Alexis passe son enfance est non seulement paradisiaque, mais aussi isolé du reste de la civilisation qu'une île à l'intérieur de l'île Maurice: "Nous vivions alors, mon père, Mam, Laure et moi, enfermés dans notre monde, dans cet Enfoncement du Boucan limité à l'est par les pics déchiquetés des Trois Mamelles, au nord par les immenses plantations, au sud par les terres incultes de la Rivière Noire, et à l'ouest, par la mer" (CO 25). Un "domaine imaginaire" (CO 34), dont l'apparence utopique relève de la topographie naturelle ainsi que de la simplicité et de la liberté de la vie qui s'y mène.

Dans *Voyage à Rodrigues* se retrouve la même évocation de l'expulsion de l'endroit parfait où la réalité se mêle aux rêves et aux mythes: "C'est un exil véritable, le bannissement d'un domaine qui, pour lui et pour ses enfants, était la terre choisie par leur ancêtre, comme le rêve d'un paradis terrestre. Chaque coin de cette grande maison était chargé de secrets familiers, de souvenirs, du bonheur de l'enfance" (VR 112). Les images de ce paradis perdu parviennent jusqu'à Le Clézio par les souvenirs racontés et la mémoire, faisant naître en lui le même rêve de bonheur qui hante toute la lignée:

C'est cette maison à laquelle il faut que je revienne maintenant, comme au lieu le plus important de ma famille, cette maison dans laquelle ont vécu mon père, mes deux grands-pères (qui étaient frères), mon arrière-grand-père (Sir Eugène) et mon arrière-arrière-grand-père (Eugène premier) qui l'avait fondée autour de 1850. Maison pour moi mythique, puisque je n'en ai entendu parler que comme d'une maison perdue. [...] Je vois la maison telle que mon grand-père Alexis l'a peinte à l'aquarelle autour de 1870, quand il était âgé d'une dizaine d'années. [...] Euréka! — la maison comme un symbole de la beauté et de la paix, loin du monde, loin des guerres et des malheurs (VR 117-119).

Il est clair que cette représentation d'un lieu idéal inspire chez le chercheur d'or le désir de racheter le bonheur perdu avec le trésor caché: "S'il n'y avait eu Euréka, si mon grand-père n'en avait été chassé avec toute sa famille, sa quête de l'or du Corsaire n'aurait pas eu de sens. Cela n'aurait pas été une aventure aussi inquiétante, totale" (VR 119). Ayant vécu au sein d'une utopie, il est impossible de faire autrement que de tout jauger par rapport à cette expérience de la perfection sur terre:

La maison avait été le centre du monde, d'où l'on pouvait reconnaître alentour. Comment mon grand-père ne l'aurait-il pas gardée toujours en lui, même au fond de l'Anse aux Anglais, maison immense et silencieuse, abstraite dans le secret de son

Jardin d'Eden, portant en elle le souvenir de sa naissance, comme un lieu où on ne retourne jamais? (VR 120-121).

Ainsi, le rêve du trésor s'avère vain car le chercheur d'or s'expose d'emblée à un échec inévitable en espérant retourner au passé: "C'est le domaine que mon grand-père a perdu un jour, comme on s'éveille d'un rêve, sans espoir de retour. C'est le domaine qu'il a voulu pourtant retrouver, en entrant dans un autre rêve, comme pour nier l'impossible par l'impossible" (VR 120).

Le récit fictif explore d'une manière plus détaillée la dialectique de cette quête épique,<sup>25</sup> mais elle aussi est vouée à l'échec précisément en raison de la nature nostalgique et irréalisable du désir de faire reculer le temps.<sup>26</sup> Cet exemple d'un rêve régressif est ainsi implicitement rejeté par Le Clézio, qui privilégie plutôt la réorientation utopique. Le rêve de l'or amène Alexis à un bonheur autre que celui qu'il avait cherché en entretenant la nostalgie des origines, à savoir l'amour de la jeune manaf Ouma qu'il rencontre pendant qu'il cherche le trésor caché à Rodrigues. Après avoir trouvé une première cachette vide et puis une deuxième, l'inutilité de sa quête première s'impose à lui, ce qui ouvre les yeux du protagoniste sur le vrai but de son odyssée — un avenir meilleur au lieu d'un retour au passé. Cette prise de conscience n'est pas immédiate, passant par une dernière visite à Rodrigues où il se rend compte que ses anciens plans n'ont plus de sens pour lui et que c'est d'Ouma qu'il a besoin pour ressusciter le bonheur qui dort au fond de lui depuis son enfance.<sup>27</sup> Lorsqu'il crie le nom d'Ouma, il lui semble que c'est son propre nom qu'il crie et enfin il comprend que sa quête de l'or l'a mené à un autre trésor, dont la valeur est inestimable:

Pour la première fois depuis que je suis revenu de la guerre, il me semble que ma quête n'a plus le même sens. Autrefois, je ne savais pas ce que je cherchais, *qui* je cherchais. J'étais pris dans un leurre. Aujourd'hui, je suis libéré d'un poids, je peux vivre libre, respirer (CO 299).

<sup>25</sup>*Supra*, pp. 170-171.

<sup>26</sup>Tarcis Dey qualifie d'utopie le monde imaginaire de Le Clézio dans son article, "J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or*", *Nouvelle Revue Française*, 388, mai 1985, p. 83: "Utopie inefficace parce que le narrateur situe le royaume ou l'éternité non pas devant, mais derrière lui."

<sup>27</sup>*Supra*, pp. 170-171.

Comme l'indique sa réponse au banquier qui lui demande s'il a perdu l'espoir de trouver le trésor, Alexis sait désormais que cette quête-là est achevée: "Au contraire, monsieur. Cela veut dire que je l'ai trouvé" (CO 300).

Bien que tout effort pour racheter ou recréer le paradis originel de l'Enfoncement du Boucan soit voué à l'échec, c'est à partir de cette nostalgie du passé perdu à jamais que la reprise du rêve interrompu s'accomplit. La quête de l'or se trouve détournée de son but originel et se fixe plutôt sur un autre royaume de bonheur, celui de l'avenir. Au fur et à mesure que cette quête avance, il s'avère de plus en plus que la compréhension de la vie harmonieuse est ce qui importe plus que l'or. Dans *Le Chercheur d'or*, cette réorientation de l'espoir engendre une représentation de l'utopie qui existe brièvement sous la forme de la vie d'Alexis et d'Ouma, réunis à Mananava dans la liberté et le bonheur: "N'est-ce pas ici que je devais venir, depuis toujours?" (CO 323)

Faisant écho de cette destinée tracée à l'avance, la quête de Le Clézio de comprendre le rêve de son grand-père s'annonce ainsi dans *Voyage à Rodrigues*: "J'ai senti que j'étais dans un lieu exceptionnel, que j'étais arrivé au bout d'un voyage, à l'endroit où je devais depuis toujours venir." (VR 35). A l'instar d'Alexis, qui hérite du rêve de l'or paternel dans *Le Chercheur d'or*, Le Clézio hérite du même rêve nostalgique du paradis perdu: "Pourquoi suis-je venu à Rodrigues? N'est-ce pas, comme pour le personnage de Wells, pour chercher à remonter le temps?" (VR 37). La mémoire ancestrale lui donne un sentiment de déjà vu lorsqu'il arrive à l'Anse aux Anglais: "Cela fait bouger quelque chose d'imperceptible au fond de moi, à la limite de la mémoire. L'ai-je vu déjà? L'ai-je su? L'ai-je rêvé?" (VR 16). Au fur et à mesure qu'il avance dans son enquête, Le Clézio s'inscrit de plus en plus dans la quête de son aïeul, jusqu'à ressentir les mêmes émotions que lui — son rêve, sa passion, son obsession: "peut-être qu'enfin je ne fais qu'un avec mon grand-père, et que nous sommes unis non par le sang ni par la mémoire, mais comme deux hommes qui auraient la même ombre" (VR 95). Alors, il peut comprendre le vrai but de la recherche du trésor, au-delà du rêve de se réfugier (VR 25), et du rêve de prendre sa revanche sur tous ceux qui l'avaient ruiné (VR 55). Il s'agit plutôt d'une vision de l'avenir meilleur qui attire les

chercheurs d'or en fin de compte: "ce n'est pas la réalité du trésor qu'il veut prouver, mais une autre réalité, un autre trésor. C'est peut-être (me pardonnera-t-il ce grand mot?) l'harmonie du monde" (VR 70). Ainsi, la quête de l'or matériel se transforme en une recherche de l'or "vrai", l'or de la connaissance,<sup>28</sup> pour reprendre le rêve originel d'effacer la souffrance en fondant une nouvelle existence heureuse:

Espérait-il vraiment quelque chose, je veux dire, quelque chose de matériel, l'or du *Privateer*, ce qu'on appelle un butin? Comment imaginer que cette quête faite de tant de symboles, de signes, de secrets, puisse déboucher sur un tas d'or et de diamants, sur des verroteries? Mais le butin des anciens navigateurs ne peut pas exister. Il est plutôt un désir, un feu, une *poudre d'or*, l'éclat insoutenable de lumière contenue dans une cachette qu'on n'ouvre jamais. C'est le désir des hommes qui fait brûler les feux des trésors. Le butin des pilliers des mers est sauvage et brutal: non pas les bijoux ni les objets précieux, mais l'or vrai, qui est la souffrance des hommes, leur passion, leur sang (VR 128-129).

Le rêve de racheter les terres familiales avec l'or trouvé échoue, de même que l'enquête de Le Clézio se révèle illusoire:

Ce que je suis venu chercher à Rodrigues m'apparaît maintenant clairement. Et m'apparaît aussi clairement l'échec de cette enquête. J'ai voulu remonter le temps, vivre dans un autre temps, dans un autre monde. J'ai cru y parvenir ici, au fond de l'Anse aux Anglais, dans ce décor où mon grand-père a vécu et construit son rêve (VR 114).

La déception est due non seulement aux intentions nostalgiques de ces entreprises, mais aussi à leur caractère individuel. Même si Le Clézio espère s'insérer dans son passé par l'identification avec le rêve de son grand-père, ce n'est pas ce genre de projet individuel qui représente le chemin du bonheur:

Quand je suis entré pour la première fois dans le ravin, j'ai compris que ce n'était pas l'or que je cherchais, mais une ombre, quelques choses comme un souvenir, comme un désir. [...] je croyais sentir la présence de mon grand-père inconnu, j'étais sur ses traces, je voyais par ses yeux, je sentais par son être, je l'avais rejoint dans son rêve! Mais à chaque instant je m'apercevais que je m'étais leurré moi-même, que cette vallée restait vide. Maintenant, je le sais bien. On ne partage pas les rêves (VR 126).

Les quêtes individuelles de l'or et de la compréhension du passé n'aboutissent pas à la vie meilleure car il faut une réintégration dans les rêves collectifs d'un pays idéal pour répondre aux principes essentiels de l'utopie. C'est précisément ce que révèle la conclusion de Le Clézio à propos de la vraie signification du rêve de son grand-père:

C'est le rêve d'une royauté, le rêve d'un domaine où il n'y aurait plus ni passé ni futur angoissants, mais où tout serait libre, fort, dans un temps réalisé, dans son désir, dans cette sorte d'ère de bonheur qui devait être celle d'Euréka à son commencement. Une

---

<sup>28</sup>*Supra*, p. 91.

royauté, ou un royaume. Non pas la domination des autres, ni cette ivresse de conquête qui rend fou tant d'aventuriers, qui faisait d'un chef de bande d'Estramadoure l'égal du seigneur héréditaire de Mexico Tenochtitlan, ou du porcher Pizarro le successeur de l'Inca. Pas même le rêve exotique de Lord Jim. Mais plutôt le rêve de Robinson, le rêve d'un domaine unique où tout serait possible, nouveau, presque enchanté. Où chaque être, chaque chose et chaque plante serait l'expression d'une volonté, d'une magie, aurait un sens propre. Le rêve d'un nouveau départ, d'une dynastie. Qui n'a rêvé d'être le premier d'un règne, le commencement d'une lignée? C'est cela le rêve de mon grand-père, et c'est pourquoi il s'est accroché à ce rocher brûlé de Rodrigues, malgré l'évidence de plus en plus claire qu'il ne trouverait pas ce trésor. Mais sans doute savait-il déjà que ce qu'il cherchait n'avait pas vraiment de nom, n'appartenait pas vraiment au monde réel. (VR 130)

La preuve incontestable que cette reprise du rêve originel de fonder une nouvelle vie aux îles Mascareignes exprime une volonté utopique consciente chez Le Clézio, ce sont les références à la république utopique du Libertalia:

Je ne sais pas pourquoi, je ne peux pas m'empêcher de penser au capitaine Misson et à la légende du Libertalia [...] la république utopique de la baie de Diego Suarez, où tous les hommes étaient libres et égaux, quelles que soient leur origine, leur race ou leur foi.

Mon grand-père, dans ce silence sidéral de l'Anse aux Anglais, séparé du reste du monde comme un naufragé, n'a-t-il pas rêvé de cet Etat fabuleux, installé si brièvement sur la côte de Madagascar, cette cité évangélique où se rencontraient les hommes venus de tous les horizons? Dans les rues du Libertalia, entre les cases, les pilleurs des mers et les forbans fraternisaient avec les aventuriers et les gibiers de potence, chacun parlant dans sa langue, dans ce refuge où la beauté de la nature et de la mer faisaient penser au paradis terrestre (VR 131-132).

Le Clézio relie donc explicitement le rêve de l'or à cette vision d'une utopie, vision qui s'impose enfin comme le rêve atavique qui persistera à travers la beauté de la nature jusqu'à ce que le paradis sur la terre se réalise: "Son rêve n'est pas mort. Il a simplement rejoint le rêve du basalte, des vacoas, du vent qui souffle de la mer, des oiseaux. Il est dans le bleu presque noir de l'océan, dans la lueur vitreuse qui semble venir du lagon. C'est ce rêve que j'ai voulu revivre, jour après jour, mais je rêvais déjà d'un autre chercheur d'or" (VR 136). On ne peut s'empêcher de conclure que cette quête qui passe par le trésor, l'or, le paradis perdu de l'enfance, les rêves ataviques de l'amour et du bonheur terrestre, trouve ses racines dans la recherche d'une nouvelle vie dans un nouveau monde, dans une utopie.

Tandis que c'est la quête décodée selon le rêve atavique de l'auteur qui relie *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* l'un à l'autre ainsi qu'à une vision utopique renouvelée et précisée, les nouvelles de *Printemps et autres saisons* convergent sur le point commun du temps révolu. Le titre même de ce recueil ancre cet ouvrage dans un rythme cyclique où l'écoulement du temps se mesure par la révolution des saisons. Chaque nouvelle est

caractérisée par une saison particulière: de toute évidence la première se déroule au printemps; *Fascination* pendant la saison de Noël; *Le Temps ne passe pas* raconte l'été interminable; *Zinna* sombre en hiver mais retrouve son chemin à l'approche du printemps; *La Saison des pluies* termine la collection par une figure tropicale. La répétition des gestes quotidiens renforce l'image de la vie infiniment pareille malgré les petits détails qui changent. Tout s'inscrit dans le temps révolu, que ce soient les promenades matinales en vélomoteur que fait Saba dans "Printemps": "Tout le mois d'avril, Lucien m'a prêté le Bébé Peugeot, chaque matin" (*Printemps* 36), ou l'impression du temps immobile dans "Le Temps ne passe pas": "Le souvenir de ce temps où chaque jour était la même journée, une seule journée de l'existence, longue, brûlante, où j'avais appris tout ce qu'on peut espérer de la vie, l'amour, la liberté, l'odeur de la peau, le goût des lèvres, le regard sombre, le désir qui fait trembler comme la peur" (*Printemps* 134). Tout ce qui relève du début du cycle, du commencement, est aussi valorisé dans cet ouvrage: "Mais c'est le matin que je peux m'en aller, être une autre. Je suis allée comme cela très loin, de l'autre côté de la mer, jusqu'à Mehdia, et je suis revenue" (*Printemps* 23).

Ces traits qui confirment l'intégration dans le temps cyclique ne se complètent pas pourtant dans ces nouvelles par l'intégration dans l'espace et dans la communauté. Les protagonistes féminins représentent des figures exotiques, incompatibles avec la société occidentale dans laquelle elles se trouvent. La plupart des femmes ne souffrent pas de cette aliénation avant d'avoir quitté leur pays d'origine pour émigrer en France, ou avant d'avoir franchi le seuil de la vie adulte, ce qui inspire un regard nostalgique tourné vers l'enfance et la vie collective qu'elle représente. Le manque d'intégration dans la vie communautaire, voire même dans l'environnement, s'impose donc comme une des raisons pour lesquelles les protagonistes rêvent de retourner en arrière au lieu de vivre dans le présent ou de réorienter leurs espoirs vers l'avenir. Avant de pouvoir se réintégrer dans un avenir utopique, elles doivent rejeter ce rêve nostalgique pour retrouver le rêve interrompu. La volonté de recommencer la vie parfaite au lieu d'y retourner exprime ainsi une image du temps révolu en même temps qu'une représentation du rêve utopique.



Afin d'instaurer une telle révolution du temps et de réaliser le rêve originel, il faut surmonter les entraves au bonheur dans la société moderne, à savoir le dépaysement et l'aliénation qui inspirent chez les protagonistes des quêtes individuelles. Retrouver le fil du rêve collectif, c'est la clef d'un avenir meilleur. Dans "Printemps", Saba regrette son enfance heureuse à Nightingale, qui revêt une dimension mythique à la lumière de l'actualité: "Je vois cela comme dans un rêve, comme si ça n'était pas vrai, comme si une autre l'avait vécu à ma place" (*Printemps* 27). Elle veut "retrouver, maintenant, cette impression de dureté et de bonheur" (*Printemps* 28), passant à travers l'espace: "Prendre le bateau et retourner dans mon pays, de l'autre côté de la mer, à Mehdiya, retourner à Nightingale" (*Printemps* 42) et à travers le temps: "C'est cela que j'attends, chaque nuit, ici, dans l'appartement de la Loge. Que tout revienne en arrière, vers ces années-là, le ciel bleu si clair, les champs, la tache sombre de la forêt de chênes-lièges, la ligne des montagnes" (*Printemps* 57). Elle perd son temps à chasser ces rêves trompeurs d'un passé colonial, cherchant en Amie, Semmana et Morgane la figure de la mère, et en le Colonel et Green celle du père. Mais la jeune Saba, coupée de ses racines par le colonialisme au Maroc et l'immigration en France, ne peut pas échapper à sa mentalité d'orpheline: "Il ne restait vraiment plus rien de la petite fille que j'avais été, plus rien de ma vie d'autrefois. C'était comme si j'étais devenue tout d'un coup orpheline" (*Printemps* 56).

Or, le problème, c'est que le paradis perdu dont elle rêve ne relève pas de ses racines réelles, car son adoption par une famille de colons est ce qui l'éloigne de ses origines. Ce n'est qu'après avoir pris conscience de l'aspect mensonger de son enfance chez des colons qui l'achetèrent, la privant ainsi de son véritable héritage culturel que Saba renonce à sa vision nostalgique du passé. Elle reprend dès lors son identité réelle, s'attachant à l'histoire illustre de la famille Zayane:

Un jour, ma mère m'a parlé des Zayane. Elle m'a parlé du grand Moha ou Hammou, qui était venu pour reconquérir les terres de Khénifra, avec toutes les tribus des montagnes. Elle m'a raconté la grande ville qu'il avait faite, avec les palais, les musiciens et les danseurs, les gens qui venaient travailler de toutes les parties du monde. Quand elle racontait cela, c'était comme une histoire de djinns et de mages. Alors tous les guerriers de la montagne s'étaient réunis, les Aït Affi, les Aït Abdi, les Aït Ziddouh, les Aït Raho. Ils avaient entouré le Siyed, le Zayane. Les Français avaient dû s'enfuir au loin, vers la côte. Elle racontait cela comme une légende, la grande ville berbère, où on ne parlait plus l'arabe ni le français, la ville où les

brigands devenaient des saints. Elle disait cela, elle disait le nom du grand Moha ou Hammou, parce que c'était le nom brûlant d'où nous étions nées (*Printemps* 97).

C'est lorsque Saba retrouve ses vraies racines qu'elle peut se diriger vers un bonheur autre que celui connu pendant l'enfance. La réintégration dans la communauté s'accomplit par la reprise du rêve de la vie collective, parmi tous les autres immigrés à la Loge. La reconnaissance par les enfants, la rencontre du nouveau voisin Rachid, le cadeau d'une miche de la boulangère italienne, la gentillesse de Semmana, l'animation des gitans, toutes ces signes de la vie commune, partagée, s'imposent à elle, affirmant non seulement la justesse de sa décision de se débarrasser du fardeau du passé, mais aussi le bonheur possible dans un avenir multiculturel. La réunion finale entre la mère et sa fille valorise aussi l'héritage réel par l'usage de la langue maternelle qui les rapproche davantage de leurs racines. Il s'agit donc d'une réorientation de l'espoir chez Saba qui lui permet d'accéder au bonheur futur — au lieu de consacrer ses rêves du bonheur au passé, elle finit par retrouver le vrai chemin et reconquiert ainsi sa destinée utopique.

Un schéma pareil du temps révolu se présente dans deux autres nouvelles aussi. Dans "Zinna", le rêve individuel de la gloire dirige l'itinéraire de la protagoniste depuis le Mellah jusqu'à l'Opéra de Vienne et le yacht du Maître Orsoni, dont le nom, *Dedalus*, présage peut-être la chute du protégé qui vole trop haut, trop vite.<sup>29</sup> Son envol risque de finir dans la toxicomanie, suivant la perte de la voix et de la gloire, sa tentative de suicide, et son enfermement dans un hôpital psychiatrique. Pourtant, son ami Tomi la sauve après sa chute pour la réintégrer dans le rêve d'un bonheur partagé: "Quand il avait retrouvé Zinna, après toutes ces années, ça n'était pas le hasard. Un moment il l'avait cru. [...] Un moment il avait cru que tout allait recommencer comme autrefois, quand ils marchaient sur la plage au milieu des mouettes, ou quand ils s'asseyaient sur une tombe, et qu'elle parlait du Mellah" (*Printemps* 160-161). L'image d'une communauté, une famille, intégrées dans un espace clos auquel elle n'a plus accès, sauf par le souvenir, révèle sa nostalgie de ce paradis perdu: "Tu sais, Gazelle, le Mellah c'était le monde pour moi" (*Printemps* 149). Lorsqu'elle rejette son passé pour devenir une chanteuse célèbre, elle perd toutes ces valeurs essentielles en même temps que ses rêves. Cependant, suivant sa mort symbolique, presque réelle, le désir

---

<sup>29</sup>*Supra*, pp. 161-162.

de renouer avec ses racines renaît en Zinna: "Emmène-moi, Gazelle, je voudrais tellement retourner chez moi, être enfin chez moi" (*Printemps* 165), afin qu'elle puisse se réintégrer dans l'espace rêvé.

"La Saison des pluies" révèle aussi un rêve qui ne peut se réaliser que par le retour aux origines, dans un circuit qui va de l'île Maurice en France pour revenir enfin vers le pays de l'enfance. Gaby Kerven est une orpheline qui, coupée de ses racines par des circonstances pénibles, quitte son pays natal pour oublier tout le bonheur qui lui est désormais interdit: "Partir était une délivrance. Sur son visage, sur son corps, Gaby sentait une lumière nouvelle, violente, pareille à son désir de vivre. Déjà elle oubliait. Elle ne pensait plus à ce qu'avait été sa vie jusque-là, son enfance, la pauvreté dans la maison de bois de Vacoas, la mort de son père" (*Printemps* 169). Refusant le paradis perdu de l'enfance, elle ne pense qu'à l'avenir et à toutes les possibilités qui lui sont ouvertes: "Rêvant peut-être à ce qu'allait être sa vie, dans ce pays mystérieux dont elle ne savait rien, Bordeaux, rêvant à ce qui l'attendait, Henriette, la cousine de sa mère, Paris, le Champ de Mars (le vrai), le théâtre, l'opéra, les grands magasins, les voyages en train au bout du monde" (*Printemps* 173). Cependant, malgré la brève période de bonheur avec Jean en France, elle reste hantée par son souvenir le plus ancien de l'ouragan à Maurice. Le rêve d'un avenir meilleur ne peut pas se réaliser complètement en France, car Gaby y est trop éloignée de ses racines créoles, et le rêve originel est oublié: "C'était comme si personne n'avait plus de mémoire" (*Printemps* 184). Au seuil de la mort, Gaby reconnaît enfin le rêve originel du bonheur à Maurice, ce qui ranime l'espoir de se réintégrer dans la communauté à laquelle elle appartient:

Maintenant, devant elle, dans la lumière nuageuse, il y avait une silhouette debout, qui la regardait. Vêtue d'une robe légère, un sari, avec ses cheveux noirs cascade sur ses épaules, et dans son visage obscur, ce regard bleu qui brûle. Gaby restait clouée sur sa couche, incapable de bouger, tandis que la silhouette surnaturelle la regardait, la considérait. Puis tout à coup, l'apparition s'est détournée, s'est effacée. Il ne restait que la lumière du jour qui décroissait avec le matin. C'est alors que Gaby avait décidé de retourner chez elle, coûte que coûte, pour retrouver Ananta. (*Printemps* 193).

Après avoir passé une saison heureuse auprès de Ti coco dans son propre pays, Gaby retrouve Ananta enfin dans ses derniers rêves avant de mourir (*Printemps* 202). La réintégration de la protagoniste dans la communauté et la nature de Maurice au moment où les peuples subjugués se libèrent du colonialisme souligne le poids métaphorique de cette

histoire, confirmant aussi le besoin de "l'orphelin" de renouer avec son passé pour préserver son indépendance des influences hégémoniques de la culture coloniale.

Le Clézio fournit des variations sur ces mêmes thèmes du temps révolu et de la fidélité au rêve originel dans "Fascination" et "Le Temps ne passe pas" où des femmes-nomades incarnent l'essentiel du rêve communautaire qui ne cesse de se renouveler, tandis que les hommes qui les aiment sont affligés par la nostalgie du paradis perdu. Le signe qu'elles ont gardé toujours les connaissances essentielles de l'enfance se révèle à travers leur regard. Le narrateur de "Fascination" voit le même regard "sombre et mystérieux d'enfant" (*Printemps* 115) chez la bohémienne aux roses: "C'est son regard que j'ai reconnu" (*Printemps* 114). De même, dans "Le Temps ne passe pas", le regard de Zobéïde dans la photo d'école est ce qui relie cette fille jeune à la femme que Daoud connaît: "C'est ce regard que je ne peux pas oublier" (*Printemps* 125).

A l'encontre de ces femmes (clair)voyantes, les hommes sont retenus par la nostalgie d'un passé perdu, car ils ont perdu le contact avec le bonheur des origines. Les souvenirs de l'enfance risquent de bouleverser la vie adulte, puisque le rêve paraît alors plus "vrai" que la réalité de la vie factice:

Tout ce que j'avais vécu pendant ces dix-huit ans où je n'avais pas été là, où j'avais oublié, ces dix-huit ans sans signification ni vérité, où j'avais existé comme en rêve, faiblement, sans rien retenir ni chercher, au jour le jour, dix-huit années d'errances vaines, d'amours volages, de restaurants, de bals vides, de voyages anonymes où les plans sont des labyrinthes et les projets d'avenir des mascarades et des leurres.

Dix-huit années qui m'avaient séparé d'elle, de son regard, de cette flamme sombre qui brillait dans ses pupilles, de sa beauté si parfaite qu'elle était éternité, vérité. Le temps était passé comme dans un rêve, parce que c'était ma vie réelle, dans ces villes, avec ces gens, mon métier, mes amis, mes maîtresses, mes voyages qui n'avaient pas de réalité, simples reflets dans les yeux de la bohémienne, indifférents et brûlants, plus forts qu'aucune lumière de bal. C'est pour cela que mon cœur battait avec cette frénésie, comme s'il cherchait à briser la prison de sa cage. Maintenant le pont du regard de la bohémienne m'unissait à l'autre versant de moi-même, et abolissait l'irrégulière frontière du temps. J'étais moi-même, enfin, de nouveau moi-même. Rien n'avait changé en moi, j'étais cet enfant de treize ans (*Printemps* 112-113).

La possibilité de retrouver le bonheur essentiel dépend donc de la redécouverte du rêve, mais pour Daoud, le rêve est déformé par des souvenirs imprécis. Il lui est impossible de repérer même les éléments concrets de son expérience amoureuse avec Zobéïde, et encore moins facile de retrouver le fil du rêve:

Il y a les derniers instants, marqués en moi, malgré l'in vraisemblance, la confusion, qui font que je crois quelquefois les avoir rêvés, quand je suis avec Zobéide sur le toit de cet immeuble abandonné, la nuit, à regarder les étoiles de la ville. Comment est-ce que cela a été possible? Je n'ai jamais pu retrouver l'immeuble, je n'ai jamais compris ce qui m'est arrivé cette nuit-là, comment tout cela s'est passé (*Printemps* 130-131).

Ces deux histoires décrivent des femmes, représentantes des peuples nomades, qui incarnent l'être bien intégré dans le temps et dans l'espace. Puisque les bohémiennes gardent leur regard brûlant d'enfant toute leur vie, elles ne semblent rien perdre d'essentiel lorsqu'elles deviennent femmes. Il devient donc évident que le lien inébranable entre le paradis perdu et l'avenir utopique se rattache aux rêves communautaires des peuples indigènes et nomades dans l'œuvre de Le Clézio.

Que ce soit par le rêve atavique ou par le temps révolu que s'établissent les liens entre le bonheur passé et le bonheur futur, les visions qui en résultent comportent les mêmes caractères utopiques. Le Clézio trace le cheminement complexe du rêve originel dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues*, à travers tous les détours et les fausses pistes, pour démontrer qu'en fin de compte, les chercheurs d'or visent tous la réintégration dans la communauté égalitaire et harmonieuse du pays idéal. C'est également le désir de retrouver le rêve intégré et collectif, interrompu par les forces coloniales, par la pauvreté ou tout simplement par l'entrée dans la vie adulte, qui étaye les nouvelles de *Printemps et autres saisons*.

Ces ouvrages offrent ainsi une conclusion très optimiste à la quatrième période de l'œuvre de Le Clézio. Son évolution est parallèle à celle de la période mexicaine puisqu'elle commence par un retour aux sources du bonheur dans l'enfance régénératrice. Par la suite, le renversement des rôles, dans les sociétés injustes des pays colonisés, comme dans les villes, souligne l'importance de la fidélité aux rêves, quoi qu'il arrive. Enfin, c'est l'intégration dans la mémoire ancestrale et le temps révolu qui permet de restaurer le rêve interrompu et d'ouvrir les portes du pays idéal. En promouvant l'image d'un avenir meilleur par la reprise des valeurs essentielles de la liberté, de la paix et de l'intégration, Le Clézio

annonce de nouvelles possibilités pour réaliser l'utopie sur la terre. C'est dans ses écrits les plus récents que cette vision de l'utopie apparaît enfin clairement à l'horizon.

## CHAPITRE XIII

### UTOPIE A L'HORIZON

---

Je n'ai pas besoin d'aller plus loin. Maintenant, je sais que je suis enfin arrivée au bout de mon voyage. C'est ici, nulle part ailleurs.

*Poisson d'or*

---

Le cinquième groupe d'écrits couvre la dernière décennie du siècle, et c'est en cette fin de millénaire, après tant de fuites, de voyages et de rêves que l'utopie apparaît enfin à l'horizon. Dans les ouvrages de cette période, Le Clézio continue à poursuivre le rêve d'un avenir meilleur, qui se réalise par un retour aux sources. Tout en esquissant des représentations de plus en plus détaillées de l'utopie, Le Clézio développe aussi les aspects idéologiques de son pays idéal. Des réflexions sur le féminisme, le multiculturalisme, l'écologisme et l'indigénisme ajoutent une dimension contemporaine à ses anticipations utopiques, ce qui rapproche de plus en plus le rêve de la réalité.

Nous tracerons les dernières étapes par lesquelles Le Clézio passe dans son cheminement vers l'utopie, afin d'identifier les innovations qui rendent ces textes encore plus utopiques que ceux qui les précèdent. Pour ce faire, il faut procéder à un groupement thématique des ouvrages plutôt que de suivre un ordre chronologique strict. En fait, regroupés ainsi, les écrits de cette période reproduisent et les tendances utopiques et l'évolution générale de son œuvre. En premier lieu, le diptyque d'*Onitsha* (1991) et d'*Etoile errante* (1992) pratique le retour aux sources où Le Clézio rappelle les expériences personnelles de son enfance dans ces romans quasi-autobiographiques. S'ensuit la biographie de *Diego et Frida* (1993) qui

nous ramène à l'expérience amérindienne, dont les thèmes sont repris aussi dans *La Fête chantée* (1997) et *Hasard* (1999).<sup>1</sup> Dans *La Quarantaine* (1994), Le Clézio évoque, dans un cadre mauricien, l'histoire vécue par son aïeul. En collaboration avec sa femme, Jemia, Le Clézio publie le recueil de *Sirandanes* (1990), qui reprend sous une forme poétique les images de l'utopie mauricienne. Enfin, dans *Poisson d'or* (1997) et *Gens des Nuages* (1997), il accomplit, dans le détour par le désert occidental, son retour dans l'actualité de la ville occidentale. Ce groupe de textes reprend donc les grandes étapes de l'évolution leclézienne, en commençant par le retour aux sources.

## I L'Utopie des sources

La parenté entre *Onitsha* et *Etoile errante* s'annonce à la quatrième page de la couverture de ce dernier ouvrage: "Comme dans *Onitsha*, avec lequel il forme un diptyque, on retrouve dans *Etoile errante* le récit d'un voyage vers la conscience de soi". Il s'agit en effet de deux récits complémentaires qui entament un retour aux sources par l'exploration des souvenirs d'enfance de l'auteur. Et, plus qu'une quête de la connaissance, cette reprise des rêves de l'enfance dans *Onitsha* et *Etoile errante* promet non seulement de restaurer le rêve d'un avenir meilleur, mais aussi de le réaliser pour un certain temps. Afin de mieux comprendre le processus qui permet aux protagonistes de franchir le seuil de l'utopie, il faut d'abord considérer le voyage initiatique qui exprime non seulement un refus de la société corrompue, mais aussi le rêve de passer de l'autre côté. Ensuite, la manière dont ces rêves de la Terre Promise s'actualisent révélera l'importance primordiale, dans la construction de l'avenir, de l'intégration de l'être humain dans l'espace naturel et le temps cyclique. Pourtant, il deviendra évident que l'accès au pays idéal n'est pas acquis d'avance: il se trouve menacé par les influences européennes et coloniales qui pourraient à tout moment gâcher la perfection de la société heureuse.

Le Clézio consacre une grande partie d'*Onitsha* et d'*Etoile errante* à la description du voyage qu'entreprennent les jeunes protagonistes. Obligés de quitter leur pays natal où ils ont connu

---

<sup>1</sup>Nous n'étudierons pas ce dernier texte dans le cadre de cette étude, étant donné sa parution trop récente.



le bonheur et la paix et d'accompagner leur mère dans un long voyage, ni Fintan et ni Esther ne peuvent s'empêcher de regretter cette vie d'autrefois. Leurs souvenirs heureux s'entrechevêtrent, car ils évoquent tous les deux une existence insouciante dans la vallée de la Stura avant la venue des Allemands. Dans *Onitsha*, Esther figure même dans la rêverie de Fintan:

Les champs d'herbes dans la vallée de la Stura, les bruits de l'été. Les courses jusqu'à la rivière. Les voix des enfants, qui criaient: Gianni! Sandro! Sonia! Les gouttes d'eau froide sur la peau, la lumière qui s'accrochait aux cheveux d'Esther. A Saint-Martin, plus loin encore, le bruit de l'eau qui cascadaît, le ruisseau qui galopait dans la grand-rue. Tout cela revenait, entrait dans la cabine étroite, peuplait l'air gris et lourd. Puis le navire emportait tout dans les vagues, hachait tout dans son sillage. La vibration des machines étaient plus puissante que ces choses, elles devenaient faibles et muettes (O 21-22).

En revanche, le personnage de Tristan qui vit seul avec sa mère et dont le père anglais se trouve en Afrique (EE 27), double celui de Fintan dans *Etoile errante*, où Esther connaît elle aussi une enfance idyllique jusqu'au départ de la vallée:

C'était la première fois, c'était une douleur, Esther s'apercevait qu'elle n'était pas comme les gens du village. Eux, pouvaient rester chez eux, dans leurs maisons, ils pouvaient continuer à vivre dans cette vallée, sous ce ciel, boire l'eau des torrents. Eux restaient devant leur porte, ils regardaient par la fenêtre, pendant qu'elle marchait devant eux, [...] elle devait marcher avec ceux qui, comme elle, n'avaient plus de maison, n'avaient plus droit au même ciel, à la même eau. [...] C'était la première fois, elle comprenait qu'elle était devenue une autre. Son père ne pourrait jamais plus l'appeler Estrellita, plus personne ne devait lui dire Hélène. Cela ne servait à rien de regarder en arrière, tout cela avait cessé d'exister (EE 92).

Or, ce cadre premier de la vallée de la Stura rappelle l'enfance de l'auteur, passée avec sa mère et son frère chez ses grands-parents maternels à Roquebillière. D'ailleurs, *Onitsha* comporte des éléments autobiographiques identifiables, rappelant, par exemple, le voyage en Afrique qui fit Le Clézio pour rencontrer son père à la fin de la guerre,<sup>2</sup> tandis qu'*Etoile errante* traite des effets de la guerre sur le jeune Le Clézio qui put observer la discrimination contre la population juive.<sup>3</sup> L'auteur reconnaît l'influence de ses aventures personnelles sur ces romans, sans insister sur leur importance dans le récit: "J'ai l'impression que tous mes livres ont été plus ou moins autobiographiques... Cela dit, *Onitsha* est avant tout un roman, la transposition d'une expérience".<sup>4</sup> Sur ce plan-là, il suffit de rappeler le lien entre la vie et l'œuvre de l'auteur qui sert aussi à relier ces deux romans l'un à l'autre. En écrivant dans la

<sup>2</sup>*Supra*, p. 8.

<sup>3</sup>*Supra*, p. 7.

<sup>4</sup>Entretien avec Patrice Bollon, "Le Clézio retourne aux sources de son œuvre", *Paris Match*, 11 avril 1991.

cabine du bateau une histoire sur Esther qui s'intitule "UN LONG VOYAGE" (O 49), Fintan reproduit la première expérience de l'écriture chez Le Clézio, lorsqu'il composa "QUAND PARTEZ-VOUS MONSIEUR AWLB?" et "ORADI NOIR". Le voyage représente donc une étape initiatique à plusieurs niveaux; il s'agit d'une rupture d'avec le passé heureux, d'une introduction à l'écriture, et d'un itinéraire vers le pays rêvé.

Dans les deux romans, le voyage représente un nouveau commencement, qui éloigne les protagonistes de la pollution de l'Occident: "Le *Surabaya*, un navire de trois cents tonnes, déjà vieux, de la Holland Africa Line, venait de quitter les eaux sales de l'estuaire de la Gironde et faisait route vers la côte ouest de l'Afrique, et Fintan regardait sa mère comme si c'était pour la première fois" (O 13). La saleté de l'eau aux côtes européennes<sup>5</sup> fait contraste avec la mer attirante mais dangereuse d'Afrique: "Fintan a regardé la mer si belle, étincelante, les vagues obliques qui glissaient sur le miroir du sable. Comment pouvait-on mourir ici?" (O 44). Les noms "magiques" des lieux africains éblouissent le jeune protagoniste qui, malgré sa méfiance initiale — "Je ne veux pas aller en Afrique" (O 17) — comprend la nécessité de se débarrasser du passé pour pouvoir s'inscrire dans cette nouvelle vie: "Il était une fois, un pays où on arrivait après un long voyage, un pays où on arrivait quand on avait tout oublié, quand on ne savait même plus qui on était..." (O 16). Il est désormais envoûté par ce continent mystérieux jusqu'au point où l'Europe tant regrettée n'a plus aucun attrait pour lui:

Fintan ressentait maintenant une impatience grandissante. Il voulait arriver, là-bas, dans ce port, au bout du voyage, à la fin de la côte de l'Afrique. Il voulait s'arrêter, entrer dans la ligne sombre de la côte, traverser les fleuves et les forêts, jusqu'à Onitsha. C'était un nom magique. Un nom aimanté. On ne pouvait pas résister (O 46).

Cette bipolarité, évidente dans *Onitsha* où le point de focalisation est l'Afrique plutôt que l'Europe,<sup>6</sup> se manifeste dans *Etoile errante* par la mise en opposition de l'Europe et de l'Israël. Bien que le rêve du pays merveilleux d'Eretzraël hante l'enfance d'Esther (EE 69), ce n'est qu'au moment où la vie en Europe devient insupportable que ce pays représente une

<sup>5</sup>Madeleine Borgomano relève cette image comme signe de la corruption européenne dans *Onitsha de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993, p. 30.

<sup>6</sup>Madeleine Borgomano exprime ce phénomène par la belle formule: "Le centre est ailleurs, ailleurs le pôle, ailleurs le désir", *op. cit.*, p. 12.

option réelle pour Esther et sa mère. Le changement de perspective qui les pousse à quitter le monde connu s'opère sous l'effet d'une double pulsion. D'une part le désir de se libérer de la souffrance et des souvenirs traumatisants transforme l'Europe en repoussoir: "Il n'y a plus de place pour nous, nulle part. Simon Ruben a dit à maman que ce n'était pas pour l'argent, mais pour notre vie, pour qu'on oublie" (*EE* 140). D'autre part, c'est le rêve de partir vers la Terre promise, rêve plus ancien que la guerre, qui se réalise par cette décision d'émigrer en Israël:

Je me souviens quand mon père parlait de Jérusalem, quand il racontait ce que c'était que cette ville, le soir, comme une histoire, avant de dormir. [...] Maman avait parlé souvent de cela, elle aussi. Les derniers temps, à Paris, elle ne vivait plus que pour ce nom de Jérusalem. Elle ne parlait pas vraiment de la ville, ni du pays, Eretz Israël, mais de tout ce qui avait existé là-bas, autrefois, de tout ce qui allait recommencer. Pour elle, c'était une porte, c'est ce qu'elle disait (*EE* 150-151).

L'image d'ouverture que crée le mouvement vers Israël répond à l'impression d'une deuxième naissance que ressent Fintan lors de l'arrivée à Onitsha.<sup>7</sup> Dans les deux cas, c'est par le voyage que s'effectue un nouveau départ dans la vie personnelle et collective.

Au bout de ces voyages, les protagonistes arrivent dans les pays de rêve, mais il leur faut s'intégrer dans le temps cyclique et l'espace naturel afin de connaître le bonheur qu'offrent ces lieux idéaux. Dans *Onitsha*, Fintan s'adapte immédiatement à la vie africaine grâce à sa capacité d'oublier le monde occidental:

Il lui semblait alors qu'il n'y avait rien ailleurs, rien nulle part, qu'il n'y avait jamais eu rien d'autre que le fleuve, les cases aux toits de tôle, cette grande maison vide peuplée de scorpions et de margouillats, et l'immense étendue d'herbes où rôdaient les esprits de la nuit. [...] Maintenant il savait qu'il était au cœur même de son rêve, dans l'endroit le plus brûlant, le plus âpre, comme dans le lieu où tout le sang de son corps affluait et reflétait (*O* 80).

Cette image de l'Afrique comme cœur,<sup>8</sup> le centre qui soutient le reste du corps, indique non seulement l'importance immédiate de cet endroit pour Fintan, mais aussi la valeur de cette période pour le reste de sa vie. Il s'intègre dans la communauté du peuple indigène avec l'aide de son ami-guide, Bony, qui lui apprend les lois de la nature — comment marcher pieds nus en évitant les scorpions, par exemple: "Fintan ôta ses chaussures, il les accrocha autour de son cou par les lacets, comme un sauvage" (*O* 64). Par les randonnées

<sup>7</sup>Le fait que l'arrivée de Fintan à Onitsha coïncide avec l'anniversaire de l'auteur, le 13 avril, renforce cette impression de renaissance.

<sup>8</sup>Cette figure garde toutes les connotations que l'on trouve dans *Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad.

quotidiennes et les journées qui se répètent, Fintan s'inscrit dans le temps cyclique. En apprenant les secrets de l'eau *mbiam* avec Bony (*O* 158-161), en adoptant sa famille: "Quelquefois, Fintan pensait que c'était vraiment sa famille, que sa peau était devenue comme celle de Bony, noire et lisse" (*O* 182), Fintan rejette définitivement son passé occidental: "Il pensa: demain, j'irai à Omerun, chez la grand-mère de Bony. Je ne reviendra jamais. Je n'irai jamais en Angleterre" (*O* 175). La vie de son ami africain devient ainsi pour Fintan son propre rêve du bonheur, rêve qui se réalisera s'il continue à vivre dans cette liberté éternelle.

Maou comprend aussi la valeur du mode de vie naturel mais seulement après avoir rejeté ses premiers rêves d'un paradis primitif idéalisé:

Maou avait rêvé de l'Afrique, les randonnées à cheval dans la brousse, les cris rauques des fauves le soir, les forêts profondes pleines de fleurs chatoyantes et vénéneuses, les sentiers qui conduisaient au mystère. Elle n'avait pas pensé que ce serait comme ceci, les journées longues et monotones, l'attente sous la varangue, et cette ville aux toits de tôle bouillants de chaleur (*O* 73).

A la fin, le refus de ce rêve factice permet à Maou de comprendre ce qui l'avait gêné au début — que c'est l'abolition du temps qui inscrit cette expérience africaine dans le bonheur éternel:

Tout à coup elle comprenait ce qu'elle avait appris en venant ici, à Onitsha, et qu'elle n'aurait jamais pu apprendre ailleurs. La lenteur, c'était cela, un mouvement très long et régulier, pareil à l'eau du fleuve qui coulait vers la mer, pareil aux nuages, à la touffeur des après-midi, quand la lumière emplissait la maison et que les toits de tôle étaient comme la paroi d'un four. La vie s'arrêtait, le temps s'alourdissait. (*O* 146).

Comme Fintan, elle doit se distancier du passé occidental et de toutes ses valeurs pour s'intégrer dans le lieu africain:

Maou était restée, et peu à peu, elle était entrée dans le même rêve, elle était devenue quelqu'un d'autre. Tout ce qu'elle avait vécu, avant Onitsha, Nice, Saint-Martin, la guerre, l'attente à Marseille, tout cela était devenu étranger et lointain, comme si quelqu'un d'autre l'avait vécu.

Maintenant, elle appartenait au fleuve, à cette ville. Elle connaissait chaque rue, chaque maison, elle savait reconnaître les arbres et les oiseaux, elle pouvait lire dans le ciel, deviner le vent, entendre chaque détail de la nuit. Elle connaissait les gens aussi, elle savait leurs noms, leurs surnoms pidgins (*O* 148).

Enfin, elle connaît aussi l'amitié d'Oya, et sa compréhension du langage des signes et des caresses complète son intégration dans l'harmonie naturelle (*O* 150-153). Le Clézio reprend le thème de la maternité aussi, déjà évoqué dans *Désert* et dans "Moloch" comme un état

privilegié. L'accouchement d'Oya auquel assiste Fintan lui révèle la noblesse et la beauté de la femme (*O* 197-201). Ce bébé renouvelle l'espoir de ses parents, leur donnant la force de quitter leur maître, et d'entrer dans le monde libre dont ils rêvent: "Quand Okawho est revenu d'Aro Chuku, il n'est pas allé dans la maison de Sabine Rodes. Il a dormi dehors, près du dispensaire. Il était déjà parti, déjà loin, avec Oya, dans un autre monde" (*O* 210). Lorsque Maou et Geoffroy se retrouvent après qu'il renonce à son rêve d'un ailleurs mythique, leur décision se justifie par la conception de leur fille, événement qui comble leur bonheur et annonce un nouveau départ (*O* 225). La valorisation du cycle reproductif dans ce roman ajoute ainsi une dimension rénovatrice à l'histoire au moment même où l'utopie semble être au point de s'écrouler. La femme est donc porteuse d'espoir dans la mesure où elle remplit sa fonction maternelle.

Ce monde africain que partagent Fintan et Maou avec la population indigène représente la réalisation la plus complète du rêve utopique selon Le Clézio, car il s'agit d'un espace harmonieux dans lequel ces protagonistes peuvent s'intégrer.<sup>9</sup> Pourtant, d'autres rêves de bonheur développés dans le même texte ne semblent pas correspondre tout à fait à cette représentation du pays idéal. Prenons, par exemple, le cas de Geoffroy, le père de Fintan, qui cherche à retrouver des traces de la cité fondée par la reine de Meroë. Son désir d'abolir le temps et de reprendre le fil de la mémoire perdue du continent africain l'obsède et lui paraît la solution aux malheurs coloniaux, la voie de l'avenir:

C'est cette ville qu'il veut voir, maintenant. Il lui semble que s'il pouvait parvenir jusqu'à elle, quelque chose s'arrêterait dans le mouvement inhumain, dans le glissement du monde vers la mort. Comme si la machination des hommes pouvait renverser son oscillation, et que les restes des civilisations perdues sortiraient de la terre, jailliraient, avec leurs secrets et leurs pouvoirs, accompliraient la lumière éternelle (*O* 137).

Fintan est le premier à comprendre qu'en effet, le bonheur que cherche son père existe dans "l'ici et maintenant" et non pas dans le passé: "Il essayait d'imaginer cette ville, au centre du fleuve, cette ville mystérieuse où le temps s'était arrêté. Mais ce qu'il voyait, c'était Onitsha, immobile au bord du fleuve" (*O* 118). L'échec de cette recherche d'un monde parfait du

---

<sup>9</sup>Madeleine Borgomano constate aussi que cette utopie imaginée par Le Clézio correspond aux idéaux des écrivains africains: "Il s'agit peut-être seulement d'une utopie [...] mais c'est une utopie tout à fait conforme à celle que construisent les romans africains eux-mêmes", *op. cit.*, p. 42.

passé ne fait que souligner l'actualité de l'utopie qui se construit à Onitsha. Geoffroy lui-même le comprend sur son lit de mort:

La nouvelle Meroë s'étend sur les deux rives du fleuve, devant l'île, à Onitsha et Asabà, à l'endroit même où il a attendu pendant toutes ces années, sur le Wharf, sur le plancher usé des bureaux de la United Africa, dans l'ombre étouffante des hangars. C'est ici que la reine noire a conduit son peuple, sur les rives boueuses où les bateaux viennent décharger les caisses de marchandises. C'est ici qu'elle a fait ériger la stèle du soleil, le signe sacré des Umundri. C'est ici qu'Oya est revenue, pour mettre au monde son enfant. La lumière de la vérité est si forte qu'elle éclaire un instant le visage de Geoffroy, elle passe sur son front et sur ses joues, pareille à un reflet joyeux, et tout son corps se met à trembler (*O* 248-249).

Le monde mythique, imaginaire et passéiste de Meroë rencontre la réalité de la vie heureuse que Fintan et Maou connaissent à Onitsha.

Israël représente également un pays de rêve dans *Etoile errante*, mais il s'agit d'un espace plus ambigu qu'Onitsha en raison de la confrontation des kibboutz juifs, et des camps palestiniens. La politique mais aussi la religion sépare ces rêves du bonheur sans que Le Clézio prenne parti pour l'un ou l'autre dans un récit plutôt œcuménique.<sup>10</sup> Esther commence son voyage spirituel en découvrant le pouvoir libérateur de la prière qui lui donnera accès à la cité heureuse:

Esther balançait son corps, lentement, en avant, en arrière, les yeux fixés sur les lumières, et au fond d'elle la voix des hommes et des femmes appelait et répondait, aiguë, grave, en disant tous ces mots dans la langue du mystère, et Esther pouvait franchir le temps et les montagnes, comme l'oiseau noir que lui montrait son père, jusque de l'autre côté des mers, là où naissait la lumière, jusqu'à Eretzraël (*EE* 82).

Cette expérience l'initie à la vraie fonction de la religion, non pas pour distinguer, comme la guerre l'oblige, mais pour inclure des gens de toutes les nationalités dans le rêve du salut. L'hétérogénéité du groupe de Juifs est mise en lumière à plusieurs occasions, ce qui souligne la diversité qui peut exister au sein de l'unité qui règne dans cette communauté multiculturelle.<sup>11</sup> Tous sont liés par une langue commune: "cette langue étrange et douce, la langue qu'avaient parlée Adam et Eve au Paradis, la langue qu'avait parlée Moïse dans le désert de Sin" (*EE* 197). La prière de Reb Eïzik Salanter permet à Esther de croire à la promesse d'un meilleur avenir, au lieu d'attendre sans espoir le retour de son père: "Tout s'était transformé ici, les montagnes où grondait le tonnerre, le chemin qui s'enfonçait dans les gorges, tout cela était devenu pareil à une légende, où les éléments tournaient pour

<sup>10</sup>*Supra*, p. 237.

<sup>11</sup>*Supra*, pp. 269-270.

s'assembler dans un ordre nouveau" (*EE* 109-110). Il est ainsi évident que la religion retrouve sa vocation originelle dans ce roman de Le Clézio: de re-*lier*<sup>12</sup> les individus dans une communauté intégrée dans la société et la nature.

Avant même d'arriver à Jérusalem, Esther a déjà réalisé en partie son rêve de se réintégrer dans une communauté, et se sent prête à participer à la construction de la nouvelle vie qui l'attend dans la Terre Promise.<sup>13</sup> Tout change pourtant lors de la rencontre inoubliable avec Nejma, qui sort du groupe de réfugiés arabes pour échanger son nom avec Esther, expérience qui laisse une marque impérissable sur la mémoire de chacune: "Mais Esther ne parvenait pas à effacer de son esprit le visage de Nejma, son regard, sa main posée sur son bras, la lenteur solennelle de ses gestes tandis qu'elle tendait le cahier où elle avait marqué son nom" (*EE* 212). L'expérience est également bouleversante pour Nejma qui écrit l'histoire de son peuple dans l'espoir de pouvoir un jour retrouver Esther: "Et pour elle aussi j'ai écrit, pour celle qui a marqué son nom en haut du cahier, sur la route de la source de Latrun, Esther Grève, dans l'espoir qu'elle lira un jour cela, et qu'elle viendra jusqu'à moi" (*EE* 228). Puisque leurs prénoms "Esther" et "Nejma" signifient "étoile" dans la langue de chacune, ces jeunes femmes soulignent la ressemblance fondamentale entre les deux peuples qui se combattent, effaçant ainsi leurs différences religieuses.<sup>14</sup>

Enfin, la vision utopique d'Esther se réalise progressivement, par son intégration dans la communauté juive, dans sa nouvelle vie au kibboutz, et dans sa relation avec Jacques Berger. Il s'agit d'une existence naturelle qui lui rappelle le bonheur de l'enfance, qui est aussi celui de l'avenir. Ce bonheur lui fait retrouver le paradis éternel:

---

<sup>12</sup>Le mot "religion" partage sa racine *ligare* avec "obliger" et "négliger", c'est-à-dire que la religion est susceptible de représenter l'inverse de la négligence.

<sup>13</sup>*Supra*, p. 105.

<sup>14</sup>La polysémie de l'étoile ajoute des dimensions complémentaires à ce récit, surtout en tant que point de rencontre des chemins divergents ou comme centre duquel tout rayonne. L'étoile de David est aussi le signe de la foi juive, mais figure également sur de nombreux drapeaux arabes. Enfin, l'étoile incarne l'espoir des peuples opprimés, guidant ceux qui errent dans le monde vers le lieu utopique. Madeleine Borgomano souligne cet aspect utopique du symbole de l'étoile: "Mais surtout, l'étoile est un lieu utopique, le seul où puissent vraiment se rejoindre et se rencontrer deux peuples, deux cultures, deux religions dont l'histoire contemporaine a fait des ennemis", dans "Rencontres dans les romans de J.M.G. Le Clézio, et spécialement *Etoile errante*: utopie diégétique, réalité textuelle", *Point de Rencontre: Le Roman*, Actes du colloque international d'Oslo, 7-10 septembre 1994, Tome I, Textes réunis par Juliette Frølich, Conseil Norvégien de la Recherche Scientifique, p. 181.

Je croyais que tout cela était éternel. La nuit bleue, le chant des insectes, la musique, la chaleur de nos corps unis sur l'étroit lit de sangles, le sommeil qui flottait autour de nous. Ou bien nous parlions, en fumant des cigarettes. Jacques voulait étudier la médecine. Nous irions au Canada, à Montréal, ou peut-être à Vancouver. Nous partirions quand Jacques aurait terminé son service dans l'armée. Nous nous marierions, et nous partirions. Le vin nous faisait tourner la tête (*EE* 289).

Tous les rêves sont anéantis lorsque Jacques est tué, mais l'espoir persiste dans le ventre d'Esther, puisqu'elle a conçu "l'enfant du soleil", pour qui elle reprendra sa recherche du bonheur au Canada. La naissance du bébé réintroduit le schéma du voyage vers Israël, renforçant l'impression que cet enfant représente la voie vers l'utopie:

C'était encore la traversée du port d'Alon vers Eretz Israël, et en fermant les yeux je sentais le balancement doux des vagues, je voyais l'étendue très lisse de la mer à l'aube, quand l'étrave du bateau s'approchait du rivage, avec la voix très rauque qui chantait le blues. Et puis le bébé a commencé à naître, et les vagues me portaient jusqu'à la plage où je m'étais endormie, pendant qu'Elizabeth veillait à côté des bagages. C'était extraordinaire. C'était si beau. [...] Et Michel est né. J'étais aveuglée par toute la lumière. Je ne sais pas qui m'a emmenée, je ne sais pas ce qu'il y a eu. J'ai dormi longtemps, couchée sur la grande plage lisse où j'étais enfin arrivée (*EE* 315-316).

En effet, c'est pour que son enfant s'intègre lui aussi dans le temps cyclique et le pays des ancêtres qu'Esther aborde le retour ultime en Israël:

C'est difficile de revenir, bien plus que de partir. C'est pour Michel que je retourne, pour qu'il trouve enfin sa terre et son ciel, qu'il soit enfin chez lui. Je réalise tout d'un coup qu'il a exactement l'âge que j'avais quand je suis montée à bord du *Sette Fratelli*. La différence, c'est qu'aujourd'hui, avec l'avion, il ne faudra que quelques heures pour franchir l'abîme qui nous sépare de notre terre (*EE* 305).

Pourtant, avant qu'Esther puisse se réinsérer dans le pays idéal, et effacer tous les mauvais souvenirs du passé, il lui faut renouer avec ses racines à Saint-Martin-Vésubie, exorciser la mort de son père et de Mario et toute la persécution et la violence dont elle était témoin:

J'ai appris ce que je suis venue chercher. Dans deux jours, Philip et Michel seront là. Jes les aime. Avec eux, je repartirai de l'autre côté de la mer, dans mon pays où la lumière est si belle. C'est dans les yeux des enfants qu'elle brille surtout, dans leurs yeux d'où je veux chasser la souffrance. Je sais que tout va commencer. Et je pense encore à Nejma, ma sœur perdue il y a si longtemps dans le nuage de poussière du chemin, et que je dois retrouver (*EE* 335).

La Terre Promise d'Israël correspond donc à une représentation de l'utopie pour Esther, bien que l'expérience du bonheur soit interrompue pendant un certain temps. En revanche, la vie de Nejma dans le Camp de Nour Chams évoque le côté négatif du lieu. A travers le leitmotiv du soleil qui traduit un cri contre l'incarcération des Palestiniens — "Le soleil ne brille-t-il pas pour tous?" (*EE* 217) — Le Clézio souligne l'inégalité qui fait des prisonniers



juifs des citoyens libres, et des Palestiniens innocents des prisonniers à leur place. D'une image illuminante et bienveillante, le soleil se transforme en une force néfaste qui brûle les Palestiniens et détruit l'espoir:

Je pensais à ce que disait le vieux Nas, à cette interrogation qu'il répétait sans cesse, comme un refrain: «Le soleil ne brille-t-il pas pour tous?» Alors le soleil était haut dans le ciel, il brûlait la terre sans espoir, il brûlait le visage des enfants, il brillait avec force sur le pelage de la chienne en train de mourir. Jamais je n'avais senti cela auparavant, cette sorte de malédiction, cette force impitoyable de la lumière sur une terre où la vie se brise et s'échappe, où chaque journée qui commence enlève quelque chose à la journée qui l'a précédée, où la souffrance est immobile, aveugle, impossible à comprendre comme les marmonnements de la vieille Leyla dans sa grotte (*EE* 227).

Dans la bouche du futur mari de Nejma, Saadi, la question prend un autre sens, car il est nomade, libre, et comprend que les lois naturelles sont les seules qui comptent:

Quand le vent cesse, les bêtes retournent vers le désert. Il dit comme le vieux Nas: la terre n'est-elle pas à tout le monde? Le soleil ne brille-t-il pas pour tous? Son visage est jeune, mais son regard est plein de connaissance. Il n'est pas prisonnier au camp de Nour Chams. Il peut s'en aller quand il le veut (*EE* 250).

C'est encore la figure du bébé qui renouvelle l'espoir de cette communauté opprimée: "La vie avait changé, maintenant qu'il y avait le bébé dans notre maison. Malgré le manque de nourriture et d'eau, il y avait un nouvel espoir pour nous. Même les voisins ressentaient cela" (*EE* 263). Lorsque la peste se répand dans le camp, dans une scène de destruction apocalyptique,<sup>15</sup> Nejma et Saadi se lancent dans l'inconnu avec le bébé de Roumiya, s'offrant à la merci des éléments. Le cycle de l'errance recommence, rétablissant l'égalité, et l'harmonie avec la nature qui s'exprime par la référence au soleil: "Ensemble, ils ont commencé à marcher sur la route d'Amman, ils ont mis leurs pas sur les traces de ceux qui les précédaient. Le soleil brillait haut dans le ciel, il brillait pour tous. La route n'avait pas de fin" (*EE* 284). Bien que cette vie dure et pénible ne corresponde peut-être pas à la vision de la cité idéale, il s'agit d'une représentation de l'utopie, inscrite dans le temps cyclique et l'espace naturel, que valorise Le Clézio en louant la vie libre des peuples nomades.

Il est évident que les visions d'Esther et de Nejma, en tant que représentantes de leurs peuples ne devraient pas mener aux conflits violents en Israël qui continuent jusqu'à nos jours. Ni l'une ni l'autre ne prêche la vengeance, la haine ou la ségrégation. Ce sont plutôt la paix, l'égalité et l'échange qu'elles cherchent, ce qui établit la compatibilité de leurs rêves à

---

<sup>15</sup>*Supra*, p. 127.

l'intérieur d'un même lieu utopique. Finalement, ce sont les influences coloniales de la société occidentale qui gâchent les visions du pays idéal dans *Etoile errante* ainsi que dans *Onitsha*. Le Clézio y insiste sur les effets néfastes de la colonisation et des interventions européennes afin de démontrer la nécessité de se débarrasser des idées reçues et des valeurs corrompues de l'Occident si l'on veut réaliser le rêve du pays idéal.

Dans *Onitsha*, la cruauté de la société coloniale fait contraste avec la société africaine harmonieuse et naturelle. L'intolérance et l'ignorance des colons face au pays qu'ils habitent et à ses peuples indigènes se font remarquer d'emblée sur le bateau. Les Anglais se moquent des Africains en faisant des blagues en pidgin tandis que les noirs restent sur le pont comme des esclaves:

Pendant que les blancs étaient à la fête dans le salon des premières, ils étaient montés à bord, silencieux, hommes, femmes et enfants, portant leurs ballots sur leur tête, un par un sur la planche qui servait de coupée. Sous la surveillance du quartier-maître, ils avaient repris leur place sur le pont, entre les conteneurs rouillés, contre les membrures du bastingage, et ils avaient attendu l'heure du départ sans faire de bruit. Peut-être qu'un enfant avait pleuré, ou bien peut-être que le vieil homme au visage maigre, au corps couvert de haillons avait chanté sa mélodie, sa prière. Mais la musique du salon avait couvert leurs voix, et ils avaient peut-être entendu M. Simpson se moquer en imitant leur langue, et les Anglais qui criaient: «Maïwot! Maïwot!» et cette histoire de «Pickaninny stop along him fellow!» (O 55)

La réaction de Fintan envers ces blagues oscille entre la honte et la colère, mais Maou ne comprend pas la nature de cette communauté fermée que lorsqu'elle constate l'indifférence inhumaine des Anglais au Club. Le spectacle des travailleurs noirs qui creusent la piscine pour Gerald Simpson pendant que les membres du Club s'amusent à côté inspire chez Maou la haine du colonialisme, en même temps qu'il provoque un sentiment de mépris pour son mari qui est membre de ce club:

Les invités parlaient fort, riaient aux éclats, mais Maou ne pouvait pas quitter des yeux le groupe de forçats qui commençaient à creuser la terre, à l'autre bout du jardin. Les gardes les avaient détachés de la longue chaîne, mais ils restaient entravés par les anneaux autour de leurs chevilles. A coups de pioche et de pelle, ils ouvraient la terre rouge, là où Simpson aurait sa piscine. C'était terrifiant. [...] Tout d'un coup, Maou se leva, et la voix tremblante de colère, avec son drôle d'accent français et italien quand elle parlait en anglais, elle dit:

«Mais il faut leur donner à manger et à boire, regardez, ces pauvres gens, ils ont faim et soif!» Elle dit «fellow» comme en pidgin (O 74-75).

Cette scène prépare non seulement le massacre des forçats vers la fin du roman (O 204-206), mais aussi l'expulsion de Maou et de Geoffroy, car Maou ne se comporte pas d'une manière conforme aux règles rigides et racistes de la société coloniale. Tout ce qui la rend ridicule

aux yeux des colons est également ce qui la rapproche du monde africain. Son héritage italien lui est reproché comme un acte délibéré, la mettant du côté des étrangers: "On attendait peut-être que Geoffroy prenne une décision, qu'il répudie l'intruse, qu'il la renvoie chez elle, dans ce pays latin dont elle avait si outrageusement gardé l'accent, les manières, et jusqu'à la teinte trop mate de la peau" (*O* 145). Son amitié avec les gens de la ville, c'est-à-dire son intégration dans la communauté africaine est perçue comme une atteinte à la devise de Simpson, «Chacun à son rang», qui maintient la hiérarchie stricte de la société coloniale (*O* 145). Lorsqu'elle joue du piano au Club, elle introduit la passion de la musique dans une enclave de refoulement et de refus, ce qui entraîne la disparition subite du piano (*O* 83).

Ces aperçus de la vie que mènent les Anglais à Onitsha servent à souligner les contrastes radicaux entre le monde africain et le monde colonial; l'un étant libre, ouvert aux étrangers, et intégré dans l'espace et le temps, tandis que l'autre est rigide, raciste, et en rupture avec tout ce qui l'entoure. Cependant, le poids destructeur et maléfique de la civilisation anglaise ne se dévoile pleinement qu'à la dimension de l'Histoire. C'est l'exploitation des réserves du pétrole par des compagnies anglaises qui entraîne la défaite morale et la destruction physique de l'utopie africaine. La présence de ces compagnies se remarque bien avant qu'on prenne conscience de l'impact du pétrole sur la colonie; seul Sabine Rodes pressentit les effets dévastateurs de ces initiatives, et imagine la nouvelle ville qui naîtra sous le signe du profit:

Là-bas, sur l'île de Bonny, les grandes compagnies pétrolières, Gulf, British Petroleum, ont envoyé leurs prospecteurs sonder la boue du fleuve. Sabine Rodes les a vus arriver un jour, sur l'embarcadère, de drôles de géants très rouges, habillés avec des chemises de couleur, des casquettes. Personne n'en avait jamais vu comme eux sur le fleuve. Il a dit à Okawho, mais peut-être qu'il parlait pour lui-même: «La fin de l'empire.» Les étrangers se sont installés au sud, à Nun River, à Ughelli, à Ignita, Apará, Afam. Tout va changer. Les pipe-lines vont courir à travers la mangrove, sur l'île de Bonny il y aura une ville nouvelle, les plus grands cargos du monde viendront, il y aura des cheminées très hautes, des hangars, des réservoirs géants (*O* 210-211).

La guerre du Biafra qui s'ensuit, lorsque Fintan et sa famille se trouvent loin d'Onitsha, est un résultat direct de l'exploitation pétrolière et de l'emprise financière des Anglais:

Quand la guerre a commencé, là-bas, au Biafra, Fintan voulait partir, tout de suite, essayer de comprendre. C'est pour Jenny qu'il n'est pas parti. De toute façon, est-ce qu'il pouvait faire quelque chose? Le monde qu'il a connu s'est fermé, il est déjà trop tard. Pour les compagnies de pétrole, pour la Gulf Oil, pour la British Petroleum, les mercenaires se sont engagés, ils vont à Calabar, à Bonny, à Enugu, à Aba (*O* 234).

La société coloniale est responsable de la disparition totale de ce qui fut autrefois un monde utopique pour Fintan et Maou, et enfin Geoffroy aussi. Jouant un rôle double de contraste à la vie africaine et de force destructrice, l'Occident s'oppose à ce que la vie heureuse persiste à Onitsha. Même si l'utopie de la société africaine à Onitsha disparaît, elle est néanmoins réelle, puisqu'elle a été vécue par les protagonistes et fournit le schéma directeur pour atteindre le bonheur dans l'avenir.<sup>16</sup> L'importance de cette expérience relève donc de l'ordre initiatique, mais il s'agit aussi d'un avertissement pour ceux qui défendraient des systèmes basés sur le racisme, l'exploitation et la division. Le prolongement de ces thèmes dans *Etoile errante* produit une opposition semblable entre la cité heureuse et l'Occident destructeur, mais peut-être plus complexe dans la mesure où c'est par l'instauration d'une guerre politico-religieuse qui dresse des peuples opprimés les uns contre les autres, que les forces européennes entraînent le pays idéal dans leurs propres cycles de violence.

D'abord, c'est le comportement des soldats occupants qui montre la réalité de la persécution des Juifs pendant la guerre. Même après la fin de la guerre, les préjugés contre les Juifs persistent; ils se trouvent emprisonnés à l'Arsenal après avoir essayé de quitter la France en bateau. Récupérés par la vedette des douanes (*EE* 170-171), ils sont enfermés parce que le *Sette Fratelli* n'avait pas suffisamment de canots de sauvetage (*EE* 188). Si un avocat juif ne s'était pas présenté pour s'occuper de leur procès et leur rendre la liberté, il est fort probable que personne d'autre n'aurait contesté la légalité de leur incarcération — leur statut de Juif pèse toujours très lourd en Europe. A l'arrivée en Israël, tout change. Grâce à l'intervention anglaise, l'Etat d'Israël est proclamé et enfin les Juifs ont leur propre terre. Cependant, au lieu de recommencer une vie nouvelle dans la paix, ils sont obligés de continuer la guerre contre les Arabes après le départ des troupes anglaises: "Les gens disaient que, maintenant que les Anglais étaient partis, tout allait s'arranger. D'autres disaient que cette guerre ne faisait que commencer, que ce serait la troisième guerre mondiale" (*EE* 210). Les camions des Nations unies qui déposent les réfugiés comme Nejma dans des camps où ils finissent souvent par mourir de faim ou de maladies, ne fournissent pas vraiment une image positive

---

<sup>16</sup>Madeleine Borgomano reconnaît aussi la construction utopique qui naît de cette rencontre des mondes: "Cette vision, bien sûr, ne saurait correspondre rigoureusement à la réalité: elle est extrêmement partielle. Mais elle est aussi fascinante en ce qu'elle construit une *utopie*.", *op. cit.*, p. 83.

de cette organisation "occidentale" non plus. Et puis les Anglais qui visitent le camp de Nour Chams ne font rien pour les Palestiniens qui y souffrent. Ils n'écoutent même pas ce que veut dire Nejma, qui est écartée de force lorsqu'elle essaie d'exprimer leur souffrance (*EE* 267-268). Le rêve d'une nouvelle vie échoue donc dans le cycle de la violence et de la mort que l'on voulait tant rompre. Bien que le fiancé d'Esther soit la victime des Arabes, ce peuple n'est jamais présenté comme l'ennemi de la paix — les Arabes que rencontre Esther près du kibboutz sont prêts à partager la nourriture qu'elle leur offre et lui donne de leur vin en revanche. Cet échange symbolique suggère que les relations entre ces deux peuples auraient peut-être pu s'arranger mieux sans l'intervention occidentale.

Les Européens vainqueurs sont mis en accusation dans *Etoile errante*. Ils se débarrassent de la population juive pauvre au lieu de l'accueillir et de la réintégrer dans leurs sociétés. C'est ainsi qu'ils restaurent la paix et la prospérité en Europe pendant que la guerre brutale continue à ravager l'Israël. Par ailleurs, ils rassemblent les réfugiés arabes dans des camps qui rappellent les camps de concentration allemande. La société européenne est donc celle qui véhicule tous les maux du monde moderne: la désintégration, le manque de solidarité, le refus de l'autre et la primauté de la loi du profit. Elle est le contraire non seulement de la communauté juive, mais aussi de la communauté palestinienne qui, malgré la situation conflictuelle dans laquelle elles s'engagent, ont plus d'éléments communs et gardent l'espoir d'un avenir meilleur. A l'instar du monde africain dans *Onitsha*, ces mondes se fondent sur l'intégration dans le temps éternel et l'espace naturel, l'esprit communautaire et l'accueil de l'étranger, ce qui relève d'un multiculturalisme inhérent dans la vraie religion englobante.

Enfin, Le Clézio ajoute au brassage des cultures un redressement des inégalités sexuelles en introduisant aux deux romans un aspect féministe sous la forme de la maternité.<sup>17</sup> A côté du multiculturalisme, sa tendance à valoriser le rôle de guide chez les femmes-mères contribue à l'élaboration d'une représentation de l'utopie moderne qui dépasse les contraintes traditionnelles pour aboutir à un modèle plus adapté à nos problèmes actuels. Les ouvrages plus récents de Le Clézio continuent à suivre ce chemin qui les relie de plus en plus

---

<sup>17</sup>Madeleine Borgomano, "Face à un univers dominé par les horreurs de la guerre, ce sont des regards et des valeurs féminines que dresse Le Clézio", *op. cit.*, p. 184.

étroitement à l'actualité politique, sociale, culturelle, même environnementale, suggérant un engagement explicite dans la guerre contre les maux modernes.

Dans *Onitsha* et *Etoile errante*, le rêve de passer de l'autre côté se réalise donc, et le pays idéal qui s'y trouve est décrit dans toute sa splendeur, reproduisant tous les traits essentiels de l'utopie. Pourtant, le royaume du bonheur est menacé, car les influences européennes peuvent miner la société harmonieuse. La destruction de la paix et de la beauté du pays idéal ne représente pas pour autant un échec total car, après avoir reconnu les valeurs qui président à la création de la société utopique, et compris du même coup quelles influences la font écrouler, les protagonistes détiennent désormais les clefs du bonheur.

## II Les Leçons amérindiennes

A côté du rêve menacé d'*Onitsha* et d'*Etoile errante*, Le Clézio réfléchit, dans d'autres ouvrages de cette période, aux moyens de protéger la société heureuse. Remplissant une fonction didactique évidente, ces textes renvoient plus ou moins explicitement aux expériences amérindiennes de l'auteur, comme s'il y répète les leçons qu'il faut en tirer afin qu'elles soient bien retenues. Cela dit, nous n'avons pas affaire à de simples redites, car Le Clézio explore le monde amérindien à différentes époques et en adoptant différentes perspectives. Les thèmes du rêve redécouvert, et parfois réalisé dans le Nouveau Monde, se retrouvent un peu partout dans ces écrits, mais les exhortations à participer au renouvellement du monde sont de plus en plus fréquentes. A partir de la publication de *Pawana* en 1992, l'idée de la protection du monde idéal entre en jeu, pour être repris dans *Diego et Frida* (1993), la préface à *Enfances* (1997), écrit en 1995, et *La Fête chantée* (1997). C'est sur cette nouvelle préoccupation de la protection chez Le Clézio qu'il importe de se pencher pour comprendre les leçons amérindiennes.

Suivant le schéma du retour aux sources, Le Clézio se sert des images du bonheur originel qui se trouvent dans ses écrits antérieurs. Dans *Pawana*, le rêve d'un endroit vierge, secret, éternel, pénètre dans la vie de John comme un souvenir héréditaire:

C'était au commencement, tout à fait au commencement, quand il n'y avait personne sur la mer, rien d'autre que les oiseaux et la lumière du soleil, l'horizon sans fin. Depuis mon enfance j'ai rêvé d'aller là, dans cet endroit où tout commençait, où tout finissait. Ils en parlaient, comme d'une cachette, comme d'un trésor. A Nantucket, ils en parlaient tous, comme on parle quand on est saoul. Ils disaient, là-bas, en Californie, dans l'Océan, il y a ce lieu secret où les baleines vont mettre bas leurs petits, où les vieilles femelles retournent pour mourir. [...] C'est ce qu'ils disaient, ils racontaient tous cet endroit, comme s'ils l'avaient vu. Et moi, sur les quais de Nantucket, j'écoutais cela et je m'en souvenais moi aussi, comme si j'y avais été (*Pawana* 7-8).

Ce désir de trouver le lieu matriciel qui hante l'esprit des baleiniers n'est pas très loin de celui qui pousse les révolutionnaires zapatistes, ainsi que Diego Rivera et Frida Kahlo à renouer avec leurs racines indiennes afin de renouveler l'espoir du Mexique:

Diego et Frida, d'une certaine façon, ont incarné les vices et les vertus de cette époque où l'on réinvente les valeurs mexicaines, l'art et la pensée des civilisations préhispaniques. Diego est l'un des premiers à affirmer le lien entre le devenir révolutionnaire du Mexique et son passé indien [...] Diego et Frida consacreront toute leur vie à la recherche de cet idéal du monde amérindien. C'est lui qui leur donne leur foi révolutionnaire, et qui fait briller alors, au centre d'un pays ravagé par la guerre civile, l'éclat unique du passé, comme une lumière qui attire les regards de toute l'Amérique et symbolise la promesse d'une nouvelle grandeur (*DF* 17-18).

Un rêve pareil s'infiltré dans tous les essais de *La Fête chantée*, qu'il s'agisse des réflexions sur la vie dans les tribus panaméennes, ou sur l'histoire précolombienne et révolutionnaire du Mexique. Ce que Le Clézio ne fait que suggérer dans *Haiï*, par exemple, il explicite dans "La Fête chantée" où il décrit cette période au Panama comme une "expérience qui a changé toute ma vie, mes idées sur le monde et sur l'art, ma façon d'être avec les autres, de marcher, de manger, d'aimer, de dormir, et jusqu'à mes rêves" (*Fête* 9). Son contact avec les Indiens Embera est ce qui lui révèle le rêve ancien du bonheur simple et naturel qu'il ne sait pas retrouver tout seul:

A cette époque, je ne me souciais pas d'écologie, et je ne connaissais presque rien du passé amérindien de l'Amérique. Je fuyais la vie agressive des grandes villes, à la recherche de quelque chose que j'ignorais. Pendant un moment, en Thaïlande, j'avais pensé me retirer dans un monastère bouddhiste près de Songkhla, dans la péninsule malaise. D'une certaine façon, j'attendais de rencontrer quelque chose, ou quelqu'un, qui me permettrait de sortir de mes obsessions et de trouver une paix intérieure.

C'est la rencontre avec les Emberas, sur le río Tuquesa, qui me donna cette libération (*Fête* 10-11).

Dans "Indigénisme et révolution", Le Clézio relie ces deux notions afin de montrer que c'est le désir de ressusciter le rêve interrompu par les Conquistadors qui provoque le mouvement indigéniste visant un "nouvel humanisme":

Il aura fallu trois cents ans pour absorber en partie le coup terrifiant de la Conquête. Enfin la vérité sur les anciennes cultures d'Amérique pouvait se faire jour, malgré la

rareté des documents authentiques, malgré l'oubli qui avait effacé des pans entiers de la mémoire indienne. Cette redécouverte du monde amérindien, entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle, est capitale pour l'histoire universelle non seulement parce qu'elle restitue sa dignité à un peuple aliéné, mais aussi parce qu'elle donne l'exemple d'une harmonie entre le monde et l'homme (*Fête* 162).

S'écartant légèrement de ce schéma spécifiquement amérindien, la préface à *Enfances* nous présente le seul être qui a une vision essentielle et intacte du monde, celui dont le "regard va droit à l'essentiel, au fond des êtres" (*Enfances* III). Le texte de Le Clézio qui introduit des photographies d'enfants signale leur conscience éclairée du monde: "Vous avez la vérité en vous, et comme le dit si bien Réjean Ducharme, un poète du Canada qui sait parler aux enfants, vous avez gardé, comme les dents de lait, vos «yeux d'éternité» qui voient à travers les gens et le monde et ne se trompent jamais" (*Enfances* I). Bien qu'il ne soit pas aussi concret que le village mexicain, le pays rêvé de l'enfance s'annonce comme une réalité autre, où le monde naturel coïncide avec l'imaginaire: "Vous vivez dans une nouveauté merveilleuse, d'autant plus merveilleuse qu'elle est pour vous quotidienne et naturelle. Vous savez bien affabuler, parce que justement ce ne sont pas pour vous des fables que vous inventez, mais une autre façon de voir la réalité" (*Enfances* II). Le Clézio refuse l'idée que les enfants vivent dans des rêves car selon lui, ils vivent tout simplement d'une manière plus intense que les adultes. Toujours prêts à recommencer le jeu cyclique, l'univers des enfants représente l'utopie qui se renouvelle sans cesse grâce à l'espoir éternel du beau et du neuf:

Car c'est cela que vous avez de plus beau, amis enfants. Malgré nos défauts, malgré nos insuffisances, nos frontières et nos ghettos, malgré nos guerres, vous continuez vos chansons, vos danses et vos jeux. Chaque jour pour vous est un jour nouveau. Vous ouvrez la porte, vous êtes dans la rue, vous êtes à l'orée des champs, et le monde est à vous. Vous vous élancez, vous courez, vous criez et piaillez comme des moineaux, et toutes ces étendues, ces places, ces cours d'école sont vos domaines illimités (*Enfances* IV).

Evidemment, le rêve qui s'annonce est celui de redonner l'espoir aux peuples opprimés et persécutés, dans des pays de l'Amérique latine et ailleurs, grâce à cet optimisme naturel et inébranlable de l'enfant.

Tous ces rêves expriment donc le retour aux origines que prône Le Clézio comme étape préliminaire dans la recherche du pays idéal. La façon dont il décrit ces aspirations au bonheur situe ses représentations de l'utopie dans un contexte historique où le réel et



l'imaginaire se mêlent. Dans la plupart des textes, ces lieux de rêve se concrétisent par la réintégration dans l'environnement et dans le temps, ou par le voyage initiatique, comme dans *Pawana*. Dans cet ouvrage, c'est en empruntant le "passage vers un monde fantastique" (*Pawana* 33) que les baleiniers découvrent ce lieu mythique et sont les premiers hommes à voir la lagune légendaire: "Elle était bien telle que je l'avais rêvée, immense, pâle, rejoignant le ciel par les lignes fuyantes des bancs de sable et des presqu'îles [...] il me semblait que j'étais entré tout à coup, par effraction, dans un monde perdu, séparé du nôtre par d'innombrables siècles" (*Pawana* 36). La lagune Ojo de Liebre se révèle comme une vision du paradis primordial, où tout est calme et beau, les géants de la mer donnant naissance à la nouvelle génération, répétant les gestes qu'accomplissaient leurs ancêtres depuis le commencement des temps.

La représentation utopique du monde naturel, inscrit dans le temps cyclique et isolé dans la mer mexicaine, manifeste peut-être une tendance édénique, tandis que le lieu rêvé dans *Diego et Frida* offre l'image de la Cité heureuse. Le Clézio décrit la transformation et l'ouverture de la ville de Mexico au lendemain de la révolution, lorsqu'elle n'était "pas la mégapole d'aujourd'hui, piège pour les damnés de l'ère industrielle, mais cette ville éblouissante, légère, effervescente" (*DF* 16). En tant que lieu urbain où se réunissent tous ceux qui cherchent à créer un meilleur avenir, cette ville incarne l'esprit rénovateur et dynamique de la révolution:

Le Mexico de Diego et Frida. Une ville où bouillonnent la création, l'invention, la nouveauté. Aucune ville sans doute n'aura été aussi révolutionnaire, synonyme de phare pour les peuples opprimés de l'Amérique. Un lieu aussi important, durant cette décennie 1920-30, aussi fertile pour l'art et pour les idées que le furent Londres au temps de Dickens, ou Paris à la belle époque de Montparnasse (*DF* 16-17).

Les liens avec le passé préhispanique s'y révèlent lorsque des ouvriers découvrent les restes de la grande pyramide de Mexico-Tenochtitlan au sommet de laquelle se trouve une pierre qui porte l'image du soleil. Or, cette découverte se présente comme la réalisation d'une ancienne prophétie qui annonce le retour du pouvoir ancestral; sa valeur symbolique contribue aux efforts pour redonner l'espoir aux nations indigènes, car le "moment est venu d'accomplir le renouveau de la culture indienne" (*DF* 17). Le Clézio ne manque pas

d'insister sur le schéma utopique de cette symbole où les aspects naturels se marient avec les structures urbaines:

A la fin des années vingt, la ville de Mexico n'est pas encore cette métropole monstrueuse de la modernité, sinistrée par la pauvreté, asphyxiée par les usines et la circulation automobile, sorte d'enfer du futur où la destruction fait office de fatalité. C'est une capitale tropicale où l'on respire l'air le plus pur du monde [...] où se dressent, au bout des grandes rues centrales, les cimes enneigées des volcans, où les patios intérieurs des anciens hôtels espagnols bruissent de fontaines, de musique, du froufrou léger des colibris (*DF* 63).

Les aspirations utopiques des habitants — comme la démocratisation de l'éducation, et la libération de l'expression artistique — s'y réalisent aussi sur le plan idéologique et institutionnel:

L'éducation cessa d'être le privilège d'une classe urbaine moyenne pour prendre la seule forme qui pouvait être au Mexique: celle d'une mission religieuse, d'un apostolat, apportant aux quatre coins du pays la bonne nouvelle: la nation s'est réveillée de sa léthargie et s'est mise en marche... Alors chaque Mexicain ressentait au plus profond de son être et dans son cœur que l'action éducative était une urgence aussi forte et aussi chrétienne que l'étanchement de la soif et l'apaisement de la faim. Alors apparurent les premières grandes peintures murales, monuments qui aspiraient à fixer pour les siècles à venir les angoisses du pays, ses problèmes et son espérance (*DF* 64).

Enfin, Le Clézio compare explicitement ces réalisations, qui permirent aux mouvements indigénistes de s'épanouir, à celle d'une utopie: "Le mouvement costumbriste, né durant la période coloniale [...] trouve un terrain propice dans les idées et utopies de l'après-révolution" (*DF* 194).

Après avoir évoqué la ville renouvelée par la reprise du rêve utopique, Le Clézio décrit dans "La Fête chantée" la vie heureuse d'un peuple entièrement intégré dans leur environnement naturel. Il insiste sur la notion d'une nature nourricière:

Je découvris, au long de ces mois et de ces années, ce qu'était le respect de la nature, non pas une idée abstraite, mais une réalité: le bon usage des plantes et des animaux, l'amour des fleuves, le goût du silence, du secret. Comme tant d'autres habitants des villes, j'avais cru jusque là dans le mythe du sauvage, d'une forêt primitive, entièrement étrangère au genre humain. Accompagnant Gerente Peña, un ami sorcier, je découvris cette vérité étonnante, que la forêt est un jardin cultivé, où les Emberas et les Waunanas soignent et récoltent leurs plantes médicinales, leurs lianes, leurs parfums, parfois dans des lieux secrets, cachés sous d'autres feuilles (*Fête* 14-15).

Cette utopie dépend de la capacité des hommes de s'intégrer dans la nature et de rapprocher le monde réel et le monde imaginaire: "Ce que je découvrais ainsi, c'était l'intelligence de l'univers, son évidence, sa sensibilité. La 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" (*Fête* 15). A cette représentation contemporaine de l'utopie naturelle répond une version plus urbaine dans "Jacobco Daciano à Tarecuato". Tarecuato, étant un village isolé, a pu résister aux ravages de la Conquête, grâce à la présence du missionnaire Jacobco Daciano dès 1540, et garde toujours des liens étroits avec la culture ancestrale, tant par son organisation que par son esprit communautaire:

Le village — malgré la présence d'un alcade représentant l'autorité de Morelia — est toujours dirigé par un groupe de *cabildos* — un par quartier — choisis parmi les plus âgés et les plus sages, où l'on peut reconnaître le gouvernement des «Anciens» du temps du roi du Michoacan. La vie moderne, l'arrivée de la route asphaltée et les voyages aux Etats-Unis n'ont pas interrompu le cours de la vie des Purepecha; le culte des ancêtres, le rythme des fêtes religieuses, la musique, les danses, les beuveries rituelles marquent la vie des habitants de Tarecuato comme cela devait être au temps du Cazonci Tangaxoan. Le travail rural reste la principale activité, dans sa forme la plus archaïque et la plus symbolique [...] les Purepecha restent fidèles à leurs valeurs, à leur langue, à leur identité. Aujourd'hui, à Tarecuato, comme dans les autres villages de la Meseta, il y a un renouveau des traditions, une volonté de se relier au passé grandiose et déchiré (*Fête* 194-195).

Le Clézio relie la vision de Jacobco à l'utopie par des références aux influences de l'époque:

*L'Utopie* est alors le livre le plus lu en Occident, celui qui aura l'influence la plus profonde. Avant même que frère Jacob ne se décide à franchir les mers jusqu'au Nouveau Monde, un autre franciscain, Vasco de Quiroga, évêque du Michoacan, va fonder la première république indienne sur le modèle de Thomas More. A l'emplacement de l'antique Uayameo, aujourd'hui Santa Fe de la Laguna sur la rive nord du lac de Patzcuaro, il crée le premier hôpital, le premier collège, et fait fonctionner l'utopie — régie par une série d'ordonnances qui placent les Indiens hors d'atteinte du bras armé de la colonie espagnole (*Fête* 197).

Cette démonstration des possibilités utopiques dans *La Fête chantée* contribue donc à l'image d'une société heureuse fondée sur des valeurs naturelles.

Etant donné que chacun des textes de cette période présente la réalisation des rêves du bonheur dans un schéma utopique, il est évident que Le Clézio ne cesse de poursuivre l'amélioration de la société contemporaine. La persistance de sa quête se révèle surtout dans le fait que la destruction de l'utopie par les forces de l'Occident ne constitue pas nécessairement le dernier mot de ses ouvrages sur le Mexique. En effet, l'auteur ne s'attarde pas à critiquer tout ce qui menace le pays idéal, comme il avait tendance à le faire dans le passé, mais il s'occupe d'assurer sa protection, pour que l'utopie survive aux atteintes de la civilisation moderne. Les principes qui sous-tendent ces intentions renvoient aux

préoccupations fondamentales de Le Clézio, en défendant les valeurs écologiques, humaines, et culturelles qui sont celles de la société heureuse.

Dans un effort pour empêcher l'exploitation des ressources naturelles qui caractérise l'histoire de l'Amérique latine ainsi que de la plupart des pays du Tiers Monde, Le Clézio s'adonne à une forme d'écologisme dans *Pawana* et plusieurs essais de *La Fête chantée*. Lors de la prise de possession de la lagune merveilleuse par les hommes qui nomment tout, suivi du massacre sanglant des baleines, le paradis des origines se transforme en un cimetière: "Le siècle nouveau commence, plus rien ne sera comme avant. Le monde ne retournera plus à son origine. La lagune n'est plus le lieu où la vie pouvait naître. Elle est devenue un lac mortel, le lac lourd et âcre du sang répandu. [...] Comment peut-on oublier, pour que le monde recommence?" (*Pawana* 48-49). A cette question sur la possibilité d'effacer les fautes de l'homme en remontant le temps, la réponse du capitaine Charles Melville Scammon est définitive. Il constate l'erreur qu'il a commise en rompant les cycles éternels de la vie, et lui, comme le jeune mousse John, rêve de renverser l'acte de la découverte qui avait condamné le monde à ne plus jamais se renouveler:

Alors, tandis que l'étrave de la chaloupe fendait l'eau de la lagune, nous allions très durement vers notre destinée. Je pense aux larmes de l'enfant, quand nous avons halé les corps des baleines vers le navire, parce qu'il était le seul à savoir le secret que nous avions perdu.

Je pense à lui, comme si je pouvais arrêter le cours du temps, l'étrave de la chaloupe, refermer l'entrée du passage. Je rêve à cela, comme autrefois j'avais rêvé d'ouvrir ce passage. Alors le ventre de la terre pourrait recommencer à vivre, et les corps des baleines glisseraient doucement dans les eaux les plus calmes du monde, dans cette lagune qui enfin n'aura plus de nom (*Pawana* 54-55).

C'est seulement par la défense de l'environnement naturel que de tels désastres écologiques puissent être évités, ce que confirme Le Clézio dans "La Corne d'abondance",<sup>18</sup> révélant ainsi un premier exemple de sa nouvelle mission. Ce même essai de *La Fête chantée* traite des moyens de lutter contre l'appauvrissement de la terre, source de vie pour les Indiens, en retrouvant le respect et l'amour de la nature, ignorés par le monde occidental jusqu'à une époque récente: "Ce lien charnel qui unissait les Indiens à leur terre est le principe même du *containment* et du contrat terrestre énoncé par les écologistes tel que Theodore Taylor ou Charles Humpstone [...] Le monde d'aujourd'hui, après l'excès du rationalisme et de la

<sup>18</sup>*Supra*, p. 116.

technologie, doit retrouver cet équilibre" (*Fête* 187-188). Reliant les messages des Amérindiens à ceux des utopistes et des écologistes, Le Clézio signale la nécessité de protéger l'environnement afin de permettre à l'utopie de survivre:

Aujourd'hui, dans un monde menacé d'étouffement et de famine, dans lequel la vieille corne d'abondance paraît avoir épuisé sa source de jouissances, tandis que les humains s'acharnent à la possession d'une hypothétique éternité, les leçons des philosophes de l'Amérique indienne semblent bien lointaines, bien affaiblies. Pourtant, ce que nous disent nos contemporains, Aldous Huxley, Jacques-Yves Cousteau, Theodore Taylor, n'est pas différent (*Fête* 190).

Ce message se répète dans "Toutes choses sont liées" où Le Clézio critique l'exploitation excessive de la terre par les Espagnols, exploitation qui a engendré les catastrophes écologiques que les Indiens doivent maintenant tenter de réparer.<sup>19</sup>

Pourtant, dans "Jacobo Daciano à Tarecuato", les problèmes environnementaux s'accompagnent de menaces plus destructrices, contre laquelle il faut lutter à tout prix afin de sauver la société utopique:

Aujourd'hui, pourtant, le magique équilibre de la civilisation des Purepecha est terriblement menacé. L'appauvrissement du sol, la déforestation, la spoliation des terres communales, la rupture des traditions, c'est-à-dire la tyrannie qu'exercent les nations riches sur la plus grande partie du monde, sont sensibles à Tarecuato. Si Jacobo Daciano revenait, il ne pourrait que constater la progression du désastre. Comme lors de l'arrivée des soldats-démons de Nuño de Guzmán, mais de façon plus insidieuse, le peuple des Purepecha est sous la menace de mort: l'alcoolisme, la désintégration des familles, le suicide, les morts violentes, les assassinats politiques, l'émigration vers le «Nord» ôtent les forces vives des habitants de la montagne. La plus grande menace n'est pas celle qu'on voit. Elle porte le masque de l'impérialisme culturel nord-américain qui substitue au schéma communautaire la recherche d'un profit immédiat et l'égoïsme (*Fête* 195-196).

Mais Le Clézio finit par constater que le pouvoir éternel de ce village, qui l'a protégé de la destruction il y a 400 ans, continuera à préserver sa beauté et sa liberté:

Il y a, rarement, sur la terre, ou bien au milieu des océans, des lieux qui ont ce pouvoir, qui nous troublent, nous éprouvent. On entend le chant des sirènes, le murmure des fées, on voit la naissance de l'eau, de la lumière, des arbres. On voit la première femme dont les yeux brillent d'une lumière rare. Le pouvoir de ces endroits peut seul nous changer, parce qu'il nous fait connaître la vérité du monde, son enchantement (*Fête* 200).

La vision de ce paradis originel suffit à inspirer la volonté de la protéger, car il donne l'exemple d'une utopie achevée, réalisée, qui mérite d'être préservée. Néanmoins, la menace qui pèse sur la vie même des peuples amérindiens persiste, comme on le constate dans l'essai "Indigénisme et révolution" où Le Clézio décrit la décimation de villages entiers par

---

<sup>19</sup>*Supra*, pp. 275-276.

les Conquistadors espagnols et les massacres dans le continent sud-américain qui firent un total d'environ quarante millions de morts en l'espace d'un demi-siècle (*Fête* 155). Bien que l'extermination systématique et légale des Indiens "barbares", qui persiste même après la fondation de la nation mexicaine, ne soit plus en vigueur, Le Clézio attire l'attention sur le travail de protection qui reste toujours à accomplir pour que les Indiens soient vraiment des citoyens à part entière:

Aujourd'hui, les choses ont changé. La condition de vie des Amérindiens s'est améliorée, particulièrement au Mexique. Il n'y a plus de «barbares» ni de «castes». Mais l'injustice séculaire a-t-elle disparu? Les Amérindiens ont-ils acquis davantage de dignité, d'espérance? Le mépris, l'incompréhension dans lesquels les tiennent les *ladinos* sont encore les sentiments qui dominent. Le mouvement indigéniste, vieux déjà de plus de cent ans, n'a suscité jusqu'ici que peu de prises de conscience de la part des non-Indiens (*Fête* 157-158).

Après la protection des droits humains, c'est par la préservation des civilisations indigènes qu'il faut procéder à une revalorisation du mode de vie utopique. C'est la création d'un Musée national où se réunit le patrimoine du peuple mexicain qui, en 1827, qui constitue une première étape vers cette sauvegarde de la culture, du moins du peu qui a survécu aux bûchers des Conquistadors (*Fête* 161). Par la suite, ce sont les études archéologiques, sociologiques et ethnologiques qui confirment le besoin de préserver les trésors du passé amérindien, qui sont encore plus précieux que l'or volé par les Espagnols. Le Clézio constate également le déclin des langues amérindiennes qui a été signalé d'abord par le mouvement indigéniste. La fondation d'une Académie nahuatl sert à propager la langue et à établir l'enseignement bilingue dans les écoles publiques (*Fête* 166-167). A la publication des dictionnaires et des journaux en nahuatl s'ajoute le développement de la littérature indigène dont la renommée internationale atteste un intérêt croissant pour l'Indien et sa culture. Le Clézio nous indique que c'est en écoutant cette voix indigène que le monde moderne pourra se renouveler et préserver un équilibre idéal:

Aujourd'hui, cependant, s'est fait jour une nouvelle idée du monde amérindien. Au-delà du folklore et du sentimentalisme du siècle passé, est surgie une idée nouvelle de l'homme. Le Mexique — comme l'avait proclamé Antonin Artaud — ne peut exister sans cette part indigène, qui s'oppose à la déshumanisation de la technique et à la catastrophe urbaine permanente. La littérature mexicaine moderne, de Jorge Cuesta à Octavio Paz, d'Ortiz de Montellano à Juan Rulfo, exprime avant tout cette part magique, si puissante dans les sociétés amérindiennes. C'est au sein des derniers représentants de cette communauté que se trouve le ferment d'une ère nouvelle pour l'Amérique latine. L'histoire récente le démontre, au Chiapas, au Michoacan, comme dans les forêts brésiliennes, dans les hautes montagnes du Pérou

et de la Bolivie ou dans les régions rurales du Guatemala: il ne saurait y avoir de réussite sans un équilibre entre le pouvoir technologique et les traditions régionales. Face au monde actuel, où prédomine l'idée de profit, le monde amérindien résiste, avec toute la force de sa fragilité, le pouvoir de ses mythes et de ses rêves, la complexité de ses structures sociales, sa relation à la nature. Quelles que soient nos origines, notre responsabilité dans la survie de ces peuples est engagée. Les Amérindiens ne nous sont pas étrangers. Ils sont une part de nous-mêmes, de notre propre destinée (*Fête* 169-170).

Cette notion de préserver une part du passé ancien dans la vie moderne se retrouve dans l'anecdote que raconte Le Clézio dans *Enfances*. Il s'agit de l'histoire vraie de Rosa, la jeune Mexicaine qui renonce à ses droits d'héritage et de noblesse afin d'établir une "république" d'enfants abandonnés, trouvés, aliénés, dans l'espoir d'améliorer leur existence ainsi que celle des générations à venir:

Ses enfants, elle les a organisés en république pour les préparer à la vie difficile dans le monde des adultes. Elle leur a appris à devenir de vraies «grandes personnes», non pas ces adultes vaniteux et égoïstes qui cultivent leurs privilèges, mais des hommes et des femmes responsables, des médecins, des avocats, des professeurs ou des mécaniciens qui peuvent s'occuper de leurs petits frères et de leurs petites sœurs (*Enfances* V).

Le Clézio attribue ses intentions et ses entreprises nobles au fait qu'elle garde toujours un esprit d'enfant, ce qui lui permet de créer cette oasis, cet asile utopique pour protéger les opprimés de la terre: "J'ai voulu vous parler de Rosa, amis enfants, parce qu'il y a en elle un mystère que je ne pourrai sans doute jamais comprendre. Peut-être qu'elle est simplement restée pareille à vous, prête à bondir chaque matin par la porte ouverte, capable de voir la réalité d'un seul coup d'œil, et d'aimer sans conditions" (*Enfances* V).

L'image de l'asile qui abrite les rejetés de la terre, mais qui se trouve lui-même menacé de disparition prochaine réapparaît dans le dernier essai de *La Fête chantée*, "La Danse contre le déluge", lorsque Le Clézio évoque ses propres sentiments d'exilé du monde moderne qui entre enfin dans le paradis terrestre:

Il y a une vingtaine d'années donc, je voyageais dans la forêt du Darién panaméen, non loin de la frontière avec la Colombie, près des sources d'un fleuve appelé Tuira, et j'ai fait connaissance avec un peuple indien qui m'a enseigné quelque chose qu'aucun livre, aucune philosophie n'aurait pu m'apprendre. En ce temps-là, je n'accordais pas grande importance aux problèmes majeurs de la société occidentale, et je crois même que je fuyais ces problèmes, et c'est ce qui m'avait conduit jusqu'à cette région du monde, dans la forêt et en haut des fleuves, comme vers un asile où plus rien n'avait le même sens (*Fête* 237).

Afin de préserver l'harmonie de leur vie avec le monde qui les entoure, les Waunanas pratiquent une danse rituelle qui les protège contre la catastrophe naturelle qui menace leur

civilisation. Mais Le Clézio y voit aussi une leçon pour le monde moderne, qui a besoin d'une nouvelle méthode pour écarter le danger de la catastrophe technologique:

Que peut un écrivain contre le nouveau déluge qui menace le monde actuel? Que peut un homme, n'importe quel homme, contre la mort thermonucléaire que la science a su inventer pour mieux se détruire elle-même? Que peut un homme, ici, dans les villes d'Europe ou d'ailleurs, pour tenter de sauver les matins du monde? Mais peut-être qu'il peut, comme les Waunanas de la forêt, simplement danser et faire sa musique, c'est-à-dire parler, écrire, agir, pour tenter d'unir sa prière à ces hommes et ces femmes autour de la pirogue. Il peut le faire, et d'autres entendront sa musique, sa voix, sa prière, et se joindront à lui, écartant la menace, se libérant d'une destinée malfaisante.

Ecrivons, dansons contre le nouveau déluge (*Fête* 239-240).

Cette exhortation de défendre le monde contre la menace thermonucléaire représente une préoccupation d'ordre global chez cet auteur, préoccupation qui met en lumière le caractère urgent de sa mission protectrice. Adoptant un ton apocalyptique à la fin de "Trois livres indiens" (*Fête* 39), ainsi qu'aux dernières pages de *Diego et Frida*, Le Clézio évoque à la fois le pouvoir effrayant des bombes atomiques et la nécessité de préserver la beauté, la liberté, et le bonheur du monde utopique face aux agressions de la modernité. Dans une dernière protestation antinucléaire, Diego Rivera annonce ses espérances pour l'avenir:

Ainsi, le plus haut que je peux, j'élève ma voix insignifiante pour en appeler à tous ceux qui vivent pour l'amour et pour la sensibilité humaine, qui œuvrent pour la beauté — cet indispensable aliment de la vie supérieure. Pour crier, exiger, faire en sorte que tous les hommes crient et exigent, et obtiennent l'arrêt immédiat des essais de bombes atomiques, au moins pendant les trois prochaines années (*DF* 237).

Le Clézio remarque que cet appel incarne la volonté de Frida à travers la mort, mais on a l'impression que l'écrivain moderne reconnaît également dans ces paroles le message que véhicule ses propres ouvrages.

Ce message, qui constitue une défense des valeurs écologiques, humaines, et culturelles, traverse donc tous ses mots écrits, entrant dans la conscience du lecteur et remplissant ainsi sa mission didactique. Evidemment, les représentations du pays idéal qui figurent dans ces textes s'intègrent dans une progression vers l'utopie qui rappelle celle d'*Onitsha* et d'*Etoile errante*. Mais Le Clézio va plus loin. Dans une nouvelles phase, il commence à dessiner une société utopique capable de veiller à sa propre défense et d'assurer sa permanence dans le monde contemporain. Après les leçons amérindiennes, Le Clézio puise dans la sagesse mauricienne afin de présenter dans *Sirandanes* et dans *La Quarantaine* une nouvelle représentation de l'utopie, enfin réalisable et durable.



### III Les Iles fortunées

Comme les îles Mascareignes constituent déjà un lieu de prédilection chez Le Clézio, il n'est pas surprenant de constater dans *Sirandanes* (1990) et *La Quarantaine* (1994) un retour à ce cadre idéalisé. Inspiré par la volonté de défendre les biens culturels et linguistiques des peuples indigènes, *Sirandanes* présente l'image poétique d'une civilisation qui garde le contact avec ses racines et les connaissances essentielles, en respectant les lois de la nature et du temps cyclique. Dans *La Quarantaine*, Le Clézio retourne au genre romanesque afin de raconter l'histoire de plusieurs voyages vers l'utopie, chacun privilégiant un aspect différent du rêve. Les quêtes parallèles servent à mettre en lumière divers moyens d'arriver au pays idéal, mais c'est lorsque les rêves sont mis à l'épreuve dans les situations les plus pénibles que le vrai chemin du bonheur se révèle — celui qui s'écarte de toutes les tentations du colonialisme. En identifiant l'itinéraire qui mène à une utopie réalisable et durable, il faut tenir compte des facteurs qui avaient fait échouer toute autre tentative pour créer une vie idéale. Mais avant d'en arriver au paradis terrestre des îles Mascareignes, il importe d'examiner les représentations poétiques de ces îles fortunées.

Dans son introduction à *Sirandanes*, Le Clézio réunit plusieurs cultures avec celle de Maurice, tissant des liens entre tous les pays et peuples qu'il affectionne par "la langue des oiseaux". Par le truchement de ces sirandanes nées du créole mauricien, par cet art des questions et des réponses, Le Clézio accède aux mythes universels, discernant dans l'histoire même de ce peuple un point de rencontre avec toutes les civilisations. La référence aux livres du Chilam Balam rappelle l'existence d'un même rite communautaire et identitaire chez les Mayas du Yucatán (S 12), et relie aussi l'île Maurice au monde amérindien. La philosophie zen du Japon s'inscrit aussi dans la même tradition, puisqu'on peut comparer l'effet de surprise que produit la sirandane par des énigmes étranges à celui produit par le "mondô", cet état de méditation et d'échange dont s'inspire Le Clézio pour le titre de son recueil, *Mondo et autres histoires* (S 14). L'animisme africain qui réunit l'homme à son

monde naturel, se manifeste surtout dans *Onitsha* et affirme la relation déjà forte entre l'Afrique et Maurice:

On voudrait parler d'animisme. C'est la leçon philosophique des sirandanes, cet art de la parole si léger et si grave. Il y a, je crois, un message étrange qui est venu de la «grande-terre», ou peut-être même du cœur de l'Afrique, et qui a gardé la vérité profonde des religions et des mythologies premières, qui a conservé cette connivence entre les hommes et leur monde (S 15).

Cependant, ce qui rend cet ouvrage si important dans l'évolution de la vision utopique de Le Clézio c'est moins son aspect unitaire que sa perspective optimiste. Les sirandanes véhiculent les valeurs fondatrices de la société en même temps qu'elles attestent la pertinence de ces idées dans le monde moderne, car les énigmes restent inchangées:

Il y a ici, sous l'apparence rassurante d'un jeu, une sagesse ancienne, nourrie par les racines d'un peuple tout entier. Les sirandanes mauriciennes ne sont pas là seulement pour nous faire rire, pour nous distraire. Elles ont joué, et elles continuent de jouer un rôle important dans l'éducation des enfants de l'île Maurice, leur enseignant à mieux connaître les êtres et le monde, à mieux se connaître, à garder son optimisme, même dans les temps *margoz*, les temps amers de la misère et de l'esclavage. Aujourd'hui, plus d'un siècle après le recueil publié par l'érudit mauricien M. Baissac, n'est-il pas surprenant qu'elles n'aient pas changé, ni vieilli? Mais le pouvoir des sirandanes, comme celui de la langue créole, est le pouvoir de la jeunesse, qui survit au modernisme et aux bouleversements sociaux. Aujourd'hui, dans l'île Maurice du tourisme, de l'industrie et des crises, quel est l'avenir de cette langue créole et de son pouvoir imaginatif? Combien de temps encore entendrons-nous les proverbes, les sirandanes, les *ségas*? Mais pour ressentir le pouvoir de leur jeunesse, aujourd'hui encore, il suffit d'aller n'importe où dans l'île, dans les villages cachés au milieu des plantations de canne, ou bien vers un pêcheur qui débarque de sa pirogue, à Mahébourg, et de prononcer les premiers mots par lesquels commence toute la magie:

«*Sirandane?*

- *Sampek!*» (S 18-19).

Le renouvellement de ces traditions anciennes par chaque génération permet aux jeunes de garder un contact avec leurs racines et leur héritage linguistique en dépit de l'homogénéisation de la modernité. Cette méthode naturelle de préserver la culture mauricienne, dont la simplicité, la liberté et l'humour se révèlent dans les énigmes évocatrices, répond donc à la volonté chez Le Clézio de maintenir et de protéger le rêve originel du bonheur. De même, en tant que clef de la langue et de la civilisation, *Sirandanes* enrichit et approfondit la lecture des textes mauriciens de Le Clézio, fournissant aussi un guide du lexique et de la mentalité de ces peuples.<sup>20</sup> Cet ouvrage permet ainsi au lecteur de

<sup>20</sup>Marguerite Le Clézio souligne "l'emploi de vocables proprement mauriciens pour désigner les éléments d'une nature exotique" dans son compte-rendu du *Chercheur d'or*, *French Review*, LIX, 3, February 1986, p. 489.

mieux comprendre les paysages et les modes de vie idylliques dont rêvent les protagonistes dans *La Quarantaine*.

A l'instar du *Chercheur d'or* et de *Voyage à Rodrigues*, *La Quarantaine* s'inspire d'une histoire cueillie de l'arbre généalogique de Le Clézio, celle des aventures de l'aïeul maternel de l'auteur, Alexis Le Clézio.<sup>21</sup> Mais à la différence de cet autre roman mauricien où Le Clézio se concentre sur les rêves d'or d'un seul protagoniste, *La Quarantaine* correspond à un schéma plus complexe. Mettant en jeu les aspirations et les voyages initiatiques des deux frères Archambau, il explore les motivations différentes qui s'y confrontent, tout en démontrant combien la réalisation et la défense du rêve utopique dépendent de la mise en place de lois égalitaires, justes, naturelles et simples. Par ailleurs, les trames complémentaires de Rimbaud l'empoisonneur, rencontré à Paris et à Aden, et de Léon le narrateur à l'époque contemporaine, exploitent les notions du rêve héréditaire et de la mémoire ancestrale qui figurent aussi dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues*. Ainsi, l'intégration explicite des thèmes familiers dans *La Quarantaine* confirme les tendances des textes précédents. Mais, afin de tracer les itinéraires des protagonistes dans ce dernier roman, il faut remonter jusqu'à la naissance des rêves.

Tout commence lorsque la branche de la famille Archambau à laquelle appartiennent Jacques et Léon est expulsée du paradis édénique de l'île Maurice par "le Patriarche". Dès la première page, les rejetés se présentent comme des martyrs de la famille meurtrière:

Après la rupture avec le Patriarche et leur expulsion de la propriété d'Anna, leur départ de Maurice, à la fin de l'année 71, Antoine et Amalia s'étaient installés à Paris, dans le quartier de Montparnasse. Il faisait cet hiver-là un froid mortel à Paris, la Seine charriait des glaçons. Amalia était mal remise de la fièvre qui s'était déclarée après la naissance de Léon. Peut-être que la dispute avec Alexandre l'avait rendue encore plus fragile. Elle est morte d'une pneumonie dans les derniers jours de janvier (Q 15-16).

Les implications de l'expulsion sont graves pour toute la lignée, y compris le narrateur, l'arrière petit-fils de ceux qui se sont rebellés contre le reste de la famille: "Les Archambau sont devenus une tribu maudite. Il est vrai que, sans la rupture avec le Patriarche, les choses

---

<sup>21</sup>Pour une description de l'arbre généalogique et la signification de l'onomastique dans ces livres mauriciens, *supra*, p. 372.

se seraient sans doute passées autrement. Amalia serait restée à Anna, et nous aurions gardé une terre, une origine, une patrie" (Q 17).

Coupés de leurs racines après avoir été bannis de leurs propres terres mauriciennes, les membres de cette famille, ainsi que tous les personnages privilégiés de *La Quarantaine* sont également déconnectés des origines par leur statut d'orphelin.<sup>22</sup> Sans attaches familiales, ils sont à la recherche de leurs racines, ce qui produit une image très forte d'abandon et d'expulsion. A ce schéma de séparation s'ajoute la figure de Rimbaud, double de Léon le narrateur, ainsi que de celui de Léon le Disparu, qui incarne pour ces admirateurs fervents une image romantique du rejeté: "J'ai rêvé que c'était la chambre qu'avait occupée Rimbaud cette année 1872, quand tout le monde à Paris l'expulsait" (Q 23). L'expulsion du paradis, voire de la société, s'impose donc comme un facteur important qui suscite chez chacun des protagonistes une volonté de retrouver et de recommencer le rêve interrompu d'un bonheur des origines. Or, c'est à travers les perspectives différentes des rêves des deux frères, Jacques et Léon, que les particularités du pays idéal se mettent en relief.

Il existe en effet une dynamique complexe à l'œuvre dans les quêtes du bonheur entreprises par ces protagonistes car des influences héréditaires et contextuelles agissent sur le choix que fait chacun du chemin à parcourir. A l'origine, il y a le rêve du père, Antoine, rêve qui naît de l'expulsion première en dehors de la famille, ce qui produit non seulement une rupture psychologique et géographique mais aussi un choc financier. En rompant avec la dynastie de propriétaires et de sucriers coloniaux, il sacrifie la vie aisée d'aparavant: "Antoine était un rêveur. Il s'occupait principalement de poésie, de littérature. Il avait investi dans des chimères. Des terrains maraîchers qui n'existaient pas, des voies ferrées imaginaires. Loin de Maurice, il avait perdu sa gangue, sa cuirasse, il n'avait plus aucune protection" (Q 17). Antoine rêve d'y retourner un jour pour réclamer ses droits et y vivre heureux selon ses

---

<sup>22</sup>Jacques et Léon perdent leur mère juste après le départ du paradis, suivi de la mort de leur père à Paris, *La Quarantaine*, p. 28. Celles dont ils tombent amoureux sont orphelines et étrangères aussi. La femme de Jacques, Suzanne, est une Réunionnaise, loin de son pays et n'ayant plus de parents en vie, *La Quarantaine*, p. 249. Suryavati a grandi dans un couvent, éloigné de ses racines, suivant la mort de son père, *La Quarantaine*, p. 115. Dans la génération précédente, les figures maternelles d'Amalia Archambau et d'Ananta, la mère de Suryavati, sont elles-mêmes orphelines. Nées en Inde, les parents de chacune meurent dans la mutinerie à Cawnpore, et elles sont adoptées par des inconnus, Amalia par les Anglais du nom de William, *La Quarantaine*, p. 183, et Ananta par Giribala, *La Quarantaine*, p. 154.

propres idées (Q 21). Suivant sa mort, Jacques et Léon reprennent la quête de leur père, chacun à sa manière. Pour Jacques, il s'agit d'un rêve du retour, puisqu'il se souvient du "paradis perdu" de l'enfance à Maurice, tandis que pour Léon, c'est une quête des origines qu'il ne connaît que par la mémoire ancestrale; son rêve est donc celui d'un nouveau départ:

Pour Jacques, cette escale n'est qu'un moment sur la route du retour. Peut-être se souvient-il de tout cela, les quais poussiéreux, l'odeur de l'huile, le mouvement des pirogues. Mais pour Léon, c'est la première fois. Ici commence tout ce qu'il est venu chercher, la nouveauté, la rupture avec la pension de Rueil-Malmaison, l'oubli de l'enfance. Ici commence la mer dont lui parlait Jacques, cette mer qu'on voit à Anna, qui bouillonne et bat en côte à Eau-Bouillie. Cette impression d'être sur un radeau détaché du reste du monde. C'est cela sans doute qui brille dans le regard de Léon, comme un mystère qu'il ne peut pas comprendre, dans la mer, la lumière trop forte, la chaleur du désert. Il pense qu'il est presque arrivé, il est à la porte en quelque sorte, il est en train de franchir le dernier seuil avant de trouver sa terre (Q 37-38).

Les souvenirs nostalgiques de Jacques séduisent non seulement son frère, mais aussi sa femme, Suzanne, avant qu'ils s'embarquent tous trois pour l'île de rêve. Ces mêmes souvenirs servent à ranimer leurs espoirs pendant l'attente interminable en quarantaine à l'île Plate:

Si on oubliait la raison qui nous maintenait prisonniers sur cette île, c'était à peu près la description que Jacques faisait naguère du paradis de son enfance, les bâtiments de la propriété d'Anna, les deux maisons, celle de la Comète et la maison du Patriarche, entourées du grand jardin à secrets. Là-bas, disait-il, on n'entend que le bruit de la mer qui bat le sable noir des plages, et le ciel se mêle à l'eau bleue du large (Q 247).

Paradoxalement, les trois voyageurs sont privés de leur paradis, arrêtés devant la porte, parce que les Archambau manquent d'intervenir en leur faveur. Sachant que des membres de sa propre famille sont menacés de mort par la variole, le Patriarche ne fait rien pour les sauver. Passant du rêve de la réunion au cauchemar du refus, Jacques, Léon et Suzanne sont obligés d'attendre entre le paradis et l'enfer, dépendant de l'aide de leur ennemi:

L'île n'est qu'un seul piton noir émergeant de la lueur de l'Océan, un simple rocher battu par les vagues et usé par le vent, un radeau naufragé devant la ligne verte de Maurice. Pourtant, aucun endroit ne m'a semblé aussi vaste, aussi mystérieux. Comme si les limites n'étaient pas celles du rivage, mais, pour nous qui étions pareils à des prisonniers, au-delà de l'horizon, rejoignant le monde du rêve (Q 60-61).

Malgré cette déception extraordinaire et inattendue qui a failli tuer sa femme, Jacques ne renonce jamais à son rêve, alimenté par ses souvenirs et par la proximité de Maurice: "C'est étrange de parler d'Anna, comme si tout était normal, comme si nous étions en voyage à l'autre bout du monde, et que nous allions réellement revenir. Comme si tout ça pouvait

recommencer. [...] Il rêve à ce paradis si proche, de l'autre côté du bras de mer" (Q 268-269). Léon, en revanche, qui est moins dominé par le passé que Jacques, se rend compte que le paradis des souvenirs est vraiment perdu pour eux:

«Mais ouvre les yeux! Ce sont eux qui ont tout fait, les Patriarches, ce sont eux qui nous ont abandonnés, comme ils avaient abandonné les passagers de l'*Hydaree*, pendant des mois sur cette île. Tu ne comptes pas pour eux! Rien ne compte pour eux, en dehors de leurs champs de cannes. Tu parles du nom des Archambau, mais tu es le fils d'un homme que les Archambau ont humilié, ont jeté dehors! Un fruit sec! [...] «Ecoute, il faut que tu le saches: nous n'avons plus rien ici, ni maison, ni famille.» (Q 355-356).

C'est alors que Léon rejette ce rêve ancré dans le passé auquel il a cessé de croire:

Nous n'avons plus de famille. Peut-être que nous n'en avons jamais eu. C'était seulement un rêve que j'entretenais dans ma solitude, dans le dortoir froid de la pension Le Berre, pour tromper ma faim. [...] S'il en avait été autrement, aurions-nous été abandonnés sur Plate et sur Gabriel? (Q 357).

A la différence de Jacques, Léon est capable d'abandonner les rêves nostalgiques qui ne peuvent jamais se réaliser, et de les réorienter dans une nouvelle vision du bonheur qui reste intacte jusqu'à la fin. C'est en poursuivant des quêtes différentes que les deux frères, autrefois si proches, se séparent définitivement pour répéter les cycles de destruction et de désintégration initiés par Antoine et Alexandre Archambau une génération avant.

Le Clézio met désormais en opposition le rêve de Jacques qui vise un paradis perdu, et le rêve de Léon qui cherche un avenir meilleur. Tandis que Jacques est motivé par la quête du père et la nostalgie de l'enfance heureuse, Léon incarne le rêveur qui veut établir une nouvelle vie indépendante du colonialisme et de l'argent qui est la valeur suprême. C'est en fonction de ce choix qu'il s'établit avec une femme indienne et vit en harmonie avec la nature. L'influence de la famille s'estompe, remplacée par celle de l'amour. Cette nouvelle influence se fait d'abord sentir dans l'attraction qu'exerce sur lui la demeure des coolies: "Maintenant, chaque fois que j'ai le temps, je vais regarder le village des coolies. Il m'apparaît très différent. [...] Tout cela est irréel, étonnant. Je ne parviens pas à m'en détacher" (Q 67-68). La fascination initiale se transforme en une reconnaissance de la vie indigène à Palissades comme un recommencement:

Je ne savais pas que c'était au fond de moi, si vrai, si fort. Comme si je l'avais vraiment connu, une douleur, le souvenir d'un rêve, qui me fait du bien et du mal. Ainsi, c'est de cela que je suis fait: l'étendue vert-de-gris des cannes où sont ployés les coolies, les pyramides de pierres que les femmes ont construites une à une, les doigts écorchés par la lave et les yeux brûlés par le soleil. L'odeur du vesou, l'odeur

âtre et sucrée qui pénètre tout, qui imprègne le corps des femmes, leurs cheveux, qui se mêle à la sueur. Palissades est le recommencement. (Q 72-73).

A la première nouvelle que le bateau viendra transporter les naufragés à Maurice, Léon éprouve déjà un conflit interne; il se trouve tiré d'un côté par la quête de la famille et de l'autre côté par une quête toujours incertaine:

Au fur et à mesure que je dévalais le sentier, entre les blocs de basalte, face au soleil brûlant, je sentais une impression étrange, comme si de l'espoir naissait une inquiétude, une tache sombre, un frisson. C'était cela, sans doute, qui faisait battre mon cœur plus vite. Je n'avais pas compris. Je croyais que l'instant de la délivrance approchait, et maintenant c'était l'image de Suryavati qui dansait devant mes yeux, pareille à une flamme, pareille à un mirage sur l'eau lisse du lagon, née des vagues qui déferlaient sur la barrière de corail, et que j'allais perdre pour toujours [...] Dès que le bateau de Maurice serait là, tout le monde partirait, disparaîtrait au gré des services d'immigration. Tout serait fini (Q 98-99).

Selon Léon, seul le nom de Suryavati peut prolonger le bonheur qu'il a retrouvé dans la communauté à Palissades: "C'était un nom magique qui pouvait tout arrêter" (Q 99). La déception et l'émeute des immigrants qui s'ensuivent ne font que pousser Léon irrémédiablement vers l'autre côté de l'île, non seulement à cause de son amour pour Suryavati, mais aussi parce qu'il est repoussé par l'influence de Véran sur la petite société des Européens, y compris Jacques: "Julius Véran a tout perverti. Il s'est installé au milieu de nous, lui qui n'est rien, il a réussi à nous rendre semblables à lui-même" (Q 121). Le seul moyen d'échapper à cette situation et de continuer la recherche du bonheur est de quitter le monde de la quarantaine et de s'insérer dans l'autre monde de Suryavati:

Je n'ai que les souvenirs et les rêves. Je sais que je ne peux rien attendre en dehors de cette île. Tout ce que j'ai est ici, dans la ligne courbe du récif, la silhouette magique de Suryavati qui marche sur l'eau, la lumière de ses yeux, la fraîcheur de sa voix quand elle m'interroge sur la ville de Londres et sur Paris, son rire quand ce que je lui dis l'étonne.

J'ai besoin d'elle plus que n'importe qui au monde. Elle est semblable à moi, elle est d'ici et de nulle part, elle appartient à cette île qui n'appartient à personne. Elle est de la Quarantaine, du rocher noir du volcan et du lagon à la mer étale. Et maintenant, je suis moi aussi entré dans son domaine (Q 123-124).

Le Clézio approuve le choix de ce rêve communautaire en signalant le sentiment d'appartenance et de réintégration qu'exprime Léon: "Je suis ici chez moi, à l'endroit dont j'ai toujours rêvé, l'endroit où je devais venir depuis toujours" (Q 141-142). Léon ne se préoccupe plus d'être "sauvé" de l'île Plate, car il a déjà trouvé ce qu'il cherchait: "Si la chaloupe des Anglais venait maintenant, je n'irais même pas l'attendre. Cela m'est devenu indifférent" (Q 178).

Au fur et à mesure que Léon s'éloigne de son passé colonial et de sa famille pour s'inscrire dans la vie de Suryavati, son apparence physique change pour refléter sa pensée, comme le remarque Suzanne: "Tu es noir comme un gitan, personne ne voudra croire que tu es Archambau" (Q 94). En fin de compte, même Jacques ne reconnaît plus son frère: "J'ai voulu me lever, courir vers lui, le serrer dans mes bras, mais son regard s'est détourné et j'ai compris qu'il ne m'avait pas vu, ou pas reconnu. Désormais, nous sommes très loin l'un de l'autre, comme si nous n'avions jamais grandi ensemble" (Q 239-240). Sa métamorphose s'avère complète lorsqu'il renonce à son nom, et qu'il devient libre de rêver à l'avenir: "Jamais je ne me suis senti plus libre. Je n'ai plus de mémoire, je n'ai plus de nom" (Q 398). Son intégration dans la famille de Suryavati lui fournit une nouvelle identité et une nouvelle histoire: "Avant que nous ne nous élancions dans la mer, elle a mis autour de mon cou, comme un talisman, le collier portant la plaque d'immatriculation que sa grand-mère avait donnée à Ananta, avant le départ de Bhowanipore. Ainsi, maintenant, j'ai un nom, une famille. Je peux entrer à Maurice" (Q 416). Disparaissant comme s'il est vraiment entré dans un autre monde avec Suryavati, Léon réalise son rêve utopique et se réintègre dans le temps et l'espace d'un bonheur durable.

En revanche, le portrait de Jacques révèle un homme taciturne qui, après avoir été humilié par le Patriarche à son arrivée à Maurice, ne s'intéresse plus qu'à son journal: "Chaque fois que Jacques venait le voir, au début, Alexandre le mettait à la porte, le traitait de charlatan, de pique-assiette. [...] C'est Jacques qui racontait cela à mon père, quand il parlait de l'homme qui l'avait ruiné" (Q 427). Son rêve du retour n'aboutit qu'à l'amertume, aux regrets et à la haine:

Il n'avait pas sa place dans un monde où tout se délitait. Le rêve de ma grand-mère Suzanne, ouvrir un dispensaire à Médine, œuvrer pour l'amélioration des conditions de vie des travailleurs immigrés, rien de tout cela ne pouvait résister aux cabales, aux médisances, à la mauvaise volonté. Mon père avait quatorze ans quand a eu lieu la reddition de comptes, et que mon grand-père a décidé de quitter définitivement Maurice. Avec le pécule du règlement de la propriété d'Anna, Jacques s'est installé médecin dans la banlieue de Paris, à Garches. Il consultait gratuitement, réalisant en petit le souhait de ma grand-mère. Suzanne, elle, donnait des leçons de français dans une école de jeunes filles. Jacques a élevé Noël dans la haine de tout ce qui se rapportait à la canne à sucre. «Plutôt être damné que de faire de mon fils un sucrier.» Jacques disait «sucrier» comme il aurait dit «négrier». (Q 428-429).



D'après les expériences des deux frères, il est évident que Le Clézio ne valorise pas les tendances régressives qui caractérisent le rêve de Jacques. Pour atteindre le pays idéal, il reste essentiel de renouer les liens avec le passé, puisque c'est ainsi que l'on retrouve la nature, l'intégration, l'harmonie, et la paix. Cependant, il faut rejeter les rêves purement nostalgiques en faveur d'une vision nouvelle du bonheur, vision qui reste ancrée dans le présent, et tout en respectant les valeurs utopiques du passé.

Dans *La Quarantaine*, les itinéraires parallèles de Jacques et Léon sont encadrés par le récit de Léon, le petit-fils de Jacques et Suzanne. C'est ce récit qui révèle la valeur du rêve utopique au sein de la ville moderne. Lorsqu'il s'embarque dans son enquête sur la vie de Léon le Disparu, le narrateur, qui s'inspire des récits du passé, cherche surtout à retrouver le parent qu'il n'a jamais connu: "Parfois il me semble que c'est moi qui ai vécu cela. Ou bien que je suis l'autre Léon, celui qui a disparu pour toujours, et que Jacques m'a tout raconté quand j'étais enfant" (Q 20). Il s'inscrit dans la mémoire génétique ainsi que dans les rêves de son grand-oncle, tâchant de reprendre le fil du rêve: "Maintenant je le comprends. C'est dans le bistrot de Saint-Sulpice, un soir de l'hiver 1872, que tout a commencé. Ainsi, je suis devenu Léon Archambau, le Disparu" (Q 24). C'est en mettant ses pieds sur les traces des ses aïeux que le narrateur commence à comprendre non seulement leurs rêves, mais aussi l'importance d'une rencontre avec le poète Rimbaud: "A ce bistrot de la rue Madame, la porte qui s'ouvre sur un adolescent ivre et mal peigné, qui titube dans l'embrasure, la bouche pleine d'invectives et le regard troublé par la folie. Comme si, après lui, avait commencé toute l'errance, la perte de la maison d'Anna, la fin des Archambau" (Q 30). Ce personnage, dont la poésie et la folie laissent une marque ineffaçable sur la mémoire de Jacques et de Léon, s'impose comme une figure annonciatrice de la destruction et de la mort qui risquent d'accompagner les rêves inachevés. C'est après être retourné à Paris, sur les traces de Rimbaud, que Léon le narrateur comprend sa passion exemplaire:

Je marche dans toutes ces rues, j'entends le bruit de mes talons qui résonne dans la nuit, rue Victor-Cousin, rue Serpente, place Maubert, dans les rues de la Contrescarpe. Celui que je cherche n'a plus de nom. Il est moins qu'une ombre, moins qu'une trace, moins qu'un fantôme. Il est en moi, comme une vibration, comme un désir, un élan de l'imagination, un rebond du cœur, pour mieux m'envoler. D'ailleurs je prends demain l'avion pour l'autre bout du monde. L'autre extrémité du temps (Q 30).

Il rêve de comprendre ce qui s'est passé là-bas, à l'autre bout du monde, dans cette aventure qui a entraîné la disparition d'un parent et la désintégration de la famille Archambau pour toujours. De Paris, le narrateur passe à Maurice pour suivre le chemin de l'autre Léon et de sa femme et trouve ainsi la dernière survivante des Archambau à Maurice, Anna:

Je n'ai pas parlé du Disparu, ni de Suryavati. Il y a si longtemps qu'on ne parle pas d'eux. C'est comme s'ils n'avaient jamais existé. Ou plutôt, comme je disais, la marque du doigt enfoncé dans la joue. Pourtant, Anna sait bien que c'est pour eux que je suis venu jusqu'ici. Pour retrouver leur trace, pour mettre mes pas sur leur route, sentir leur passé, voir ce que leurs yeux ont vu, entrer dans leurs rêves. Mais c'est bien mon affaire. Elle ne m'aidera pas, c'est ce qu'elle me fait savoir (Q 423).

Bien qu'il n'attende rien d'elle, c'est Anna qui lui fournit la clef de son enquête sur ses parents à Maurice, lui ouvrant les yeux en même temps sur la véritable nature de sa propre quête. Le journal intime qu'elle lui donne raconte l'histoire de son amie secrète, Sita, que le narrateur identifie comme la fille de Léon et de Suryavati, celle qui représente la réalisation d'une vie heureuse à Maurice:

Sita, la jeune fille indienne dont Anna était amoureuse, et qui est sortie un jour de sa vie sans retour, c'est elle, l'enfant de Surya et de Léon, conçue dans le désert de l'îlot Gabriel. La rencontre de Sita et d'Anna n'était pas le résultat du hasard. Elle était préméditée depuis leur naissance. Il est probable qu'elles ne l'ont jamais dit. Mais Sita le savait, et c'est pourquoi après s'être mariée elle ne devait plus la revoir. Anna l'a-t-elle su, l'a-t-elle deviné? Sinon, pourquoi aurait-elle gardé ce cahier tout au long de sa vie, comme son souvenir le plus précieux? Pourquoi me l'aurait-elle donné? En me donnant ce cahier, elle m'apportait, à sa manière ironique et profonde, la réponse à tout ce que je suis venu demander à Maurice (Q 459-460).

Ces informations résolvent son enquête mais son propre rêve de réintégration reste irréalisable car, comme son grand-père Jacques, il poursuit le bonheur dans les vestiges du passé au lieu d'établir un nouveau rêve qui réunit le passé et l'avenir:

Un jour je reviendrai, et tout sera un à nouveau, comme si le temps n'était pas passé. Je reviendrai, et ce ne sera pas pour posséder la fortune des sucriers, ni la terre. Ce sera pour réunir ce qui a été séparé, les deux frères, Jacques et Léon, et à nouveau en moi, les deux ancêtres indissociables, l'Indien et le Breton, le terrien et le nomade, mes alliés vivant dans mon sang, toute la force et tout l'amour dont ils étaient capables (Q 457).

Même si ce désir de connaissance et de compréhension du passé lui permet d'accomplir son enquête en retraçant les événements qui aboutissent à la situation actuelle de sa famille, il se trouve néanmoins devant une impasse car ses découvertes ne lui donnent rien en fin de compte: "Ai-je poursuivi une chimère? Aujourd'hui, au bout de ce voyage, je n'ai rien, comme avant" (Q 461). Cependant, en effaçant les mauvais souvenirs du passé et en

embrassant l'avenir, il comprend enfin le rêve de Léon et réalise, lui aussi, sa quête de se libérer des contraintes du passé:

C'était le même été, il y a de cela quatre-vingt-neuf ans, quand Léon et Suryavati se sont effacés de la mémoire des Archambau, comme s'ils entraient dans un autre monde, de l'autre côté de la vie, séparés de moi par une mince peau qui les rend invisibles. Ils n'ont jamais été aussi près de moi qu'en cet instant.

J'avais faim. Je me sentais libre. Je respirais l'air torride, je goûtais à l'ombre légère des grands platanes centenaires. En quittant l'hôpital, j'ai acheté une boule de pain de chez Paniol, et j'ai redescendu la longue rue qui serpente jusqu'à la gare (Q 465).

Il est significatif que cette prise de conscience a lieu dans la ville occidentale, car Le Clézio suggère ainsi que le cadre du pays non-Européen n'est pas indispensable à la réalisation du rêve. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une conclusion définitive et explicite, ce dénouement ouvre la voie à une nouvelle orientation du rêve utopique chez Le Clézio, susceptible désormais d'englober la vie urbaine.

Dans *La Quarantaine*, Le Clézio raffine donc sa pensée utopique, présentant les itinéraires de deux frères pour démontrer d'une manière explicite l'échec du rêve nostalgique du paradis perdu, mais la réussite d'un rêve d'intégration tourné vers l'avenir. En effet, il réinterprète dans un seul texte tous les jeux narratifs et intertextuels complémentaires qui sont à l'œuvre dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues*, depuis les rêves hérités jusqu'à la restauration de la quête originelle. Aussi Le Clézio affirme-t-il le schéma utopique développé au cours de ces ouvrages, schéma qui se retrouve dans *La Quarantaine* sous une forme encore plus optimiste en ce que l'utopie créée par Léon et Suryavati est durable. Ce rêve d'un avenir meilleur se transmet à travers les années pour exercer un effet sur de nouvelles générations au sein de la ville moderne. C'est ce nouvel espoir pour l'Occident que Le Clézio reprend dans *Poisson d'or* et *Gens des nuages*.

#### IV Du Désert à la ville

Les ouvrages les plus récents de Le Clézio, *Poisson d'or* et *Gens des nuages*, représentent en effet l'aboutissement d'un cycle. Le désert nord-africain que Le Clézio introduit dans *Désert* sert de point d'attache dans les deux textes, le lieu des sources où l'on peut renouer avec les racines. Pourtant, ce qui distingue ces récits des exemples précédents, c'est qu'il ne

faut pas accomplir un retour définitif au pays des origines pour atteindre le bonheur idéal. Il est désormais possible, comme Le Clézio le suggère à la fin de *La Quarantaine*, de reprendre les valeurs essentielles du passé heureux et de les réintégrer dans la vie contemporaine, qu'elle se situe dans les îles Mascareignes, le désert nord-africain, ou la ville moderne. Cette apparente volte-face en ce qui concerne la représentation de l'espace urbain, depuis la ville cauchemardesque du *Procès-verbal* jusqu'à une ville où l'on trouve l'amour et l'harmonie, est moins insolite qu'il ne le paraît de prime abord. Le Clézio avait tenté de réexaminer le cadre urbain à plusieurs reprises, mais la ville française prend une allure plutôt négative dans *Désert, La Ronde et autres faits divers*, et *Printemps et autres nouvelles*, avant que Le Clézio y trouve une lueur d'espoir dans *La Quarantaine*. Nous chercherons à démontrer que cette réhabilitation lente de la ville occidentale s'achève dans *Poisson d'or*, grâce au double mouvement d'un retour vers les origines et de la réintégration dans la vie nouvelle. Les détails de ce mouvement vers le centre, d'où l'on tire les forces essentielles pour renaître, sont précisés dans la chronique autobiographique de Jemia et J.M.G. Le Clézio, *Gens des nuages*.

*Poisson d'or* a d'abord attiré l'attention de la critique en raison de son contenu fortement politique que l'auteur situe dans le contexte de la société française et nord-américaine. On le souligne comme "Un vaste roman de l'aliénation et de la liberté, le plus politique sans doute qu'ait jamais écrit Le Clézio".<sup>23</sup> Ce "nouvel" engagement de la part de Le Clézio est perçu comme plus délibéré et plus ouvert qu'auparavant, puisque l'auteur fait des commentaires précis sur les problèmes politiques et sociaux de son temps dans le contexte occidental. Il est pourtant évident que dans *Poisson d'or*, cet auteur se préoccupe des mêmes conditions d'exclusion, d'oppression et d'aliénation qui figurent dans les récits qu'il situait en dehors de l'hexagone ou à ses frontières. Mais il lui fallait les situer au sein de la société française afin que ses critiques soient reconnues.

---

<sup>23</sup>Pierre Lepape, "Les Damnés de la terre", *Le Monde des Livres*, 23 mai 1997.

C'est l'histoire de Laïla, dont le nom rappelle celui de Lalla dans *Désert*, qui représente le parcours exemplaire d'une jeune immigrée africaine en France.<sup>24</sup> Cette histoire se résume en l'épigraphe qui fournit aussi le titre du roman: "Oh poisson, petit poisson d'or, prends bien garde à toi! Car il y a tant de lassos et de filets tendus pour toi dans ce monde" (*PO* 9). Laïla s'annonce d'emblée comme une victime qui aura de nombreux obstacles et pièges à éviter afin de survivre, avant même de penser à améliorer son sort. Cependant, la répétition des événements qui inscrit toutes ses expériences dans le cycle de l'éternel retour permet à Laïla de mieux comprendre, à chaque révolution, l'importance de ces leçons dans la vie. Au fur et à mesure qu'elle les apprend, elle se libère de ces cycles de dégradation et de dégénération pour s'emparer enfin de sa propre destinée et se réintégrer dans les cycles régénératifs de l'avenir.

Or, bien que la plupart des protagonistes chez Le Clézio, surtout les femmes, soient victimes d'une injustice, Laïla est plus désavantagée que les autres. Comme de nombreux personnages lecléziens, elle a un statut d'orpheline (*PO* 15), mais elle souffre d'un déracinement doublement traumatisant car elle ne sait même pas qui elle est ni d'où elle vient. Volée, battue et vendue à Lalla Asma à l'âge de six ans, elle ne garde de cet événement que des bribes de souvenirs refoulés. C'est le premier leitmotiv dans l'histoire de Laïla, cet événement qui se répète lorsqu'elle participe à la vente du bébé gitan, Magda, à ses amis Béatrice et Raymond: "Il me semblait que c'était ma propre histoire qu'il racontait, quand des inconnus m'avaient jetée dans un grand sac et m'avaient emmenée, m'avaient vendue, de main en main, jusqu'à ce que j'arrive chez Lalla Asma" (*PO* 167). L'enfant vendu est une figure qui a un double impact dans *Poisson d'or* et qui reste profondément ambivalente. D'une perspective négative, elle met en relief le pouvoir de l'argent dans un monde qui considère l'enfant comme un bien, plutôt que comme un être humain. Mais d'un côté positif, les enfants vendus sont tous protégés et aimés dans les familles qui les achètent — qu'il s'agisse de Laïla chez Lalla Asma ou Magda chez Béatrice et Raymond. Il est néanmoins inévitable que ces fillettes "adoptées" éprouvent le désir de retrouver leurs racines, car elles

---

<sup>24</sup>Dans son article "Novelists and their Engagement with History: Some Contemporary French Cases", Colin Nettelbeck signale qu'il faut accepter d'emblée des invraisemblances afin de reconnaître la valeur exemplaire de ce récit, *Australian Journal of French Studies*, 35, 2, May-August 1998, p. 251.

doivent satisfaire leur besoin d'appartenance avant de pouvoir se réintégrer dans le pays du bonheur.

La recherche de l'identité qu'entreprennent ces femmes vendues se complique par la quantité de noms qu'on leur attribue, alors qu'elles recherchent sans cesse celui qu'elles reconnaîtront comme le leur. Laïla imagine qu'un jour, elle saura qui elle est: "Pourtant, je pense qu'un jour quelqu'un dira mon vrai nom, et que je tressaillirai, et que je le reconnaîtrai" (*PO* 13). Elle souhaite aussi que Magda connaisse une révélation pareille: "Un jour, peut-être, elle aurait grandi, je serais pour elle comme sa tante, et je lui apprendrais la vérité: «Je vais te dire aujourd'hui ton vrai nom, celui avec lequel tu es née.» Ou peut-être ce serait Juanico. Elle le croiserait dans le couloir du métro, à Réaumur-Sébastopol, et il l'appellerait, il crierait: «Magda! Ma cousine!»" (*PO* 177). Chaque fois que Laïla obtient une pièce d'identité, il lui faut changer de nom, comme si elle participe à un jeu de rôles. Lorsqu'elle commence à travailler à l'hôpital avec Marie-Hélène, la Guadeloupéenne, Laïla adopte le nom de famille "Mangin" afin de passer pour la nièce de celle-ci (*PO* 101). Puis, la demande de régularisation déposée par Mme Fromaigeat pour que Laïla puisse prendre la nationalité française l'oblige à adopter un nom choisi par l'employé du commissariat: "Lise Henriette. Il trouvait que ça m'allait. Mme Fromaigeat avait ri, elle frappait dans ses mains, elle était enthousiaste comme si tout ça était pour elle" (*PO* 119). Enfin, la rencontre d'El Hadj, le grand-père de son ami Hakim, offre à Laïla un véritable sentiment d'appartenance familiale, car elle rappelle au vieillard sa petite-fille morte: "Il me parlait comme si j'étais elle, la nouvelle Marima" (*PO* 165),<sup>25</sup> et elle le reconnaît comme son grand-père: "C'était mon grand-père, c'est vrai, maintenant qu'est-ce que je vais devenir?" (*PO* 171). Par ailleurs, cette relation finit par donner aussi une identité légale à Laïla puisqu'El Hadj lui laisse le passeport français de Marima Mafoba, ce qui la libère de son statut d'immigrée clandestine:

Quand j'ai eu compris, j'ai senti mes yeux pleins de larmes, comme ça ne m'était arrivé depuis la mort de Lalla Asma. Jamais personne ne m'avait fait un cadeau pareil, un nom et une identité. C'était surtout de penser à lui, au vieil homme aveugle qui passait lentement le bout de ses doigts usés sur ma figure, sur mes paupières, sur mes joues. Pas une fois, El Hadj ne s'était trompé. Il m'appelait Marima, pas parce qu'il perdait la tête. Parce que c'était tout ce qu'il voulait me donner, un nom, un passeport, la liberté d'aller (*PO* 184).

<sup>25</sup>Marima est aussi le nom de la sœur de Fintan dans *Onitsha*.

Avant de recevoir ce cadeau, elle est comme la chanteuse haïtienne, Simone, qui a perdu son identité dans la drogue et dans la liaison brutale avec Martial: "Tu es comme moi, Laïla. Nous ne savons pas qui nous sommes. Nous n'avons plus notre corps avec nous" (*PO* 145). Cette image d'un corps qui n'est pas le sien revient dans *Poisson d'or* à plusieurs reprises et sous des guises différentes. La représentation la plus choquante mais aussi la plus fréquente de cette aliénation du corps est le viol, comme dans les attentats à la pudeur qui ne cessent de tourmenter Laïla. Depuis qu'elle a été volée et vendue, son corps n'est plus à elle et peut donc être possédé par autrui, soit par la force, soit par l'amour ou l'amitié. Des souvenirs refoulés du viol lorsqu'elle fut kidnappée reviennent à Laïla au moment où Abel, le fils de Lalla Asma, commence à la toucher: "J'avais si peur que je sentais mon cœur battre dans ma gorge. Tout d'un coup ça m'est revenu, la rue blanche, le sac, les coups sur la tête. Puis des mains qui me touchaient, qui appuyaient sur mon ventre, qui me faisaient mal. Je ne sais pas comment j'ai fait. Je crois que de peur j'ai uriné, comme une chienne" (*PO* 17). Cette situation se répète, comme dans un cycle qu'elle ne rompt qu'en réclamant ce corps qui est un objet de désir pour les autres.<sup>26</sup>

Le chauffeur qui ressemble à Abel lui donne de l'alcool et tente de la violer tandis qu'il rassure les amis de Laïla qu'il veillera sur elle comme un père (*PO* 43). M. Delahaye la photographie, ce qui use le visage selon Lalla Asma, mais qui représente aussi le vol de l'âme, un autre type de viol, comme le témoignent les signes d'excitation chez M. Delahaye que Laïla sait reconnaître: "Maintenant, M. Delahaye était vraiment bizarre, il ressemblait à Abel quand il m'avait coincée dans le lavoir de la cour de Lalla Asma" (*PO* 59). Elle est tellement habituée à cette réaction sexuelle chez les hommes qu'elle pense même à en profiter lorsqu'elle constate l'envie qu'elle suscite chez ses professeurs. M. Schön, le professeur d'allemand fait penser la M. Delahaye:

C'était cette même façon de regarder un peu de côté, en battant des cils. Il disait qu'il m'obtiendrait une bourse, pour aller étudier en Allemagne, à Düsseldorf. C'était sa

---

<sup>26</sup>Dans un entretien avec Franz-Olivier Giesbert, Le Clézio compare la situation vulnérable dans laquelle se trouve Laïla à celle qui incombe à toutes les femmes venues d'ailleurs: "Cette jeune fille a été lâchée seule dans la vie. C'est évidemment un gibier. Le seul personnage féminin positif, c'est celui de Lalla Asma, la grand-mère, les autres cherchent à capturer et à enfermer Laïla, physiquement ou moralement. Les femmes avec subtilité, les hommes avec brutalité", "J.M.G. Le Clézio: 'Naïf? Pour moi, c'est un très grand compliment...'" *Le Figaro*, 16 juin 1997.

ville natale, il voulait que j'aie le retrouver là-bas. Il disait que je ferais de grandes choses, sûrement. J'allais devenir célèbre et riche, j'aurais ma photo dans les journaux (*PO 78*).

Laïla prend plaisir à manipuler M. Rouchdi, le vieux professeur de français, qu'elle croit aussi amoureux d'elle:

Un jour, pour le taquiner, je lui ai dit: «Je crois que je vais vraiment me marier avec M. Schön.» Tout à coup, il a eu l'air accablé. Il m'a dit: «Je ne vous le conseille pas.» C'était ma vanité, j'étais sûre que M. Rouchdi était amoureux de moi, et je m'amusais à le voir changer de visage quand je lui parlais de mon mariage (*PO 78*).

Le comportement ridicule et inapproprié de ces hommes est mis en lumière ainsi: "Mais j'ai vu M. Schön derrière moi. Il était tout rouge, il soufflait comme s'il avait couru. Moi, j'aurai fait comme s'il ne s'était rien passé, je trouvais ça un peu ridicule, mais c'était plutôt drôle, cet homme si triste et froid qui se conduisait soudain comme un petit garçon" (*PO 79*).

Les rues de Paris sont aussi semées d'hommes qui lui rappellent ses agresseurs d'autrefois, mais elle sait les éviter — ce sont les femmes qui sont plus dangereuses à Paris:

Il serrait fort mon bras, il avait les yeux comme l'homme qui m'avait ennuyée au restaurant, autrefois, avec Houriya. J'étais au courant, comme vous le pensez bien. Je l'ai insulté en arabe d'abord, chien, entremetteur, maudite la religion de ta mère! Puis en espagnol: *cono, pendejo, maricon* ! Et ça l'a tellement étonné qu'il m'a lâché le bras, et j'ai pu me sauver.

Après, j'ai senti tout de suite quand un homme me suivait. J'étais très douée pour le semer. Mais il y avait des femmes aussi. Elles étaient plus rusées. Elles s'arrangeaient pour me retrouver à un endroit d'où je ne pouvais pas partir, un passage protégé, ou dans un escalier roulant de magasin, ou dans un wagon de métro. Elles me faisaient peur. Elles étaient grandes, blanches, avec des casques de cheveux noirs, des veste de cuir, des bottes. Elles avaient de drôles de voix rauques, un peu usées. Elles, je ne pouvais pas les insulter. Je m'en allais, le cœur battant, je traversais la rue entre les autos, je courais éperdument (*PO 98-99*).

Cette référence aux lesbiennes sert de prémonition de ce qui lui arrivera chez Mme Fromageat. Laïla finit par être droguée et violée par cette femme qui se présente comme une mère et profite ensuite de la naïveté de Laïla: "Je la détestais. Elle m'avait trompée. Elle n'était pas mon amie. Elle était quelqu'un comme les autres, comme Zohra, comme M. Delahaye, comme l'employé au commissariat. Je la haïssais, je l'aurais tuée. «La conne, la vieille conne!»" (*PO 122*). Les hommes ne connaissent qu'une rédemption passagère, grâce à l'amitié que lui portent Hakim, El Hadj, Nono et Juanico, car Laïla est violée de nouveau, par un étranger qui a les mêmes yeux qu'Abel et qu'elle n'arrive pas à repousser:

Je ne sais pas combien de temps ça a duré, mais ça m'a semblé une éternité, cette main appuyé sur ma poitrine, ces coups dans mon ventre, et moi qui n'arrivait pas à penser, pas à respirer. Il me semblait que ça ne finirait jamais. [...] J'ai pensé à



Simone. J'avais terriblement envie de la voir, d'être à côté d'elle, pendant qu'elle répétait une boucle musicale. Mais je savais que c'était impossible. Je crois que c'est cette nuit-là que je suis devenue adulte (*PO* 179-180).

Il est significatif qu'elle cherche à voir Simone après son épreuve, car Simone a eu la même expérience et comme Laïla, elle souffre aux mains des hommes. Mais à la différence de Laïla, Simone ne peut pas se débarrasser de son amant, Martial, qui pourtant la viole et la bat: "J'avais du mal à comprendre comment une telle femme pouvait être à ce point liée à un tel homme" (*PO* 159). Peu à peu, Laïla comprend par l'exemple de Simone, que la chose la plus importante dans la recherche de la liberté, c'est de savoir se décider, de prendre conscience de la situation et de vouloir la changer: "Elle ne pouvait pas se décider, c'est pour ça qu'elle était esclave. Si elle avait pu se décider, rien qu'une fois, elle n'aurait plus eu peur de Martial, ni d'être seule, elle n'aurait plus eu besoin de sniffer ses saletés, ni de prendre son Temesta. Elle aurait été libre" (*PO* 164). La faute ne repose donc pas totalement chez les agresseurs, mais chez les victimes aussi qui ne savent pas réagir: "J'avais compris que ce n'est pas Martial, ou Abel, ou Zohra, ou M. Delahaye qui sont dangereux, ce sont leurs victimes qui sont dangereuses, parce qu'elles sont consentantes" (*PO* 190).

Evidemment, cette révélation s'applique aussi bien aux pièges tendus par l'amitié qu'à ceux imposés par la force. Laïla ne connaît pas la liberté avant de quitter la cour de Lalla Asma, mais une fois que ce désir est réveillé, Laïla ne veut plus être enfermée malgré toutes les tentatives de ceux qui veulent la posséder ou la protéger: "Je crois que je n'avais plus aucun sens de la mesure ou de l'autorité. Je risquais les pires ennuis. C'est durant cette époque de ma vie que j'ai formé mon caractère, que je suis devenue inapte à toute forme de discipline, encline à ne suivre que mes désirs, et que j'ai acquis un regard endurci" (*PO* 48). Mme Jamila, la sage-femme du fondouk, l'envoie dans une maison de correction, mais elle n'y reste qu'un semestre: "Je n'ai pas appris grand-chose chez Mlle Rose, mais j'ai appris à apprécier ma liberté, et je me suis promis alors, quoi qu'il advienne, de ne jamais me laisser priver de cette liberté" (*PO* 50). Lorsqu'elle est rendue aux soins de Zohra et d'Abel, Laïla est enfermée à tour de rôle dans leur appartement et dans le studio de M. Delahaye: "A un moment, il est allé à la porte, il a regardé dehors, puis il l'a refermée et il a tourné la clef

dans la serrure. C'était curieux comme tous, depuis Mme Jamila jusqu'à Mlle Rose et Zohra, ils voulaient m'enfermer à clef" (*PO* 60). L'évasion de chez Zohra et Abel qui veulent la marier (la vendre) rend à Laïla sa liberté pendant une brève période, mais elle se laisse piéger par Houriya qui paie son voyage en France:

«Tu m'abandonnes. Tu me laisses toute seule, et je passe ma vie à pleurer. Est-ce pour cela que je t'ai amenée ici?» Elle était jalouse, envieuse. «Maintenant que tu n'as plus besoin de moi, maintenant que tu as trouvé mieux que moi, tu vas t'en aller, tu vas m'oublier, et moi je mourrai dans ce trou noir sans personne pour me secourir!» (*PO* 110).

Ensuite c'est Mme Fromaigeat qui l'enferme: "Elle m'a dit: «Tu ne vas pas t'en aller? Dis, tu ne vas pas me laisser tomber?» Elle parlait comme Houriya, comme Tagadirt. Les gens étaient tous pareils" (*PO* 120). Laïla résiste à tomber dans ce piège avec Nono qui veut l'épouser, mais elle dépend de Sara et de Jup lorsqu'elle arrive à Boston, faisant le ménage en échange du logement comme elle l'a fait pour Lalla Asma, pour Zohra, pour les Delahaye, pour Mme Fromaigeat, et pour Béatrice et Raymond: "Et chaque jour, j'étais un peu plus énervée, j'avais l'impression d'un piège qui se refermait doucement, sans que je puisse rien faire" (*PO* 214). Le cycle de l'enfermement se brise lorsque Laïla se rend compte qu'elle s'est emprisonnée elle-même par l'amour de Jean Vilan qu'elle partage avec une autre femme: "A Sheridan, j'étais enfermée dans une cage de verre et de fer, au-dessus de la ville et du lac gelé, dans un endroit tellement hermétique que je pouvais croire que j'étais devenue sourde des deux oreilles" (*PO* 230).

De même que Laïla fuit toutes ces cages qui la rendent malheureuse, elle se fait enlever de toutes les situations où elle est heureuse. D'abord enlevée de sa tribu, Laïla est ensuite privée de sa liberté chez les "princesses" au fondouk, car la police l'arrête comme voleuse:

C'était comme si tout recommençait, j'étais à nouveau paralysée par la peur. Je voyais la rue blanche qui se refermait et le ciel qui disparaissait. J'étais en boule au fond de la camionnette, les genoux remontés contre mon ventre, les mains appuyées sur mes oreilles, les yeux fermés, j'étais à nouveau dans le grand sac noir qui m'engouffrait (*PO* 51).

Suivant la mort d'El Hadj, elle est appréhendée dans le métro par des contrôleurs: "Avant d'entrer dans Paris, je me suis laissé piéger par les contrôleurs. D'ordinaire je surveille très bien, et je sais descendre au moment où ils montent. Mais ce jour-là, je m'étais oubliée, j'étais dans un rêve, engourdie, comme après qu'on a eu très mal" (*PO* 172). Le bonheur

chez Béatrice et Raymond ne dure pas non plus car des inspecteurs viennent la chercher (*PO* 181). Même les Gitans à Nice la renvoient car elle "porte la poisse" (*PO* 205). Toutes les pièces d'identité qu'elle ramasse ne fournissent pas à Laïla un sens d'appartenance parce qu'elle ne sait pas encore *qui* elle est:

Malgré le passeport de Marima et la lettre du service de l'immigration de l'ambassade des États-Unis qui m'annonçait que mon nom avait été tiré au sort, j'avais le cœur qui battait comme si on allait me jeter dehors. Alors je pensais qu'il n'y avait pas un seul endroit pour moi au monde, que partout où j'irais, on me dirait que je n'étais pas chez moi, qu'il faudrait songer à aller voir ailleurs (*PO* 212).

A partir de tous ces exemples qui mettent en valeur les obstacles que Laïla doit franchir, il est évident qu'elle ne peut dépendre ni des hommes ni des femmes pour l'aider dans sa quête d'identité. Tout au long de ces épreuves initiatiques que subit Laïla, deux choses sont restées précieuses: l'éducation et la musique. Plus importantes que l'amour, l'argent ou la pièce d'identité, ces connaissances permettent à Laïla de comprendre et d'interpréter le monde qui l'entoure et ainsi de mieux cerner sa propre place dans cette société. Elles lui permettent non seulement de se reconnaître mais aussi de prendre l'initiative de construire son propre avenir.

L'éducation et la musique sont donc les clefs de l'utopie de Laïla, clefs que lui donne Lalla Asma:

Elle me donnait un livre pour que je lui fasse la lecture. Ou bien elle me faisait faire des dictées, elle m'interrogeait sur les leçons précédentes. Elle me faisait passer des examens. Comme récompense, elle m'autorisait à m'asseoir dans la salle à côté d'elle, et elle mettait sur son pick-up les disques des chanteurs qu'elle aimait: Oum Kalsoum, Said Darwich, Hbibba Msika, et surtout Fayrouz à la voix grave et rauque, la belle Fayrouz Al Halabiyya, qui chante *Ya Koudsou*, et Lalla Asma pleurait toujours quand elle entendait le nom de Jérusalem (*PO* 14).

Par la suite, malgré les lassos et les filets qu'ils tendent, plusieurs personnages de *Poisson d'or* se rachètent grâce à leur encouragement ou à leur contribution à la formation intellectuelle ou musicale de Laïla. Mme Jamila tente de poursuivre l'instruction de Laïla: "...elle me donnait des devoirs à faire, des pages d'écriture, du calcul, des sciences naturelles. Elle voulait m'apprendre à écrire en arabe, elle avait des ambitions pour moi" (*PO* 36). M. Delahaye lui apprend les techniques photographiques: "M. Delahaye me disait que j'étais intelligente, que j'étais douée pour la photo. Il parlait de moi à Mme Delahaye avec enthousiasme, il disait qu'on devrait m'inscrire dans un laboratoire, que je pourrais en faire

mon métier" (PO 58). Houriya et Tagadirt la poussent à continuer ses études de manière indépendante:

«Il faut que tu fasses autre chose, il faut que tu ailles à l'école.» Elle m'avait acheté des livres de français, d'espagnol, d'anglais, et des cahiers. Tagadirt était de son avis. «Tu ne dois pas devenir comme nous. Tu dois être quelqu'un d'important, comme le *taleb*, le *doctor*. Par la *khedima* comme nous.» Je ne savais pas pourquoi elles disaient ça. C'était la première fois qu'on ne voulait pas me marier à quelqu'un. C'était la première fois qu'on voyait en moi autre chose qu'une bonne, bonne à rien, tout juste bonne à faire la cuisine de son mari (PO 71).

A la bibliothèque municipale, c'est M. Rouchdi qui lui donne des indications de lecture (PO 73), et ensuite, elle s'inscrit aux cours de l'USIS et de l'Institut Goethe. La petite radio qu'elle achète alimente son besoin de musique (PO 82-83), jusqu'à ce qu'elle arrive en France et qu'elle entend la musique du Gitan: "La musique du Gitan était comme cela, elle entraînait en moi, elle me donnait des forces nouvelles" (PO 93). Les fêtes dans l'appartement des immigrés à Paris initie Laïla à la musique antillaise et africaine (PO 102), qu'elle retrouve dans les stations de métro avec Nono et ses amis (PO 131). C'est ainsi qu'elle rencontre Hakim, un musicien qui étudie à l'Université de Paris VII et qui pousse Laïla à reprendre ses études aussi. Avec l'aide de son grand-père El Hadj, il lui offre une formation politico-philosophique ainsi qu'historique, qui commence par la lecture des *Damnés de la terre* et la visite du musée des Arts africains (PO 132-134), et qui passe ensuite par Nietzsche, Rimbaud et le Coran (PO 143) pour qu'elle puisse se présenter au baccalauréat en candidate libre (PO 140).

Vers la même époque, Laïla apprend à chanter et à jouer de la musique avec Simone: "C'est incroyable qu'elle ait eu l'idée de m'enseigner la musique, comme si elle avait compris que c'était ça qui était en moi, que c'était pour ça que je vivais" (PO 160-161). C'est grâce à l'éducation et à la musique que Laïla peut quitter la France, car elle obtient un visa d'échange par les soins du professeur du Centre culturel et elle est hébergée à Boston par Sara Libcap, la chanteuse de jazz qu'elle rencontre à Nice (PO 208). Aux Etats-Unis, elle a l'occasion de se libérer de son passé et de chanter et jouer pour se connaître enfin:

Maintenant, je jouais, je n'avais plus peur de rien. Je savais qui j'étais. Même le petit bout d'os qui s'était brisé derrière mon oreille gauche, ça n'avait plus d'importance. Même le sac noir, et la rue blanche, le cri éraillé de l'oiseau de malheur. Ni Zohra, ni Abel, ni Mme Delahaye, ni même Jup, tous ces gens qui partout épiaient, chassaient, tendaient leurs filets. J'ai chanté longtemps, presque sans reprendre mon souffle, et j'avais mal au bout des doigts. J'avais l'impression d'un très grand vide, comme

dans les couloirs du métro quand tout le monde s'en va. Mr Leroy n'a rien dit. Je suis partie du studio le cœur serré, j'avais l'impression d'avoir échoué pour toute ma vie (PO 227).

Mais au contraire, c'est une réussite car elle enregistre sa chanson *On the roof*, et reçoit un contrat qui lui donne une sécurité financière.

En dépit de ce premier succès, le destin de Laïla n'est cependant pas encore accompli, puisqu'elle passe par une période de dégénération dans la drogue et le vice. C'est grâce à la maladie qui la rend complètement sourde que Laïla voit enfin clair. A l'hôpital, elle rencontre pour la première fois quelqu'un qui ne veut rien d'elle:

Je pense à Nada Chavez, ma princesse du fondouk de San Bernardino. Si belle, avec ses hanches larges, son visage d'Indienne, ses yeux où je pouvais lire dans les courants glissants à la surface de l'eau, sa main fraîche de la rosée du matin. Elle seule ne m'a pas posé de questions, ne m'a pas posé de pièges. Quand elle arrivait, chaque matin, elle s'asseyait sur la chaise en plastique, à la tête du lit, et elle tendait la main pour que j'y dépose la boulette de papier contenant les pilules blanc et rouge qui font dormir les fous. Puis elle appuyait sa main sur mon front, et elle me donnait sa force. Et un jour, elle a su que j'étais prête, elle m'a ouvert la porte pour que je m'en aille (PO 237).

Errant dans les rues et les magasins de Los Angeles, elle marche vers la mort jusqu'à ce qu'elle retrouve la musique:

C'est la musique qui m'a sauvée [...] Maintenant, j'entendais la musique, pas avec mes oreilles, mais avec tout mon corps, un frisson qui m'enveloppait, qui glissait sur ma peau, qui me faisait mal jusque dans les nerfs, jusque dans les os. Les sons inaudibles montaient dans mes doigts, ils se mêlaient à mon sang, à mon souffle, à la sueur qui coulait sur mon visage et dans mon dos (PO 241-242).

La musique la rattache non seulement à sa propre vie et à son identité, mais aussi à toutes les victimes qu'elle a connues, depuis l'Afrique jusqu'au bébé qu'elle a perdu:

Pour eux, pour elle, je jouais, je retrouvais ma musique, le roulement sourd des tambours de Réaumur-Sébastopol, de Tolbiac, d'Austerlitz. La voix de Simone qui chantait le voyage de retour vers la côte de l'Afrique, et les sirènes des flics et les coups de bâtons qui frappaient Alcidor, dans la rue Robinson, à Chicago. Ce n'était pas seulement pour moi que je jouais maintenant, je l'avais compris: c'était pour eux tous, qui m'avaient accompagnée, les gens des souterrains, les habitants des caves de la rue Javelot, les émigrants qui étaient avec moi sur le bateau, sur la route de Valle de Aran, plus loin encore, ceux du Souikha, du Douar Tabriket, qui attendent à l'estuaire du fleuve, qui regardent interminablement la ligne de l'horizon comme si quelque chose allait changer leur vie. Pour eux tous, et tout d'un coup, j'ai pensé au bébé, que la fièvre avait emporté, et pour lui aussi je jouais, pour que ma musique le retrouve dans l'endroit secret où il se trouve (PO 242-243).

Le voyage de retour qui clôt le cycle se fait aussi grâce à la musique car c'est Mr Leroy qui l'envoie au Festival de Nice et de là, elle part vers le Sud. Mais il s'agit moins d'un désir de remonter le temps que d'un besoin de renouer avec ses racines avant de reprendre le cours

de sa vie, intacte et sûre d'elle-même: "Je ne cherchais pas des souvenirs, ni le frisson de la nostalgie. Pas le retour au pays natal, d'ailleurs je n'en ai pas. Ni les deux rives. Ma rive, à présent, c'est celle du grand lac bleu sous le vent froid du Canada. C'était plutôt un fil qui se tendait jusqu'au centre de mon ventre et qui me tirait vers un endroit qui je ne connais pas" (PO 249). C'est la recherche des racines inconnues qui s'achève lorsqu'elle arrive à la terre de son peuple, les Ouled Hilal, ce qui lui rend enfin son corps, son identité, sa famille:

Je n'ai pas besoin d'aller plus loin. Maintenant, je sais que je suis enfin arrivée au bout de mon voyage. C'est ici, nulle part ailleurs. La rue blanche comme le sel, les murs immobiles, le cri du corbeau. C'est ici que j'ai été volée, il y a quinze ans, il y a une éternité, par quelqu'un du clan Khriouiga, un ennemi de mon clan des Hilal, pour une histoire d'eau, une histoire de puits, une vengeance. Quand tu touches la mer, tu touches à l'autre rivage. Ici, en posant ma main sur la poussière du désert, je touche la terre où je suis née, je touche la main de ma mère.

Jean arrive demain, j'ai reçu son télégramme à l'hôtel de Casa. Maintenant, je suis libre, tout peut commencer. Comme mon illustre ancêtre (encore un!) Bilal, l'esclave que le Prophète a libéré et lancé dans le monde, je suis enfin sortie de l'âge de la famille, et j'entre dans celui de l'amour.

Avant de partir, j'ai touché la main de la vieille femme, lisse et dure comme une pierre du fond de la mer, une seule fois, légèrement, pour ne pas oublier (PO 252).

Laïla peut donc retourner aux Etats-Unis, en France, où que ce soit, car elle a fait ses preuves, elle a suivi son chemin jusqu'au bout, et la Terre Promise est désormais à elle.

*Poisson d'or* trace ainsi l'histoire d'une jeune femme qui réussit à surmonter tous les obstacles pour arriver enfin au terme de sa quête. Laïla n'est pas obligée de retourner définitivement en Afrique comme Lalla dans *Désert*, ou Léon et Suryavati dans *La Quarantaine*. Il lui suffit tout simplement de retrouver et de reconnaître ses origines pour maîtriser sa destinée et fonder une nouvelle existence heureuse avec Jean Vilan à Chicago. D'après le récit de Laïla, la société occidentale n'empêche pas la réalisation d'une utopie en son sein et un nouvel âge d'or s'ouvre devant ses citoyens.

Or, dans *Gens des nuages*, Le Clézio explicite le rôle fondamental de ce voyage de retour tout en le situant dans le schéma utopique, lorsqu'il trace l'itinéraire de sa femme et lui-même vers la Saguia el Hamra, d'où la famille de Jemia est venue. Il s'agit d'un rêve qui les préoccupe depuis leur première rencontre, et que Le Clézio a réalisé sur le plan imaginaire dans *Désert*: "En écrivant son roman, JMG se rapprochait de ce désir commun, retrouver l'héritage perdu" (GN 12-13). Pourtant, dans la vie réelle, "le voyage restait une chimère"

en raison de l'éloignement physique et psychologique de ce lieu par rapport à leur vie: "Quand nous en parlions encore, il nous semblait que cette vallée n'avait pas d'existence terrestre, qu'elle était un pays perdu, un lieu de mythe, qui s'ouvrait quelque part sur la côte d'Afrique et plongeait au cœur du temps. Un lieu tel qu'une île inaccessible. Y allait-on autrement que par la magie?" (*GN 13*). Enfin, l'occasion d'y aller se présente, comme un miracle, et il est clair qu'on n'a pas affaire à un trajet ordinaire car le "retour devenait un itinéraire" (*GN 13*). Alors, le sens du voyage s'impose à eux: "Faire passer la Saguia el Hamra des limbes de la conjecture à la réalité" (*GN 13*), comme la vie répète ce que la fiction a déjà raconté.

C'est toujours l'image du rêve interrompu qui guide leurs recherches: "Nous avons pris la route du Sud comme si nous nous étions réveillés, et pourtant chaque détail du paysage se liait au suivant selon la logique impeccable du rêve" (*GN 19*). En effet, c'est par les souvenirs hérités de ses grands-parents qui quittèrent la vallée de la Saguia el Hamra que Jemia se réintègre dans le rêve: "C'est bien de ce paysage que rêvait Jemia. Ce pays qu'elle porte sans doute dans sa mémoire génétique [...] Maintenant elle le retrouve, elle le prend en elle, elle l'interroge" (*GN 31*). L'impression de passer de "l'autre côté" relie ce voyage aux expériences antérieures que faisait Le Clézio en traversant les obstacles avant d'arriver dans le lieu utopique: "La Gadda est un passage vers la mémoire, un seuil, un goulet pour entrer dans l'autre monde. Ici, le temps n'est plus le même, Il faut se dépouiller, se laver pour entrer dans le domaine de la mémoire" (*GN 32*). Pourtant Le Clézio reconnaît qu'il ne partage pas les mêmes sensations de sa femme, car pour elle, c'est un véritable retour à ses origines inconnues:

Nous faisons ce voyage ensemble, mais, pour Jemia, il s'agit d'un tout autre parcours. Elle n'avance pas seulement sur cette route, vers Smara et la Saguia el Hamra. Elle remonte aussi le courant de l'histoire, de sa propre histoire, afin de trouver la trace de sa famille qui a quitté cette terre pour émigrer vers les pays du Nord, vers les villes (*GN 32*).

Voilà la raison pour laquelle ils s'embarquent pour ce pays — pour comprendre le passé et en apprendre ses leçons:

Voyager, voyager, qu'est-ce que cela fait? [...] Mais revenir sur ses pas, comprendre ce qui vous a manqué, ce à quoi vous avez manqué. Retrouver la face ancienne, le regard profond et doux qui attache l'enfant à sa mère, à un pays, à une vallée. Et comprendre tout ce qui déchire, dans le monde moderne, ce qui condamne

et exclut, ce qui souille et spolie: la guerre, la pauvreté, l'exil [...] Chaque instant qui passe est une émotion, raconte une histoire. Non pas une histoire grandiose de conquête et d'exploration, mais l'histoire d'un homme et d'une femme qui fuient leur pays à la recherche d'une autre terre, sans espoir de retour. Jemia est la première qui revient, après deux générations d'absence. Elle franchit cette porte (*GN* 36-37).

Lors de leur arrivée à la Saguia el Hamra, Le Clézio décrit les qualités utopiques de cette vallée formée par des cataclysmes et des déluges où "tout a commencé" et d'où vient tout ce qui s'appelle la civilisation humaine: "C'est ici qu'est née la première histoire de l'humanité, ses croyances, ses structures politiques et familiales, ses inventions techniques" (*GN* 42). Son caractère multiculturel est également mis en valeur car il s'agit d'un "creuset qui unifie, le lieu de ralliement et de survie des peuples nomades qui, sans elle, n'auraient aucune identité" (*GN* 51). Enfin, l'intégration dans le temps cyclique et l'équilibre spirituel offrent la vision d'un monde parachevé, où le passé représente le complément nécessaire du présent:

Autour de lui, les nomades Sanhaja inventaient la perfection qui est restée la leur aujourd'hui, cet équilibre entre le sacré et le profane, entre la parole divine et la justice humaine. Et l'amour de l'eau et de l'espace, le goût du mouvement, le culte de l'amitié, l'honneur et la générosité. N'ayant pour seuls biens que leurs troupeaux. [...] Depuis le commencement de ce voyage, il nous est devenu évident que nous progressions vers cette dimension nouvelle. Ici, dans la Saguia el Hamra, le passé n'est pas le passé, il se mêle au présent comme une image se surimpose à une autre. Comme sur un visage on peut voir les traits de ceux qui l'ont engendré, ou comme à travers les mots d'un mythe peut apparaître la vérité (*GN* 58-59).

L'étape finale du voyage de Jemia et JMG Le Clézio, c'est le retour vers Tbeïla, le Rocher, où Sidi Ahmed el Aroussi a touché terre après avoir été transporté dans les airs par un génie. Cet homme saint, ancêtre de Jemia, y fonde une nouvelle civilisation avec une nouvelle foi, que Le Clézio désigne lui-même comme une utopie.<sup>27</sup> Après être retournée vers ce lieu d'origine non seulement de sa famille, mais de toute sa tribu des Aroussiyyine, Jemia achève le cycle qui, loin d'être la fin du voyage, lui permet de recommencer:

Pour Jemia, être venue jusqu'à ce Rocher marque l'accomplissement du voyage. Il ne peut rien y avoir d'autre. [...] pour elle, ce doit être comme de toucher à sa vérité, à un double, à la fois très proche et inaccessible. [...] Il semble que cette ultime étape lui a enlevé quelque chose, en même temps qu'elle lui apportait la certitude de la véracité. Peut-être que ce qui a été enlevé et ce qui a été donné sont une seule et même chose. Au cœur, au centre de la pierre, au centre de l'être, une porte ouverte sur la Voie (*GN* 103).

<sup>27</sup>Entretien privé, voir Appendice, p. 451.



C'est dans l'épilogue de *Gens des nuages* que Le Clézio renforce ses conclusions sur le rôle du passé dans le présent, non pas un rôle nostalgique, mais une fondation réelle et solide qui permet de vivre en contact avec le monde actuel, sans être corrompu par lui:

Les Gens des nuages ont pris du progrès ce qui leur convenait. Pour le reste, ils ont choisi de continuer à vivre selon leurs traditions, guidés par un sentiment religieux — c'est-à-dire par le respect scrupuleux des règles imposées par le lieu où ils vivent, et par la foi en leur ancêtre Sidi Ahmed el Aroussi.

Ce qui caractérise la vie des nomades, ce n'est pas la dureté ni le dénuement, mais l'harmonie.

C'est leur connaissance et leur maîtrise de la terre qui les porte, c'est-à-dire l'estimation exacte de leurs propres limites.

Pour nous dont la connaissance est bornée par le conformisme, ce simple savoir est difficilement accessible et compréhensible.

Nous vivons dans un univers rétréci par les conventions sociales, les frontières, l'obsession de la propriété, la faim des jouissances, le refus de la souffrance et de la mort; un monde où il est impossible de voyages sans cartes, sans papiers, sans argent, un monde où l'on n'échappe pas aux idées reçues ni au pouvoir des images. Eux sont tels que les a rencontrés Sidi Ahmed el Aroussi quand il est arrivé au désert, sans aucun des droits ni aucun des devoirs de la société urbaine (*GN* 116-117).

Bien que ce témoignage de la vie parfaite, intégrée dans l'espace et le temps, révèle les tares de la ville moderne, le voyage de retour qu'ont accompli Jemia et JMG Le Clézio leur offrent des connaissances et des expériences qui ouvrent la voie à la création de leur propre cité heureuse:

Sans doute n'avons-nous compris qu'une part infime de ce que sont les Gens des nuages et n'avons-nous rien pu leur donner en échange. Mais d'eux, nous avons reçu un bien précieux, l'exemple d'hommes et de femmes qui vivent — pour combien de temps encore? — leur liberté jusqu'à la perfection (*GN* 117).

Le schéma établi dans *Poisson d'or* est repris par Le Clézio dans *Gens des Nuages* afin d'élucider toutes les étapes et les épreuves à parcourir pour ceux qui cherchent à améliorer la vie au sein de la ville. Ces textes constituent donc l'aboutissement d'un long acheminement vers l'utopie, visible enfin à l'horizon, là où régnait autrefois l'anti-utopie urbaine. Le parachèvement de la pensée utopique de Le Clézio démontre une nouvelle orientation chez l'auteur, orientation plus optimiste qui redonne l'espoir aux habitants de la ville comme à ceux des îles ou des pays opprimés. La présentation de ses conclusions dans un roman "politique" et une chronique autobiographique indique dans l'écriture leclézienne la présence d'un engagement de plus en plus ouvert, ce qui suggère sans doute une tendance qui ne fera que se renforcer.

En fin de compte, il est clair que *Poisson d'or* et *Gens des nuages* bouclent la boucle de l'itinéraire leclézien en redécouvrant le lieu qui fut autrefois perçu comme le plus néfaste et le moins propice au bonheur: la ville occidentale. Commenant par *Le Procès-verbal*, Le Clézio trace un cercle qui entoure le globe, ou presque, accomplissant un parcours initiatique à travers ses écrits. Mais ce que lui apporte l'accumulation des expériences et des connaissances incorporées à chaque étape de l'itinéraire, c'est une conscience approfondie de l'utopie: Le Clézio reconnaît désormais l'importance de tenir en équilibre la critique sociale et la projection d'une vie meilleure. Bien que cette ville qu'il finit par évoquer ne soit peut-être pas le paradis rêvé, il admet désormais la possibilité de trouver le bonheur à Paris, à Nice, et à Chicago, par exemple. Cette (r)évolution dans la pensée de Le Clézio permet à celui qui cherchait un avenir meilleur en dehors de la société occidentale de comprendre que le rêve peut s'accomplir partout. Ainsi, dans ces derniers ouvrages, il rouvre les portes fermées de l'Occident dans l'espoir de pouvoir planter un germe utopique dans ces pays qu'il jugeait autrefois condamnés.

## **CONCLUSION**

## CONCLUSION

---

— **Vous aviez le projet, la quarantaine venue, de réécrire tous vos livres publiés jusqu'à cette date...**

— Je n'ai réalisé cette idée qu'en partie, puis je l'ai vite abandonnée. Cela relevait sans doute d'un certain formalisme. Comme les animaux développent une symétrie parfaite, de leurs taches, de leurs ocelles, de leurs caractéristiques, l'être humain n'en ayant pas véritablement autant physiquement doit développer une sorte de symétrie mentale. Ou peut-être n'est-ce qu'une question de rythme... L'être humain vit peut-être vraiment selon des rythmes de sept à treize ans, comme certains le prétendent. Passé un certain temps, il faut repartir pour que le rythme recommence. Repartir veut dire non pas nécessairement réécrire à l'envers tout ce qu'on a déjà fait, mais repartir en retrouvant les impulsions qui vous ont fait commencer.<sup>1</sup>

---

Après avoir établi le chemin qui mène de l'anti-utopie à l'utopie à travers l'œuvre complète de Le Clézio, nous trouvons la preuve ultime de notre thèse évolutionnaire dans cette déclaration récente de l'auteur lui-même. En constatant son désir de réécrire tous ses ouvrages antérieurs de "la quarantaine" en 1980, Le Clézio avoue sa recherche d'une symétrie parfaite, d'un rythme qui recommence pour qu'il puisse retrouver les inspirations premières de l'écriture et tout refaire à neuf à partir d'une nouvelle perspective. Or, cette décision de refaire son œuvre coïncide avec la reprise du rêve interrompu dans la quatrième période, et la réalisation de ce rêve du pays idéal dans le dernier groupe d'écrits. En effet, c'est surtout dans cette partie de l'œuvre que Le Clézio accomplit une véritable remise en état de tout ce qui a précédé et parachève sa vision de l'utopie. Tous les principes essentiels de la vie heureuse y sont cristallisés: le retour aux sources de l'écriture et aux expériences de l'enfance; les leçons amérindiennes de l'intégration dans le temps cyclique et l'espace

---

<sup>1</sup>Gérard de Cortanze, "Une Littérature de l'envahissement", *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, p. 20.

naturel; le renouement avec les racines par "l'île-mémoire"; et enfin la force régénératrice du rêve retrouvé dans le cadre du désert nord-africain ainsi que dans la ville occidentale.

C'est ainsi que Le Clézio franchit le seuil de l'utopie: il remanie "l'ébauche" que constituent ses écrits antérieurs, les réécrivant de manière à renforcer son engagement dans une recherche consciente du bonheur. Comme s'il corrige son brouillon pour rédiger la version définitive de son texte, Le Clézio reprend les valeurs déjà reconnues comme porteuses d'un esprit utopique, telles que l'harmonie, la réintégration, la paix, et la liberté, et les intègre dans un nouveau contexte. Ce qui en résulte, c'est la démonstration d'une pensée utopique plus raffinée qui s'exprime selon des schémas familiers, mais en y incorporant quelques aspects idéologiques de l'utopie renouvelée, à savoir le féminisme, le multiculturalisme, l'écologisme et l'indigénisme.

Il s'agit donc d'un apprentissage qu'entreprend Le Clézio, apprentissage long et difficile, ponctué de déceptions et de fausses pistes, mais qui aboutit à la maîtrise des méthodes et des règles du jeu utopique. A la lumière des découvertes et des connaissances qui se révèlent au fil de ces années préparatoires, Le Clézio entrevoit la possibilité de réaliser l'utopie, dans les pays lointains tout comme dans les villes occidentales. Cependant, c'est dans le tréfonds de l'inconscient collectif que les premiers signes de cette tendance utopique s'aperçoivent chez Le Clézio, car les bases mythiques sur lesquelles se fonde l'utopie représentent une source riche à laquelle il puise dans sa recherche du pays idéal.

Rêvant d'un Age d'or du monde amérindien, d'un Paradis perdu aux îles Mascareignes, ou d'une Cité idéale dans la Terre Promise, l'auteur établit le schéma de l'espace du bonheur. Par l'intégration des mythes millénaristes et des cycles de l'Eternel retour dans son œuvre, il explore les notions temporelles qui privilégient les commencements tout en postulant l'existence de l'ère du bonheur. Des récits mythiques, Le Clézio emprunte la quête du bonheur afin d'inscrire les itinéraires de ses protagonistes dans les gestes archétypaux de l'humanité. La présence importante du mythe dans l'œuvre de Le Clézio atteste ainsi d'une

inclination vers l'utopie chez cet auteur, étant donné que les pulsions inconscientes qu'il manifeste s'inspirent toutes des tentatives pour retrouver le bonheur.

A partir de sa base mythique, le portrait de l'utopie leclézienne se développe et s'approfondit grâce à l'intégration des figures essentielles de l'utopie dans son œuvre. Nous avons identifié de nombreux éléments qui caractérisent le genre, éléments que Le Clézio incorpore dans ses écrits afin de relier ses rêves d'un pays idéal à des représentations concrètes du monde. Le voyage et le rêve sont les voies d'accès privilégiées par l'auteur pour arriver à la cité heureuse. Maintes autres caractéristiques de l'utopie sont assimilées dans son œuvre, depuis les aspects plastiques et socio-culturels, jusqu'aux principes idéologiques, ce qui ajoute les détails nécessaires pour transformer une évocation imaginaire de la perfection divine en une vision réalisable du bonheur terrestre. C'est ainsi que des figures dominantes chez Le Clézio, telles que l'île, la communauté harmonieuse, l'enfant et le colonialisme, la nature, voire la ville, prennent une allure utopique car elles s'inscrivent toutes dans l'élaboration d'un avenir meilleur.

Ces analyses nous ont permis de situer l'œuvre de Le Clézio dans le genre utopique, et annoncent aussi la présence constante et croissante de l'utopisme dans ses écrits. Le cheminement vers le pays idéal se poursuit à travers son corpus entier, indiquant une évolution, lente mais consciente, qui s'alimente des découvertes et des connaissances glanées en route. Chez Le Clézio, la prédisposition pour l'utopie se signale dès ses premiers ouvrages, sous la forme critique et exagérée de l'anti-utopie, ce qui révèle l'esprit rebelle et frustré d'un écrivain aux prises avec la haine de sa propre culture. Les tentatives de fuite qu'il entame par la suite s'expliquent par le sentiment d'urgence et par la confusion qu'il ressent à cette époque-là, face aux forces opprimantes de l'Occident. De cette période bouleversante ressort néanmoins des lueurs d'espoir pour imaginer une existence meilleure, surtout par le retour aux origines chez les Indiens Embera du Panama. Le Clézio poursuit ce chemin vers l'utopie des anciennes civilisations amérindiennes afin d'identifier les principes à la base de ces sociétés harmonieuses et intégrées dans le temps cyclique et l'espace naturel. Appliquant ces principes au monde moderne de l'Occident, il cherche les moyens de

redécouvrir le rêve originel du bonheur. Enfin, ayant trouvé la bonne formule, Le Clézio fonce dans cette voie, envisageant des schémas où les rêves d'un avenir meilleur sont retrouvés et se réalisent sous des formes durables dans un pays idéal. Que cette utopie puisse se situer au sein même de la ville occidentale, le lieu d'où émane tout le mal du monde moderne selon Le Clézio, confirme la (r)évolution de la pensée utopique de cet auteur depuis ses premiers écrits. Puisque son itinéraire le ramène dans l'ère contemporaine, la progression de son œuvre vers l'idéal, qui n'était incarné au départ que par les civilisations indigènes et nomades, s'avère comme continue. En accomplissant l'étape ultime d'inscrire l'utopie dans l'espace urbain, Le Clézio révèle donc sa préoccupation, peut-être inconsciente, de réhabiliter la ville occidentale et la société moderne dont les tares fondamentales ne cessent de le hanter depuis le début.

L'œuvre de Le Clézio reflète donc la représentation particulière de l'utopie qu'il poursuit. Mais il s'agit d'une vision utopique dont la portée originale et progressiste ne peut être comprise qu'à travers l'ensemble de ses écrits. Nous avons démontré la façon dont son corpus se divise en cinq périodes distinctes, chacune présentant des idées directrices. Les termes de naïveté, d'exotisme, et de nostalgie qui caractérisent certaines des étapes qu'il parcourt pourraient contribuer à l'image d'une écriture régressive, mais ils ne sont que des éléments du portrait infiniment complexe de l'utopie leclézienne. Nous reconnaissons, dans nos analyses des racines mythiques et des aspects primitivistes de l'utopie, que le passé heureux, le retour aux origines, et la simplicité naturelle et enfantine font partie intégrante du genre utopique. Cependant, Le Clézio n'inscrit pas son rêve du bonheur dans le paradis perdu. S'inspirant du passé pour en tirer le bien, il réexamine néanmoins les souvenirs anciens pour y découvrir les germes d'un avenir meilleur. Selon Le Clézio, l'Age d'or n'est pas derrière mais devant nous, car il nous offre un chemin vers l'utopie, présentant des solutions positives et progressistes pour l'humanité entière. Sa Ville du Futur ne ressemble donc en rien à la cité technologique de la science-fiction, ni aux constructions anti-utopiques non plus. C'est l'humanisme qui se trouve à la base de la vision utopique de Le Clézio, permettant la remise en jeu des principes essentiels de la nature, de la tolérance, de l'égalité, et de la justice.

Et nous voyons alors que dans le domaine de l'utopie, l'approche de Le Clézio ne diffère nullement de celle qu'il adopte à travers toute son œuvre. C'est-à-dire qu'en se réintégrant dans la tradition humaniste du genre utopique, il refuse les influences de l'utopie scientifique ou technologique, remontant le fil du temps jusqu'à la Renaissance pour s'inspirer de l'humanisme de Thomas More et de Fénelon. Bien que Le Clézio cherche toujours à restaurer les anciens rêves humanistes du bonheur, il y ajoute ses préoccupations idéologiques modernes ainsi que son style original, proposant une nouvelle direction pour la littérature utopique contemporaine.

Cette nouvelle forme de l'utopie que suggère Le Clézio ne correspond donc pas aux définitions strictes du terme, bien qu'elle se situe pleinement dans la voie de l'utopisme. Que son œuvre ne soit pas immédiatement identifiable par la forme et par le fond comme appartenant au genre utopique confirme son écart du modèle traditionnel. Pourtant, cela ne fait que renforcer le penchant que nous décelons chez lui pour l'utopisme, car il est évident que les écrits de Le Clézio comportent un "esprit utopique" très important, même s'il passe inaperçu pour la plupart derrière son style plus lyrique que didactique. En effet, c'est précisément ce style qui distingue l'œuvre de cet auteur des utopies modernes plus connues; grâce à lui, Le Clézio intègre les messages idéologiques dans des romans et des nouvelles qui attirent les lecteurs en vertu de leurs qualités divertissantes et imaginaires. Le Clézio renouvelle ainsi le genre utopique en donnant à l'utopisme une forme littéraire imprévue, cette forme poétique voilant le didactisme qui rend parfois illisibles les récits utopiques. Cet écrivain prend donc moins l'allure d'un utopiste qui planifie et calcule les réformes à poursuivre que celle du poète dont écrit Hugo:

Le poète en des jours impies  
Vient préparer des jours meilleurs.  
Il est l'homme des utopies;  
Les pieds ici, les yeux ailleurs.<sup>2</sup>

Ainsi, l'utopisme de Le Clézio est incontestable. Nous avons vu la façon dont il joue avec le genre, incorporant toutes les dimensions mythiques, plastiques, socio-culturelles et

---

<sup>2</sup>Victor Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, "Fonction du poète", Paris, Charpentier et Fasquelle, 1928.



idéologiques de sa représentation de l'utopie dans ses écrits d'apparence simple que même les enfants peuvent lire. Cet utopisme qui est en général difficile à assimiler n'empêche que tous les ouvrages de fiction de Le Clézio, à partir de *Mondo et autres histoires*, aient figurés dans les listes des best-sellers, et que son public lui reste incroyablement fidèle. Serait-il possible que la popularité de Le Clézio ne soit pas attribuable aux seuls facteurs de la lisibilité, de l'exotisme, ou de la rêverie que suggèrent de prime abord les réponses au référendum de 1994?<sup>3</sup> S'agirait-il plutôt d'une attraction sous-consciente exercée par ces écrits qui, derrière les apparences, expriment la volonté et l'espoir d'un avenir meilleur dont rêve tout le monde? Qu'il y ait plusieurs niveaux de lecture possibles pour les ouvrages de Le Clézio, la diversité de la critique l'atteste. Mais la nature envoûtante de son écriture poétique lui permet de transmettre ses visions utopiques sans jamais interrompre le plaisir de lire, ce qui se révèle dans la constatation d'un lecteur: "Je vote pour Le Clézio, qui me fait rêver sans en avoir l'air".<sup>4</sup> C'est donc non seulement en retournant aux origines humanistes de l'utopie pour trouver les réponses aux problèmes actuels que Le Clézio renouvelle le genre utopique, mais aussi en le rendant plus populaire que jamais. En cette fin de millénaire, l'utopie se trouve ainsi en vedette, rajeunie et embellie par l'exemple leclézien, nous offrant la possibilité d'imaginer sinon de créer notre propre avenir. Car comme le dit Oscar Wilde:

"Aucune carte du monde n'est digne d'un regard, si le pays d'Utopie ne s'y trouve pas."

---

<sup>3</sup>Quelques réponses typiques à ce référendum se trouvent dans le dossier de Catherine Argand et Carole Vantroys, "Le Clézio no 1", *Lire*, novembre 1994, pp. 22-23.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 23.

## **APPENDICE**

**Entretien particulier avec J.M.G. Le Clézio  
Paris, le 29 mai 1997**

**Monsieur Le Clézio, ce que je voudrais établir surtout au cours de cette interview, c'est si l'utopie représente un aspect conscient ou inconscient dans votre œuvre.**

Pour ma part, je peux dire que je suis devenu assez conscient de l'utopie alors que je n'ai pas été au départ. J'ignorais même l'existence du livre. Je n'avais jamais lu *l'Utopie*. Je ne savais pas qui était Thomas More. Parce que quand on fait des études en France, on nous enseigne très mal cette période-là et pratiquement pas Thomas More. On ignore ce livre. Donc, entretemps, j'ai lu le livre. Maintenant je suis beaucoup plus conscient de ce que c'est, alors que je n'étais pas au départ, c'était un thème que je ne connaissais pas.

**Qu'est-ce que le mot d'utopie représente pour vous?**

Alors à l'époque, ça représentait plutôt Huxley, *Brave New World*, tout ça, et maintenant c'est quelque chose de beaucoup plus pratique, de beaucoup plus réel, puisque j'ai vu une réalisation d'utopie au Mexique. Vous savez que Vasco de Quiroga qui était Evêque de Michoacan a construit une ville avec un temple, enfin, une église-hôpital qui est sur le plan même de la cité de Thomas Morus. Il l'a mis en application parce que Quiroga était contemporain de Thomas Morus; enfin il est venu au Mexique en 1533 et je crois que Thomas Morus est mort en 1534. Donc, quand Quiroga est venu au Mexique, Thomas Morus était encore vivant et pour lui, c'était quelque chose d'actualité. Donc, il a eu l'idée de faire ça — avant même la réduction des Jésuites, il a eu l'idée de faire ça — et quand j'étais au Mexique, j'ai pris conscience de l'existence de cet endroit. La ville existe toujours. Elle s'appelle Santa Fe de la Laguna aujourd'hui et elle est faite sur le plan du livre. Les rues sont tracées, enfin, tout — c'est la réalisation. Et il importe que c'est une ville indienne parce que Vasco de Quiroga avait conçu la société indienne comme la société idéale pour mettre en application les règles de vie qu'indiquait Thomas Morus. Et donc, Quiroga a édité des ordonnances, des instances, des règles de conduite et les Indiens suivent ça encore aujourd'hui. La ville est divisée en quartiers. Chaque quartier a une profession et ces quartiers sont complémentaires et à la tête il y a un *cabildo* qui promet des représentants de tous ces quartiers, qui se réunissent et qui discutent démocratiquement de comment résoudre les problèmes et surtout des problèmes religieux — la religion et les pratiques. Là, je suis très conscient de ce que c'est que l'application. Maintenant c'est devenu pour moi une réalité, ça existe. L'utopie a existé, elle a été réalisée au moins une fois, parce que je n'ai pas d'autres exemples de quelqu'un qui a suivi à la lettre Thomas Morus.

**Mais vous avez toujours l'impression que l'utopie est quelque chose de très planifiée?**

Oui, planifiée et réalisable.

**Le terme n'est pas devenu plus souple?**

L'acceptation actuelle du mot en français — on dit "c'est une utopie", c'est une façon de dire "c'est irréalisable". Là pour moi, c'est le contraire. J'ai le sentiment que l'utopie a été réalisée et donc il y a un modèle existant et on peut se référer à ce modèle qui puisse être valable même pour une société compliquée comme la société occidentale. On devrait tendre à réaliser une utopie en Occident, en Europe à mon avis, puisque c'est quelque chose qui a eu du succès, qui a réussi et qui s'est maintenu bien longtemps après Quiroga, et malgré la Révolution, malgré les expropriations. Pour moi, c'est une chose de concret. Voilà ce que je voulais dire.

**Voyez-vous une distinction entre le paradis et l'utopie?**

Oui, parce que le paradis n'est pas réalisable sur la terre, c'est le contraire même pratiquement de l'utopie. Cependant, je voudrais mettre ça par rapport à la culture indienne du Mexique parce que c'est une culture que j'admire et qui m'intéresse. Il y a cinq ou six ans, j'ai assisté à un colloque d'écologie qui s'est tenu au Mexique dans une ville qui s'appelle Morelia, qui est la capitale de Michoacan.<sup>1</sup> Et lorsque ce colloque a commencé, il y

<sup>1</sup>Dans une correspondance récente, M. Le Clézio a donné quelques précisions à propos de ce colloque qui fut organisé par une association d'écologistes, "El Grupo de los cien". Ce groupe fut fondé par le poète mexicain

avait des délégations de tous les villages indiens qui étaient venus, et même un Indien qui s'était fait mettre sur une croix devant l'entrée de la réunion de ces gens qui allaient parler de l'écologie. Et les délégations d'Indiens ont dit: "nous voulons aussi parler dans ce congrès parce que les questions d'écologie, ça nous intéresse puisque nous vivons des problèmes très sérieux — les grandes entreprises exploitent nos forêts; nous sommes expropriés de nos terres" — tout ça fait des problèmes d'écologie. Donc, pendant un moment il y a eu un flottement, car les représentants du gouvernement mexicain qui étaient présents ont résisté à faire entrer ces Indiens à l'intérieur du lieu de réunion. Il y avait là aussi quelqu'un qui s'appelle Peter Matthiessen — je ne sais pas si vous connaissez, c'est un écrivain américain, je crois qu'il est newyorkais — qui a écrit un très beau livre qui s'appelle *Le Léopard de neige*, *The Snow Leopard*, un livre magnifique. Ce n'est pas un livre d'écologie. C'est comme une sorte d'essai philosophique. Enfin, lisez ce livre — c'est un très très beau livre. C'est un des vraiment très beaux livres écrits ces dernières années. Et Peter Matthiessen était là. Moi, j'étais venu vraiment parce que je savais qu'il y aura Peter Matthiessen et j'avais envie de le rencontrer. Quand Peter Matthiessen a vu qu'on empêchait les Indiens d'entrer à l'intérieur de la réunion, il a fait un discours très violent dirigé au gouvernement et il a mis les bras en croix et a dit: "je vais vous annoncer quelque chose. Quand le Christ était sur la croix, il n'a pas dit, 'demain vous serez au paradis', il a dit, 'le paradis c'est maintenant' ". Il voulait dire: il faut réaliser le paradis sur terre, c'est-à-dire il faut résoudre les problèmes de ces gens, les faire entrer, parler avec eux.....ça ne s'est pas arrangé.

### **Le paradis n'est pas ailleurs?**

Normalement c'est ailleurs mais lui, il disait c'est maintenant. Je suis un peu de son avis, je crois qu'il faut tendre à réaliser le paradis sur terre, c'est-à-dire enfin réaliser l'utopie.

**L'aspect mythique de votre œuvre a souvent été étudié — les mythes du paradis perdu, de la nostalgie des origines — pour suggérer une tendance régressive. Cependant, à mon avis, vous évoquez ces paradis qui sont maintenant perdus pour les recréer dans l'avenir, pour nous rappeler les bénéfiques de ces sociétés.**

Oui, je crois que vous avez raison, parce que moi, je n'aime pas beaucoup le mot nostalgie. C'est un sentiment que je n'éprouve pas. J'aurais des raisons de l'éprouver parce que j'appartiens à une famille qui a été une famille importante à l'île Maurice, une famille de notables qui possédait beaucoup de choses. On peut dire même qu'ils étaient très riches. Et pour des raisons que je n'ignorais pas, enfin qui sont des raisons internes de la famille, cette famille s'est cassée en deux et une partie de la famille est restée à Maurice et a continué à bénéficier de cette situation. L'autre partie de la famille s'est trouvée finalement dans une situation très difficile économiquement, a dû quitter l'île Maurice et il n'y aura plus qu'une diaspora. J'ai un oncle qui est allé à la Trinidad. Mon père était en Guyane d'abord, au Nigéria ensuite. Mon grand-père s'est installé à Paris. J'ai un autre oncle qui était médecin également à Paris. Enfin, toute cette famille s'est dispersée, et les personnes qui ont souffert surtout dans cette famille, c'étaient les femmes parce qu'elles n'étaient pas préparées pour survivre dans la société européenne. Elles ont dû lutter, celles qui ne s'étaient pas mariées. Même celles qui s'étaient mariées qui n'avaient pas fait un mariage qui leur garantissait l'avenir, la survie, ont eu beaucoup de difficultés de survivre. Ça s'est passé entre la guerre de 14 et la guerre de 39-45. Cette partie de la famille a vécu des expériences très dures. Donc, on m'a élevé dans le sentiment que j'avais perdu quelque chose, qu'à l'île Maurice c'était magnifique autrefois, qu'il y a cette maison d'Euréka. Si vous allez à Maurice un jour vous pourriez voir cette maison. C'est un peu comme ça en plus grand. (Il indique la maison au fond de la cour chez Gallimard). C'est toujours là. Ça a été transformé en musée par quelqu'un à qui elle appartient maintenant, qui a racheté la maison et c'est devenu un musée créole. On peut visiter. Je n'ai visité qu'une fois avec ma tante alors qu'il n'y avait personne. Je ne pouvais pas du tout aller voir ça comme un musée. Bien que je n'y ai jamais vécu et que ça appartient à une histoire très ancienne. Donc, je pourrais avoir de la nostalgie pour ça, mais pour moi, tout ça c'est simplement un élément romanesque — ça n'a pas une grande signification personnelle. Ce n'est pas indifférent, c'est important d'une certaine façon que je me rattache à ce passé-là, mais je ne peux pas le regretter parce qu'en plus, c'est

un passé qui est trouble. La fortune de cette famille, je crois, comme la plupart des grandes familles des Antilles ou des Mascareignes est fondée sur l'esclavage. Donc, c'est une fortune qui est suspecte d'une certaine façon, un peu comme ces grandes fortunes qui sont dans le sud des Etats-Unis, dans les états du sud comme la Virginie ou la Caroline du Sud. Donc, je ne ressens pas de nostalgie pour ça mais en revanche, je pense que, la notion que j'ai, ce n'est pas celle d'un paradis perdu, mais celle d'une évolution normale, naturelle des choses, qui font que certaines générations doivent payer les erreurs des générations qui les ont précédées ou doivent *réparer* ses erreurs parce que "payer", ça serait plutôt négatif. Ils doivent tenter de réparer les erreurs.

**Donc, votre perspective est progressive quand même. Ce n'est pas régressif, ce n'est pas un regard en arrière?**

Oui, c'est plutôt progressif parce que je crois que j'ai été élevé dans cette idée par mon père qui était un homme très juste et qui a considéré que le plus grave crime de l'humanité avait été l'esclavage et qui a dédié sa vie à... qui a été médecin en Afrique... qui a vraiment *usé* sa vie à venir en aide à un pays du tiers monde qui avait enrichi ses propres parents. Il y avait une sorte de rétablissement des choses qui, je crois, était quelque chose d'assez beau et d'assez émouvant chez lui et je crois que j'étais un peu influencé par ça.

**Vous avez lu Huxley, Aldous Huxley, H.G. Wells...**

Quand j'avais une vingtaine d'années. Je ne savais pas que c'était une utopie, je ne savais pas qu'on appelait ça une utopie.

**Pensez-vous que ces ouvrages ont eu une influence sur votre écriture, surtout pendant la première période? Est-il possible d'identifier un moment où votre idée de l'utopie a changé, ou s'est précisée?**

Oui, le changement ça s'est fait assez progressivement autour des années que j'ai passées au Mexique. C'est-à-dire, je suis allée au Mexique en 68, 1968, et j'y suis resté, puis je me suis éloigné un peu. Je suis allé au Panama pendant trois ans. Je suis rentré en France, mais je ne m'adaptais pas bien et je suis allé au Mexique entre 70 et 88 — dix-huit ans, pas tout le temps, tout le temps, mais une assez longue période, parfois un an, parfois un peu moins.

Donc, au cours de ces dix-huit ans, ce n'est pas Huxley qui m'a changé, c'est le Mexique, avec tout ce que ça me faisait réviser des idées reçues. J'avais reçu donc Huxley, puis ensuite la lecture de Thomas Morus et puis la lecture de quelqu'un d'assez intéressant, Torquemada, *Monarquia Indiana*, la Monarchie indienne, un écrivain qui écrit en espagnol au Mexique au XVIIe siècle.

**Dans votre première lettre, vous avez dit que vous n'étiez pas conscient des applications pratiques de l'utopie en France, en Europe. Mais, en fait, au XIXe siècle, il y avait des phalanstères fouriéristes.**

Oui, ça c'est vrai. Oui.

**Serait-il possible qu'au début, vous n'étiez pas conscient des possibilités d'imaginer une meilleure société, donc vous avez cherché à créer une meilleure société ailleurs, ou serait-il plutôt qu'au fur et à mesure que vous vous êtes éloigné de l'Europe, vous êtes devenu capable d'imaginer une meilleure société?**

Je crois que c'est plutôt cette deuxième hypothèse.

**Ici, en France, il n'y avait même pas l'idée d'imaginer une utopie?**

Non pas que ce ne soit pas perfectible. Je crois que c'est le contraire. Cette société très injuste, cette société européenne se targue d'avoir une mode de vie égalitaire, mais c'est visiblement un état de démocratie qui est très injuste, de plus en plus injuste d'ailleurs je trouve, avec l'attitude actuelle de refus de l'autre, de méfiance vis-à-vis de tout ce qui peut être influence extérieure.

Je ne sais pas comment c'est en Australie, mais je trouve qu'en France, on a une attitude très négative, plus qu'en Allemagne me semble-t-il, plus qu'en Angleterre, et donc ce n'est pas l'idée que ce n'était pas perfectible, mais je n'étais pas du tout conscient que le modèle européen pouvait donner prise à quoi que ce soit d'utopique et c'est pourquoi quand vous avez mentionné Fourier, ça m'a choqué parce que j'ai lu et j'ai étudié même, je crois en

philosophie, les utopies fouriéristes, mais je n'ai pas pensé un seul instant que ça pouvait être réalisé. Ça a été vraiment réalisé, il y a eu des phalanstères qui ont fonctionné?

**Qui ont fonctionné pendant un certain temps.**

Il y a eu la Commune de Paris aussi effectivement qui avait une tendance utopique. Aux Etats-Unis, il me semble qu'ils ont même accepté des modèles comme ceux-là, de les intégrer, même d'en prendre parti, alors que j'ai l'impression que les phalanstères n'ont rien donné. Je ne crois pas qu'il y a survivance là-dedans. Je ne vois pas ce qui a été modifié, il me semble même qu'après Fourier, on est retourné dans un régime censitaire qui n'avait rien de démocratique.

**On a attribué à Fourier l'idée de d'associer des gens selon leur travail. C'est quand même un aspect important de l'utopie moderne.**

Les syndicats. Il y avait Louis Blanc aussi. Mais oui, c'est vrai, ça ressemble un peu à Thomas More. Au fond le Mexique était prêt pour l'utopie d'une certaine façon, étant donné qu'à la conquête espagnole, on a fait une table rase. On a détruit absolument tout, il ne restait plus rien. Sur ce rien on pouvait non pas apporter un modèle nouveau, mais on pouvait tenter de réadapter les modèles anciens en les transformant et en montant de nouveaux modèles. Vu que les gens n'avaient plus rien du tout, dans des utopies comme Santa Fe de la Laguna, les gens avaient le choix entre la *encomienda*,<sup>2</sup> c'est-à-dire en gros l'esclavage, et entrer dans l'église-hôpital et de toute évidence, ils choisissaient cette église-hôpital. Ils avaient plus de liberté. En même temps, c'était un nouveau départ d'une économie complètement neuve. Cette société ne connaissait pas l'argent donc il s'agit d'un système de troc. Quiroga se servait du troc pour éliminer complètement l'argent. Il se servait du troc pour faire communiquer les villages entre eux et ainsi si vous allez un jour à Michoacan, vous verrez, vous allez dans des marchés, il y a une section de poterie — c'est produit par deux ou trois villages, une section d'instruments de musique — c'est produit par deux ou trois villages, des légumes — c'est deux ou trois autres villages et des tissages — encore d'autres villages. Ça, ça date de Quiroga. C'est Quiroga qui avait dit: vous avez intérêt de spécialiser dans quelque chose comme ça quand vous allez dans un marché. Vous n'avez pas de concurrence; vous apportez des produits, vous les échangez et tout ça. C'était vraiment l'utopie.

Et encore aujourd'hui, ces villages continuent à faire des poteries, et les villages qui produisent des musiciens et des instruments de musique et c'est assez étonnant parce que les gens étaient dans un tel degré d'abandon et au bord d'être détruits. C'était la survie; l'utopie n'était pas: est-ce qu'on va faire ça pour vivre mieux? c'était: est-ce qu'on va faire ça et vivre?

Il y a eu une autre utopie qui a été faite par des Huguenots dans l'Océan Indien. C'est cette tentative d'une République d'Eden, ce qui répond à votre question de tout à l'heure: est-ce qu'il y a le paradis et l'utopie — c'est qu'il y a la République d'Eden qui devait être fondée à Bourbon, c'est-à-dire à la Réunion, mais le Marquis du Quesne qui avait réuni des fonds, il avait engagé des Huguenots, hommes, femmes, pour aller avec lui à la République d'Eden et il y a eu une malversation. L'argent était détourné et le bateau, au lieu de débarquer les gens à Bourbon, les a débarqué à Rodrigues, un endroit nettement plus désertique. Les gens sont morts de scorbut en grand partie. D'autres ont réussi à s'enfuir et à gagner Maurice au moyen de radeaux ou d'embarcations et notamment un marin qui s'appelait Leguat qui a été fait prisonnier par les Hollandais qui à l'époque étaient à Maurice, parce qu'il avait emporté de Rodrigues un morceau d'ambre, qui valait énormément d'argent à l'époque et on l'a emprisonné pour le faire avouer où est le mine, le mine d'ambre.

En fin de compte, il a été libéré mais la République d'Eden n'a pas eu lieu. C'était une République donc assez égalitaire, conditions de travail, la spécialisation humaine, tous les aspects de l'utopie.

**D'après mes recherches, il y a deux fonctions de l'utopie: une fonction critique et une fonction imaginaire. Il me semble que dans vos premiers ouvrages, jusqu'à *Désert*, *L'Inconnu* peut-être, le côté critique l'emporte sur le côté projectif. Puis après, c'est l'inverse. Pouvez-vous expliquer ce**

<sup>2</sup>Il s'agit d'une institution espagnole qui octroyait aux conquérants tous droits sur les villages indiens, en échange de leur évangelisation.

### **changement d'orientation? Ou l'avez-vous déjà expliqué par le voyage au Mexique?**

Ça s'est situé à peu près vers cette époque-là. Le changement a dû se passer plutôt dans une période qui correspondait au séjour que je faisais à Panama. Là, ce n'était pas une utopie, c'était la forêt. C'est l'endroit où on peut créer effectivement une utopie, on peut rêver une utopie. J'ai vécu avec la population d'Indiens qui s'appellent les Emberas, des gens étonnants, vraiment. Je pense comparables seulement aux aborigènes d'Australie. Vous m'avez envoyé un dessin qui ressemble d'ailleurs aux dessins que font les Emberas. Et ces trois ans que j'ai passés là, je crois que ça m'a donné le sentiment que c'était moins important la critique que la projection dans l'imaginaire — enfin, la réalisation dans l'imaginaire de cette tendance à l'utopie. Parce qu'en fin de compte, cette période critique, c'était une critique...je ne pouvais pas envisager une utopie, je ne pouvais que critiquer ce qui empêchait de voir l'utopie dans le monde urbain, ce qui me rendait mal à l'aise. Tout ce qui pouvait motiver à un appel à l'utopie qui était la constatation de l'injustice, la violence, le sexisme, dans le monde utilitaire lié au profit avant tout et à partir de là — ça d'ailleurs m'a valu la critique de beaucoup de gens — c'était un revirement. Beaucoup de gens disent: tiens, il est devenu naïf — parce qu'à partir d'un certain temps, je ne pouvais plus, je n'ai pu supporter cet inadéquat sens de vivre dans un lieu que je reprouvais, que je condamnais, critiquais et n'a rien apporté en échange.

De par ça, je parle de l'absence d'utopie du monde urbain vis-à-vis de la forêt. Le passage par un niveau extrêmement réel et pratique de la survie dans la forêt, ça m'a conduit à envisager l'utopie d'une façon plus positive, c'est-à-dire envisager ce qui pourrait se réaliser — une rédemption possible du monde urbain, ce qui va en même temps que la rédemption du passé colonial de ma famille. Les deux vont ensemble. Je ne peux pas séparer le monde urbain dans lequel je vivais à Londres, à Paris, surtout à Londres et à Mexico ou même à Nice, je ne peux pas séparer ce monde-là de l'exploitation rurale qui était celle des propriétaires impériales à Maurice. Pour moi, c'était la même chose. Donc passer de ce monde urbain, ce monde industriel, de la production du sucre, à un monde plus créatif, plus inventif — c'était la rédemption du monde colonial et en même temps la rédemption du monde urbain. Sans aucune idée religieuse. Rédemption dans le sens qu'il y a une responsabilité familiale. Ma famille n'a pas été une famille de capitalistes à l'origine de l'exploitation des ouvriers en France au XIXe siècle, mais elle a été dans une société coloniale responsable de l'exploitation des ouvriers. Ça revient au même.

Donc, la rédemption, c'est pourquoi j'ai besoin de revenir sans cesse là-dessus même si des gens croient souvent que c'est de l'exotisme. Ce n'est pas de l'exotisme du tout. Pour moi, Maurice n'est pas un pays exotique. Je ne peux pas considérer ce thème-là comme un thème exotique. Je considère ça comme quelque chose qui fait partie de moi beaucoup plus qu'un paysage de Corot. C'est tout ça l'exotisme pour moi. Les grèves dans les mines, Zola par exemple. Pour moi, Zola c'est effectivement de l'exotisme parce que je ne connais pas ce monde-là. Je n'y ai jamais approché dans ma famille, il n'y a jamais eu aucun contact avec ce monde-là. Ils n'ont été ni ouvriers, ni patrons. Ils n'ont pas fait partie de ce monde-là. Mais en revanche, tout était mauricien, exploitation rurale, création d'un pays de castes, problèmes qui existent en France — c'est complexe. C'est pourquoi on considère que je suis un écrivain de voyages, un écrivain exotique. Je considère que je ne le suis pas du tout. Je ne parle pas de voyages, ni d'exotisme. Je parle de la rédemption de mon passé colonial qui est très vivant, très présent.

### **Vous n'avez pas grandi à Maurice?**

Non, du tout.

Mais comme je vous l'ai dit, cette partie de ma famille a quitté Maurice, mon père et le père de ma mère ont quitté Maurice très tôt dans les années 1910 et ont perdu le contact.

### **Il y a des Le Clézio en Australie.**

Oui, il y a même une actrice, Odile, dans le film *Young Einstein*.

Mais ça c'est l'autre partie, l'autre branche de la famille, parce que la branche à laquelle j'appartiens, c'est une branche non pas en extinction, mais presque.

### **Voyez-vous des utopies dans votre écriture? Voyez-vous des créations, des influences, des tendances utopiques?**

Oui, je crois que dans la période Huxley dans *La Guerre, les Géants*, je suis très sensible, parce que je crois que même par un moment, ce n'est pas une parodie, mais c'est une reprise de certains passages de *Brave New World*, c'est évident. C'est un livre que j'avais beaucoup beaucoup lu, je savais des passages par cœur donc c'est sûrement ressorti dans cette époque, dans *La Guerre, les Géants*. Et l'autre aspect de l'utopie dont vous parlez qui est l'aspect créatif, comment créer une utopie, cet autre aspect-là, je crois que c'est perceptible, mais ce que je voudrais faire, c'est l'écrire. Jusqu'à présent, je m'en suis servi seulement pour des travaux critiques et je voudrais écrire l'utopie maintenant.

### **Vous écrivez quelque chose en ce moment?**

Oui, j'écris quelque chose qui a toujours trait à ces mêmes questions qui sont des questions de ce passé esclavagiste de ma famille qui est quelque chose d'important que je n'ai pas encore bien réussi à comprendre complètement. Donc, je voudrais que ça s'appelle *Révolution* parce que je voudrais que ce soit un retour sur soi-même mais je ne sais pas quand ça sera fini.

### **Et *La Fête chantée*?**

Ça n'a pas paru. En fin de compte je n'avais pas eu le temps, donc ça a été repoussé. Ça paraîtra en octobre en même temps qu'un autre livre que j'écris en ce moment avec ma femme qui est presque là une utopie. Ma femme est originaire du Sahara et récemment on est allé voir l'endroit d'où elle est originaire et ça, c'est une utopie parce que c'est un homme qui, au XI<sup>e</sup> siècle, était passé par la Tunisie. Il a été mis en prison à Tunis par le dahir de Tunis, mais un génie l'a pris par la ceinture de sa robe et l'a transporté au-dessus du désert. Il l'a fait tomber dans une vallée qui se trouve actuellement tout à fait au sud du Maroc, la Mauritanie, et quand il est tombé dans cette vallée, il est tombé sur un rocher qui a porté à ce moment-là, la marque de son corps et il s'est installé près de ce rocher et il a fondé une ville, il a créé une ville. À l'époque vous aurez pu fonder une ville facilement et simplement parce que c'était un homme très vertueux et très bon, les gens se sont regroupés autour de lui et il les a organisés un peu comme Vasco de Quiroga, j'imagine, et il les a organisés selon les règles, selon un système, et il les a convertis à l'Islam. Et il a vécu tout le long de sa vie dans cette ville qu'il a créé autour de lui et il est mort et on l'a enterré là et ma femme descend de cet homme. Donc, on est allé voir l'endroit et le temple. Là, j'avais vraiment le sentiment d'être assez proche de peut-être une utopie ou les restes d'une utopie parce que les gens vivent toujours là, ils sont des nomades, ils vivent selon un système qui a été instauré par cet homme avec une assez grande égalité entre les sexes, enfin qui ne correspond pas du tout au stéréotype de l'Islam.

### **Mais c'est quand même fondé sur la religion?**

Oui, oui, tout à fait, comme Thomas Morus a fondé l'Utopie sur le christianisme. Je pense qu'il a fait quelque chose d'autre que l'Islam. Il a apporté quelque chose de nouveau. Le lieu lui-même était un lieu qui favorisait l'utopie parce que c'est un lieu qui est vide. L'utopie ne peut prendre racine que sur des endroits vides. Soit parce que comme au Mexique, on avait tout détruit, on a fait table rase, soit à l'île d'Eden parce que c'était une île perdue en océan, tout était nouveau, possible, ou bien dans cette vallée du désert, cet espace ouvert.

### **Voyez-vous de l'espoir pour Paris? Serait-il possible de créer une utopie dans l'avenir à Paris?**

Si Fourier n'a pas très bien réussi.....je ne suis pas très sûr, moi.

### **Ou dans l'Union européenne?**

Oui, oui, mais je trouve que c'est très négatif cette construction tout de même parce que cette communauté européenne se définit par ce qu'elle refuse et parce qu'elle a dressé une barrière pour dire ça, c'est l'Europe et ça, ce n'est pas l'Europe. Je crois que ce n'est pas tout à fait le sens qu'on peut donner à la réalisation d'une utopie.



**BIBLIOGRAPHIE  
DES OUVRAGES CONSULTÉS**

## ECRITS ET ENTRETIENS DE JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLEZIO

### Romans, nouvelles, essais, traductions (ordre chronologique)

- Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.  
*Le Jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur*, Paris, Mercure de France, 1964.  
*La Fièvre*, Paris, Gallimard, 1965.  
*Le Déluge*, Paris, Gallimard, 1966.  
*L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.  
*Terre Amata*, Paris, Gallimard, 1967.  
*Le Livre des Fuites*, Paris, Gallimard, 1969.  
*La Guerre*, Paris, Gallimard, 1970.  
*Haï*, Genève, Editions Skira, coll. Les Sentiers de la Création, 1971.  
*Les Géants*, Paris, Gallimard, 1973.  
*Mydriase*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.  
*Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard, 1975.  
*Les Prophéties du Chilam Balam*, Paris, Gallimard, 1976.  
*Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978.  
*Vers les icebergs*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.  
*L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978.  
*Désert*, Paris, Gallimard, 1980.  
*Trois villes saintes*, Paris, Gallimard, 1980.  
*Lullaby*, Paris, Gallimard, coll. Folio Junior, 1980.  
*Celui qui n'avait jamais vu la mer* suivi de *La Montagne du dieu vivant*, Paris, Gallimard, coll. Folio Junior, 1980.  
*Villa Aurore* suivi de *Orlamonde*, Paris, Gallimard, coll. Folio Junior, 1980.  
*Balaabilou*, Paris, Gallimard, coll. Albums Jeunesse, 1980.  
*La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard, 1982.  
*Relation de Michoacan*, Paris, Gallimard, coll. Essais, 1984.  
*Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985.  
*Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard, 1986.  
*Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, coll. Essais, 1988.  
*Printemps et autres saisons*, Paris, Gallimard, 1989.  
*La Grande vie* suivi de *Peuple du ciel*, Paris, Gallimard, coll. Folio Junior, 1990.  
*Onitsha*, Paris, Gallimard, 1991.  
*Etoile errante*, Paris, Gallimard, 1992.  
*Pawana*, Paris, Gallimard, 1992.  
*Diego et Frida*, Paris, Editions Stock, 1993.  
*La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1994.  
*Poisson d'or*, Paris, Gallimard, 1997.  
*La Fête chantée*, Paris, Gallimard, coll. Le Promeneur, 1997.  
*Enfances*, Paris, Enfants Réfugiés du Monde, 1998.

### En Collaboration (ordre chronologique)

Avec Henri Galeron (illustrations)

*Voyages au pays des arbres*, Paris, Gallimard, coll. Enfantimages, 1978.

Avec Georges Lemoine (illustrations)

*Balaabilou*, Paris, Gallimard, coll. Albums Jeunesse, 1985.

Avec Maurice Blanchot et Julien Gracq

*Sur Lautréamont*, Bruxelles, Editions Complexe, 1987, pp. 65-134.

Avec Robert Chazal (photographies)

*Les Années Cannes, 40 ans du Festival de Cannes*, Renens, Suisse, Cinq Continents, 1987, pp. 8-38.

Avec Edmond Baudoin (illustrations)

*Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, coll. Futuropolis, 1989.

Avec Jemia Le Clézio  
*Sirandanes*, Paris, Seghers, 1990.

Avec Fouad Elkoury et Philippe Cardinal  
*Petra: le dit des pierres*, Arles, Actes Sud, 1993.

Avec Jemia Le Clézio et Bruno Barbey (photographies)  
*Gens des nuages*, Paris, Editions Stock, 1997.

Avec Christophe Kuhn (photographies)  
*Enfances*, Paris, Enfants Réfugiés du Monde, 1997.

**Préfaces, Introductions, Textes des œuvres photographiques etc.  
(ordre chronologique)**

Préface à Flannery O'Connor, *Et ce sont les violents qui l'emportent*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 7-13.

*Ecrivains de Finlande et de Suède*, Textes choisis et présentés par Mirja Bolgar et C. G. Bjurstrom, Avec la collaboration de Jean-Marie Gustave Le Clezio, Marc Guyard et François-Noël Simoneau, (traduit du finlandais et du suédois), Paris, *Les Lettres Nouvelles*, Denoël, 1972.

Préface à Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Œuvres Complètes*, Hubert Juin, (ed.), Paris, Gallimard, 1973, pp. 7-14.

Postface à Shelby Foote, *Tourbillon*, (traduit de l'anglais par Maurice-Edgar Coindreau et Herve Belkiri-Deluen), Paris, Gallimard, 1978.

Préface à V.S. Naipaul, *Une Maison pour Monsieur Biswas*, (traduit de l'anglais par Louise Servicien, 1964), Paris, Gallimard, 1980, pp. 1-5.

Préface à Thomas Mofolo, *Chaka: une épopée bantoue*, (traduit de la langue soutu par V. Ellenberger, 1940), Paris, Gallimard, 1981.

Préface à Max Jacob, *Derniers poèmes en vers et en prose*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 7-13.

Traduction de Lewis Carroll, *Lettre d'anniversaire*, dessiné par Henri Galeron, Paris, Gallimard, coll. *Enfantimages*, 1982.

"Nezhualcoyotl, ou la fête de la parole", préface à Nezhualcoyotl, *Les Chants de Nezhualcoyotl*, (traduit du nahuatl par Pascal Coumes et Jean-Claude Caer), introduction de Pascal Coumes, Paris, Obsidiane, Unesco, 1985.

Préface au guide des meilleurs livres pour enfants de Roland Causse, Paris, Calmann-Lévy, 1986.

"Jean Grosjean ou la naissance de la poésie", préface à *La Genèse*, version de Jean Grosjean, Paris, Gallimard, 1987, pp. 7-13.

Préface à Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 7-12.

"Lumière du désert", introduction à Albert Roussanne, *L'Homme suiveur de nuages. Camille Douls, Saharien 1864-1889*, Rodez, Editions de Rouergue, 1991, pp. 7-12.

Catalogue d'exposition des peintures de Bernard Jund, texte de J. M. G. Le Clezio, Galerie d'Art Contemporain Kersel, Moëlan-sur-Mer, 1994.

"La Dame aux abeilles", préface à Sue Hubbell, *Une année à la campagne: vivre les questions*, (traduit de l'anglais par Janine Herisson), Paris, Gallimard, 1994.

Préface à Lao She, *Quatre generations sous un meme toit*, (traduit du chinois par Jing-yi Xiao), avant-propos de Paul Bady, Paris, Mercure de France, 1996.

### Articles de Le Clézio (ordre chronologique)

- "En Bas, vers la mort", *Nouvelle Revue Française*, 131, novembre, 1963, pp. 816-823.
- "Un Poème inédit de J.M.G. Le Clézio... Prix Renaudot 1963", *L'Express*, 649, 21 novembre 1963, p. 31.
- "Le Jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur", *Nouvelle Revue Française*, 135, mars 1964, pp. 389-418.
- "La Fièvre (I)", *Nouvelle Revue Française*, 145, janvier 1965, pp. 57-89.
- "La Fièvre (II)", *Nouvelle Revue Française*, 146, février 1965, pp. 262-286.
- "Les Légendes de l'extermination", *Nouvelle Revue Française*, 155, novembre 1965, pp. 938-941.
- "Les Yeux n'ont pas de frontières (I)", *Nouvelle Revue Française*, 157, janvier 1966, pp. 1-20.
- "Les Yeux n'ont pas de frontières (II)", *Nouvelle Revue Française*, 158, février 1966, pp. 200-224.
- "Comment j'écris", *Les Cahiers du Chemin*, 1, octobre 1967, pp. 85-91.
- "L'Infiniment moyen", *Nouvelle Revue Française*, 170, février 1967, pp. 244-271.
- "Le Silence", *Nouvelle Revue Française*, 171, mars 1967, pp. 385-418.
- "La Guerre de dix mille ans", *Nouvelle Revue Française*, 198, juin 1969, pp. 1057-1083.
- "Hé! Stig Dagerman!" dans *Lettres Nouvelles*, 2, mars 1972, pp. 145-157.
- "Lettre à une amie thaïe", *Le Figaro Littéraire*, 1183, 6 janvier 1969, pp. 12-14.
- "Itinéraire(s) de Tokyo à Moscou, via Yokohama, Nakhodka, Khabarovs, Irboutsik, Tcheliabinsk", *Les Cahiers du Chemin*, 5, janvier 1969, pp. 17-34.
- "Les Visages sans âme", *Les Cahiers du Chemin*, 7, 15 octobre 1969, pp. 22-35.
- "La Mer noire", *Les Cahiers du Chemin*, 10, 15 octobre 1970, pp. 35-47.
- "Il est temps", *Nouvelle Revue Française*, 210, juin 1970, pp. 801-820.
- "Je vais vous dire....", *Nouvelle Revue Française*, 210, juin 1970, pp. 35-47.
- "Le Sismographe", *Nouvelle Revue Française*, 214, octobre 1970, pp. 15-21.
- "Histoire du château qui explosait et renaissait sans cesse", *Nouvelle Revue Française*, 221, mai 1971, pp. 69-79.
- "Les Cris des crapauds", *Les Cahiers du Chemin*, 12, 15 avril 1971, pp. 23-38.
- "The Great City of Literature", (traduit par Richard Howard), *Triquarterly*, 20, Winter 1971, pp. 5-8.
- "Le Langage des maîtres", *Les Cahiers du Chemin*, 13, 15 octobre 1971, pp. 83-99.
- "La Peur électrique", *Les Cahiers du Chemin*, 14, 15 janvier 1972, pp. 37-51.
- "Le Génie Datura", *Les Cahiers du Chemin*, 17, 15 janvier 1973, pp. 95-129.
- "Le Jardin aux serpents", *Les Cahiers du Chemin*, 18, 15 avril 1973, pp. 52-63.
- "Watasenia", *Nouvelle Revue Française*, 262, octobre 1974, pp. 182-191.
- "Trois villes saintes (I)", *Nouvelle Revue Française*, 264, décembre 1974, pp. 1-15.
- "Trois villes saintes (II)", *Nouvelle Revue Française*, 273, septembre 1975, pp. 9-33.
- "Celui qui n'avait jamais vu la mer", *Nouvelle Revue Française*, 297, octobre 1977, pp. 17-36.
- "L'Inconnu sur la terre (I)", *Nouvelle Revue Française*, 299, décembre 1977, pp. 1-21.
- "L'Inconnu sur la terre (II)", *Nouvelle Revue Française*, 300, janvier 1978, pp. 46-64.
- "L'Inconnu sur la terre (III)", *Nouvelle Revue Française*, 301, février 1978, pp. 70-84.
- "Deux Mythes de Maldoror (I)", *Nouvelle Revue Française*, 310, novembre 1978, pp. 59-70.
- "Deux Mythes de Maldoror (II)", *Nouvelle Revue Française*, 311, décembre 1978, pp. 43-54.
- "Deux Mythes de Maldoror (III)", *Nouvelle Revue Française*, 312, janvier 1979, pp. 63-74.
- "Ma el Aïnine, l'Eau des Yeux (I)", *Nouvelle Revue Française*, 315, avril 1979, pp. 1-17.
- "Ma el Aïnine, l'Eau des Yeux (II)", *Nouvelle Revue Française*, 316, mai 1979, pp. 55-67.
- "La Ronde", *Nouvelle Revue Française*, 324, janvier 1980, pp. 72-83.

- "Le Rêve de Maldoror (I)", *Nouvelle Revue Française*, 329, juin 1980, pp. 61-79.
- "Le Rêve de Maldoror (II)", *Nouvelle Revue Française*, 330-331, juillet-août 1980, pp. 126-147.
- "Moloch", *Nouvelle Revue Française*, 335, décembre, 1980, pp. 1-23.
- "L'Echappé", *Nouvelle Revue Française*, 344, septembre 1981, pp. 1-25.
- "Villa Aurore", *Nouvelle Revue Française*, 350, mars 1982, pp. 30-50.
- "Le Soleil, le feu, l'eau, le sang, la mort", *Nouvelle Revue Française*, 356, septembre 1982, pp. 45-69.
- "Journal du chercheur d'or (I)", *Nouvelle Revue Française*, 361, février 1983, pp. 1-23.
- "Journal du chercheur d'or (II)", *Nouvelle Revue Française*, 368, septembre 1983, pp. 1-21.
- "Journal du chercheur d'or (III)", *Nouvelle Revue Française*, 375, avril 1984, pp. 1-21.
- "La Conquête divine de Michoacan (I)", *Nouvelle Revue Française*, 383, décembre 1984, pp. 1-23.
- "La Conquête divine de Michoacan (II)", *Nouvelle Revue Française*, 384, janvier 1985, pp. 37-64.
- "La Conquête divine de Michoacan (III)", *Nouvelle Revue Française*, 385, février 1985, pp. 38-63.
- "Maldoror et les métamorphoses (I)", *Nouvelle Revue Française*, 394, novembre 1985, pp. 1-20.
- "Maldoror et les métamorphoses (II)", *Nouvelle Revue Française*, 395, décembre 1985, pp. 28-49.
- "Maldoror et les métamorphoses (III)", *Nouvelle Revue Française*, 396, janvier 1986, pp. 21-44.
- "Quand je pense à la Quinzaine...", *La Quinzaine Littéraire*, 16-31 mars 1986, p. 31.
- "Le Rêve barbare (I)", *Nouvelle Revue Française*, 401, juin 1986, pp. 1-18.
- "Le Rêve barbare (II)", *Nouvelle Revue Française*, 402-403, juillet-août 1986, pp. 106-125.
- "Le Rêve barbare (III)", *Nouvelle Revue Française*, 404, septembre 1986, pp. 39-59.
- "Maldoror et le mythe des réincarnations (I)", *Nouvelle Revue Française*, 411, avril 1987, pp. 57-66.
- "Maldoror et le mythe des réincarnations (II)", *Nouvelle Revue Française*, 412, mai 1987, pp. 63-70.
- "Le Temps ne passe pas", *Nouvelle Revue Française*, 414-415, juillet-août 1987, pp. 1-13.
- "Hanné", *Nouvelle Revue Française*, 419, décembre 1987, pp. 16-31.
- "Fascination", dans Nadal, Philippe, (dir.), *Visages des femmes*, Nouvelles, Entailles, 1987, pp. 9-21
- "Camp de Nour Chams", *Revue des études palestiniennes*, 29, automne 88, pp. 3-34.
- "La Saison des pluies (I)", *Nouvelle Revue Française*, 432, janvier 1989, pp. 1-11.
- "La Saison des pluies (II)", *Nouvelle Revue Française*, 433, février 1989, pp. 95-107.
- "Kalima", *Nouvelle Revue Française*, 447, avril 1990, pp. 6-14.
- "Trois vies de femmes: Sue, Rosa, Alice", (inédit), *Télérama-Livres*, juin 1990, hors-série, pp. 24-28.
- "Le Malheur vient dans la nuit", (inédit), dans Althen, Gabrielle (éd.), *J.M.G. Le Clézio. Edition spécial Sud*, 1990, pp. 13-44.
- "L'Envie", dans "Les Péchés capitaux", *L'Événement du Jeudi*, 1-7 août 1991.
- "Alors je pourrai trouver la paix et le sommeil", *Modern French Short Fiction*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1994.
- "En Marchant le long du fleuve Seine", *Le Nouvel Observateur*, 4 juillet 1996.
- "Chercher l'aventure", *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, pp. 47-50.

### Critiques, recensions, prises de position (ordre chronologique)

- "Sa Passion: la vérité", *Le Figaro Littéraire*, 918, 27 novembre 1963, p. 26.
- "Sur Henri Michaux, Fragments", *Cahiers du Sud*, 380, 1964, pp. 262-269.
- "Jarry et le livre absolu", *Le Figaro Littéraire*, 973, 10-16 décembre 1964, pp. 1, 20.
- "La Solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux", *Mémoire de Maîtrise*, Université de Nice, 1964.
- "L'Univers de Flannery O'Connor", *Nouvelle Revue Française*, 153, septembre 1965, pp. 488-493.

- "Une Entreprise risquée", (sur *Inventaire des sens* de Jacques Brosse), *Les Nouvelles Littéraires*, 2006, 10 février 1966, p. 10.
- "Un Homme exemplaire", (à propos de Jean-Paul Sartre), *L'Arc*, 30, 1966, pp. 8-9. Repris dans *Les Critiques de notre temps et Sartre*, J. Lecarme, (ed.), Paris, Garnier, 1966, pp. 174-176.
- "L'Iliade des enfants d'aujourd'hui", *Arts et Loisirs*, 27, 30 mars-5 avril 1966, pp. 8-9.
- "Ionesco par Le Clézio: La soif (d'absolu) et la faim (d'amour)", *Le Figaro Littéraire*, 7 avril 1966, pp. 1, 4.
- "Sartre par Le Clézio", *L'Express*, 801, 24-30 octobre 1966, pp. 35-36.
- "Michaux vu par J.M.G. Le Clézio", *Le Monde des Livres*, 1 février 1967, p. 5.
- "La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature: Le Clézio devant Réjean Ducharme", *Le Monde des Livres*, 4 janvier 1969, p. 8.
- "Comment peut-on écrire autrement?", *Le Monde des Livres*, 15 février 1969, p. 5.
- "On ne peut pas ne pas lire Céline", *Le Monde*, 15 février 1969, p. 12. Repris dans *Les Critiques de notre temps et Céline*, Paris, Garnier, 1976, pp. 182-184.
- "L'Acte de propriété", *Le Monde des Livres*, 1 novembre 1969, p. 4.
- "Les Pièges qui capturent la vie", *Le Monde des Livres*, 8 novembre 1969, p. 14.
- "Un Voyage au pays des choses éternelles", (sur *Massacre des Indiens* de Lucien Godard), *Le Figaro Littéraire*, 22-28 décembre 1969, pp. 14-16.
- "Naissance de la pensée", *Les Cahiers du Chemin*, 9, 15 avril 1970, pp. 28-38.
- "Jusqu'au bout", (sur *Ecrits* de Jacques Rigaut), *La Quinzaine Littéraire*, 92, 1-15 avril 1970, pp. 3-4.
- "Où en est l'avant-garde?", *La Quinzaine Littéraire*, 102, 16-30 septembre 1970, p. 11.
- "La Tour de Babil", (sur *Le Schizo et les langues* de Louis Wolfson), *Les Cahiers du Chemin*, 10, 15 octobre 1970, pp. 139-152.
- "Les Ecrivains meurent aussi", *Le Figaro Littéraire*, 1274, 19-25 octobre 1970, pp. 15-16.
- "La Crise de la littérature", *Les Lettres Françaises*, 1361, 25 novembre 1970, pp. 139-172.
- "La Littérature est-elle un crime?", *Les Lettres Françaises*, 1361, 25 novembre 1970, p. 7.
- "L'Autre est Lautréamont", *Entretiens sur les lettres et les arts*, 30, Rodez, Editions Supervie, 1971, pp. 153-158.
- "La Révolution carnavalesque", (sur *L'Œuvre de François Rabelais* de Mikhail Bakhtine), *La Quinzaine Littéraire*, 111, 1-15 février 1971, pp. 3-5.
- "L'Extra-terrestre", (sur Fellini), *L'Arc*, 45, pp. 27-29.
- "Fellini l'extra-terrestre", *La Quinzaine Littéraire*, 116, 16-30 avril 1971, pp. 24-25.
- "Un Livre de libération", (sur *Joyeuse cosmologie* d'Alan Watts), *La Quinzaine Littéraire*, 121, 1-15 juillet 1971, pp. 21-22.
- "Les Poésies à venir", *Les Lettres Françaises*, 13, 15 octobre 1971, pp. 103, 121.
- "Quelques vues de la deuxième nature", *La Traverse*, 5, automne-hiver 1972, p. 12.
- "Voici que nous nous sentons pris comme dans un piège", *Le Monde*, 8719, 25 janvier 1973, p. 21. Repris dans *Cahiers Colette*, 1, 1977, pp. 73-76.
- "La Littérature et les insectes", *La Quinzaine Littéraire*, 168, 18 juillet 1973, pp. 5-7, 15.
- "Un Poème ("Iniji") qui n'est pas comme les autres", *La Quinzaine Littéraire*, 168, 16-31 juillet 1973, pp. 5-7.
- "L'Envoûté: lecture d'*Hétéroclites* d'Antonin Artaud", *Les Cahiers du Chemin*, 19, 15 octobre 1973, pp. 51-67.
- "Lautréamont", *Tableau de la littérature française, de Mme de Staël à Rimbaud*, Paris, Bordas, 1974, pp. 396-401.
- "Claude Lévi-Strauss: *L'Homme nu*", *Les Cahiers du Chemin*, 21, 15 avril 1974, pp. 171-184.
- "Paysans mexicains contre l'Etat: L'Epopée des 'Cristeros' ", *Le Monde des Livres*, 9339, 24 janvier 1975, pp. 13, 20.
- "Queneau, l'homme étonné", *Les Cahiers du Chemin*, 29, 15 janvier 1977, pp. 3-11.
- "Mircea Eliade, l'initiateur", *La Quinzaine Littéraire*, 297, 1-15 mars 1979, pp. 1, 16.
- "Ce qui, pour moi, a vraiment compté", *La Quinzaine Littéraire*, 300, 16-31 avril 1979, p. 13.
- "Le Magicien", *Les Nouvelles Littéraires*, 2691, 14 juin 1979, p. 6.
- "Le Fou des pierres. Pour Roger Caillois", *Nouvelle Revue Française*, 320, septembre 1979, pp. 152-154.
- "Ce qu'ils pensent de Flaubert", *La Quinzaine Littéraire*, 324, 1-15 mai 1980, p. 22.
- "Lumière du désert", *Nouvelle Revue Française*, 332, septembre 1980, pp. 168-172.

- "Jean-Loup Trassard, le compagnon", *Nouvelle Revue Française*, 344, septembre 1981, pp. 82-86.
- "Modigliani, ou le mystère", *Amadeo Modigliani*, ed. J. Modigliani et L. Gründ, 1981, pp. 11-13.
- "Don Luis à San José de Gracia", *Nota Bene*, 1, 1981, pp. 97-103.
- "Destruction d'une civilisation", *La Quinzaine Littéraire*, 410, 1-15 février 1984, pp. 23-24.
- "L'Ame au-dehors", (sur *La Maison et le monde*, film de Satyajit Ray), *Le Nouvel Observateur*, 1 juin 1984, pp. 55-56.
- "Antonin Artaud, le rêve mexicain", *Europe*, 667-668, novembre-décembre 1984, pp. 110-119.
- "Portrait de Patrick Modiano", *Lu*, 18, février 1985, p. 62.
- "Plus qu'un choix esthétique", *La Quinzaine Littéraire*, 436, 16-31 mars 1985, pp. 5-6.
- "Lettre d'Albuquerque", *Autrement*, 69, avril 1985, pp. 22-24.
- "La Parole vivante du conteur", (sur *L'Enfant du sable* de Tahar Ben Jelloun), *Le Monde*, 6 septembre 1985, p. 12.
- "Petite lexique de la langue créole et des oiseaux", *Le Débat*, 36, septembre 1985, pp. 95-110.
- "Un Héros de ce temps", (sur *Les Aventures extraordinaires de Sa'id le Peptimiste* d'Emile Habibi), *La Quinzaine Littéraire*, 480, 16-28 février 1987, p. 5.
- "Le Clézio et le cinéma", Extrait de *La Magie du cinéma. Lire*, 140, mai 1987, pp. 69-71.
- "Maldoror et les fées", *Europe*, 700-701, août-septembre 1987, pp. 14-30.
- "Une Pensée jeune dans un monde neuf", (sur les présocratiques), *Pages et Livres*, 6, juillet-août 1988, p. 8.
- "Faire correspondre un désir et une forme", *La Quinzaine Littéraire*, 532, mai 1989, p. 16.
- "Le Clézio sur l'Europe", *Journal de l'An I*, supplément *Libération*, mai 1989.
- "Les Oiseaux les plus remarquables d'Edouard Travies Duculot", *Télérama*, 2132, 21 novembre 1990.
- "Art précolombien, suivez le guide J.M.G. Le Clézio", *L'Événement du jeudi*, 282, 29 mars 1990, pp. 86-90.
- "Crépuscule d'un peuple", (sur *Le Retour des ancêtres, essai d'histoire régressive* de Nathan Wachtel), *Le Point*, 21 janvier 1991, pp. 78-79.
- "Ami Lazarillo", (sur Lazarillo de Tormes), *Télérama*, 2149, 20 mars 1991, p. 12.
- "Peut-être sommes-nous frères", *Autrement*, 54, (Terre Indienne), mai 1991, pp. 16-22.
- "La Quête de l'harmonie", (sur *Les Yeux baissés* de Tahar Ben Jelloun), *Le Monde des Livres*, janvier 1991, p. 20.
- "L'Ame brûlée de la terre", *Le Nouvel Observateur*, 1 novembre 1991, pp. 18-21.
- "Des oiseaux et des hommes", (sur *La Traversée des Monts Noirs* de S. Rezvani), *Le Monde des Livres*, 22 mai 1992, p. 25.
- "Georges", (sur Georges Lambrichs), *Nouvelle Revue Française*, 473, juin 1992, pp. 26-27.
- "Les Paradis perdus du Nouveau Monde", (sur *Frère Jacob* de H. Stangerup), *Le Nouvel Observateur*, 1441, 24 juin 1992, pp. 117-118.
- "Il est le passant le passeur de notre siècle...", (sur Jean Grosjean), *Nouvelle Revue Française*, 479, décembre 1992, pp. 77-82.
- "Eloge de la langue française", *L'Express*, 14 octobre, 1993, pp. 57-58.
- "Les Noces palestiniennes: Mahmoud Darwich", *Nouvelle Revue Française*, 500, septembre 1994, pp. 83-90.
- "Envoi", (sur Nathalie Sarraute), *L'Arc*, 1995, pp. 90-92.
- "Pour en finir avec le colonialisme nucléaire", *Le Monde*, 4 octobre 1995, p. 15.
- "Le Clézio écrit à Wei Jingsheng", *L'Express*, 11 juillet 1996.
- "Freedom to Dream", *World Literature Today*, Autumn 1997, 71, 4, pp. 671-674.
- "Freedom to Speak", *World Literature Today*, Autumn 1997, 71, 4, pp. 675-677.
- "Dossier: Littérature. J.M.G. Le Clézio, Rédacteur en chef invité", *Le Monde de l'Éducation de la Culture et de la Formation*, 257, mars 1998, pp. 25-56.

#### Entretiens, interviews, enquêtes (ordre chronologique)

- CHALON, Jean, "Le Clézio ne veut pas s'enfermer dans une boule de cristal", *Le Figaro*, 18 septembre 1963, p. 17.

- CHAPSAL, Madeleine, "Etre jeune, c'est un peu répugnant", *L'Express*, 649, 21 novembre 1963, p. 32.
- CHALON, Jean, "J.M.G. Le Clézio, philosophe de vingt-trois ans, avoue «Je suis paresseux»", *Le Figaro Littéraire*, 918, 21 novembre 1963, p. 3.
- BOUZINAC, Roger, "Lauréat du Renaudot 1963, J.M.G. Le Clézio: 'A Paris, la vie est inhumaine, j'aime mieux la Côte d'Azur...'", *Nice-Matin*, 22 novembre 1963.
- DESCARGUES, Pierre, "Jean-Marie Le Clézio parlant des journalistes 'on dirait qu'ils ont lu mon livre!'", *Tribune de Lausanne*, 24 novembre 1963.
- "Le Clézio: Prix Théophraste Renaudot avec *Le Procès-verbal*", *JMF*, 7 décembre 1963.
- DAIX, Pierre, "Avec J.M.G. Le Clézio", *Les Lettres Françaises*, 30 juillet-5 août 1964, pp. 1, 7.
- BORTOLI, Georges, "Un An après le jour où il fit connaissance avec la célébrité. Rien n'a changé pour Le Clézio", *Le Figaro Littéraire*, 15-21 novembre 1964.
- "J.M.G. Le Clézio: On ne peut témoigner du monde qu'à travers soi", *Arts et Loisirs*, 10-16 mars 1965.
- JAUBERT, Jacques, "Pour Le Clézio: Tout écrivain bien portant est un malade qui s'ignore", *Le Figaro*, 1965.
- COUFFON, Claude, "J.M.G. Le Clézio", *Lettres Françaises*, 11-17 septembre 1965.
- JOUFFROY, Alain et François Bott, "Le Clézio parle à Godard", *L'Express*, 777, 9-15 mai 1966, pp. 128-130, 135-138. Traduction anglaise, "Alphonse et Gaston: Le Clézio talks to Godard", *Atlas*, 3, September 1966, 54-56.
- BOURDET, Denise, "Entretien avec J.M.G. Le Clézio", *La Revue de Paris*, 5, mai 1966, pp. 115-120.
- JÉANCARD, Pierre, "J.M.G. Le Clézio: Je suis un grand timide et j'ai peur d'être un raté", *Arts et Loisirs*, 22 juin 1966, p. 7.
- SCHUMBERGER, Evelyne, "J.M.G. Le Clézio", *Gazette de Lausanne*, 18-19 juin 1966, p. 17.
- SCHNEIDER, Edgar, "Le Clézio: 'Ma caserne au Canada'", *Paris-Presse - France-Soir*, 27 juillet 1966.
- BORDERIE, Roger, "Entretien avec J.M.G. Le Clézio", *Les Lettres Françaises*, 1180, 27 avril 1967, pp. 11-12.
- FEVRIER, Gilles, "Le Clézio n'en finit pas d'être ébloui par le monde réel", *Arts et Loisirs*, 84, 3-9 mai 1967, pp. 15-16.
- BOISDEFFRE, Pierre de , "Barrès au purgatoire. Une grande enquête avec des réponses par J.M.G. Le Clézio, J. Gracq, B. Beck, A. Lanoux, Fr. Nourissier", *Les Nouvelles Littéraires*, 22 août 1968, pp. 1, 10.
- BOTT, François, "Entretien: 'Lire tous les livres du monde'", *Le Monde des Livres*, 7576, 24 mai 1969, p. 2.
- ZYLBERSTEIN, J.C., "Trois questions à Le Clézio: 'Je voudrais faire un livre qui soit aussi clair que la vie'", *Combat*, 5 juin 1969.
- LHOSTE, Pierre, "Le Clézio: mon autocritique", *Les Nouvelles Littéraires*, 10 juillet 1969, pp. 1, 11.
- RAMBURES, Jean-Louis de, "J'écris pour ne pas rêver, pour ne pas souffrir...", *Le Monde des Livres*, 7976, 5 septembre 1970, p. 14.
- LHOSTE, Pierre, "J.M.G. Le Clézio: 'Je fuis l'Europe des esclaves'", *Les Nouvelles Littéraires*, 29 octobre 1970, pp. 1, 7.
- "Le Clézio en quarante questions", *La Galerie*, 99, décembre 1970, pp. 68-69.
- GOLDSCHMIDT, Davis, "Dialogue sur la ville. Interviews de Michel Butor et J.M.G. Le Clézio", *L'Architecture aujourd'hui*, décembre 1970-janvier 1971, pp. 4-9.
- BOURGEADE, Pierre, "Entretien avec Le Clézio", *Violoncelle qui résiste*, Paris, Losfeld, 1971, pp. 27-37.
- LHOSTE, Pierre, *Conversations avec Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971.
- BOTT, François, "Quand je regarde les villes, elles me donnent le sentiment d'une beauté possible", *Le Monde*, 11 avril 1973, p. 21.
- JARDIN, Claudine, "Interview: J.M.G. Le Clézio a réponse à tous", (questions posées à Le Clézio par Claude Mourthé, Henri Thomas et Maurice Nadeau, propos recueillis par Claudine Jardin), *Le Figaro Littéraire*, 8 février 1975, pp. 13-14.
- BOSQUET, Alain, "J.M.G. Le Clézio et Jacques Almira", *Nouvelle Revue Française*, 268, avril 1975, pp. 91-94.



- MUNIER, Roger, "Enquête: 'Aujourd'hui Rimbaud...' ", *Lettres Modernes*, 160, 1976, p. 12.
- RAMBURES, Jean-Louis de, "J'écris pour ne pas rêver...", *Comment travaillent les écrivains?*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 95-99.
- BONCENNE, Pierre, "J.M.G. Le Clézio s'explique", *Lire*, 32, avril 1978, pp. 20-49.
- EZINE, Jean-Louis, "Le Clézio: Plaidoyer pour une 'désertion' ", *Les Nouvelles Littéraires*, 8-15 mai 1980, pp. 15-16. Repris dans *Les Ecrivains sur la sellette*, Paris, Seuil, 1981, pp. 47-51.
- "Tenez-vous un journal intime? 'On se cache mieux derrière la fiction'", *Le Monde des Livres*, 6 août 1982, p. 13.
- SAVIGNEAU, Josyane, "Les Absences et les secrets de J.M.G. Le Clézio", *Le Monde des Livres*, 15 février 1985, p. 13.
- SALGAS, Jean-Pierre, "J.M.G. Le Clézio: 'Lire, c'est s'aventurer dans l'autre'", *La Quinzaine Littéraire*, 435, 1-15 mars 1985, pp. 6-8.
- WAJSBROT, Cécile, "Le Clézio à la recherche de ses Amériques intérieures", *Les Nouvelles Littéraires*, 4, mars 1986, pp. 27-28.
- MAURY, Pierre, "Le Clézio: retour aux origines", *Magazine Littéraire*, 230, mai 1986, pp. 92-98.
- EZINE, Jean-Louis, "Les Frères de la Côte", *Le Nouvel Observateur*, 5 août 1988, pp. 59-62.
- CESSOLE, Bruno de, "Le Clézio, une flânerie parmi les dieux morts. 'J'ai voulu réparer une injustice'", *Le Figaro Littéraire*, 10 octobre 1988, p. 4.
- MALET, Léo, "Entretien: Léo Malet assaisonne ses contemporains", *Le Figaro Littéraire*, 13758, 21 novembre 1988, pp. 8, 26.
- HOCQUENGHEM, Ani, "Le Clézio en scène à Mexico: là où naissent les baleines", *L'Événement du Jeudi*, 24-30 novembre 1988, pp. 124-125.
- OSORIO, Manuel, "Charla con J.M.G. Le Clézio", *Plural*, 206, novembre 1988, pp. 21-25.
- ASSOULINE, Pierre, "Entretien avec J.M.G. Le Clézio", *Lire*, avril 1991.
- ROUART, Jean-Marie, "J.M.G. Le Clézio: 'Ecrire c'est entrer dans la bataille'", *Le Figaro Littéraire*, 17 avril 1990, p. 3.
- DORMOY, Nadine et Liliane Lazar, "Le Clézio", *A Chacun sa France — une certaine idée de l'homme*, Paris, Lang, 1990, pp. 121-133.
- GAZIER, Michèle, "Pieds nus sur la terre sacrée", *Télérama*, 2149, 20 mars 1991, pp. 16-17.
- GARCIN, Jérôme, "Une Enfance africaine. Le Clézio: 'J'ai peur de ne plus avoir le temps...'", *L'Événement du Jeudi*, 21 mars 1991, pp. 100-103.
- BOLLON, Partrice, "Le Clézio retourne aux sources de son œuvre", *Paris-Match*, 2185, 11 avril 1991, pp. 4-5.
- LAMY, Jean-Claude, "La Littérature, c'est une négation du temps", *France-Soir*, 18 avril 1991, p. 58.
- GENEVOIX, Sylvie, "J.M.G. Le Clézio: 'Ecrire pour moi, c'est la reconstruction du bonheur'", *Ici Paris*, 22 avril 1991, pp. 44, 46, 48.
- LAMY, Jean-Claude, "J'ai donné du feu à Anna Magnani", *France-Soir*, 16 mai 1991.
- EZINE, Jean-Louis, "Une Rencontre avec J.M.G. Le Clézio et Jean Grosjean: L'archipel des mots perdus", *Le Nouvel Observateur*, 9-15 janvier 1992, pp. 67-69.
- GAZIER, Michèle, "Le Fer sacré", *Télérama*, 13 mai 1992, p. 60.
- EZINE, Jean-Louis, "Le Cas Le Clézio", *Le Nouvel Observateur*, 14 mai 1992, pp. 147-148.
- GARCIN, Jérôme, "Je hais la haine...", *L'Événement du Jeudi*, 14 mai 1992, p. 25.
- GAZIER, Michèle, "Les Livres de leur vie", *Télérama*, 2217, 8 juillet 1992, p. 18.
- CAVALLERO, Claude, "Dire et débats: Les marges et l'origine", *Europe*, janvier-février 1993, pp. 167-174.
- GIÉSBÉRT, Franz-Olivier, "J.M.G. Le Clézio: le panthéiste magnifique", *Le Figaro*, 18 août, 1994, p. 11.
- VANTROYS, Carole, "Je suis un peu sauvage", *Lire*, 230, novembre 1994, pp. 26-28.
- EZINE, Jean-Louis, *Ailleurs: Entretiens sur France-Culture avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Arléa, 1995.
- POIVRE D'ARVOR, Patrick, "Le Clézio: le bon sauvage des lettres françaises", *Paris-Match*, 23 novembre 1995.

- GAZIER, Michèle, "L'Aventurier de nulle part", *Télérama*, 6 décembre 1995.
- GIESBERT, Franz-Olivier, "Un Entretien avec le plus secret des écrivains français Le Clézio: 'L'écologie est un sentiment plutôt qu'une politique'", *Le Figaro*, 21 décembre 1995.
- EZINE, Jean-Louis, "Les Mille et une îles de Le Clézio", *Le Nouvel Observateur*, 19 octobre 1995.
- ROUBAUD, Marie-Louise, "Interview Le Clézio: 'Nous sommes de grands solitaires' ", *La Dépêche du Midi*, 21 janvier 1996.
- LE BIHAN, Odile, "Du Collège au lycée: Le Clézio voyage aussi dans les classes", *Le Républicain Lorrain*, 4 février 1996.
- SAINT-VINCENT, Bertrand de, "Le Clézio? Un Navigateur solitaire", *Le Figaro Magazine*, 26 avril 1997.
- EZINE, Jean-Louis, "Le Clézio et les quarante voleurs", *Le Nouvel Observateur*, 1 mai 1997.
- GIESBERT, Franz-Olivier, "J.M.G. Le Clézio: 'Naïf? Pour moi, c'est un très grand compliment...'", *Le Figaro*, 16 juin 1997.
- EZINE, Jean-Louis, "Nous sommes des chasseurs des nuages", *Le Nouvel Observateur*, 1721, 30 octobre 1997.
- CORTANZE, Gérard de, "Une Littérature d'envahissement", *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, pp. 22-35.

### Emissions de radio et de télévision avec Le Clézio (ordre chronologique)

- LHOSTE, Pierre, "Interview de Le Clézio", *France-Culture*, 2 septembre 1969.
- LHOSTE, Pierre, "Un Quart d'heure avec J.M.G. Le Clézio", *France-Culture*, 11 janvier 1971.
- CESBRON, Gilbert, "Interview à propos de son livre: 'Ce que je crois' ", (reportage chez J.M.G. Le Clézio à Nice), *Le Fond et la Forme*, TV1, 21 janvier 1971.
- PIVOT, Bernard, "Bernard Pivot s'entretient avec Le Clézio José Luis Borges à propos de ses livres *Désert* et *Trois villes saintes*", *Apostrophes*, (émission spéciale), Antenne 2, 19 septembre 1980.
- PIVOT, Bernard, "Le Clézio parle du *Rêve mexicain* en compagnie de Claude Lévi-Strauss et de Tom Wolfe", *Apostrophes*, Antenne 2, 9 septembre 1988.
- EZINE, Jean-Louis, "A Voix Nue — Grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui: Jean-Louis Ezine s'entretient avec J.M.G. Le Clézio", *France-Culture*, série de 5 émissions diffusées les 31/10, 2/11, 3/11, 4/11, 5/11/1988.
- RABOURDIN, Dominique, "Entretien avec J.M.G. Le Clézio et Jean Grosjean: L'Aube des peuples", *Océaniques*, FR3/La Sept, septembre 1990.
- MEUNIER, Jacques, "L'Amérique de Le Clézio", *France-Culture*, 17 mai 1992.
- RAPP, Bernard, "Le Clézio parle d'*Etoile errante*", *Caractères*, FR3, 22 mai 1992.
- POIVRE D'ARVOR, Patrick, "A L'école de la vie. Invités: Le Clézio (Nouveau Mexique) et Guy Delage", *Ex Libris*, TF1, 23 novembre 1995.
- RAPP, Bernard, "Les Confidences de Le Clézio", *Un Siècle d'écrivains*, FR3, 8 mai 1996.
- LEMIRE, Catherine, "J.M.G. Le Clézio", *France-Culture*, 8 mai 1997.

**LIVRES SUR LE CLEZIO**  
(ordre alphabétique)

- ALTHEN, Gabrielle, ed., *Jean-Marie Le Clézio*, no spécial de *Sud*, 85-86, 1989.
- BORGOMANO, Madeleine, *Désert de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. Parcours de lecture, 1992.
- . *Onitsha de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. Parcours de lecture dirigée par Alain Boissinot, 1993.
- BRÉE, Germaine, *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Préface de Michael Bishop, Amsterdam, Rodopi, 1990.
- DI SCANNO, Teresa, *La Vision du monde de Le Clézio. Cinq études sur l'œuvre*, Liguori, Napoli, 1983.
- DOMANGE, Simone, *Le Clézio ou la quête du désert*, Editions Imago, 1993.
- DOUCEY, Bruno, *Désert de Le Clézio*, Paris, Hatier, coll. Profil Littérature dirigée par Georges Décote, Série Profil d'une œuvre, 1994.
- EVARD, Franck, et Eric Tenet, *Mondo de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. Parcours de lecture, 1994.
- HOLZBERG, Ruth, *L'Œil du serpent. Dialectique du silence dans l'œuvre de Le Clézio*, Sherbrooke, Naaman, 1981.
- MAROTIN, François, *Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 1995.
- MARTIN, Bronwen, *The Search for Gold in J.M.G. Le Clézio*, London, Dublin, Philomel Publications, 1995.
- MICHEL, Jacqueline, *Une mise en récit du silence. Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, Librairie José Corti, 1986.
- MOLINIÉ, Georges, et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1993.
- ONIMUS, Jean, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, coll. Ecrivains, 1994.
- REAL, Elena, et Dolores Jiminéz, eds., *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*. Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992.
- RIDON, Jean-Xavier, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio. L'Exil des mots*, Paris, Editions Kimé, 1995.
- SALLES, Marina, *Le Procès-verbal de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. Parcours de lecture, 1996.
- TRITSMANS, Bruno, *Livres de pierre: Segalen, Caillois, Le Clézio, Gracq*, Etudes Littéraires françaises no 52, Tübingen, G. Narr, 1992.
- VALAYDON, Vijayen, *Le Mythe de Paul et Virginie dans les romans d'expression française et dans Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio*, Rose Hill, Maurice, Editions de l'Océan Indien, 1992.
- WELTI-WALTERS, Jennifer, *J.M.G. Le Clézio*, Boston, Twayne, coll. Twayne's World Authors Series, 1977.
- . *Icare ou l'évasion impossible. Etude psychomythique de l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio*, Sherbrooke, Naaman, 1982.

**TRAVAUX UNIVERSITAIRES SUR LE CLÉZIO**  
(ordre alphabétique)

**Thèses de doctorat**

- ALLET, Hervé François, "Mémoire et désert. Etude sociocritique de quelques romans de Patrick Modiano, J.M.G. Le Clézio et Michel Tournier", University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994, *DAI*, vol. 55-12A.
- AGUIRRE, Fernando, "Figures du pouvoir. Onetti: *Junta cadaveres*; Le Clézio: *Les Géants*; Juan Goytisolo: *Révendication del code Don Julian*; Artaud: *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*", Université de Paris XII, 1986.
- BENARD-COURTIN, Sylvie, "Le Regard: principe de cohésion dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio", Université de Paris IV, 1995.
- BLACK, Sister Margaretta, "Problems and techniques of the French novel, 1950-1970: a study of the literary theory and practice of five novelists (Robbe-Grillet, N. Sarraute, J. Ricardou, Le Clézio)", University of Wisconsin, 1972, *DAI*, vol. 33, no 12, June, 6899-A.
- BUISSON, Françoise, "L'Expérience du temps dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio et de Peter Handke", Université de Paris X, 1993.
- CAVALLERO, Claude, "J.M.G. Le Clézio ou les marges du roman", Université de Rennes II, 1992.
- DALAM, Minane, "Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio", Université de Paris III, 1996.
- DE CHEZET, Jean-Paul, "Continuité et discontinuité dans les romans de J.M.G. Le Clézio", University of California, Irvine, 1974, *DAI*, vol. 35, no 6, December, 3674-3675-A.
- DOMECQ, Cathérine, "L'Espace du désert dans *Le Jardin d'Hyacinthe* d'Henri Bosco, *Le Chant du monde* de Jean Giono, et *Désert* de Jean-Marie Gustave Le Clézio", Université de Toulouse II, 1993.
- EVANNO-LABBE, Michelle, "Jean-Marie Gustave Le Clézio: le roman en question", Paris X, 1993.
- FAYET LAISNEY, Odile, "L'écriture de J.M.G. Le Clézio, une écriture magique", Université de Paris X, 1988.
- FISCHER, Christian, "La Solitude dans l'œuvre romanesque de Le Clézio", Université de Metz, 1985.
- GAMACHE, Edwige Lydie, "The Renewed presence of exotic otherness in the French and Francophone texts of the late twentieth century", University of California, Berkeley, 1998, *DAI*, vol. 59-08A.
- GILBERT, Henri, "Le Mythe du paradis perdu dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio: pour une approche de la dualité", Université de Lyon II, 1992.
- GILLET, Isabelle, "Quête d'une harmonie et mythe dans l'univers romanesque de J.M.G. Le Clézio", Université de Lille III, 1991.
- GILLIER-PICHAT, Monique, "Image, imaginaire, symbole: La relation mythique dans l'œuvre de Le Clézio: *Les Géants*, *L'Inconnu sur la terre*, *Désert*", Université de Paris III, 1985.
- GUILLERMET PASQUIER, Martine, "La Quête de l'altérité dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio", Université de Rouen, 1993.
- HOLZBURG, Ruth, "La Dialectique du silence dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio", Rutgers University, The State University of New Jersey - Brunswick, 1975, *DAI*, vol. 36, no 10, April, 6736-A.
- JAPPERT, Thomas, "Le Thème de l'enfance dans l'œuvre de Le Clézio", Université d'Aix-Marseille I, 1983.
- JOLLIN, Sophie, "Erotisme et littérarité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio", Université de Paris IV, 1995.
- JUNG, Hai Souk, "Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de Le Clézio", Université de Nice, 1983.
- KONATE, Karim, "Le Travail du mythe dans les récits de Jean-Marie Gustave Le Clézio", Université de Montpellier III, 1991.
- LE CLÉZIO, Marguerite, "Mirrors of disintegration: J.M.G. Le Clézio: from *Le Procès-verbal* to *Les Géants*", Columbia University, 1976, *DAI*, vol. 39, no 4, October, 2258-A.

- LEE-CHONG, Ock Sang, "Forme et signification du texte le clézien: étude sur *Le Déluge*", Université de Paris VIII, 1995.
- LEGER, Thierry, "L'Œuvre de Le Clézio face à l'existentialisme, au nouveau roman et au postmoderne", Washington University, 1995, *DAI*, vol. 56-11A, p. 4417, 266 pages.
- MAISONNEUVE, Patrick, "L'Univers mythologique du roman français contemporain d'Alain Robbe-Grillet à J.M.G. Le Clézio", Université de Paris VIII, 1971.
- MAYRAND, Marie Annick, "Le Rapport de l'homme au monde dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio", Université de Lyon II, 1988.
- PEDEN, Geneviève Marie, "La Condition humaine et la vision du monde dans les essais de J.M.G. Le Clézio", Michigan State University, 1989, *DAI*, August, 1990, vol. 51, no 2, 438-A.
- PENROD, Lynn Kettler, "The Rules of the game: the novels of J.M.G. Le Clézio (1963-1973)", Ohio State University, 1975, *DAI*, vol. 36, no 11, May, 7413-7414-A.
- PICARD, Hélène, "Ecritures du texte - espaces du texte: temps, espace, écriture chez Juan José Saer et Jean-Marie Gustave Le Clézio", Université de Paris III, 1992.
- REISH, Kathleen, "J.M.G. Le Clézio: the building of a fictional world", University of Wisconsin, Madison, 1973, *DAI*, vol. 36, no 5, November, 1973, 2649-2650A.
- RIDON, Jean-Xavier-Didier, "L'Exil des mots et la représentation de l'autre dans les œuvres de Henri Michaux et de Jean-Marie Gustave Le Clézio", University of Illinois at Urbana-Champaign, 1993, *DAI*, vol. 54, no. 5, 1797A.
- SALIJ, H.J., "Modern Dilemmas and the techniques of writing in the novels of Uwe Johnson and J.M.G. Le Clézio (A Comparative Study)", University of Washington, 1971, *DAI*, vol. 32, no 5A, 2706.
- SOLINGA, Jean-Yves V., "Evolution et constantes: représentation(s) du site maghrébin chez Loti, Gide, Camus et Le Clézio", University of Connecticut, 1994, *DAI*, vol. 56-03A.
- SOU-YEUL, Li, "Le Clézio: rêveur de l'autre côté: l'étude sur l'espace et le voyage", Université de Limoges, 1992.
- VIEL, Anne, "L'Espace dans l'œuvre de Le Clézio. La dialectique du réel et de l'imaginaire", Université de Paris IV, 1985.
- VIEUILLE, Chantal, "Le Féminin dans l'œuvre de Le Clézio", Université d'Aix-Marseille I, 1983.
- VILLENEUVE, Eric, "L'Ecrivain mauricien", Université de Lyon II, 1985.
- VOGL, Mary Beth, "Picturing the Maghreb: orientalism, photography and representation in contemporary Francophone texts (Michel Tournier, J.M.G. Le Clézio, Tahar Ben Jelloun, Leila Sebbar)", Indiana University, 1998, *DAI*, vol. 59-09A.
- WATERSON, George Chychele Jr., "A Suggested reading of a puzzle novel: œdipal themes in J-M-G Le Clézio's first work, *Le Procès-verbal* (1963)", University of Michigan, 1978, *DAI*, vol.39, no 6, December 1978, 3623-3624-A.
- WEINER, Joyce Sharon, "Conceptions of Language in the works of J.M.G. Le Clézio", University of Pennsylvania, 1979, *DAI*, vol.39, no 10, April 1979, 6165-A, .

### Mémoires de Maîtrise et de DEA

- BACHAND, Denis, "La Nostalgie des origines chez Jean-Marie Gustave Le Clézio", Université de Sherbrooke, 1975.
- BENTAIEB, Mouna, "Le Temps et l'espace dans *Désert* de Le Clézio", University of British Columbia, 1983.
- BOTTGEN, Jean-Paul, "Etude thématique de *La Fièvre* de J.M.G. Le Clézio: pour un mythe du réel chez J.M.G. Le Clézio", Université de Nice, 1972.
- DAROS, Philippe, "L'Œuvre: Expérience de la déraison: Etude du *Procès-verbal* et d'autres textes de J.M.G. Le Clézio", Université de Nice, 1973.
- DAVIS, Nancy Lee, "Quest for unity in *Désert* and in *Le Chercheur d'or*: a symbolic study of the works of J.M.G. Le Clézio", University of South Carolina, 1990.
- ELSA, Michael, "Le Rôle du mythe dans *Onitsha* de Jean-Marie Gustave Le Clézio", University of Ottawa, 1994, *MAI*, vol. 34-02.
- ELZAS, Susan Fernande, "L'Impossible fuite de Le Clézio", University of California-Los Angeles, 1979.
- ERRE, Sandy, "La Constitution d'une identité et la marche vers la conscience de soi chez trois personnages féminins de Le Clézio, *Désert, Printemps, Etoile errante.*", Université de Bordeaux, 1996.

- HAGHEBAERT, Elisabeth, "Improvisations pour un procès-verbal, production textuelle dans *Le Procès-verbal* de J.M.G. Le Clézio", Université du Québec à Trois-Rivières, 1989, 1990.
- JONES, Bruce A., "Theory and practice: both worlds of Mondo", University of North Carolina at Greensboro, 1989.
- NAVARRO, Emmanuelle, "Traduction d'une œuvre de Le Clézio: *Trois villes saintes*", University of Houston, 1987.
- POINTRÉ, Linda A., "Les Cinq premiers romans de J.M.G. Le Clézio", University of Western Australia, 1985.
- PORTEAU, F., "L'Homme et la matière dans *Terra Amata, Voyages de l'autre côté, et Désert*, de Jean-Marie Gustave Le Clézio", Université de Bordeaux III, 1988.
- REBEL, Sylvie Dominique, "The Dialectics of fear: escapism, aggression and isolation: a study of five works of Le Clézio", University of Houston-University Park, 1984.
- REILAND, Alain, "Les Romans de J.M.G. Le Clézio. Structures imaginaires, structures romanesques", Université de Strasbourg, 1972.
- SAVARIN, Anne, "*Terra Amata*, Jean-Marie Le Clézio", Université de Perpignan, 1993.
- VALLIER, Nathalie de, "La Quête de l'or", Université de Bordeaux III, 1987.
- LEJEUNE, Isabelle, "Genèse de la poétique leclézienne: fidélité et originalité face à plus de deux siècles de littérature maritime", Mémoire de DEA, Université de Limoges, 1993.

**ARTICLES CRITIQUES SUR LE CLEZIO**  
(ordre alphabétique)

- "A bas Le Clézio!", *Le Figaro littéraire*, 15 mai 1967.
- ABENSOUR, Gérard, "L'Épopée de la fin de l'insularité. J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or*", *Critique*, 462, novembre 1985, pp. 1106-1111.
- ACHARD, Maurice, "Le Clézio et autres histoires", *Les Nouvelles Littéraires*, 2627, 16 mars, 1978, p. 6.
- . "Le Clézio à Apostrophes", *Les Nouvelles Littéraires*, 25 septembre 1980, p. 24.
- AIZERTIN, Marcel, "*Le Procès-verbal: Prix Renaudot*", *Tribune Socialiste*, 23 novembre 1963.
- ALBÉRÈS, René-Marill, "Charmes du pathétique", *Les Nouvelles Littéraires*, 2099, 23 novembre, 1967, p. 5.
- . "Du picaresque au pathétique", *L'Aventure intellectuelle du XXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1969.
- . *Le Roman d'aujourd'hui 1960-1970*, Ed. Albin Michel, 1970, pp. 118-121.
- . *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1971, pp. 411-412.
- . "Le Baroque romanesque de J.M.G. Le Clézio", *Littérature Horizon 2000*, Paris, Albin Michel, 1974, pp. 171-188.
- ALBERT, Christiane, "L'Enfance chez J.M.G. Le Clézio: regard ou quête?" *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 199-204.
- ALBO, Daniel, "Le Clézio, 'prof' de français à Bangkok", *Le Figaro Littéraire*, 1098, 2 mai 1967, pp. 26-27.
- ALDEN, Douglas W., et Richard Brooks, (eds.), *A Critical bibliography of French literature, Volume IV. The Twentieth Century in Three Parts*, Syracuse University Press, 1980.
- ALHAU, Max, "*Le Chercheur d'or*", *Europe*, 674-675, juin-juillet 1985, pp. 202-203.
- . "*Voyage à Rodrigues*", *Europe*, 884, 1986, pp. 225-226.
- . "Deux œuvres au miroir ou: écrire pour les enfants?", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 201-210.
- ALMIRA, Jacques, "L'Amour comme découverte du monde", *Revue des Deux Mondes*, mai 1991, pp. 157-163.
- ALTHEN, Gabrielle, "Narration et contemplation dans le roman de J.M.G. Le Clézio", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 129-145.
- AMETTE, Jacques-Pierre, "J.M.G. Le Clézio: *Le Livre des fuites*", *Nouvelle Revue Française*, 34, juillet 1969, pp. 146-147.
- . "Le dernier texte de Le Clézio lu...", *La Quinzaine Littéraire*, 131, 16 décembre 1971, pp. 5-6.
- . "La Médecine de J.M.G. Le Clézio", *Nouvelle Revue Française*, 229, janvier 1972, pp. 78-80.
- . "Le Clézio a peur du mammouth", *Point*, 30, 16 avril 1973, pp. 82-83.
- ANDERSON, Alison, "Translating J.M.G. Le Clézio", *World Literature Today*, Autumn 1997, 71, 4, pp. 695-702.
- ANEX, Georges, "J.M.G. Le Clézio: *Le Procès-verbal*", *Nouvelle Revue Française*, 23, 1964, pp. 1106-1108.
- . "Prisonnier du monde. J.M.G. Le Clézio: *Terra amata*", *Journal de Genève*, (Samedi littéraire), 27-28 janvier 1968, p. 14.
- . *Le Lecteur complice. Cinquante chroniques de littérature française, 1966-1991*, Genève, Editions Zoé, 1991, pp. 132-137.
- ANTAL, Paul J., "J.M.G. Le Clézio: *Les Géants*", *West Coast Review*, vol. 12, 1, June 1977, pp. 61-63.
- ARGAND, Catherine, "Les Métamorphoses d'un Niçois", *Lire*, 230, novembre 1994, pp. 24-25.
- ARGAND, Catherine et Carole Vantroys, "Le Clézio no 1", *Lire*, 230, novembre 1994, pp. 22-23.
- ARMEL, Aliette, "L'Écriture comme trace d'enfance", *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, pp. 56-58.
- ASTIER, Colette, "*Hai*, entre fin et renouveau du langage", *Fins de siècle — Terme, Evolution, Révolution?*, Textes réunis et présentés par Gwenhaël Ponnau, Toulouse, 22-24 septembre, 1987, P.U.de Mirail, 1989, pp. 649-656.

- B., S., "Le Clézio: La Leçon d'écriture", *Le Nouveau Dimanche*, 29 octobre 1995.
- B., F., "Les Chemins du sacré", *Le Monde des Livres*, 9850, 24 septembre 1976, p. 24.
- BACHAND, D., "The Art of Publicity and art in publicity - From Poetry to Prophecy", *Etudes Françaises*, vol. 22, 3, 1987, pp. 21-33.
- BALDICK, Robert, "New men in the power game", *The Daily Telegraph*, 34539, May 12 1966, p. 23.
- BANIER, François-Marie, "Le Beau silencieux", *L'Express*, 1069, 3-9 janvier 1972, p. 62.
- BARJON, Louis, "Les Romans: *Le Procès-verbal, La Bête quaternaire*", *Etudes*, 320, mars 1964, pp. 375-383.
- BATTESTINI, Simon, "Le Clézio: l'invention d'*Onitsha* et la construction de soi", *Regards sur la France des années 1980: le roman*, Joseph Braum, Madeleine Cottenet Hage, Pierre Verdaguer, (eds.), Saratoga, Anna Libri, 1994, pp. 195-202.
- BAYLE, Thierry, "J.M.G. Le Clézio: *La Quarantaine*", *Magazine Littéraire*, 337, novembre 1995, p. 71.
- BAUDIN, Brigitte, "Mondo: Tony Gatlif et les errances d'un enfant de nulle part", *Le Figaro*, 18 avril 1996.
- BÉDÉ, Jean Albert et William Edgerton, (eds.), *Columbia Dictionary of Modern European Literature*, New York, Columbia University Press, 2e édition, 1980.
- BELMANS, Jacques: "J.M.G. Le Clézio: *Désert/Trois Villes Saintes*", *Marginales*, 195-196, septembre 1980, p. 21.
- BEN JÉLLOUN, Tahar, "Le Clézio et Goytisol: la question palestinienne", *Le Monde des Livres*, 13608, 28 octobre 1988, p. 31.
- . "Les Deux mondes de Le Clézio", *Le Nouvel Observateur*, 1599, 29 juin 1995, p. 59.
- BENOIT, Claude, "Les secrets du regard", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 77-81.
- . "L'Etrangeté et la différence", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 179-186.
- BERMÚDEZ, Dolores, "L'Habitude cartographique", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 39-44.
- BERSANI, Jacques, "Le Clézio sismographe", *Critique*, 238, mars 1967, pp. 311-321.
- . "Sagesse de Le Clézio", *La Nouvelle Revue Française*, 175, juillet 1967, pp. 110-115.
- BERSANI, Jacques, Michel Autrand, Jacques Lecarme, Bruno Vercier, (eds), *La Littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970.
- BERTHIAUME, André, "Le Clézio aujourd'hui", *Liberté*, vol. 24, 6, décembre 1982, pp. 96-100.
- . "Mythe et motivations chez Le Clézio, Tournier, Yourcenar", *Ecrits du Canada Français*, no 56, 1986, 45-55.
- BERTRAND, Denis, "La Transparence d'un texte: Exercice de lecture sémiotique", *Le Français dans le monde*, février-mars 1988, pp. 81-95.
- BIACIOTTI, Hector, "Un Ange étourdi", *Le Nouvel Observateur*, 702, 23-30 avril 1978, pp. 88-89.
- BIEKER, Sibylle, "J.M.G. Le Clézio", *Kritisches Lexicon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, 12, avril 1987, pp. 1-15.
- BLOCH-MICHEL, Jean, "How Nothing Happens", *Thought*, (Delhi), XVI, 2, January 11, 1964, pp. 16-17.
- BLOT, Jean, "Le Roman et son langage", *Nouvelle Revue Française*, 198, 1 juin 1969, pp. 1157-1163.
- BOISDEFRE, Pierre de, "Révélation de Le Clézio", *Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris, Bordas, 1968, pp. 256-257.
- . "Le Clézio, Beckett... vers un 'au-delà' de la littérature", *Où va le roman?*, Paris, Del Duca, 1972, pp. 263-277.
- . *Les Ecrivains de la nuit ou la littérature qui change de signe*, Paris, Plon, 1973.
- BOLLÈME, Geneviève, "Le Procès-verbal ou la folie-fiction", *Mercure de France*, XII, 1202, décembre 1963, pp. 791-797.
- BONA, Dominique, "Femmes sauvages", *Le Figaro Littéraire*, 13911, 19 avril 1989, p. 12.
- BONN, Anne-Marie, *La Rêverie terrienne et l'espace de la modernité dans quelques romans français parus de 1967 à 1972*, Paris, Librairie Klincksieck, 1972.
- BONNEFOY, Claude, "L'Amour aujourd'hui n'est plus au rendez-vous", *Arts et Loisirs*, 78, 22-28 mars 1967, pp. 14-16.



- . "Le Livre des fuites par J.M.G. Le Clézio", *Le Nouvel Observateur*, 235, 12-18 mai 1969, pp. 42-43.
- . "Le Reflet de notre monde", *Nouvelles Littéraires*, 2377, 16-22 avril 1973, p. 5.
- . "L'Autre côté de l'univers", *Nouvelles Littéraires*, 2472, 10-16 février 1975, p. 5.
- . "J.M.G. Le Clézio", *Littérature de notre temps*, Jacques Majault (ed.), Paris, Castermann, t. III, 1977, pp. 133-136.
- . "Novalis en grand Indien blanc. A l'angoisse de ses premiers livres a succédé, chez Le Clézio, la contemplation", *Nouvelles Littéraires*, 2627, 16 mars 1978, p. 6.
- BONNEFOY, Claude et al., *Dictionnaire de littérature française contemporaine*, Paris, Delarge, 1977, pp. 200-203.
- BORDERIE, Roger, "Une fourmilière de mots", *La Quinzaine Littéraire*, 30, 15-31 juin 1967, pp. 18-19.
- . "Quelque chose de Shakespearien", *La Quinzaine Littéraire*, 42, 1-15 janvier 1968, pp. 12-13.
- BORGOMANO, Madeleine, "Onitsha, de J.M.G. Le Clézio, ou l'Afrique perdue", *Carrefour de Cultures*, Mélanges offerts à Jacqueline Leiner, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, pp. 243-251.
- . "Rencontres dans les romans de J.M.G. Le Clézio, et spécialement *Etoile errante*: utopie diégétique, réalité textuelle", *Point de Rencontre: Le Roman*, Actes du colloque international d'Oslo, 7-10 septembre 1994, Tome I, pp. 177-184.
- BOREL, Jacques, "Déshumanisation de la littérature", *Nouvelle Revue Française*, 177, septembre 1967, pp. 397-419.
- BORTOLI, Georges, "Rien n'a changé pour Le Clézio", *Le Figaro littéraire*, 965, 15 octobre 1964, p. 3.
- BORY, Jean-Louis, "Neuf bateaux ivres", *Le Nouvel Observateur*, 19, 25 mars 1965, pp. 24-25.
- BOSQUET, Alain, "La Manière de Le Clézio", *Combat*, 6, 761, 17 mars 1966, p. 7.
- . "J.M.G. Le Clézio et Jacques Almira", *Nouvelle Revue Française*, 268, avril 1975, pp. 91-94.
- . "Voyages de l'autre côté", *Nouvelle Revue Française*, 268, avril 1975, pp. 91-92.
- . "Un périple de Le Clézio", *Le Figaro*, 12596, 1 mars 1985, p. 37.
- BOTT, François, "Un Regard absolument neuf", *L'Express*, 770, 21-27 mars 1966, pp. 102-103.
- BOUDET, Robert et Pierre Pichard, "Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio", *L'Ecole-Collèges*, 1-15 septembre 1987, pp. 37-46; 1 octobre, 1987, pp. 22-32.
- BOURDET, Denise, *Encre sympathique*, Paris, Grasset, 1966, pp. 184-193.
- BOURGEOIS, René, "Illuminations 1970", *Recherches et Travaux*, Bulletin no 3, mars 1971, pp. 46-48.
- BOURIN, André et Jacques Rousselot, (eds.), *Le Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, Paris, Larousse, 1966.
- BOYER, Régis, "Romans actuels", *Le Français dans le monde*, 48, avril-mai 1967, pp. 6-14.
- BRÉE, Germaine, *Books Abroad*, 42, 1968, pp. 399-400.
- . "The Fabulous world of J.M.G. Le Clézio" *From Dante to García Marquez*, Gene H. Bell-Villada et Antonio Gimenez, (eds.), Williamstown, Williams College, 1987, XXXI, pp. 349-359.
- BRENNER, Jacques, "Une Terreur diffuse", *Journal de la vie littéraire 1962-1964*, Paris, Juillard, 1965, pp. 282-284.
- . "Une grande période littéraire?", *Ecrire, Lire et en parler... Dix années de littérature mondiale en 55 interviews publiées dans Lire*, Paris, Robert Laffont, 1985.
- . "J.M.G. Le Clézio", *Mon histoire de la littérature contemporaine*, Paris, Grasset, 1987, pp. 274-276.
- BRINCOURT, André, *Les Ecrivains du XX<sup>e</sup> siècle. Un musée imaginaire de la littérature mondiale*, Paris, Retz, 1979.
- . "J.M.G. Le Clézio: écrire comme on vole", *Figaro Littéraire*, 15825, 6 juillet 1995, p. 4.
- BROCHIER, Jean-Jacques, "Les Ecrivains de Raymond Moretti", *Magazine Littéraire*, 235, novembre 1986, pp. 94-97.
- BROOKE-ROSE, Christine, "It rains a great deal", *The Times Saturday Review*, October 28, 1967, p. 22.

- . "French Fiction: The Long Revolution", *The Times Saturday Review*, August 3, 1968, p. 18.
- BROOKS, Peter, "The Pleasure Principle", *Partisan Review*, vol. XXXIII, 1, Winter 1966, pp. 128-132.
- . "Para-literature, para-language, para-novel", *The New York Times Book Review*, January 30, 1972, pp. 6, 34.
- BROTHERSTON, Gordon, "The Katun round", *The Times Literary Supplement*, 3906, January 21, 1977, p. 88.
- BROWN, John L., "A New Book of Flights: Immigration and Displacement in J.M.G. Le Clézio's *Poisson d'or*", *World Literature Today*, Autumn 1997, 71, 4, pp. 731-734.
- BUISINE, Alain, "Effacements", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 95-109.
- BUNUEL, J., "*La Fièvre* de J.M.G. Le Clézio", *Atlas*, 10, 1965, pp. 188-189.
- BUREAU, Conrad, "Proust, Gide et Le Clézio", *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, P.U.F., 1976, pp. 123-150.
- . "*La Guerre* de Le Clézio et *La Porte étroite* de Gide", *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, P.U.F., 1976, pp. 151-177.
- BUSS, Robin, "J.M.G. Le Clézio: *Etoile errante*", *Times Literary Supplement*, 4688, février 1992, p. 13.
- CAAMANO, M. Àngeles, "La Parole du silence", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 75-78.
- CADET, Valérie, "Le Clézio, les mots au large", *Le Monde*, 6 mai 1996.
- CADOREL, Raymond, "Le Mexique dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio", *Récifs*, 7, 1985, pp. 63-91.
- CAGNON, Maurice, "J.M.G. Le Clézio: *Le Livre des fuites*", *French Review*, XLIV, 3, February 1971, pp. 644-645.
- . "J.M.G. Le Clézio: *La Guerre*", *French Review*, XLIV, 6, May 1971, pp. 1122-1123.
- . "J.M.G. Le Clézio: L'impossible vérité de la fiction", *Critique*, 297, février 1972, pp. 158-164.
- . "J.M.G. Le Clézio: The Genesis of Writing", *Language and Style*, 5, 1972, pp. 221-227.
- . "J.M.G. Le Clézio: *Hai*", *French Review*, XLVI, 3, February 1973, pp. 661-662.
- . "J.M.G. Le Clézio: *Voyages de l'autre côté*", *French Review*, XLIX, 4, March 1976, pp. 639-640.
- CAGNON, Maurice, (ed.), *Ethique et esthétique dans la littérature française du XXe siècle*, Saratoga C.A., Anna Libri, DATE
- CAGNON, Maurice et Stephen Smith, "Le Clézio's Taoist Vision", *French Review*, XLVII, 6, Spring 1974, pp. 245-252.
- . " 'Martin': A Portrait of the Artist as a Young Hydrocephalic", *International Fiction Review*, 1, January 1975, pp. 64-67.
- . "J.M.G. Le Clézio: Fiction's double blind", *Surfiction: Fiction, now and tomorrow*, Raymond Federman, (ed.), Chicago, Swallow Press, 1975, pp. 215-226.
- . "*Mors et Anima*: La Dialectique du paradoxe plausible", *Revue du pacifique*, vol.1, 1, printemps 1975, pp. 33-42.
- CAMERO PÉREZ, Carmen, "Pour une étude de l'espace dans *Printemps*", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 155-161.
- CAPRON, E. Michel, "Compte-rendu de *Voyage à Rodrigues*", *La Revue Nouvelle*, LXXXIV, juillet-décembre 1986, pp. 334-335.
- CANZONERI, Robert, *Fiction and Analysis: Seven Major Themes*, Glenview, Illinois, Scott Foresman, 1970.
- CARTANO, Tony, "J.M.G. Le Clézio", *Dictionnaire de littérature française contemporaine*, Claude Bonnefoy, Tony Cartano, Daniel Oster, (eds.), 1977, Jean-Pierre Delarge, pp. 200-203.
- CASANOVA, Nicole, "Le Clézio en rendez-vous avec lui-même", *La Quinzaine Littéraire*, 576, 16 avril 1991, pp. 14-15.
- CASSIÈRE, Jacqueline, "Le Jardin, lieu mythique chez Le Clézio" *Iris*, 13, 1993, pp. 189-203.
- CAUTE, David, *The Illusion: An Essay on Politics, Theater and the Novel*, London, Panther, 1972.

- CAVALLERO, Claude, "Land of the sea: le pays de la mer de Le Clézio" *L'Information littéraire*, vol. 45, 5, novembre-décembre 1993, pp. 35-40.
- . "D'un Roman polyphonique: J.M.G. Le Clézio", *Le Montage littéraire*, Paris, Larousse, 1993, pp. 52-59.
- CELLARD, Jacques, "De *La Guerre* au *Procès-verbal* — lyrisme et maniérisme", *Le Monde des Livres*, 8785, 12 avril 1973, pp. 20-21.
- CHALON, Jean, "J.M.G. Le Clézio, philosophe de vingt-trois ans, avoue 'Je suis paresseux'", *Le Figaro Littéraire*, 918, 21 novembre 1963, p. 3.
- CHAFFARD, Georges, "L'Elysée donne l'exemple de l'écramage", *L'Express*, 827, 24-30 avril 1967, pp. 10-11.
- CHAMPAGN, R.A., "Semiology — Linguistic Model for French Scripture", *Papers on Language and Literature*, 14, 3, 1978, pp. 315-333.
- CHAPSAL, Madeleine, "Le Clézio rentre d'Amérique", *L'Express*, 737, 2-8 août 1965, pp. 35-37.
- . "Le Clézio joue la sarabande de la mort", *L'Express*, 855, 6-12 novembre 1967, pp. 46-47.
- . "Les Romans blancs de Le Clézio", *L'Express*, 1002, 21-27 septembre 1970, pp. 49-50.
- CHAUDENSON, R., "Writing in Creole", *La Quinzaine Littéraire*, 560, 16 juillet 1990, pp. 28-29.
- CHAVARDÈS, Maurice, "Une Littérature de dépassement", *Signes du Temps*, 6, juin 1967, pp. 31-32.
- CHÉREAU-BŒUF, Sylvie, "Approches de l'imaginaire le clézien au travers du *Procès-verbal*" *Recherches sur l'imaginaire*, Angers, Presse Universitaire d'Angers, Cahier X, 1983, pp. 147-152.
- CHESSEX, Jacques, "*Le Déluge*", *Nouvelle Revue Française*, 28, 1966, pp. 138-139.
- CHESSEX, Jacques, "Moments Littéraires: *Le Déluge*, un roman de Le Clézio", *Gazette de Lausanne*, 14-15 mai 1966, p. 18.
- CLANCIER, A., "Form of Nothingness in Modern Poetry", *Revue française de Psychanalyse*, 43, 3, 1979, pp. 497-507.
- CLAVAREAU, Agnès, "Lecture mythique de *Désert* de J.M.G. Le Clézio", *Recherches sur l'imaginaire*, Angers, Presse Universitaire d'Angers, Cahier XIII, 1985, pp. 395-412.
- CLERC, Jeanne-Marie, "Le Cinéma et les images modernes dans *Le Procès-verbal*", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 47-58.
- CLERVAL, Alain, "J.M.G. Le Clézio: *L'inconnu sur la terre et Mondo et autres histoires*" *Nouvelle Revue Française*, 305, 1 juin 1978, pp. 98-102.
- CLOUARD, Henri, "La Revue littéraire. Promenade à travers le roman", *La Revue des deux mondes*, 23, 1 décembre 1967, pp. 424-434.
- . "La Revue littéraire: Le Clézio", *Le Livre des fuites*, *La Revue des deux mondes*, 7, 1 juillet 1969, pp. 126-135.
- CLOUARD, Henri: "La Revue Littéraire", *Revue des deux mondes*, 1, janvier 1971, pp. 156-166.
- COATALEM, Jean-Luc, "J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or*", *Esprit*, 103, juillet 1985, pp. 117-118.
- COLIN, Jean-Pierre, "Nous formons une génération de romantiques", *Arts et Loisirs*, 67, 11-17 janvier 1967, pp. 26-28.
- CONSTANT, Paule, "La Lune et le soleil", *Revue des Deux Mondes*, 2, février 1994, pp. 180-184.
- CORNEVIN, Robert, "Cent soixante-treize ans de littérature mauricienne", *Le Monde*, 9688, 13 mars 1976, pp. 24-25.
- CORTANZE, Gérard de, "Au Cœur du monde amérindien. *La Fête chantée*", *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, p. 38.
- . "Un Désert si peuplé. *Gens des nuages*", *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, p. 43.
- . "Jean Grosjean: Le Clézio est hanté par la vie et les gens", *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, pp. 51-53.
- COTTRELL, Robert O., "Jennifer Waelti-Walters: *Le Clézio*", *Modern Languages Journal*, LXII, 1978, p. 212.
- COURNOT, Michel, "Les Heures de nos vies", *Le Monde*, 14765, 18 juillet 1992, p. 14.
- . "Les Baleines bleues du paradis", *Le Monde*, 14773, 28 juillet 1992, p. 12.

- COURRIBET, André, "Figures féminines dans *Le Chercheur d'or*", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 125-131.
- COUTY, Daniel, et Jean-Pierre de Beaumarchais, (eds.), *Anthologie des littératures de langue française*, vol.1, A-L, Paris, P. Bordas, 1988.
- CRONEL, Hervé, "J.M.G. Le Clézio: *Le Rêve mexicain* ou la pensée interrompue", *Nouvelle Revue Française*, 432, janvier 1989, pp. 90-92.
- CUSIN, Phillipe, "Le Mystère Le Clézio: une utopie", *Le Figaro*, 23 novembre 1995.
- DAHL, Birgit, "Faut-il brûler Hyperpolis? Le Clézio's *Les Géants*", *(Pré)publications*, 5, octobre 1973, pp. 3-10.
- DAIX, P., "Avec J.M.G. Le Clézio", *Lettres Françaises*, 1040, 30 juillet-5 août 1964, pp. 1-7.
- D'ANGELI, Dina, "Le 'Nouveau Roman' et la tradition romanesque", *Culture Française*, janvier-février 1964, pp. 27-32.
- . "L'Entreprise romanesque de J.M.G. Le Clézio", *Culture Française*, anno XIX, 5, septembre - octobre 1972, pp. 279-282.
- DANDRIEU, Laurent, "*La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio", *Spectacle du Monde*, 404, novembre 1995, p. 16.
- DANIEL, Jean, "Paris Notes", *The New Republic*, vol. 151, 17, October 24, 1964, pp. 27-29.
- DANS, A.M., "Book Review of Spanish Dream/Relation de Michoacan", *La Quinzaine Littéraire*, 421, 1-15 août 1984, pp. 27-28.
- DEBREUILLE, Jean-Yves, "Nature et cité dans *Désert*", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 101-108.
- DEJEAN DE LA BATIE, Bernadette, "*Désert* de J.M.G. Le Clézio: roman hybride, roman de la hybridité", *French Cultural Studies*, 7, June 1996, pp. 163-178.
- DELATTRE, Geneviève, "Sur *Le Procès-verbal*", *French Review*, 38, 1964-1965, pp. 130-131.
- DELCOURT, Xavier, "Le Clézio et l'or du temps: *Le Rêve mexicain*", *La Quinzaine Littéraire*, 518, 16 octobre 1988, pp. 6-7.
- DELPECH, Jeanine, "La paresse récompensée", *Les Nouvelles Littéraires*, 1890, 21 novembre 1963, pp. 1, 6.
- DENOMMÉE, Odette, "Vision et narration dans *Le Chercheur d'or*", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 69-75.
- DESCHODT, Eric, "Lire: une leçon d'humanité", *Figaro magazine*, 618, 5 juin 1992, p. 178.
- DETWEIL, R., "Theological Trends of Post-modern Fiction", *Journal of American Academy of Religion*, 44, 2, 1976, pp. 225-237.
- DEY, Tarcis, "J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or*", *Nouvelle Revue Française*, 388, mai 1985, pp. 77-83.
- DHAINAUT, Pierre, "Le Clézio et *L'Extase matérielle*", *Cahiers internationaux de symbolisme*, 14, 1967, pp. 88-89.
- DI BERNARDI, Dominic, "*Printemps et autres saisons*", *Review of Contemporary Fiction*, XI, 2, Summer, 1991, pp. 262-263.
- . "*The Prospector* by J.M.G. Le Clézio; *The Mexican Dream*", *Bookworld*, 24, January, 1994.
- DIBIE, Pascal, "Le Rêve obsédant de la fin du monde: *Le Rêve mexicain*", *Magazine Littéraire*, 259, novembre 1988, pp. 98-99.
- DICK, Kay, "Period of adjustment", *The Sunday Times*, 7458, May 1, 1966, p. 34.
- DIS, Claude, "J.M.G. Le Clézio: *Voyage à Rodrigues*", *Nouvelle Revue Française*, 401, juin 1986, pp. 72-74.
- DI SCANNO, Teresa, "La Mécanique, l'inhumain et le fantastique dans *Les Géants* de Le Clézio", *Bollettino dell'Istituto de Lingue Estere*, 11, 1978, pp. 141-151.
- . "Angoisse individuelle et sentiment océanique dans *L'Extase matérielle* de Le Clézio", *Letterature II*, 1979, pp. 111-133.
- . "J.M.G. Le Clézio à la recherche du bonheur", *Studi di francesistica*, Genova, 1980, pp. 95-118.
- . "'La Montagne du Dieu vivant' de Le Clézio, récit initiatique", *Letterature*, no 4, 1981, 79-102.

- DOMANGE, Simone, "La Quête du désert", *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, pp. 44-46.
- DOMINO, "Nine Stories of Madness", *Atlas*, X, 3, September, 1965, pp. 188-189.
- DORMOY, Nadine, "Le Clézio ou la transcendance de l'instant", *Dalhousie French Studies*, 17, Fall-Winter, 1989, pp. 85-95.
- DORO, Paul-Henri, "La Mer retrouvée: *Le Chercheur d'or*", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 147-148.
- DUBACQ, Jean, "Compte-rendu de *Voyage à Rodrigues*", *Nouvelles de France*, 141, 1986, p. 54.
- DUBOR, Françoise, Deidre Dawson, Katrine Pflanze, "J.M.G. Le Clézio", *After the age of suspicion — The French novel today*, Yale University Press, 1988, Yale French Studies, Special issue, pp. 209-236.
- DU BREUIL, Bertrand et Natalie Carter, *Les Grandes Plumes*, Paris, Stock, 1986.
- DUGAST-PORTES, Francine, "Le Clézio ou l'émergence de la parabole", *Revue des sciences humaines*, LXXXV, 221, janvier-mars 1991, pp. 147-166.
- DUVIGNAU, J., "Compte-rendu du *Rêve mexicain* et de la *Relation de Michoacan*", *Nouvelle Revue Française*, 381, 1984, pp. 92-94.
- EDWARDS, Thomas R., "The Real Thing", *The New York Review of Books*, XVIII, 4, March 9, 1972, pp. 19-21.
- EZINE, Jean-Louis, "Un Désert propre: Le Clézio, absent de notre monde, ne répond plus de rien", *Nouvelles Littéraires*, 2627, 16 mars, 1978, p. 7.
- . "Mais que s'est-il donc passé?", *Nouvelles Littéraires*, 2717, 20 décembre 1979-3 janvier 1980, p. 13.
- . "Lettres de mon jardin", *Nouvelles Littéraires*, 2832, 14-21 avril 1982, p. 35.
- . "Vous m'en direz des nouvelles...", *Le Nouvel Observateur*, 1277, 27 avril-3 mai 1989, pp. 9-70.
- . "Quand Le Clézio nous fait violence (*La Ronde*)", *Nouvelles Littéraires*, 2832, 14 avril 1982, p. 35.
- . "Le Clézio l'Africain", *Le Nouvel Observateur*, 28 mars 1991.
- . "Les Mille et Une îles de Le Clézio", *Le Nouvel Observateur*, 19 octobre 1995.
- . "Le Clézio et les quarante voleurs", *Le Nouvel Observateur*, 1 mai 1997.
- FABRE-LUCE, Anne, "La Fuite immobile", *La Quinzaine Littéraire*, 73, 16-31 mai 1969, pp. 6-7.
- . "Le dernier texte de Le Clézio lu...", *La Quinzaine Littéraire*, 16 décembre 1971, pp. 4-5.
- . "L'enfer de la matière", *La Quinzaine Littéraire*, 163, 1-15 mai 1973, pp. 7-8.
- FAES, Géraldine, "L'Éléphant et la colombe", *Jeune Afrique*, 1729, 24 février 1994, pp. 52-54.
- FAVRE, Yves-Alain, "Sortir de la carapace du moi", *L'Ecrivain et son moi*, Paris, Classiques Hachette, 1973, pp. 106-108.
- . "Jacqueline Michel: *Une mise en récit du silence*", *Information Littéraire*, 2, mars-avril 1989, pp. 45-46.
- . "Le Clézio, l'expérience du cosmos et l'écriture", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 167-180.
- . "Vivre dans l'émerveillement", *Revue Universelle des Faits et des Idées*, 158, septembre 1990, pp. 57-60.
- . "Le Clézio, poète de la lumière", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 297-304.
- FAYET, Odile, "Image, mystique et magie dans *L'Inconnu sur la terre*", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 187-199.
- FERNANDEZ, Dominique, "Les Errants de Le Clézio", *L'Express*, 1606, 23 avril 1982, p. 25.
- . "La Nostalgie aztèque", *Le Nouvel Observateur*, 1246, 23-29 septembre 1988, pp. 57-58.
- FERNEY, Frédéric, "Livres: Le Clézio, le visage humain d'un barbare", *Figaro Magazine*, 449, 28 octobre 1988, p. 33.
- FERRARA, Lise et Maurice Cagnon, "Le Clézio et Ducharme: le savoir affectif de Naja Naja et de Bérénice", *Bulletin de la Société des Professeurs Français en Amérique*, New York, 1984-1985, pp. 133-143.
- FÉVRIER, Gilles, "Le Clézio n'en finit pas d'être ébloui par le monde réel", *Arts et Loisirs*, 84, 3-9 mai 1967, pp. 15-16.

- FINCH, Alison, "Back to Nature", *The Times Literary Supplement*, 3993, October 13, 1978, p. 1182.
- FLEUTIAUX, Pierrette, "J.M.G. Le Clézio", *Passions d'auteurs*, Presses de la Renaissance, *Roman*, 16, septembre 1986, pp. 21-24.
- FOOTE, Timothy, "Torrential French Novel à la mode", *Life*, LXIV, 5, February 2, 1968, p. 12.
- FORRESTER, Viviane, "Le grand blond avec ses mots", *Le Nouvel Observateur*, 535, 10-16 février 1975, pp. 50-51.
- FOUCAULT, Michel, "Le Langage de l'espace", *Critique*, 203, avril 1964, pp. 378-382.
- FOWLIE, Wallace, *Climate of violence. The French literary tradition from Baudelaire to the present*, New York, Macmillan, 1967.
- FRAKES, J.R., "Novels", *Washington Post Book World*, VI, 3, January 16, 1972, p. 2.
- FRANZ, Alain, "Le Clézio à travers la presse", *Romance Notes*, XVIII, 1, Fall, 1977, pp. 18-22.
- FREUSTIÉ, Jean, "J.M.G. Le Clézio: *L'Extase matérielle*", *Chroniques d'humeur*, Paris, Mercure de France, 1969, pp. 97-103.
- . "Une avalanche de mots", *Le Nouvel Observateur*, 444, 14-20 mai 1973, p. 69.
- FURBANK, P.N., "Orgies and Metamorphoses", *The Observer*, 9, 120, April 24, 1966, p. 27.
- GALEY, Matthieu, "Haro sur le roman", *Arts et Loisirs*, 1012, août 1965, p. 16.
- . "Le Clézio, un écrivain qui trompe son monde", *Arts et Loisirs*, 25, 16-22 mars 1966, p. 13.
- . "Les mots et Le Clézio", *L'Express*, 1136, 16-22 avril 1973, p. 54.
- . "Le Clézio, un délit de fuite", *L'Express*, 1231, 10-16 février 1975, pp. 19-20.
- GAMARRA, Pierre, "Les Livres nouveaux", *Europe*, 553-554, mai-juin 1975, pp. 226-231.
- . "Les Roses du désert", *Europe*, 618, octobre 1980, pp. 195-198.
- . "Des nouvelles de J.M.G. Le Clézio: *Printemps et autres saisons*", *Europe*, no 724-725, août-septembre 1989, pp. 154-155.
- GANAPATHY-DORÉ, Geetha, "Total Fiction: Biography in Ondaatje and Le Clézio", *La Création biographique*, Marta Dvorak, (ed.), P.U. de Rennes, 1997.
- GARCÍA GÓMEZ, Manuel, "Le Narrateur dans *La Ronde et autres faits divers*. Approximation au point de vue dans l'œuvre de Le Clézio", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 255-260.
- GARCIN, Jérôme, "Le Clézio, victime d'une cabale", *Événement du jeudi*, 216, 22-28 décembre 1988, p. 907.
- . "Le Clézio: retour à Milly", *L'Express*, 2297, 29 juillet 1995, p. 56.
- . "Un Indien contre la ville", *L'Express*, 1 novembre 1995.
- . "Robinson Le Clézio", *Le Provençal*, 5 novembre 1995.
- . "Jean-Marie Gustave Le Clézio à Nice", *Littérature vagabonde*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 266-284.
- GASCOYNE, David, "Poetic Fiction", *Literary Review*, 32, 1-14 janvier 1981, pp. 6-7.
- . "Primordial Rhythms", *The Times Literary Supplement*, 4305, October 4, 1985, p. 1113.
- GASTÓN ELDUAYEN, Luis, "Formulation analogique; poétique de l'analogie (*Désert, Le Chercheur d'or, Voyage à Rodrigues*)", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 187-197.
- GAUBERT, Serge, "L'Enfance, le conte, le cercle. A propos de *Mondo* et de *Lullaby*", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 89-94.
- GATHERCOLE, Patricia M., "Fever by J-M-G Le Clézio", *Studies in Short Fiction*, V, 4, Summer 1968, pp. 391-392.
- GAUDEMAR, Antoine de, "J.M.G. Le Clézio du Mexique à Milly", *Libération*, 2318, 2 novembre 1988, p. 43.
- . "Sirandane m'était contée", *Libération*, 2823, 21 juin 1990, p. 26.
- GIRAUD, François, "Le Clézio ou le Mexique de nos rêves", *Esprit*, 145, décembre 1988, pp. 169-172.
- GIUDICELLI, Christian, "Le Clézio: un homme et une femme", *Figaro Magazine*, 684, 27 novembre 1993, p. 117.

- GLAYMAN, Claude, "Le Clézio et Linhardt: l'air de l'Amérique latine", *Nouvelles Littéraires*, 2744, 3-10 juillet 1980, p. 29.
- GOLDMAN, Arnold, "Casseroles", *The Listener*, vol. 78, 2014, November 2, 1967, p. 580.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana, "Hai: qu'est-ce que Hai", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 79-85.
- GRAINVILLE, Patrick, "Le Clézio: le continent noir", *Le Figaro Littéraire*, 18 mars 1991, p. 4.
- GRALL, Xavier, "Le Procès-verbal", *Signes du Temps*, 3, décembre 1963, pp. 39-40.
- GRAS, A., "The Mystery of Time — A new sociological approach", *Diogenes*, vol. 128, 1985, pp. 103-124.
- GREENBERG, Judith L., "Voyages de l'autre côté", *Books Abroad*, L, 1976, p. 828.
- GRENDÉL, Frédéric, "Le Procès-verbal", *Notre République*, 13 décembre 1963.
- GROSREY, Alain, "L'Inconnu sur la terre de J.M.G. Le Clézio. Un chemin vers nos origines", *Recherches sur l'imaginaire*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, Cahier XV, 1986, pp. 328-361.
- GUETTE, Jean, "Diego et Frida", *La Quinzaine Littéraire*, 634, 1-15 novembre 1993, p. 17.
- GUISSARD, Lucien, "Le Clézio: la grande aventure du monde", *La Croix*, 1-2 avril, 1978.
- . "Compte-rendu de *Désert*: Le Clézio, ou le rêve d'un désert", *La Croix*, 18-19 mai 1980, p. 9.
- HAEDENS, Kléber, "A Flood of words", *Atlas*, XI, 6, June 1966, pp. 378-380.
- HALPERIN, Elaine P., "Body of Keats, mind of Sartre", *Chicago Tribune Book World*, February 11, 1968, p. 18.
- HANQUIER, Eddy, "Parole et silence chez Le Clézio", *Communication et langage*, 3e trimestre, 1991, pp. 18-29.
- HAROCHE, Charles, "J.M.G. Le Clézio en quête de l'homme à venir", *Cahiers du communisme*, 2, février 1983, pp. 108-116.
- HELL, Henri, "Une Longue marche", *Le Nouvel Observateur*, 77, 4-10 mai 1966, p. 30.
- HEMMINGS, John, "Butyric Whiffs", *The Listener*, vol. 81, 2096, May 29, 1969, p. 216.
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier, "Écriture, topographie, typographie", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 207-215.
- HERVÉ, Louise, "Terra Amata, J.M.G. Le Clézio", *Recherches sur l'imaginaire*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, Cahier VIII, 1982, pp. 168-173.
- HOCQUENGHEM, Ani, "Le Clézio en scène à Mexico, là où naissent les baleines", *Événement du jeudi*, 212, 24-30 novembre 1988, pp. 124-125.
- HOLZBURG, Ruth, "Le Clézio et le voyage linguistique vers 'l'extase'", *Bulletin de la Société des Professeurs Français en Amérique*, 1976-1977, pp. 89-105.
- . "Beckett et Le Clézio: la chaîne sado-masochiste et le monologue du scripteur", *Modern Language Studies*, X, 1, Winter 1979-1980, pp. 60-68.
- HUVOS, K., "The French Americanist Novel", *The French American Review*, 3(3), 1979, pp. 85-104.
- IRELAND, Susan, "J.M.G. Le Clézio: *The Prospector*", *Review of Contemporary Fiction*, 14, Summer 1994, pp. 205-206.
- JAMET, Dominique, "A quoi joue le romancier 1963?", *Le Figaro littéraire*, 917, 14 novembre 1963, p. 8.
- . "Vivons-nous la mort du roman?", *Le Figaro Littéraire*, 1043, 14 avril 1966, p. 8.
- JAUFFRET, Magali, "Les Vibrations de Le Clézio", *L'Humanité*, 8 mai 1996.
- JAY, Salim, "*Désert*", *Esprit*, IV, 7-8, 43-44, juillet-août 1980, p. 166.
- . "Le Clézio: *Désert*", *Romans maghrebins, un regain de vigueur*, *L'Afrique Littéraire*, 70, 4e trimestre, 1983, pp. 125-126.
- . "French 1980. *Désert* par J-M-G Le Clézio", *L'Afrique de l'occident 1887-1987. L'Afrique Littéraire*, 8081-8082, 1987, pp. 128-129.
- . "Africa through the eyes of Western Writers 1887-1987. Critical Analysis of selected works of fiction in chronological order", *L'Afrique Littéraire*, vol. 80, 1987, pp. 9-187.
- JEAN, Raymond, "L'Univers biologique de J.M.G. Le Clézio", *Cahiers du Sud*, LIX, 382, mai-juin-juillet 1965, pp. 258-288; repris dans *La Littérature et le réel. De Diderot au nouveau roman*, Paris, Editions Albin Michel, 1965, pp. 258-263.

- JEAN-NESMY, Claude, "J.M.G. Le Clézio: *L'Inconnu sur la terre, Mondo et autres histoires*", *Revue Générale*, 8-9, août-septembre 1978, pp. 94-96.
- . "J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or*", *Esprit et Vie*, vol.95, 51, 19 décembre 1987, pp. 100-101.
- . "J.M.G. Le Clézio: *Printemps et autres saisons*", *Esprit et Vie*, 50, 14 décembre 1989, p. 688.
- JIMÉNEZ PLAJA, Dolores, "L'écriture en fuite", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 57-63.
- JOFFROY, Pierre, "Ce beau jeune homme qui vient de Nice...", *Paris Match*, 764, 30 novembre 1963, pp. 46-55.
- JOHNSON, Douglas, "Taking Off", *New Society*, vol. 19, 486, January 20, 1972, p. 134.
- JOHNSON, Patricia J., "J.M.G. Le Clézio: *L'Inconnu sur la terre et Mondo et autres histoires*", *French Review*, LIII, 1, October 1979, pp. 153-155.
- . "Adam Pollo and the Greek connection: the mythological dimensions of Le Clézio's *Le Procès-verbal*", *Classical and Modern Literature*, vol.4, 1, Fall, 1983, pp. 5-14.
- JOINER, Lawrence D., "J.M.G. Le Clézio by Jennifer Waelti-Walters", *Studies in Short Fiction*, vol.17, 4, Fall, 1979, pp. 367-368.
- JOLLIN, Sophie, "From the Renaudot Prize to the Puterbaugh Conference: The Reception of J.M.G. Le Clézio", *World Literature Today*, Autumn 1997, 71, 4, pp. 735-740.
- JONES, Pauline, "Insainsburys", *Foundation*, 11-12, March 1977, pp. 90-92.
- JOSSELIN, Jean-François, "Ils vous étonneront en 85", *Le Nouvel Observateur*, 1051, 28 décembre 1984-3 janvier 1985, pp. 52-54.
- JOUBERT, J.C., "On Chaka of Senghor, Leopold, Sedar (African Zulu and nineteenth century poetic influence)", *Revue d'Histoire Littéraire*, vol. 88, 1, 1988, pp. 215-224.
- JOUFFROY, Alain, "Une Dent ravageuse", *L'Express*, 687, 22 août 1964, p. 29.
- . "Le Clézio: l'absurde est morte", *L'Express*, 717, 15-21 mars 1965, pp. 70-71.
- JUIN, Hubert, "Cherchant où habiter", *Les Lettres françaises*, 1285, 28 mai-3 juin 1969, pp. 9, 11; repris dans *L'Usage de la critique*, Bruxelles, André de Rache, 1971, pp. 135-150.
- JUNKER, Howard, "Hide and Seek", *Newsweek*, vol.19, 13, March 31, 1969, pp. 99-100.
- KANTERS, Robert, "Procès-verbal à Adam", *Le Figaro Littéraire*, 912, 12 octobre 1963, p. 4.
- . "Parmi les livres", *La Revue de Paris*, 12, décembre 1963, pp. 108-117.
- . "In France it is the literary prize that makes a best seller", *The New York Times Book Review*, December 15, 1963, pp. 6-7.
- . "De Sollers à Le Clézio", *Le Figaro Littéraire*, 988, 25-31 mars 1965, p. 4.
- . "Parmi les livres", *La Revue de Paris*, 6, juin 1965, pp. 113-121.
- . "Le Clézio à la recherche de l'Arche", *Le Figaro Littéraire*, 1039, 17 mars 1966, p. 5.
- . "Le Clézio à la recherche de son âme", *Le Figaro Littéraire*, 1110, 24-30 juillet 1967, pp. 17-18.
- . "En fuite, J.M.G. Le Clézio", *Le Figaro Littéraire*, 1213, 18-24 août 1969, pp. 19-20.
- . "La Guerre permanente", *Le Figaro Littéraire*, 1275, 26 octobre-1 novembre 1970, p. 20.
- . "La Voix de celui qui parle dans la foule", *Le Figaro Littéraire*, 1406, 28 avril 1973, pp. III, 15.
- . "Jean-Marie Gustave Le Clézio", *L'Air des Lettres ou Tableau raisonnable des lettres françaises d'aujourd'hui*, Paris, Grasset, 1973, pp. 491-503.
- KAUFFMANN, Stanley, "Novels from abroad", *New York Review of Books*, III, 11, January 14, 1965, pp. 20-21.
- KENNER, Hugh, "Twelve Days to Despair", *The New York Times Book Review*, January 28, 1968, pp. 4,40.
- KHOURY-GHATA, Vénus, "J.M.G. Le Clézio: *Diego et Frida*", *Europe*, 777-778, janvier-février 1994, pp. 218-219.
- KING, Francis, "Furore among the French", *Sunday Telegraph*, no 353, November 19, 1967, 13.
- KNAPP, Bettina L., "The Fabled World of Le Clézio", *World Literature Today*, vol. 65, 4, 1991, p. 668.



- . J.M.G. Le Clézio's *Désert: The Myth of Transparency*, *World Literature Today*, Autumn 1997, 71, 4, pp. 703-708.
- KOLBERT, J., "The Year in French Literature, 1986, Bibliography", *French Review*, vol. 60(6), 1987, pp. 762-771.
- KUHN, Reinhard, "J.M.G. Le Clézio: *Les Géants*", *French Review*, XLVIII, 4 March 1975, pp. 799-800.
- KYRIA, Pierre, "A Paris pour la sortie du *Déluge*, J.M.G. Le Clézio, trois ans après", *Combat*, 6, 757, 12-13 mars 1966, p. 9.
- . "J.M.G. Le Clézio: de la quête spirituelle à l'extase matérielle", *Combat*, 7098, 15-16 avril 1967, p. 7.
- . "Dans le secret des créateurs", *La Revue de Paris*, 9, septembre 1967, pp. 122-127.
- . "L'Hymne à la vie de Le Clézio", *Combat*, no 7242, 26 octobre, 1967, p. 11.
- . "Le Clézio et le désordre d'un monde trop bien organisé", *Magazine Littéraire*, 46, novembre 1970, pp. 49-50.
- LABRE, Chantal, "*L'Inconnu sur la terre, Mondo et autres histoires*", *Esprit*, 5, 17, mai 1978, pp. 187-188.
- LALANDE, Françoise, "Le Clézio ou l'ivresse d'être", *Revue Nouvelle*, LXVII, 5-6, mai-juin 1978, pp. 546-547.
- LAMBERT, Hervé, "Fuite et nostalgie", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 85-94.
- LA ROCHEFOUCAULD, Marthe de, "*Le Procès-verbal* par J.M.G. Le Clézio", *Réalités*, 214, novembre 1963, pp. 13-17.
- LAS VERGNAS, Raymond, "Les Lettres", *Les Annales*, janvier 1964, pp. 51-55.
- . "Voyageurs de l'espace et du rêve", *Les Annales*, 175, mai 1965, pp. 53-57.
- LEAL, Juli, "La Nostalgie de l'aventure ou la fin d'un mythe, J.M.G. Le Clézio. *Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 133-139.
- LE BIHAN, Odile, "Du Collège au lycée: Le Clézio voyage aussi dans les classes", *Le Républicain Lorrain*, 4 février 1996.
- LE CLÉZIO, Marguerite, "L'être sujet/objet: la vision active et passive chez Le Clézio", *Ethique et esthétique dans la littérature française du XXe siècle*, Maurice Cagnon, (ed.), Saratoga, California, Anna Libri, 1979, pp. 113-121.
- . "Langage ou réalité. La Phénoménologie platonicienne de Le Clézio", *French Review*, LIV, 4, March 1981, pp. 530-537.
- . "J.M.G. Le Clézio: *La Ronde et autres faits divers*", *French Review*, LVI, 4, March 1983, pp. 667-668.
- . "J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or*", *French Review*, LIX, 3, February 1986, pp. 488-489.
- LECOMTE, Marcel, "Sur *Le Procès-verbal*", *Synthèses*, 212, janvier 1964, pp. 321-323; repris dans *Les Voies de la littérature — Choix de chroniques littéraires*, Labor, 1988, pp. 199-202.
- LEDESMA, Manuela, "Structure et dynamisme dans *Le Chercheur d'or* de J.M.G. Le Clézio", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 141-147.
- LE MARINEL, Jacques, "*La Ronde et autres faits divers*, de J.M.G. Le Clézio", *L'Ecole des lettres*, 1 janvier 1992, pp. 33-46.
- LEMOINE, Marie-France, "*Le Chercheur d'or: le mythe de la quête*", *Recherches sur l'imaginaire*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, Cahier XV, 1986, pp. 365-381.
- LENNON, Peter, "The Winner", *The Guardian*, 36, 510, Novembre 22, 1963, p. 9.
- LENIHAM, Liam, "Nation bookmarks", *The Nation*, CCVI, 16, April 15, 1968, p. 513.
- LEPAPE, Pierre, "La Chronique de Pierre Lepape", *La Quinzaine Littéraire*, 437, 1-15 avril 1985, pp. 11-12.
- . "Voyage à Rodrigues de J.M.G. Le Clézio: L'île aux signes", *Le Monde (Hebdo)*, 1949, 6-12 mars 1986, p. 12.
- . "Le Clézio dans ses îles", *Le Monde des Livres*, 12785, 7 mars, 1986, pp. 15, 22.
- . "Le Livre des fugitifs", *Le Monde des Livres*, 14704, 8 mai 1992, pp. 25, 28.
- . "Le Radeau ivre", *Le Monde des Livres*, 20 octobre 1995.
- . "Les Damnés de la terre", *Le Monde des livres*, 23 mai 1997, p. 11.
- LEROY, Jérôme, "Le Clézio: l'errance d'un boy-scout", *Le Quotidien de Paris*, 10 juin 1992.

- LE SAGE, Laurent, "A special kind of horror", *Saturday Review*, January 27, 1968, pp. 28-29.
- LEUWERS, Daniel, "Les mots et l'extase", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 59-62.
- LÉVI-VALENSI, Jacqueline et Madeleine Vallette-Fondo, "Le Romanesque de l'Absurde en France après 1960 - essai de définition à partir de quelques exemples", *Absurde et renouvelaux romanesques 1960-1980*, J. Bessière, Lettres Modernes, 1986, *Revue des Lettres Modernes*, 767-770, pp. 55-10.
- LE TOUZÉ, Philippe, "La Guerre de Le Clézio: Esthétique du mythe, l'explosion du réel", *Romans, Réalités, Réalismes*, Etudes réunis par Jean Bessière, PUF, 1989, pp. 235-242.
- LINARES LARA, Immaculada, "Fascination dans *Printemps et autres saisons*", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 173-177.
- LINKHORN, R., "America in two contemporary novels", *French American Review*, 1, 1976, pp. 31-46.
- LOTTMAN, Herbert R., "Paris Literary Letter", *The New York Times Book Review*, February 16, 1969, pp. 46-47.
- LOVICI, Jacques, "Le Clézio dans le miroir mexicain", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 119-122.
- LUCCIONI, Gennie, "Le Déluge", *Esprit*, 34, 7-8, juillet-août 1966, pp. 151-153.
- MACÉ-SCARON, Joseph, "Le Clézio, l'enfant et les confitures", *Figaro*, 15170, 31 mai 1993, p. 18.
- MC FARLAND, F.A., "From *Martin*", *Modern French Writing*, Georges Lannois, (ed.), London, Heinemann Educational Books Ltd., 1969, pp. 38-50.
- MADOU, Jean-Pol, "Voix, origine, récit. Quelques réflexions sur les récits de J.M.G. Le Clézio", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 271-278.
- MAMBRINO, Jean, "Lire comme on se souvient: la beauté est donné", *Etudes*, CCCIL, juillet - décembre 1978, pp. 209-211.
- . "Le Chercheur d'or", *Etudes*, CCCLXIII, juillet-décembre, 1985, p. 123.
- MARCHETTI, Marilia, "La Montagne du Dieu Vivant. Connaissance et sacré", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 65-73.
- MARÍN JORGE, Manuel, "Désert ou les origines de l'identité", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 109-117.
- . "Mémoire, parole et écriture. Point de vue et voix narrative dans *Désert* et *Voyage à Rodrigues* de J.M.G. Le Clézio", *Cahiers de Narratologie*, 5, 1992, pp. 151-158.
- MARMIN, Madeleine, "Le Déluge", *Etudes Françaises*, 1, 3, octobre 1965, pp. 101-103.
- MAROTIN, François, "Sentiment et rêve de la politique", *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, pp. 59-62.
- MARTINOIR, Francine de, "J.M.G. Le Clézio: *Désert*", *Nouvelle Revue Française*, 330-331, juillet-août 1980, pp. 211-214.
- . "Ceux qui n'ont pu choisir une autre vie", *La Quinzaine Littéraire*, 371, 16-31 mai, 1982, 5-6.
- MATHÉ, Roger, *L'Exotisme d'Homère à Le Clézio*, Paris, Bordas, 1972.
- MATIGNON, Renaud, "J.M.G. Le Clézio: un écologiste de l'écriture", *Le Figaro*, 14835, 4 mai 1992.
- . "Le Clézio: Une Passion chez les Aztèques", *Figaro Littéraire*, 15276, 1 octobre 1993, p. 1
- . "Le Mystique du cocotier", *Le Figaro littéraire*, 19 octobre 1995.
- MAULPOIX, Jean-Michel, "Les Hymnes de Le Clézio à la liberté vraie", *La Quinzaine Littéraire*, 276, 1-15 avril 1978, p. 4.
- . "Le Poème de l'espérance et de la misère", *La Quinzaine Littéraire*, 326, 1-15 juin, 1980, pp. 5-6.
- MAURIAC, François, "Mais au juste que dit Le Clézio?", *Le Figaro Littéraire*, 1333, 3 décembre 1971, p. II.
- MAURY, Pierre, "Voyage initiatique", *Magazine Littéraire*, 289, avril 1991, pp. 72-73.
- . "J.M.G. Le Clézio: *Étoile errante*", *Magazine Littéraire*, 301, juillet-août 1992, pp. 66-67.
- . "Un Passeur pour l'ailleurs", *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, pp. 54-57.

- MAYNE, Richard, "Forbidden Fruit", *New Statesman*, vol. 71, 1833, April 29, 1966, p. 622.
- MELCHOIR-BONNET, Chr., "Le Procès-verbal par J.M.G. Le Clézio", *Œuvres Libres*, vol. 213, février 1964, pp. 285-286.
- . "Sorti des presses", *A la Page*, 12, juin 1965, p. 956.
- . "Novels of 1964 (including *Le Procès-verbal*)", *TLS 3, Essays and reviews from the Times Literary Supplement 1964*. Oxford University Press, 1965, pp. 204-205.
- MERCIER, M., "Solitude, Unconquerable innocence", *Europe*, 59, 631, 1981, pp. 3-12.
- MEUNIER, Jacques, "Le Mexique intérieur de Le Clézio", *Le Monde des Livres*, 13572, 16 septembre 1988, p. 20.
- . "Portrait de l'écrivain en voyage", *Le Monde*, 13908, 15-16 octobre 1989, p. 11.
- MEYER, "L'Initiation mexicaine", *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, pp. 36-39.
- MEZADE, Jean-Paul, "Le Voyage à rebours", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 149-154.
- MICHAUD, P.R., "French Film Books 1984-1985 — Bibliography", *Film Quarterly*, vol. 39, 1, 1985, pp. 59-63.
- MICHEL, Christine, "De l'apocalypse à la cosmogonie. Ecrire aux éclats"; *Sud*, 85-86, 1989, pp. 155-156.
- MICHEL, Jacqueline, "Une Iconographie du silence dans les récits de Le Clézio", *Corps Ecrit*, 12, 1984, pp. 175-184.
- . "Epreuves du livre: Reflexions sur *Etoile errante* de J.M.G. Le Clézio", *Les Lettres romanes*, vol. 47, 4, 1993, pp. 279-286.
- MICHEL, Marc, "Un Procès-verbal de carences: J.M.G. Le Clézio: *Le Procès-verbal, Preuves*, 154, décembre 1963, pp. 91-93.
- MIGUET, Marie, "Le Pacte allégorique de J.M.G. Le Clézio: *Mondo et autres histoires, L'Inconnu sur la terre*", *Corps Ecrit*, 18, juin 1986, pp. 115-122.
- MINANO MARTÍNEZ, Evelio, "Le Printemps fané de Le Clézio", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 163-172.
- MONLEÓN, Ana, "L'Etre et le néant", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 279-284.
- MONTALBETTI, Jean, "Un modèle de dix-huit carats: J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or*", *Magazine Littéraire*, 216-217, mars 1985, pp. 100-101.
- MOREAU, Pierre, *Le Moi et le sentiment de l'existence dans la littérature française contemporaine (1966-1970)*, Lettres Modernes, 1973.
- MOTTE, Warren, "Writing Away", *World Literature Today*, Autumn 1997, 71, 4, pp. 689-694.
- MOURA, J.M., "An Aspect of cultural imagery — The representation of the primitive world in the contemporary French novel", *Revue de Littérature Comparée*, vol. 64, 1990, pp. 251-257.
- . "Images of Foreign Cultures in Fiction: New Perspectives", *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 18, 4, 1991, pp. 533-545.
- NADEAU, Maurice, "Avez-vous lu Le Clézio?", *L'Express*, 641, 26 septembre 1963, pp. 35-36.
- . "La Fin du monde?", *La Quinzaine Littéraire*, 1, 15 mars 1966, p. 3.
- . "Un Visionnaire", *La Quinzaine Littéraire*, 103, 1-15 octobre 1970, pp. 3-4.
- . "Un nouveau Le Clézio", *La Quinzaine Littéraire*, 204, 16-28 février 1975, pp. 3, 5.
- NATUREL, Mireille, "Ailleurs et altérité dans trois romans contemporains: *L'Amant, Le Chercheur d'or, La Goutte d'or*", *Etudes Francophones*, 13, 1, Spring 1998, pp. 29-42.
- NAVARRO PARDINAS, Blanca, "Le Clézio et la patrie cosmique", *L'Internationalité littéraire*, Anthony Pym, (ed.), Assn. Noésis, 1988, pp. 104-109.
- NETTELBECK, Colin, "Novelists and their Engagement with History: Some Contemporary French Cases", *Australian Journal of French Studies*, vol. XXXV, 2, May-August 1998, pp. 243-257.
- NEVILLE, Jill, "The Way we live now", *The Sunday Times*, 7962, January 18 1976, p. 41.
- NOTT, Kathleen, "A Pride of prejudices", *The Observer*, 9, 264, February 2, 1969, p. 29.
- NOURISSIER, François, "Le Déluge: roman de J.M.G. Le Clézio", *Les Nouvelles Littéraires*, 2011, 17 mars 1966, p. 2.
- . "L'Extase matérielle: essai de J.M.G. Le Clézio", *Les Nouvelles Littéraires*, 2071, 11 mai 1967, p. 4.

- . "Le Livre des Fuites: roman de J.M.G. Le Clézio", *Les Nouvelles Littéraires*, 2173, 15 mai 1969, p. 2.
- . "La Guerre de J.M.G. Le Clézio", *Les Nouvelles Littéraires*, 2248, 22 octobre 1970, p. 2.
- NYE, Robert, "Not Half Aiken", *The Guardian*, 37311, June 24, 1966, p. 11.
- NYSSSEN, Hubert, *Synthèses*, 251-252, avril-mai 1967, pp. 108-109.
- OLSSON, H., "The Construction je-lui-trouve-mauvaise-mine in Modern French", *Studia Neophilologica*, vol. 56, 2, 1984, pp. 183-213.
- ONIMUS, Jean, "Chronique des romans", *La Table ronde*, 234-235, juillet-août 1967, pp. 99-109.
- . "Deux contemplateurs: Henri Bosco, J.M.G. Le Clézio", *Cahiers Henri Bosco*, 21, Nice, L'Amitié Henri Bosco, 1982, pp. 91-103.
- . "Angoisse et Extase chez J.M.G. Le Clézio", *Etudes*, 4, avril 1983, pp. 511-524.
- . "Le Merveilleux chez Le Clézio", *Cermeil*, 5-6, 1985, pp. 163-173.
- OSMAN, Amina, "Les Fragments de vie de J.M.G. Le Clézio", *La Nouvelle, Afrique noire, Maghreb, Caraïbes, Océan Indien*, Paris, Clef, 1992.
- OXENHANDLER, Neal, "Nihilism in Le Clézio's *La Fièvre*", *Symbolism and Modern Literature: Studies in Honor of Wallace Fowlie*, Marcel Tetel, Austin Warren, Olivier Revault d'Allonnes, (eds.), Durham, Duke University Press, 1978, pp. 264-273.
- PARISSE, Giovanna, "Désert, désir, défi: sur quelques images du désert dans la littérature française contemporaine (A. Camus, A. de Saint-Exupéry, J.M.G. Le Clézio)", *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Tübingen, G. Narr, 1993, pp. 109-126.
- PAULINO-NETO, Brigitte, "Lavaudant met en scène Le Clézio", *Vogue*, juin-juillet 1997, pp. 110-111, 178.
- PÊCHEUR, Jacques, "Feuilleton: La Ronde et autres faits divers", *Français dans le monde*, 174, janvier 1983, pp. 17-18.
- . "J.M.G. Le Clézio: Printemps et autres saisons", *Français dans le monde*, 229, novembre-décembre 1989, p. 23.
- . "Compte-rendu de *Voyage à Rodrigues*", *Français dans le monde*, 202, juillet 1986, p. 17.
- . "Onitsha: l'autre origine", *Français dans le monde*, 242, juillet 1991, pp. 14-15.
- . "J.M.G. Le Clézio: *Etoile errante*", *Français dans le monde*, 251, août-septembre 1992, pp. 12-13.
- . "Voyages et digressions", *Français dans le monde*, 279, février 1996, p. 10.
- PEDROSO FERNANDES, Ana Paula, "L'enfant et le cosmos chez Le Clézio", *Ariane*, 5, 1987, pp. 203-218.
- PERRIER, Jean-Claude, "Des Nazis aux camps palestiniens: Eclaireur de la world-littérature", *Jeune Afrique*, 1646, 23 juillet 1992, p. 48.
- PETIT, Jacques, "J.M.G. Le Clézio: *Les Géants*", *Français dans le monde*, 99, septembre 1973, pp. 43-45.
- . "J.M.G. Le Clézio: *Mondo et autres histoires*", *Français dans le monde*, 140, octobre 1978, pp. 61-62.
- PEYRE, Henri, "Adam and evil in the garden", *Saturday Review*, LXVII, 44, October 31, 1964, p. 52.
- . "Le Déluge", *Books Abroad*, 40, 1966, pp. 170-171, 424-425.
- PIATIER, Jacqueline, "Une épopée métaphysique du monde moderne: *Le Déluge* de J.M.G. Le Clézio", *Le Monde*, 6594, 26 mars 1966, p. 12.
- . "Le Poète de la peur de vivre: Le Clézio", *Réalités*, 254, mars 1967, pp. 101-109.
- . "Aux limites de la terre: *Le Livre des fuites* de J.M.G. Le Clézio", *Le Monde des Livres*, 7576, 24 mai 1969, pp. I-II.
- . "La Guerre de J.M.G. Le Clézio", *Le Monde des Livres*, 8029, 6 novembre 1970, p. 17.
- . "Portrait d'une saison romanesque", *Le Monde des Livres*, 8077, 1 janvier 1971, p. 9.
- . "Le Dévoilement du monde", *Le Monde (des Livres)*, 8785, 12 avril 1973, p. 20.
- . "Etude: Les chants de J.M.G. Le Clézio", *Le Monde des Livres*, 8785, 12 avril, 1973, p. 20.
- . "Les Géants: un enfer de Dante en bande dessinée", *Le Monde des Livres*, 8785, 12 avril 1973, p. 20.
- . "Le Clézio au pays de merveilles", *Le Monde des Livres*, 9351, 7 février 1975, pp. 15-16.

- . "Fables et Exercices spirituels de J.M.G. Le Clézio: Si vous ne devenez pas semblables à des enfants...", *Le Monde (Hebdo)*, 1535, 30 mars-5 avril 1978, p. 12.
- . "Le Clézio dans le désert: Un chant que nous invite à retrouver les joies primordiales à travers nos misères", *Le Monde des Livres*, 10983, 23 mai 1980, p. 19.
- . "An Obscure transparency", *Manchester Guardian Weekly*, vol.122, 26, June 22, 1980, p. 13.
- PIATIER, Jacqueline et Jean-Louis Ferrier, "Reading round the world", *The Sunday Times*, 7492, January 7, 1967, p. 17.
- PIERSON, Dominique, "Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue", *French Review*, 63, 1989-1990, pp. 745-746.
- . "Onitsha. By J.M.G. Le Clézio", *French Review*, 66, décembre 1992, pp. 362-363.
- PIHAN, Yves, "J.M.G. Le Clézio: 'La Lumière d'été' ", *L'Ecole des Lettres*., 8, 15 janvier 1988, pp. 41-46.
- PILLING, Jayne, "Under siege and on the slide", *The Times Literary Supplement*, 4149, October 8, 1982, p. 1113.
- PINCHON, J., "Printemps et autres saisons", *Langage Française*, 1991, p. 5.
- PINTHON, Monique, "J.M.G. Le Clézio: *Printemps et autres saisons*", *Information littéraire*, 5, novembre-décembre 1989, p. 46.
- PLANCHE, Alice, "De Le Clézio à Maupassant: vers l'amont d'une métaphore", *Métaphores*, 6, 1983, pp. 51-68.
- POBEL, Didier, "J.M.G. Le Clézio: *Printemps et autres saisons*", *Nouvelle Revue Française*, 441, octobre 1989, pp. 112-114.
- . "Un long voyage dans l'immobilité du regard: Variations autour d'*Onitsha* et de quelques autres livres de Le Clézio", *Nouvelle Revue Française*, 464, septembre 1991, pp. 76-80.
- POIROT-DELPECH, Bertrand, "La Ronde et autres faits divers de J.M.G. Le Clézio: brut de coffrage", *Le Monde des Livres*, 11592, 7 mai 1982, pp. 15, 17.
- . "Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio: pur comme un 'signe de piste' ", *Le Monde des Livres*, 12462, 22 février 1985, p. 18.
- POLETTI, Marie-Laure, "La mise en scène du texte: ou comment entrer en lecture", *Le Français dans le monde*, février-mars 1988, pp. 110-116.
- PONS, Anne, "Sombre est la nuit", *L'Express*, 8 mai 1997, p. 116.
- PRILLOT, Anne, "Des livres pour les vacances", *Eaux vives*, 405, juin 1978, pp. 16-19.
- . "Désert de J.M.G. Le Clézio", *Eaux Vives*, 428, juillet-août, 1980, pp. 20-21.
- . "Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio", *Eaux Vives*, 482, juin 1985, pp. 12-13.
- PRYCE-JONES, David, "Animal, Vegetable or Mineral" *The Observer*, 9036, September 6, 1964, p. 25.
- PURDY, S.B., "The Electronic novel", *New Orleans Review*, vol.9, 2, Fall 1982, pp. 26-33.
- PUTNAM, Walter, "J.M.G. Le Clézio and the Questions of Culture", *World Literature Today*, Autumn 1997, 71, 4, pp. 741-744.
- R., A., "Le Clézio, Varèse, Les indiens", *Le Monde (Radio-Télévision)*, 13604, 23-24 octobre 1988, p. 22.
- RACAULT, Jean-Michel, "L'écriture des pierres. Mémoire insulaire et fiction généalogique dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de J.M.G. Le Clézio", *L'Insularité, thématique et représentations*, Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault, (eds.), Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 383-392.
- RALITE, J., "The useful in art", *Pensée*, vol. 270, 1989, 101-108.
- RAMBURES, Jean-Louis de, "J.M.G. Le Clézio au travail", *Le Monde des livres*, 3 septembre 1970, p. 14; *Le Monde (Hebdo)*, 1142, 10-16 septembre 1970, p. 11.
- RAVOUX-RALLO, Elisabeth, "Se voiler d'encre: Sur *Haï*, de J.M.G. Le Clézio", *Croisements culturels*, André Tournon, (ed.), Ann Arbor, University of Michigan, 1987, *Michigan Romance Studies*, vol.2, Winter 1987, pp. 81-88.
- . "Le Clézio et la modernité", *Fins de siècle — Terme, Evolution, Révolution?*, Textes réunis et présentés par Gwenhaël Ponnau, Toulouse, 22-24 septembre, 1987, P.U. de Mirail, 1989, pp. 643-648.
- . "Vers les icebergs, un art poétique", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 63-67.
- REAL RAMOS, Elena, "Un Espace pour le vide", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 181-184.
- . "De la douleur", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 15-21.

- RENARD, Paul, "Périls du sommeil romanesque", *Revue des Sciences Humaines*, 194, 2e trimestre 1984, pp. 31-40.
- RENARD, Pierrette, "Traversée du désert et quête initiatique. J.M.G. Le Clézio: *Désert*, Ban Jelloun: *La Prière de l'absent*", *Recherches et Travaux*, 35, 1988, pp. 100-109.
- RENAUD, Tristan, "Le Fil des apparences", *Les Lettres Françaises*, 1354, 7-13 octobre 1970, pp. 4-5.
- REVEL, Jean-François, "La Rolls de Le Clézio", *L'Express*, 826, 17-23 avril 1967, p. 61; repris dans *Les Idées de notre temps. Chroniques de L'Express 1966-1971*, Paris, Robert Laffont, 1972, pp. 90-92.
- RICHARDSON, Joanna, "Poetasting", *Punch*, February 19, 1969, p. 287.
- RICKS, Christopher, "Not so Grand Guignol", *New York Review of Books*, X, 7, April 11, 1968, pp. 32-34.
- RICOUX, Odile, "La Tempête comme topos littéraire. Commentaire thématique. J.M.G. Le Clézio: *Le Déluge*", *Ecole des Lettres*, 2, 1 octobre 1992.
- RIDON, Jean-Xavier, "Between Here and There: A Displacement in Memory", *World Literature Today*, Autumn 1997, 71, 4, pp. 717-722.
- , "Ecrire les marginalités", *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, pp. 43.
- RIGGAN, William, "The Questing Fictions of J.M.G. Le Clézio", *World Literature Today*, Autumn 1997, 71, 4.
- RINALDI, Angelo, "J.M.G. Le Clézio Monsieur Météo", *L'Express*, 1755, 1 mars 1985, p. 65.
- RIPOLL VILLANUEVA, Ricard, "*Le Procès-verbal: Stratégies de l'énigme*", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 31-38.
- RIVAIRE, F., "Recent studies on Anthropology: Bibliography, Review", *Esprit*, vol. 12, 1988, pp. 167-169.
- ROBERTS, Alan, "*Trois Villes Saintes*", *World Literature Today*, LV, 2, 1981, pp. 278-279.
- , "*Le Chercheur d'or*", *World Literature Today*, LX, 1986, p. 68.
- ROHOU, Guy, "J.M.G. Le Clézio: Un regard sur la guerre", *La Nouvelle Revue Française*, 215, novembre 1970, pp. 80-83.
- , "J.M.G. Le Clézio: *Les Géants*", *Nouvelle Revue Française*, 249, septembre 1973, pp. 93-94.
- ROSE, Marilyn Gaddis, "J.M.G. Le Clézio: *Onitsha*", *World Literature Today*, 66, Spring 1992, pp. 304-305.
- , "J.M.G. Le Clézio: *Etoile errante*", *World Literature Today*, 67, Summer 1993, p. 585.
- ROUDIEZ, Leon S., "What is human, who is he?", *The New York Times Book Review*, October 18, 1964, p. 4.
- ROY, Claude, "Le Fils de Michaux et de Lautréamont", *Le Nouvel Observateur*, 306, 21-27 septembre 1970, pp. 39-42.
- SAAD, Gabriel, "Instances de la lettre dans l'inconscient et dans le texte. J.M.G. Le Clézio: *Les Géants*, Alejo Carpentier: *El Siglo de las luces*", *Fiction, narratologie, texte, genre*, Jean Bessière, (ed.), New York, Peter Lang, 1989, pp. 97-105.
- SAFRAN, Serge, "Le Clézio et l'or du temps", *Magazine Littéraire*, 278, juin 1990, p. 12.
- SALADO, Régis, "L'Univers démesuré. Sur l'esthétique des premiers textes de J.M.G. Le Clézio", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 45-55.
- SALIJ, H. Jathar, "J.M.G. Le Clézio's *Le Déluge* and American criticism", *Œuvres et Critiques*, II, 2, Hiver 1977-1978, pp. 117-124.
- SALVESEN, Christopher, "A Hieroglyph", *New Statesman*, LXVIII, 1748, September 11, 1964, pp. 365-366.
- SAVIGNEAU, Josyane, "Les absences et les secrets de J.M.G. Le Clézio", *Le Monde (des Livres)*, 12456, 15 février 1985, p. 13.
- SAVOY, Bernard, "J.M.G. Le Clézio: *Terra Amata*", *Nouvelle Revue Française*, 31, 1968, pp. 135-137.
- SCANNELL, Vernon, "Prodigy", *New Statesman*, vol. 77, 1977, January 31, 1969, p. 161.
- SCHMIDT, Albert-Marie, "Tradition et invention à propos de deux récents prix", *Chroniques de Réforme, 1945-1966*, Lausanne, Rencontres, 1970, pp. 484-487.

- SCHOLES, Robert, "J.M.G. Le Clézio: *The Book of Flights*", *Saturday Review*, LV, 4, January 22, 1972, p. 67.
- SCHWERIN, Christoph, "Besson alias Noah", *Der Monat*, 214, Juli 1966, pp. 87-88.
- SEMPÉ, Pierre, "J.M.G. Le Clézio: *Diego et Frida*", *Etudes*, 379, décembre 1993, p. 699.
- SÉNART, Philippe, "La Recherche de l'absolu: Georges Perec, Claude Simon, J.M.G. Le Clézio", *La Table ronde*, 23235, juillet-août 1967, pp. 69-76.
- . "Autour des romans", *La Revue de Paris*, 2, février 1968, pp. 105-111.
- . "Autour des romans", *La Revue de Paris*, 1, janvier 1969, p. 142.
- . "Autour des romans", *La Revue de Paris*, 9, septembre 1969, pp. 124-125.
- SERRANO MANES, Monserrat, "La Vraie recherche du *Chercheur d'or*", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 149-154.
- SÈTE, Thierry, "Un Roman "vert"? Le Clézio: *Villa Aurore*", *Der Fremd sprachliche Unterricht*, XXII, 91, Oktober, 1988, pp. 27-28.
- SHERIDAN SMITH, A.M., "Three New Novelists", *London Magazine*, IV, 5, August 1964, pp. 61-65.
- . "Fever by J.M.G. Le Clézio", *London Magazine*, VI, 3, June 1966, pp. 105-109.
- . "Obsessions", *London Magazine*, IX, 1, April 1969, pp. 99-102.
- SIGANOS, André, "L'Insecte initiatique chez J.M.G. Le Clézio", *Arquipelago*, 1, janvier 1982, pp. 7-22.
- . "Animalité et passion du non-sens chez J.L. Borges, C. Lispector, Le Clézio.", *Récifs*, 6, 1984, pp. 127-133.
- . "Esotérisme et littérature comparée: la passion du neutre chez Clarice Lispector et J.M.G. Le Clézio", *Hommage à Jean Richer*, Les Belles Lettres, 1985, pp. 343-349.
- . *Les Mythologies de l'insecte. Histoire d'une fascination*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985.
- . "Le Clézio: Parcours d'une œuvre", *Colóquio/Letras*, novembre 1986, pp. 25-32.
- . "Lieux", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 111-117.
- . "Bibliographie de Le Clézio", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 269-281.
- . "Numérologie profane et numérologie sacrée: du carré magique au sceau de Salomon dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio", *Iris*, 11, 1991, pp. 139-151.
- . "La Maison originaire chez J.M.G. Le Clézio", *Approches bachelardiennes des œuvres littéraires*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1996, pp. 67-75.
- SIMON, Pierre-Henri, "La Vie littéraire", *Le Monde*, 6028, 3 juin 1964, pp. 12-13.
- . "La Fièvre de J.M.G. Le Clézio", *Le Monde* (Hebdo), 859, 7 avril 1965, p. 10.
- . "Actif et passif de l'année 1966", *Le Monde*, 6830, 28 décembre 1966, pp. 10-11.
- . "L'Extase matérielle de J.M.G. Le Clézio", *Le Monde des Livres*, 6937, 3 mai 1967, p. I; (Hebdo), 968, 4-10 mai 1967, p. 10.
- . "Lectures de dépaysement", *Le Monde des Livres*, 8576, 11 août 1972, p. 9; (Hebdo), 1243, 17-23 août 1972, p. 14.
- . *Parier pour l'homme*, Paris, Seuil, 1973, pp. 303-313.
- SIMON, Suzanne, "L'Obsession du regard chez Le Clézio", *Bulletin de l'Ecole Normale Supérieure*, décembre 1980, pp. 6-10.
- . "Le Poème de la mer dans *Le Chercheur d'or* de Le Clézio", *Sevriennes d'hier et d'aujourd'hui*, 124, juin 1986, pp. 14-15.
- . "Qui suis-je ou plutôt que suis-je?", *Sevriennes d'hier et d'aujourd'hui*, 129, septembre 1987, pp. 12-14.
- SINTUREL, Yves, "J.M.G. Le Clézio: *L'Inconnu sur la terre*. Un art poétique en marge des contes", *La Marge*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, janvier 1986, François Marotin (ed.), Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres, 1988, pp. 207-221.
- SIRVENT RAMOS, Ángeles, "La Théorie littéraire de J.M.G. Le Clézio. L'écriture à la recherche du monde", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 261-269.
- SLONIM, Marc, "European Notebook", *The New York Times Book Review*, LXXI, 26, June 26, 1966, pp. 28-29.
- SMITH, Kathleen White, "Forgetting to remember: anamnesis and history in J.M.G. Le Clézio's *Désert*", *Studies in Twentieth Century Literature*, vol.10, 1, Fall 1985, pp. 99-114.
- SMITH, Stephen L., "Le Clézio's search for self in a world of words", *Modern Language Studies*, X, 2, Spring, 1980, pp. 49-58.

- . "J.M.G. Le Clézio: *Désert et Trois Villes Saintes*" *French Review*, LIV, 6, May 1981, pp. 898-900.
- . "Ruth Holzburg: *L'Œil du serpent* and Jennifer Waelti-Walters: *Icare ou l'évasion impossible*", *French Review*, LVII, 1, October, 1983, pp. 116-118.
- . "J.M.G. Le Clézio", *French Novelists since 1960.*, Catharine Savage Brosman, (ed.), Detroit, Michigan, Gale Research Inc., Layman Book, 1989, Dictionary of Literary Biography Vol. 83, pp. 104-116.
- SOLÀ, Pere, "*Le Procès-verbal? Les formes du discours des personnages*", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 23-29.
- SOLÉ i CASTELLIS, Cristina, "Couleurs et décors dans *Désert* de J. M. G. Le Clézio", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 119-124.
- SOLLERS, Phillippe, "L'Expérience de Le Clézio", *Le Monde des Livres*, 15660, 2 juin 1995, p. 1.
- SOLOMON, Barbara Probst, "Only the words intact", *The New York Times Book Review*, July 15, 1973, pp. 4-5, 34.
- SOUSTELLE, Jacques, "*Les Prophètes du Chilam Balam: Des textes sauvés du cataclysme*", *Le Monde des Livres*, 9850, 24 septembre 1976, p. 24; repris dans *La Quinzaine Littéraire*, 241, 1976, pp. 19-20.
- SOU-YEUL, Li, "Le Voyage dans l'œuvre de Le Clézio", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 245-253.
- STEGNER, Page, "A Little Madness", *The New York Times Book Review*, LXXI, 31, July 31, 1966, p. 5.
- STURROCK, John, "*The Giants*", *The New York Times Book Review*, November 23, 1975, pp. 18, 22.
- SUTHERLAND, John, "Future Shop", *The Times Literary Supplement*, 3852, January 9, 1976, p. 25.
- SZILARD, L., "Carnival Consciousness and Carnivalization", *Russian Literature*, vol. 18, 2, 1985, pp. 151-175.
- TALBOT, Emile J., "*Mondo et autres histoires*", *World Literature Today*, LIII, 1979, p. 249.
- . "*Désert*", *World Literature Today*, LV, 1981, p. 270.
- . "*La Ronde et autres faits divers*", *World Literature Today*, LVII, 1983, p. 62.
- TAUXE, Henri-Charles, "Moments Littéraires: l'écrivain, ce faiseur de paraboles. J.M.G. Le Clézio: *L'Extase matérielle*", *Gazette de Lausanne*, 22 avril 1967, p. 28.
- TESSIER, M.O., "*The Cannes Years: 40 years of film festival de Le Clézio*", *Revue du Cinéma*, vol. 431, 1987, p. 73.
- THÉRIVE, André, "*Le Déluge*", *La Revue des deux mondes*, juillet-août 1966, pp. 117-120.
- THIBAUT, Bruno, "*Le Livre des fuites de J.M.G. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne*", *French Review*, vol. 65, 3, 1992, pp. 425-434.
- . "Du Stéréotype au mythe: l'écriture du fait divers dans les nouvelles de J.M.G. Le Clézio", *French Review*, 68, May 1995, pp. 964-975.
- . "'Awaite Pawana': J.M.G. Le Clézio's Vision of the Sacred", *World Literature Today*, Autumn 1997, 71, 4, pp. 723-729.
- THWAITE, Anthony, "Where no birds sing", *The Observer*, 9, 618, December 7, 1975, p. 32.
- TITTENSOR, J., "French books and writing", *Meanjin*, vol. 44, 4, 1985, pp. 535-541.
- THOMAS, Nadim, "Violence et sacré. Approche de quelques structures de l'imaginaire leclézien", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 227-237.
- THOMPSON, William, "J.M.G. Le Clézio: *Etoile errante*", *French Review*, 67, March 1994, p. 696.
- . "Voyage and Immobility in J.M.G. Le Clézio's *Désert* and *La Quarantaine*", *World Literature Today*, Autumn 1997, 71, 4, pp. 709-716.
- TOMÉ, Mario, "J.M.G. Le Clézio et la quête de l'autre côté", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 239-244.



- TORREILLES, Pierre, "Brève rencontre", *Sud*, 85-86, 1989, pp. 125-127.
- TRISTMANS, Bruno, "Rêves de cartes: Récits et Géométrie chez Gracq et Le Clézio", *Poétique*, 82, avril 1990, pp. 165-177.
- . "Figures du voyage, de Michaux à Le Clézio", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 217-225.
- TROUVE, Alain, "Une Lecture de *La Ronde* de Le Clézio", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1998, pp. 123-129.
- VALLEJO RODRÍGUEZ, Mercedes, "*Mondo* ou l'espoir de salut", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 95-100.
- VANDROMME, Paul, "Jean-Marie Gustave Le Clézio", *Journal de Lectures*, Lausanne, L'Age d'homme, 1991, pp. 137-140.
- VAN TIEGHEN, Philippe, *Dictionnaire des littératures*, Paris, PUF, 1968.
- VQUIN, Agnès, "Dans sa beauté originelle", *La Quinzaine Littéraire*, 460, 1 avril 1986, p. 11.
- . "Les Femmes de Le Clézio", *La Quinzaine Littéraire*, 534, 16-30 juin 1989, p. 6.
- . "Le Clézio fait confiance aux femmes" *La Quinzaine littéraire*, 602, 1-15 juin 1992.
- VAREILLE, Jean-Claude, "Apories et oxymores", *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana, 1992, pp. 285-295.
- VERCIER, Bruno et Jacques Lecarme, (eds.), *La Littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982, pp. 300-304.
- VIERNE, Simone, "Le Trésor des pirates et la quête du Graal: Visages du voyage initiatique dans la littérature du XIXe et XXe siècle", *Voyage imaginaire, voyage initiatique*, Annarosa Poli, (ed.), Montcalieri, University di Verno, 1990, pp. 235-245.
- VINSON, James, et Daniel Kirkpatrick, (eds.), *Contemporary Foreign Language Writers*, New York, St. Martin's Press, 1984.
- VIRMAUX, Alain et Odette, (eds.), *Artaud, un bilan critique*, Paris, Belfond, 1979.
- VUILLEMIN, Alain: *Le Dictateur ou le dieu triqué dans les romans français et anglais de 1918-1984*, P. Méridiens, Klincksieck, 1989.
- VIGNEAUR, C., "*Désert*", *Langage Français*, 1991, p. 20.
- VILLELAUR, Anne, "Neuf Obsessions dans le monde", *Lettres Françaises*, 25 mars 1965, p. 2.
- . "Un Déluge individuel", *Lettres Françaises*, 17 mars 1966, p. 10.
- . "Un Instant de bonheur dans un piège resplendissant", *Les Lettres françaises*, 1207, 8-14 novembre 1967, p. 35.
- . "En librairie pour les fêtes", *Les Lettres Françaises*, 1415, 22-28 décembre 1971, p. 8.
- WALTI-WALTERS, Jennifer, "Narrative movement in J.M.G. Le Clézio's *Fever*", *Studies in Short Fiction*, vol.14, 3, Summer 1977, pp. 247-254.
- . "Autonomy and metamorphosis", *Romanic Review*, vol.73, 4, November, 1982, pp. 505-514.
- WAIN, John, "Doing away with man", *The New Republic*, CLVIII, 4, January 27, 1968, pp. 28, 30-32.
- WALKER, David H., "Setting the Record Right: J.M.G. Le Clézio", *Outrage and Insight. Modern French Writers and the "fait divers"*, Oxford, Washington, Berg Publishers, 1995, pp. 233-250.
- WALL, Stephen, "New Novels", *The Listener*, LXXII, 1850, septembre 10, 1964, p. 401.
- WALT, J., "*Les Géants*", *Books Abroad*, XLVIII, 1974, p. 537.
- WAYNE, E., "Oranges and Language in Eluard and Apollinaire", *Romance Notes*, 19(3), 1979, pp. 302-306.
- WEIGHTMAN, John, "Novels for Squares", *The Observer*, 9005, February 2, 1964, p. 28.
- . "The Paris Scene", *The Observer*, 9070, May 2, 1965, p. 27.
- . "On the changing pattern of intellectual life in France", *The Observer*, 9071, May 9, 1965, p. 32.
- . "The Indeterminate I", *The New York Review of Books*, VII, 9, December 1, 1966, pp. 24-26.
- . "The Cult figures from France", *The Observer*, 9, 199, November 5, 1967, p. 27.

- WEST, Anthony, "Of icecream and the worm", *New Yorker*, September 17, 1966, pp. 226-228.
- WESTERLUND, Fredrik, "Vie urbaine — mort urbaine. *La Ronde et autres faits divers* de Jean-Marie Gustave Le Clézio", *Moderna Spræk*, Vol. XCII, janvier 1998, pp. 71-80.
- WILLIAMS, David, "New Novels", *Punch*, February 12, 1969, p. 250.
- WOLFF, Geoffrey, "An Attempt at the impossible — and it works", *Chicago Tribune Book World*, III, 15, April 13, 1969, p. 6.
- WOLFZETTEL, Friedrich, "Le Clézio: Guerre et modernité", *Beiträge zur Romanischen Philologie*, XXVIII, 1989, pp. 87-95.
- WORDSWORTH, Christopher, "Echoes in an Empty House", *The Guardian*, 36, 753, September 4, 1964, p. 8.
- . "Travels with a skeleton", *The Guardian*, 37728, October 27, 1967, p. 5.
- Y., Z., "Against the system", *Times Literary Supplement*, LXXII, 1973, p. 1156.
- ZELTNER, Gerda, "Jean-Marie Gustave Le Clézio: le roman antiformaliste", *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes et Colloques de Strasbourg, 8, avril 1970, Michel Mansuy, (ed.), Paris, Editions Klincksieck, 1971, pp. 215-224.

**OUVRAGES UTOPIQUES**  
(ordre alphabétique)

- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971 et 1979.
- ANDREAE, Johann Valentin, *Christianopolis: an ideal state of the seventeenth century*, New York, Oxford University Press, 1976.
- ATWOOD, Margaret, *The Handmaid's Tale*, London, J. Cape, 1986.
- AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, Paris, Points-Seuil, 1994.
- BACON, Francis, *La Nouvelle Atlantide*, traduction de Michèle Le Doeuff et Margaret Llasera, Paris, Payot, 1995.
- . *New Atlantis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1909.
- BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451*, London, Corgi Books, 1954.
- CALLENBACH, Ernest, *Ecotopia: the notebooks and reports of William Weston*, Berkeley, Banyan Tree Books, 1975.
- CYRANO DE BERGERAC, Savinien, *Œuvres*, Paris, le Club Français du livre, 1957.
- . *L'Autre monde: Les Etats et Empires de la Lune, Les Etats et empires du soleil*, Paris, Editions sociales, 1975.
- CABET, Etienne, *Œuvres d'Etienne Cabet*, Paris, Editions Anthropos, 1970.
- CAMPANELLA, Tomasso, *La Cité du Soleil*, introduction, édition et notes par Luigi Firpo, traduction française par Arnaud Tripet, Les Classiques de la pensée politique, Librairie Droz, Genève, 1972.
- CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1985.
- . *Lord Jim*, New York, W.W. Norton and Co. Inc., 1968.
- DEFOE, Daniel, *A General History of the Pyrates*, Manuel Schonhorn, (ed.), London, Dent, 1972.
- . *Robinson Crusoe*, London, New York, Oxford University Press, 1972.
- . *Libertalia: Une Utopie pirate*, traduit de l'anglais par Guillaume Villeneuve, Paris, L'Esprit Frappeur, 1998.
- DU QUESNÉ, Henri, *L'Ile Eden (Recueil de quelques mémoires servant d'instruction pour l'établissement de l'Isle d'Eden)*, Mario Serviabile, (ed.), Maurice, Editions ARS Terres Créoles, coll. Mascarin, 1989.
- FAIRBAIRNS, Zoë, *Benefits*, London, Virago, 1979.
- FÉNELON, François de Salignac de la Mothe, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Classiques Garnier, 1987.
- FOIGNY, Gabriel de, *La Terre australe connue*, Paris, Slatkine, 1979.
- FOURIER, Charles, *Œuvres complètes de Charles Fourier*, Paris, Editions Anthropos, 1966-1988.
- . *Théorie des quatre mouvements et des desinées générales*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967.
- GILMAN, Charlotte Perkins, *Herland*, London, The Women's Press, 1986.
- GOLDING, William, *Lord of the Flies*, London, Faber and Faber, 1954.
- GEARHART, Sally Miller, *The Wanderground. Stories of the Hill Women*, Watertown, Mass., Persephone Press, 1979.
- HARRINGTON, James, *The Commonwealth of Oceana; and, A System of Politics*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1992.
- HUXLEY, Aldous, *Brave New World*, London, Chatto and Windus, 1970.
- . *Island*, London, Chatto and Windus, 1962.
- . *Ape and Essence*, London, Chatto and Windus, 1949.
- LAUTRÉAMONT, Comte de, *Œuvres Complètes*, Hubert Juin, (ed.), Paris, Gallimard, 1973.
- LEGUAT, François, *Voyages et aventures de François Leguat et de ses compagnons, en deux isles désertes des Indes orientales*, Londres, Chez David Mortier, 1721.
- LE GUIN, Ursula K., *The Left Hand of Darkness*, London, Macdonald Science Fiction, 1969.
- . *The Dispossessed: an ambiguous Utopia*, New York, Harper and Row, 1974.
- LEIBNIZ, G.W., *Essais de Théodicée*, Garnier-Flammarion, 1969.
- LUCAS, George, *Star wars, from the Adventures of Luke Skywalker*, London, Sphere Books, 1977.
- MARIVAUX, Pierre de, *L'Ile des esclaves et autres comédies sociales*, Paris, Bordas, 1992.

- MATTHIESSEN, Peter, *At Play in the Fields of the Lord*, London, Granada, 1965.  
 ---. *The Snow Leopard*, London, Chatto and Windus, 1979.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *L'An 2440: rêve s'il en fût jamais*, Paris, F. Adel, 1977
- MICHAUX, Henri, *Un Barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1967.
- MORE, Thomas, *L'Utopie ou le traité de la meilleure forme de gouvernement*, texte latin édité et traduit par Marie Delcourt, Genève, Librairie Droz, 1983.
- MORELLE, *Nauffrage des îles flottantes ou la basiliade du célèbre Pilpai; Code de la nature*, Paris, Editions sociales, 1970.
- MORRIS, William, *Nouvelles de nulle part*, Paris, Editions sociales, 1961.
- NERVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, Jean Guillaume et Claude Pichois, (eds.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984-1993.
- ORWELL, George, *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker and Warburg, 1949.  
 ---. *Animal Farm: A Fairy Story*, London, Secker and Warburg, 1945.
- OWEN, Robert, *A New View of Society*, London, Penguin, 1970.
- PIERCY, Marge, *Woman on the Edge of Time*, New York, Knopf, 1976.
- PLATO, *The Republic*, New York, Norton, 1985.  
 ---. *Timaeus and Critias*, Harmondsworth, Baltimore, Penguin Books, 1971.
- PROUDHON, Pierre-Joseph, *Du Principe fédératif*, Paris, Editions Bossard, 1921.  
 ---. *The Principle of Federation*, translated and introduced by Richard Vernon, Toronto, University of Toronto Press, 1979.
- RABELAIS, François, *L'Abbaye de Thélème*, Geneve, Droz, 1949.  
 ---. *Pantagruel*, Paris, Société Les Belles Lettres, 1959.
- REICH, Charles A., *The Greening of America: how the youth revolution is trying to make America livable*, New York, Random House, 1970.
- RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *La Découverte australe par un homme volant*, Genève, Slatkine, 1988.
- SAINT-SIMON, Claude-Henri de, *Œuvres de Claude-Henri de Saint-Simon*, Paris, Editions Anthropos, 1966.  
 ---. *De la réorganisation de la société européenne ou de la nécessité et des moyens de rassembler les peuples de l'Europe en un seul corps politique en conservant à chacun son indépendance nationale*, Lausanne, Centre de Recherches européennes, 1967.
- SAND, George, *Maîtres Sonneurs*, Oxford, Clarendon Press, 1931.  
 ---. *La Mare au Diable*, Paris, Librairie Larousse, 1934.  
 ---. *La Petite Fadette*, Paris, Garnier, 1981.  
 ---. *François le Champi*, Paris, Livre de Poche, 1983.  
 ---. *Jeanne*, Meylan, Editions de l'Aurore, 1986.  
 ---. *Nanon*, Meylan, Editions de l'Aurore, 1987.
- SCHUMACHER, Ernst Friedrich, *Small is Beautiful: a study of economics as if people mattered*, London, Blond and Briggs, 1973.
- SKINNER, B.F., *Walden Two*, New York, Macmillan, 1962.
- STEVENSON, Robert Louis, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, and other stories*, Harmondsworth, Middlesex, New York, Penguin, 1979.
- SWIFT, Jonathon, *Gulliver's Travels and selected writings in prose and verse*, London, Nonesuch Press, 1934.
- THEROUX, Paul, *The Mosquito Coast*, London, Hamish Hamilton, 1981.
- THOREAU, Henry David, *Walden*, London, Walter Scott, 1886.
- VEIRAS, Denis de, *Histoire des Sévarambes*, Paris, Encrage, 1974.
- VERNE, Jules, *Vingt mille lieues sous la mer*, Paris, Hachette, 1972.  
 ---. *L'île mystérieuse: Les Naufragés de l'air*, Paris, Hachette, 1948.
- VOLTAIRE, *Candide*, Oxford, Oxford University Press, 1968.
- WELLS, H.G., *The Time Machine: an invention, and other stories*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1946.  
 ---. *The War of the Worlds*, London, Dent, 1993.  
 ---. *A Modern Utopia*, London, Nelson, 1922.
- WOLLSTONECRAFT SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, London, Pickering, 1993.
- ZAMIATINE, Eugène, *Nous autres*, traduit par B. Calvet-Duhamel, Paris, Editions Gallimard, coll. "L'Imaginaire", 1971.

**OUVRAGES SUR L'UTOPIE**  
(ordre alphabétique)

- BACZKO, Bronislaw, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978.
- . *Les Imaginaires sociaux: mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, 1984.
- BAKER-SMITH, Dominic, et C.C. Barfoot, (eds.), *Between Dream and Nature: essays on utopia and dystopia*, Amsterdam, Rodopi, 1987.
- BEDOUELLE, Guy, *Utopie et réalité*, Fribourg Suisse, Editions universitaires, 1985.
- BERLIN, Isaiah, *The Crooked timber of humanity: chapters in the history of ideas*, London, J.Murray, 1991.
- BERNERI, Marie-Louise, *Journey through Utopia*, London, Routledge and Kegan Paul, 1950.
- BERTOLO, Amedeo, Eduardo Colombo, et al., *L'Imaginaire subversif: interrogations sur l'utopie*, Genève, Editions Noir, 1982.
- BLOCH, Ernst, *L'Esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977.
- . *Le Principe espérance*, Paris, Gallimard, 1976-1991.
- BOUCHARD, Guy, Laurent Giroux, et Gilbert Leclerc, *L'Utopie aujourd'hui*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1985.
- BROWNE, William Alexander Francis, *The Asylum as Utopia: W.A.F. Browne and the Mid-Nineteenth Century Consolidation of Psychiatry*, Andrew Scull, (ed.), London, New York, Tavistock and Routledge, 1991.
- BUBER, Martin, *Utopie et socialisme*, Paris, A.Montaigne, 1977.
- . *Paths in Utopia*, Boston, Beacon Press, 1958.
- CIORAN, E.M., *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1977.
- CIORANESCU, Alexandre, *L'Avenir du passé: Utopie et littérature*, Paris, Gallimard, coll. Les Essais, 1972.
- COLLINS, Steven, *Nirvana and other Buddhist felicities: utopias of the Pali imaginaire*, Cambridge, U.K, New York, Cambridge University Press, 1998.
- DAVIS, J. C., *Utopia and the Ideal Society: A Study of English Utopian Writing, 1516-1700*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1981.
- DAVIS, Uri, *Israel, Utopia Incorporated: a study of class, state and corporate kin control*, London, Zed Press Ltd., 1977.
- DESANTI, Dominique, *Les Socialistes de l'utopie*, Paris, Payot, 1971.
- DESROCHE, Henri, *Les Dieux rêvés: théisme et athéisme en Utopie*, Paris, Desclée, 1972.
- . *Sociologie de l'espérance*, Paris, Calmann-Lévy, Archives des Sciences Sociales, 1973.
- . "Humanismes et utopies" in J. Poirier (dir.), *Histoire des moeurs*, Encyclopédie de la Pléiade, vol.III., Paris, Gallimard, 1991.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Problèmes de l'utopie*, Paris, Les Archives des lettres modernes, 1968.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, (ed.), *Utopie et Utopies: L'Imaginaire du projet social européen*, Actes du séminaire européen d'études des idées et de l'imaginaire collectif. Bordeaux 1989-1990, Bordeaux, Editions Universitaires, 1993.
- DUVEAU, Georges, *Sociologie de l'utopie et autres "essais"*, Paris, PUF, 1961.
- ELLIOTT, Robert C., *The Shape of Utopia: studies in a literary genre*, Chicago, University of Chicago Press, 1970.
- ENGELS, Frederich, *Socialism: Utopian and Scientific*, New York, Pathfinder Press, 1972.
- EURICH, Nell P., *Science in Utopia: a mighty design*, Cambridge, Harvard University Press, 1967.
- FALK JONES, Libby, et Sarah Webster Goodwin, (eds.), *Feminism, Utopia and Narrative*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1990.
- FASCHING, Darrell J., *The Ethical Challenge of Auschwitz and Hiroshima: Apocalypse or Utopia?*, New York, State University of New York Press, 1993.
- FAYE, Eric, *Dans les laboratoires du pire: Totalitarisme et fiction littéraire au XXe siècle*, Paris, J. Corti, 1993.
- FISHMAN, Robert, *Urban Utopias in the 20th Century. Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright and Le Corbusier*, New York, Basic Books Inc., 1977.
- FREUND, Julien, *Utopie et violence*, Paris, M. Riviere, 1978.
- FULLER, R.B., *Utopia or Oblivion: The Prospects for Humanity*, London, A. Lane the Penguin Press, 1970.

- GANDILLAC, Maurice de, et Catherine Piron, (eds.), *Colloque de Cérisy: Le Discours utopique*, Paris, Union générale d'édition, 1978.
- GLOOR, P-A., et P. Centlivres, *Représentations collectives et images de l'autre: Mythes et utopies*, Genève, Droz, 1980.
- GOODWIN, Barbara, et Keith Taylor, *The Politics of Utopia: a study in theory and practice*, London, Hutchinson, 1982.
- HANSOT, Elisabeth, *Perfection and Progress: Two modes of Utopian Thought*, London, M.I.T. Press, 1974.
- HUDDE, Hinrich, et Peter Kuon, (eds.), *De l'utopie à l'uchronie: formes, significations, fonctions*, Actes du colloque d'Erlangen 16-18 octobre 1986, Tübingen, G. Narr, 1988.
- IMBROSCIO, Carmelina, *Requiem pour l'utopie?: Tendances autodestructives du paradigme utopique: mélanges*, Pise, Libreria Goliardica, 1986.
- JACQUARD, Albert, *L'Utopie ou la mort*, Dole, Canevas editeur et Les Grands Luminaires, 1993.
- JEAN, Georges, *Voyages en Utopie*, Paris, Gallimard coll. Découvertes Philosophie, 1994.
- JOUVENEL, Bertrand de, *Du Principat*, Paris, Librairie Hachette, 1972.
- KATEB, George, *Utopia and its Enemies*, New York, Schocken Books, 1972.
- KUMAR, Krishan, *Utopianism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- . *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*, New York, Basil Blackwell, 1987.
- KUMAR, Krishan, et Stephen Bann, *Utopias and the Millennium*, London, Reaktion Books, 1993.
- LACROIX, Jean-Yves, *L'Utopie: Philosophie de la Nouvelle Terre*, Paris, Bordas, 1994.
- LAPOUGE, Gilles, *Utopie et civilisations*, Genève, Librairie Weber, 1973.
- MCKNIGHT, Stephen A., (ed.), *Science, pseudo-science, and utopianism in early modern thought*, Columbia, University of Missouri Press, 1992.
- MANNHEIM, Karl, *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1968.
- MANUEL, Frank E. et Fritzie P., *Utopias and Utopian Thought*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1966.
- . *Utopian Thought in the Western World*, Oxford, Blackwell, 1979.
- MARIN, Louis, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Editions de minuit, 1973.
- MAROUBY, Christian, *Utopie et primitivisme: Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Paris, Seuil, 1990.
- MATTEI, Roberto de, *De l'Utopie du progrès au règne du chaos: Des années 1900 à l'an 2000: Du rêve de construction au rêve de destruction*, Lausanne, L'Age d'homme, 1993.
- MOLNAR, Thomas, *L'Utopie, éternelle hérésie*, Paris, Beauchesne, 1973.
- MOREAU, Pierre-François, *Le Récit utopique: droit naturel et roman de l'Etat*, Paris, PUF, 1982.
- MORILHAT, Claude, *Charles Fourier, imaginaire et critique sociale*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- MORTON, Andrew, *The English Utopia*, London, Lawrence and Wishart Ltd., 1952.
- MUCCHIELLI, Roger, *Le Mythe de la cité idéale*, Paris, PUF, 1960.
- MUMFORD, Lewis, *The Story of Utopias*, New York, Viking Press, 1968.
- NEGLEY, Glenn R., et J. Max Patrick, *The Quest for Utopia*, New York, Henry Schumann, 1952.
- NOZICK, Robert, *Anarchy, State and Utopia*, Oxford, Blackwell, 1975.
- PLATH, David W., (ed.), *Aware of Utopia*, Urbana, University of Illinois Press, 1971.
- PLATTEL, Martin G., *Utopian and Critical Thinking*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1972.
- POITRINEAU, Abel, *Les Mythologies révolutionnaires: L'Utopie et la mort*, Paris, PUF, 1987.
- RAMMEL, Hal, *Nowhere in America: The Big Rock Candy Mountain and Other Comic Utopias*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1990.
- RAULET, Gérard, *Chronique de l'espace public: Utopie et culture politique (1978-1993)*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- RICHTER, Peyton E. (ed.), *Utopia/Dystopia*, Cambridge, Mass., Schenkman Pub. Co., 1975.
- RICOEUR, Paul, *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press, 1986.

- RIHS, Charles, *Les Philosophes utopistes: le mythe de la cité communautaire en France au XVIIIe siècle*, Paris, Editions Marcel Rivière et Cie, 1970.
- RUSS, Jacqueline, *Le Socialisme utopique français*, Paris, Bordas, 1987.
- RUYER, Raymond, *L'Utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950.
- SARGISSON, Lucy, *Contemporary feminist utopianism*, New York, Routledge, 1996.
- SELIGMAN, Adam B., *Order and Transcendence: the role of utopias and the dynamics of civilisations*, Leiden, New York, E.J. Brill, 1989.
- SERVIER, Jean, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1991.
- SHKLAR, Judith N., *After Utopia: the decline of political faith*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- SPIRO, Melford Elliott, *Kibbutz: Venture into Utopia*, Cambridge, Harvard University Press, 1956.
- TAFURI, Manfredo, *Architecture and utopia: design and capitalist development*, Cambridge, MIT Press, 1976.
- TROUSSON, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part: Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1979.
- . *D'Utopies et d'Utopistes*, Paris, L'Harmattan, coll. Utopies, 1998.
- TUVESON, Ernest Lee, *Millennium and Utopia: a study in the background of the idea of progress*, Berkeley, University of California Press, 1949.
- VERÁSTIQUE, Bernardino, "Collision of Utopias: Vasco de Quiroga's Mission to the Purhépecha-Chichimec of Michoacán Mexico, 1537-1565", Doctoral Thesis, Faculty of Harvard Divinity School, Cambridge, Massachusetts, August 1989.
- VERSINS, Pierre, *Encyclopédie de l'Utopie, de Voyages extraordinaires et de la Science-Fiction*, Lausanne, L'Age d'homme, 1972.
- WEYEMBERGH, Maurice, *Entre Technique et politique: Aspects de l'utopisme moderne*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1991.
- WILLIAMS, Nicholas M., *Ideology and utopia in the poetry of William Blake*, Cambridge, U.K., New York, Cambridge University Press, 1998.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La Crise de l'imaginaire*, Paris, Jean-Pierre Delarge, Editions universitaires, 1979.

**ARTICLES SUR L'UTOPIE**  
(ordre alphabétique)

- ADLER, Laure, "L'Essor infini des passions", *Magazine littéraire*, 139, juillet-août 1978, pp. 37-41.
- BACZKO, Bronislaw, "L'Utopie et l'idée de l'histoire-progrès", *Revue des sciences humaines*, 155, 1974, pp. 473-491.
- BLOCH-LAINÉ, François, "The Utility of Utopias for Reformers", *Daedalus*, 2, Spring 1965, pp. 419-436.
- CIORANESCU, Alexandre: "Épigone, le premier roman de l'avenir", *Revue des sciences humaines*, 155, 1974, pp. 441-448.
- CLAVEL, Maïté, "La Haine de l'utopie", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, LXXVII, juillet-décembre 1984.
- CURVAL, Philippe, "Jules Verne sous les bandelettes", *Magazine littéraire*, 139, juillet-août 1978, pp. 28-30.
- DESROCHE, Henri: "Petite bibliothèque de l'Utopie", *Esprit*, 434, avril 1974, pp. 663-670.
- . "Les Cavalcades de l'utopie", *Magazine littéraire*, 139, juillet-août 1978, pp. 20-27.
- DOMENACH, Jean-Marie, "Introduction à l'Utopie ou la raison dans l'imaginaire", *Esprit*, 434, avril 1974, pp. 545-556.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, "Eléments pour une géométrie des non-lieux", *Romantisme*, 1, 1971.
- . "Une Architecture fictionnelle", *Revue des sciences humaines*, 155, 1974, pp. 449-471.
- FRYE, Northrop, "Varieties of Literary Utopias", *Daedalus*, 2, Spring 1965, pp. 323-347.
- FUNKE, Hans-Günter, "L'Evolution sémantique de la notion d'utopie en française", *De l'utopie à l'uchronie: formes, significations, fonctions*, Hinrich Hudde et Peter Kuon, (eds.), Actes du colloque d'Erlangen 16-18 octobre 1986, Tübingen, G. Narr, 1988, pp. 19-37.
- GOODMAN, Paul, "Le Réalisme utopique", *Esprit*, 434, avril 1974, pp. 625-642.
- GOULEMOT, Jean-Marie, "Ecriture et lecture de l'ailleurs, l'Eldorado ou le fusil à deux coups des ingénus qui feignent de l'être", *Revue des sciences humaines*, 155, 1974, pp. 425-440.
- GRISSET, Antoine, et Daniel Chave, "L'Inévitable science-fiction", *Magazine littéraire*, 139, juillet-août 1978, pp. 34-36.
- JOUVENEL, Bertrand de, "Utopia for Practical Purposes", *Daedalus*, 2, Spring 1965, pp. 437-453.
- KATEB, George, "Utopia and the Good Life", *Daedalus*, 2, Spring 1965, pp. 454-473.
- KAUFHOLZ, Eliane, "L'Utopie-asile: 'Die Insel Felsenburg' ", *Littérature*, 21, février 1976, pp. 52-58.
- KRAVETZ, Marc, "La Fin de l'utopie!", *Magazine littéraire*, 139, juillet-août 1978, pp. 44-45.
- LAPOUGE, Gilles, "Le Lieu glissant de l'improbable", *Magazine littéraire*, 139, juillet-août 1978, pp. 15-19.
- LE DŒUFF, Michèle, "Utopies: scolaires", *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1983, pp. 199-217.
- LUCRERT, Manuel, "Peut-on vivre sans utopies?", *Le Monde des Débats*, 26, janvier 1995, p. 2.
- MARIN, Louis, "Les Corps utopiques rabelaisiens", *Littérature*, 21, février 1976, pp. 35-51.
- MANUEL, Frank E., "Toward a Psychological History of Utopias", *Daedalus*, 2, Spring 1965, pp. 293-322.
- MUMFORD, Lewis, "Utopia, The City and The Machine", *Daedalus*, 2, Spring 1965, pp. 271-292.
- RACAULT, Jean-Michel, "De la définition de l'île à la thématique insulaire", *L'Insularité, thématique et représentations*, Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault, (eds.), Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 9-13.
- RAGON, Michel, "Une Ville idéale pour un homme qui n'existe pas", *Magazine littéraire*, 139, juillet-août 1978, pp. 31-33.
- ROY, Claude, "L'Enfer utopique", *Le Nouvel Observateur*, 21 janvier, 1980.



- SEARS, Paul B., "Utopia and the Living Landscape", *Daedalus*, 2, Spring 1965, pp. 474-486.
- SHKLAR, Judith, "The Political Theory of Utopia: From Melancholy to Nostalgia", *Daedalus*, 2, Spring 1965, pp. 367-381.
- SMITH, John Maynard, "Eugenics and Utopia", *Daedalus*, 2, Spring 1965, pp. 487-505.
- TROUSSON, Raymond, "Utopie et roman utopique", *Revue des sciences humaines*, 155, 1974, pp. 367-378.
- VUARNET, Jean-Noël: "Utopie et atopie", *Littérature*, no 21, février 1976, pp. 3-9.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, "La Topographie insulaire des utopies ou la profanation du jardin d'Eden", *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 40-41, 1980, pp. 139-151.
- . "Utopie: Variations autour d'un non-lieu", *Utopie et Utopies: L'Imaginaire du projet social européen*, Tome II, Actes du séminaire européen d'études des idées et de l'imaginaire collectif. Bordeaux 1989-1990, Bordeaux, Editions Universitaires, 1993, p. 13.

**OUVRAGES GENERAUX**  
(ordre alphabétique)

- ALKON, Paul K., *Origins of Futuristic Fiction*, Georgia, University of Georgia Press, 1987.
- ANDERSON, George K., *The Legend of the Wandering Jew*, Providence, Brown University Press, 1965.
- ARENDRT, Hannah, *Le Système totalitaire*, Paris, Seuil, 1979.
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Les Editions du XXe siècle, Editions du Seuil, 1992.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.
- . *L'Air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti 1943.
- . *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948.
- . *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- . *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1967.
- BARBEY-MORAND, Claude, *La Fiancée orientale: Essai sur le sexisme, le racisme, la démocratie et l'Europe*, Genève, Euryopa, coll. "Etudes", L'Institut européen de l'Université de Genève, 5, 1997.
- BARON, Christine, "Utopie littéraire et critique dans l'œuvre de Italo Calvino et quelques textes de Jean-Louis Borges et Raymond Queneau", Thèse doctorale, Université de Paris III, 1996.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Editions Galillée, 1981.
- BENCHEIKH, Jamel Eddine, *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1988.
- BRODERICK, Damien, *The Architecture of Babel: Discourses of Literature and Science*, Melbourne, Melbourne University Press, 1994.
- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.
- CAMUS, Albert, *La Peste*, Paris, Gallimard, 1947.
- CHEVALIER, Jean, et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982.
- COETZEE, J.M., *Foe*, London, Secker and Warburg, 1986.
- COHN, Norman, *Les Fanatiques de l'Apocalypse*, Paris, Payot, 1983.
- COTGRAVE, Randle, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Paris, France-Expansion, 1972.
- DÉLEUZE, Gilles, et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Editions de Minuit, 1991.
- DELUMEAU, Jean, *La Mort des Pays de Cocagne*, Paris, Publications de la Sorbonne, Série "Etudes", Tome 12, 1976.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1963.
- . *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969.
- . *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969.
- . *The Encyclopaedia of Religions*, New York and London, Macmillan, 1987.
- ELIOT, T.S., *The Wasteland and other poems*, London, Faber, 1940.
- FANON, Franz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- . *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1970.
- FELSENSTEIN, Frank, *Anti-semitic Stereotypes: A Paradigm of Otherness in English Popular Culture, 1660-1830*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1995.
- GALLAND, Antoine, *Les Mille et Une Nuits, Contes arabes, traduits en français par Galland*, tome I-VII, Paris, J.A.S. Collin de Plancy et Rapilly, 1822-4.
- GARDAM, Jane, *Crusoe's Daughter*, London, Hamish Hamilton, 1985.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Editions du Seuil, 1966.
- GIRAUDOUX, Jean, *Suzanne et le Pacifique*, Paris, Frères, 1921.
- HASSAN, Chafik, "Utopies dans la littérature française. Jean Giono: de l'utopie au portrait de l'artiste", Thèse doctorale, Université d'Aix-Marseille I, 1993.

- HEINBERG, Richard, *Memories and Visions of Paradise: Exploring the Universal Myth of the Golden Age*, Wellingborough, Northamptonshire, The Aquarian Press, 1989.
- HÉSIODE, *Works and Days*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- HUGO, Victor, *Les Rayons et les Ombres*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1928.
- JEFFREYS, M.D., "The Winged Solar Disc", *Africa*, XXI, 1951.
- JOYCE, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1993.
- JULLIEN, Dominique, *Proust et ses modèles: les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, José Corti, 1989.
- JUNG, C.G., *Psychologie et Alchimie*, traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et le Docteur Roland Cahen, Editions Buchet-Chastel, Paris, 1970.
- LAROUSSE, Pierre, (ed.), *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1982.
- . *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1982-1985.
- LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1960.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.
- . *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LLOYD, Rosemary, *The Land of Lost Content: Children and Childhood in Nineteenth-Century French Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- LOVEJOY, Arthur O., et George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, New York, Octagon Books, Inc., 1965.
- MANN, Thomas, *The Magic Mountain*, London, Secker and Warburg, 1961.
- MAY, Georges, *Les Mille et Une Nuits d'Antoine Galland*, Paris, PUF, coll. Ecrivains, 1986.
- MIQUEL, André, *Sept contes des Mille et Une Nuits, ou, Il n'y a pas de contes innocents*, Paris, Sindbad, 1981.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, Editions Garnier Frères, 1962.
- MOURALIS, Bernard, *Montaigne et le mythe du bon Sauvage: de l'Antiquité à Rousseau*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1989.
- NAIPAUL, V.S., *The Loss of El Dorado: a history*, London, Deutsch, 1969.
- NORTH-COOMBES, Alfred, *The Island of Rodrigues*, Port Louis, Mauritius, The Standard Printing Establishment, 1971.
- ORCZY, Baroness Emmuska, *Eldorado: a story of the Scarlet Pimpernel*, London, New York, Hodder and Stoughton, 1913.
- OVID, *Metamorphoses*, London, Heinemann, 1916.
- PROSPER, Jean-Georges, *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, Editions de l'Océan Indien, 1978.
- PROUST, Marcel, *A la Recherche du temps perdu*, Paris, La Pléiade, vol. III, 1954.
- ROUDAUT, Jean, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du Contrat Social, précédé du Discours sur les sciences et les arts*, Paris, Editions Rieder, 1930.
- Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Fernand Nathan, 1981.
- SAID, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.
- . *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993.
- SAINT-PIERRE, Bernardin de, *Paul et Virginie*, Paris, Classiques Garnier, 1989.
- SAUL, John Ralston, *Voltaire's Bastards: The Dictatorship of Reason in the West*, New York, Vintage Press, 1992.
- SERRES, Michel, *Le Contrat naturel*, Paris, François Bourin, 1990.
- SELLIER, Philippe, "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire", *Littérature*, 55, octobre 1984, pp. 112-126.
- SIDNEY, Sir Phillip, *Arcadia: The Countess of Pembroke's Arcadia*, Oxford, Clarendon Press, 1973.
- SOREL, Georges, *Réflexions sur la violence*, Paris, Librairie de "Pages Libres", Paris, 1908.
- SPENGLER, Oswald, *Le Declin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1948.
- STOPPARD, Tom, *Arcadia*, London, Boston, Faber and Faber, 1993.
- SUZUKI, David, *Essais sur le bouddhisme zen*, 3 vol., de Paris, Albin Michel, 1940 et 1943.

- SYLVOS, Françoise, *Nerval et l'antimonde: Discours et figures de l'utopie, 1826-1855*, Paris, L'Harmattan, coll. Utopies, dirigée par Michèle Madonna Desbazeille, 1997.
- THIBOT, Th., *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1926.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres*, Paris, Editions du Seuil, 1989.
- TOURNIER, Michel, *Le Vent paraquet*, Gallimard, coll. Folio, 1977.
- . *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.
- UGHETTO, André, (ed.), *Eloge de Babel*, Marseille, Editions Sud, Hors Série 1994.
- VEDRINE, Hélène, *Les Grandes conceptions de l'imaginaire de Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.
- VERNANT, J.P., *Mythe et pensée chez les Grecs, I*, Paris, Maspero, 1971.
- VIERNE, Simone, *Jules Verne et le roman initiatique*, Paris, Les Editions du Sirac, 1973.
- VIRGILE, *Les Bucoliques*, Bruxelles, Latomus, 1966.
- WYSS, Johann David, *The Swiss Family Robinson*, Cleveland, New York, World Publishing Company, 1947.