

Université de Montréal

Écriture, altérité et identité dans *La quarantaine* de JMG Le Clézio

par

Abdallah Ouanghari

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès arts (M.A.)
en études françaises

Août 2009

© Abdallah Ouanghari 2009
Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Écriture, altérité et identité dans *La quarantaine* de JMG Le Clézio

présenté par :

Abdallah Ouanghari

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Pascale Huglo	président-rapporteur
Élisabeth Nardout-Lafarge	directrice de recherche
Christiane Ndiaye	membre du jury

Sommaire

L'œuvre de JMG Le Clézio se caractérise par sa perpétuelle évolution. Elle échappe aux classifications génériques et maintient son statut subversif et indépendant. L'écriture de cet écrivain traduit les diverses influences qui l'ont marqué, les problèmes auxquels il fait face et la thématique majeure dans laquelle il inscrit son œuvre.

À travers l'étude de *La quarantaine*, paru en 1995, nous essayerons lors du premier chapitre de comprendre comment Le Clézio réinvente son écriture pour remédier au problème de l'impureté du langage qui caractérisait son œuvre d'avant les années quatre-vingts. Dans le deuxième chapitre, nous analyserons les thématiques littéraire, familiale et historique qui font de cet ouvrage un roman de filiation. *La quarantaine* insiste sur l'importance de l'altérité traditionnelle et non occidentale en tant que facteur dans ce changement romanesque, et dont le mode de vie réfléchit différemment le problème de l'identité chez l'individu occidental.

Dans le troisième chapitre, nous aborderons la question des enjeux de l'identité à travers l'expérience initiatique à laquelle se livre le protagoniste de *La quarantaine* en quête d'un devenir identitaire, d'une émancipation qui réconcilie l'individu moderne avec soi-même.

Mots-clés : Le Clézio, *La quarantaine*, écriture, filiation, altérité, individu, identité, non occident, initiation, émancipation

Abstract

The work of JMG Le Clézio can be characterised by its perpetual evolution. It defies standard classification, maintaining a subversive and independent status. This writer's work reflects a diversity of influences that have marked him, the challenges he has faced, and the major themes in which he has set his writing.

In the first chapter examining the 1995 publication, *La quarantaine*, we will discuss Le Clézio's reinvention of his own writing, in order to resolve the problem of impurities in the language that characterized his earlier work, prior to the 1980s. In the second chapter of this study, literary, familial and historic themes that mark this novel as a "filiation story" will be analysed. This shift in literary style is demonstrated in *La quarantaine* by its insistence on the importance of the "other," traditional people of non-western culture; their lifestyle prompts reflection on the identity crisis of the western individual.

In the third chapter of this study we will address the identity issues raised in Le Clézio's novel through an initiation experience in which the protagonist in *La quarantaine* is engaged at a time of significant rebirth in his life. His quest is for self-actualisation, for an emancipation that will serve to reconcile the modern individual with himself.

Keywords: Le Clézio, *La quarantaine*, writing, filiation, otherness, individual, identity, non-western, initiation, emancipation.

Table des matières

Introduction	I
Premier chapitre : La question du genre dans <i>La quarantaine</i>	7
I-- Les singularités de <i>La quarantaine</i>	8
A- Une œuvre de la transition	8
I- L'épreuve du structuralisme	9
2- Le mysticisme amérindien et l'expérience tantrique	12
3- Le tournant littéraire des années quatre-vingts.....	14
II- <i>La quarantaine</i> un espace de renouveau.....	16
A- La Fabula dans <i>La quarantaine</i>	17
I- La strate sémantique et le degré de souplesse	18
2- L'isotopie, l'image et la marge d'interprétation.....	19
B- La narratologie.....	21
I- La strate sémiotique et la cohérence interne	21
2- Focalisations	24
Deuxième chapitre : Dans un roman de filiation.....	25
I- La filiation familiale	26
A- L'île, un espace mémoriel.....	26
B- La quête des origines.....	29
II- La filiation littéraire.....	31
A- Du dialogisme à la coexistence des genres.....	31
B- Les instances narratives.....	36
I - La polyphonie	36
2 - Fiction biographique et subjectivité	39
C- L'intertextualité.....	43
I - <i>La quarantaine</i> : une intertextualité interne à l'œuvre leclézienne	44
2 - La robinsonnade.....	46
3 – Dons de la culture indienne	48
III- La filiation historique.....	50
A- Le travail de la mémoire.....	50
B- La réhistoricisation	51
C- Le questionnement et la part du soupçon	53

Troisième chapitre : Vers une émancipation identitaire	55
I- Altérité, individu et identité.....	56
A- Facteurs de changement	58
1-La gestation ou l'identité en crise.....	59
2-La quête de soi et l'idéal de la liberté	61
B- Les affinités électives.....	64
1- La figure féminine et les racines	64
2- Le non-occidental ou au-delà de la frontière.....	66
C- La promiscuité sociale.....	67
1- Les Archambau.....	68
2- Julius V éran.....	69
II- Mysticisme et parcours initiatique.....	75
A-De l'éveil identitaire au dépouillement.....	76
1- Léon le néophyte initié.....	76
2- les formes de dépouillement.....	78
B-Les voies de l'initiation	80
1-L'amour comme facteur à l'initiation.....	80
2-Étapes et structure de l'initiation.....	82
C-La métamorphose	84
1-La conversion physique.....	84
2-La conversion psychique	86
3-La perception spatiotemporelle	87
D-Fracture et déchirement	91
1-Les liens indélébiles.....	91
2-Atavisme ou l'initiation transmise.....	92
III- L'émancipation identitaire.....	94
A-La dialectique de l'ipsité et de la mêmété dans <i>La quarantaine</i>	94
B-Au-delà de l'émancipation.....	97
1-Le mea culpa.....	97
2-Le pardon.....	98
C- L'identité narrative et l'identité éthique.....	100
Conclusion.....	107

Remerciements

Un merci sincère à madame Élisabeth Nardout-Lafarge, ma directrice de recherche, à qui je témoigne ma profonde gratitude pour son soutien, ses précieux conseils et surtout pour l'être qu'elle est.

Un merci pour tous mes amis (es) qui ont cru en moi, et qui m'ont soutenu dans les moments les plus difficiles de ma rédaction.

À mes chers parents et à mes frères.

À ma chère Siham.

Introduction

Le XX^e siècle fut la scène de nombreux changements qui ont marqué la littérature mondiale. Des changements que les bouleversements sociopolitiques ont influencés de façon significative. L'avènement du Nouveau Roman comme courant littéraire et la rupture catégorique qu'il signe avec le roman traditionnel demeure l'une des réformes les plus marquantes dans les annales littéraires du siècle passé. L'approche subversive adoptée par la petite communauté d'écrivains formant le cercle des Nouveaux Romanciers fascine d'autres auteurs qui adoptent dans leurs écrits les principes de ce mouvement littéraire. Néanmoins, certains de ces jeunes écrivains, et malgré la similitude qui les associe aux adeptes du Nouveau Roman maintiennent leur position d'écrivains libres, réfractaires à toute classification, et revendiquent un statut de non appartenance; parmi eux figure Jean-Marie Gustave Le Clézio.

L'œuvre de JMG Le Clézio se veut un témoignage de son époque, elle est représentative de la condition humaine et sociale qui caractérisait la deuxième moitié du XX^e siècle. Son œuvre, tout en interrogeant la société moderne sur ses principes et valeurs déçus, dépeint le malaise existentiel de l'individu moderne en quête d'un ailleurs où son identité recouvrera sa quiétude. Parallèlement elle s'interroge sur elle-même et remet en question paradigmes et structures légués par la tradition romanesque. Cette attitude subversive et innovatrice inscrit l'œuvre de Le Clézio dans une perspective de quête pour un renouveau littéraire, ce qui lui a valu le qualificatif d'œuvre inclassable. « Les mots veulent m'avoir (...) leurs ficelles solides veulent s'enrouler autour de mes bras et mes jambes.¹ » Jean Ominus soulève le caractère inclassable des textes de Le Clézio, il reconnaît un écrivain qui refuse la systématisation et dont les romans penchent davantage vers le

¹ JMG Le Clézio, *Le livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969, p. 151

conte, la nouvelle, le journal et la poésie. Le Clézio dans son attachement à sa créativité, débride son écriture et lui tolère tous les excès. Jean Ominus caractérise cette écriture d' « étrange, audacieuse, un constat à la fois terrible, cruel et drôle, un accent jamais entendu.² »

Cette perpétuelle gestation et ce questionnement qui hantent l'écriture leclézienne demeurent présents dans l'ensemble de son œuvre jusqu'au début des années quatre-vingts.

Mais le lecteur sent bien que quelque chose a changé : les œuvres actuelles de ces écrivains connus ne ressemblent pas vraiment à celles que l'on s'était habitué à lire sous leur plume. Parfois même, l'inflexion est très nette, presque surprenante. Aux jeux formels qui s'étaient peu à peu imposés dans les années 1960-70 succèdent des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de familles, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines en plein essor depuis trois décennies. Ou aux « récits de vie » qui connaissent alors un véritable, le goût du récit, le plaisir narratif s'imposent à nouveau à des écrivains qui cessent de fragmenter leurs récits ou de le compliquer outrageusement.³

Cette période amorce un changement majeur dans la littérature contemporaine dont les prémices se feront sentir dans l'œuvre leclézienne à travers *Désert*⁴, *Le chercheur d'or*⁵ et *Onitsha*⁶ jusqu'à *La quarantaine*⁷ où le génie de Le Clézio fait de ce roman un tournant stylistique et identitaire dans son œuvre. Notre étude aura pour objectif de vérifier en quoi ce roman de Le Clézio constitue un renouveau majeur dans son œuvre et de quelle façon il a réussi à libérer son écriture de la contrainte et des limitations du langage et à restituer les atouts de la tradition romanesque que les Nouveaux Romanciers, et lui-même d'ailleurs, avaient rejetée des années durant. Par la suite, nous verrons jusqu'à quel point la thématique abordée dans ce roman à travers le choix d'une nouvelle altérité et d'un ailleurs différent contribuent à l'émancipation identitaire du protagoniste du roman.

² Jean Onimus, *Pour Lire Le Clézio*, Paris, P.U.F, 1994. p.7

³ Dominique Viart / Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, p. 5-6

⁴ JMG Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980

⁵ JMG Le Clézio, *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985

⁶ JMG Le Clézio, *Onitsha*, Paris, Gallimard, 1991

⁷ JMG Le Clézio, *La quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995

La première partie de cette étude traitera de la question du genre dans *La quarantaine*. On essaiera d'en dégager les particularités qui en font un ouvrage singulier. Nous tenterons également de saisir les tenants et aboutissants qui ont participé de ce changement dans l'œuvre et les contraintes endiguant l'élan de cet écrivain. Cette partie se clôt sur une étude de la disposition thématique du roman à travers les diverses strates sémantiques qui le constituent, mais aussi la structure interne du roman et les instances narratives sous-jacentes et contribuent à sa cohérence. Ce travail ambitionne de comprendre dans quelle mesure *La quarantaine* représente réellement un espace de renouveau pour l'écriture leclézienne.

La deuxième partie étudiera le principe de la filiation dans le roman en prenant appui sur les études de Dominique Viart sur cette notion à travers ses études sur cette notion. Nous y aborderons la filiation littéraire pour comprendre comment *La quarantaine* représente-elle un espace mémoriel où la fiction se joint aux fragments biographiques de certains personnages empruntés à la réalité et à d'autres indices autobiographiques. Par la suite nous ouvrirons le volet de la filiation littéraire pour mettre en évidence le dialogisme et la polyphonie dont le roman est empreint et l'apport de ces deux procédés. Nous toucherons aussi à l'intertextualité dans *La quarantaine* pour voir si Le Clézio réussit à faire de son roman un champ où se joignent deux modes d'intertextualités, la première interne par rapport aux autres romans de son œuvre, et la deuxième externe à travers des thématiques qui établissent le pont avec d'autres œuvres littéraires. En dernier lieu, nous aborderons la filiation historique où *La quarantaine* interroge la mémoire collective afin de comprendre le souci de la réhistoricisation à travers lequel Le Clézio cherche à restituer le passé pour trouver des réponses à ses questionnements.

La troisième et dernière partie portera sur les voies de l'émancipation identitaire et nous y traiterons de la valeur de l'altérité comme élément essentiel dans l'affranchissement

de l'individu tiraillé entre les émois d'une crise identitaire et la quête de soi et d'un idéal de liberté. Il s'agit d'une altérité divergente que *La quarantaine* esquisse en deux catégories à partir desquelles nous vérifierons la contribution des affinités électives et de la promiscuité sociale sur l'île dans le renouveau identitaire du protagoniste. Dans un autre chapitre, nous analyserons le parcours initiatique depuis l'éveil identitaire jusqu'au dépouillement dans sa structure, les voies qui y mènent et les différentes métamorphoses qui en résultent. Dans le dernier chapitre de la troisième partie, nous développerons la dialectique de l'ipséité et la mêmeté dans *La quarantaine* à travers l'identité personnelle du premier personnage du roman et nous examinerons ces deux volets de son identité sous la lumière des écrits de Paul Ricoeur. Enfin, nous aborderons d'autres valeurs de l'émancipation pour aborder l'identité narrative et l'identité éthique et en vérifier les correspondances avec l'identité du personnage et jusqu'à quel point la mise en récit de l'histoire d'une vie affecte l'identité personnelle du personnage et permet de la saisir.

Notre étude portera sur *La quarantaine*. Nous n'aurons recours aux autres romans de Le Clézio, surtout dans la première partie, que pour la vérification de l'hypothèse selon laquelle *La quarantaine* représenterait un tournant stylistique dans l'œuvre du romancier. Notre étude sera une analyse critique de *La quarantaine* par rapport à l'œuvre antérieure pour prendre en mesure l'évolution de l'écriture de Le Clézio. Cette étude accueillera les volets thématique et lexical d'une analyse de *La quarantaine*. Quant à l'étude de la filiation dans la deuxième partie et de l'émancipation identitaire dans la troisième, nous interrogerons certaines théories dans un but de valider ou de réfuter certaines hypothèses que les champs thématiques du roman nous permettraient de proposer.

Le choix de *Le livre des fuites*, de *L'extase matérielle*⁸, *La fièvre*⁹ et *Le procès verbal*¹⁰ comme corpus secondaire n'obéit pas à un ordre chronologique ou éditorial mais s'inscrit plutôt dans une perspective de correspondances qui corroborent certains traits majeurs dans l'écriture de Le Clézio. Toutefois, chacun de ces romans possède des particularités que *La quarantaine* récupère des années plus tard, lesquelles nous aideront à définir la manière dont l'écrivain négocie les contraintes de l'impureté du langage grâce à une écriture nouvelle, voire hybride.

La recherche d'une langue non mimétique permet de toucher au plus intime du réel. Non pas en reproduisant quelque parole spontanée, surgie des flux de conscience ou de l'inconscient, mais en allant jusqu'au bout de la déraison et de son lyrisme brisé. Les brisures d'une langue défaillante s'aggravent des fulgurances de la littérature. Cette hybridation de deux univers linguistiques aussi radicalement étranges l'un à l'autre peut étonner : il s'agit à la fois d'échapper à l'illusion mimétique et de donner plus de puissance à la parole qui énonce la violence des fractures sociales et individuelles.¹¹

En 1963, *Le procès verbal* amorce le modèle du personnage névrosé de la société, que depuis, Le Clézio reprend systématiquement dans la majorité de ces romans. Dans *La quarantaine*, l'auteur récupère ce modèle de manière plus modérée à travers Léon, le protagoniste du roman. Cette similitude de caractère nous permettra de mieux saisir les aspects de la crise identitaire que Le Clézio attribue à ses héros.

Les travaux de Dominique Viart, soit avec Bruno Vercier dans *La littérature française au présent* en 2005, ou dans son étude *Le roman français contemporain* en 2002¹², mettent la lumière sur les ailleurs du récit et son esthétique et nous seront d'un grand appui pour travailler la notion de filiation et d'en repérer les indices dans

⁸ JMG Le Clézio, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.

⁹ JMG Le Clézio, *La fièvre*, Paris, Gallimard, 1965.

¹⁰ JMG Le Clézio, *Le procès verbal*, Paris, Gallimard, 1963.

¹¹ Dominique Viart / Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op.cit., p. 213

¹² Dominique Viart, *Le roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002

La quarantaine. L'ouvrage de Mircea Eliade : *Le sacré et le profane*¹³ nous éclairera quant aux étapes et la structure de l'initiation pour comprendre les circonstances qui permettent à un personnage, en l'occurrence Léon, de parvenir à ce stade de son évolution personnelle.

En dernier lieu, les travaux de Paul Ricoeur sur l'identité, en particulier dans son livre *Soi-même comme un autre*¹⁴, nous aideront à mieux cerner le volet de l'identité, non sous une optique psychologique, encore moins anthropologique, mais dans une analyse littéraire qui tentera de voir comment l'identité d'un personnage peut interagir à travers sa mêmeté et son ipséité, faillir ou éventuellement atteindre l'émancipation identitaire.

¹³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965

¹⁴ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990

Premier chapitre : La question du genre dans *La quarantaine*

I- Les singularités de *La quarantaine*

Étudier une œuvre romanesque et en évoquer la singularité comme principal atout donnerait à croire qu'il s'agit vraisemblablement de cette corrélation ontologique qu'implique la parution de tout roman dans le champ littéraire. Or, la singularité de *La quarantaine* ne réside pas uniquement dans sa distinction au sein de l'œuvre leclézienne, mais surtout dans le sens du renouveau qu'elle y installe en accentuant l'écart par rapport aux livres antérieurs. Il serait prétentieux et fausement injuste d'octroyer à *La quarantaine* seul, le mérite de refléter le changement romanesque de l'œuvre leclézienne, car sans équivoque, les prémices de ce changement ont commencé une bonne décennie avant sa parution. Mais ce roman en particulier nous offre de multiples facettes de ce changement et nous permet d'en repérer d'autres. Cependant, et pour mieux comprendre la genèse de cette mutation romanesque chez Le Clézio, nous proposerons trois hypothèses majeures qui semblent avoir potentiellement catalysé cette transition de l'œuvre vers d'autres horizons jusqu'alors inexplorés chez l'écrivain sans avoir à rompre radicalement avec certains principes auxquels il demeure fidèle.

A - Une œuvre de la transition.

L'œuvre leclézienne dans son ensemble est une démarche de transition. Chaque roman s'inscrit dans cette perspective de renouvellement. Ce processus participe ou bien du renforcement d'une idée que l'œuvre dans son accomplissement a déjà abordée, ou introduit une nouvelle idée qui marque une nouvelle phase transitoire. Toutefois, *La quarantaine* marque de manière explicite une double transition sur le plan romanesque et thématique dans lequel Le Clézio inscrit son art.

I- L'épreuve du structuralisme

À ses débuts, l'œuvre leclézienne, à l'instar de celles des nouveaux romanciers, — sans toutefois en faire partie —, traite du problème du langage et de sa consistance qui empêche l'écrivain de dire le réel comme il le perçoit, de le traduire sans que ce dernier subisse la moindre altération langagière. « Comment échapper au roman ? Comment échapper au langage ? ¹ » Une question qui ne cessera pas de préoccuper Le Clézio pendant de longues années. Il en fait même part aux lecteurs dans son roman *L'extase matérielle* : « La grande hypocrisie de l'écriture est aussi cette grande joie de la distance établie, des gants que je mets pour toucher au monde, pour me toucher, c'est donc cette matière qui s'interpose, entre moi et moi, ce chemin détourné par lequel je m'adresse. ² ». Ce refus d'écrire le monde à travers le prisme des mots ou encore d'écrire selon une quelconque norme héritée, pousse l'écrivain à mettre en question la structure et la valeur du récit, et à les amenuiser au point d'évacuer l'épaisseur psychologique du personnage et sa relation avec la société. « Des modèles et des mythes furent détruits par des œuvres révolutionnaires, qui, en effet, bouleversent les trois grands indices de référence traditionnels du romanesque: personnage, récit, intrigue. ³ ».

Les rapports qu'établit le roman leclézien entre personnage et société s'avèrent évanescents, ou tout au plus, limités dans une superficialité telle qu'aucun schéma romanesque n'est en mesure d'être développé, encore moins défini.

Je vous regardais tous, les uns après les autres, et vous faisiez tous la même chose, c'est-à-dire boire, parler, croiser les jambes, fumer en rejetant la fumée par les deux narines, etc. Vous aviez tous des visages, des bras, des jambes, des nuques, des sexes, des hanches et des bouches.⁴

¹ JMG Le Clézio, *Le livre des fuites*, op.cit., p. 13

² JMG Le Clézio, *L'extase matérielle*, op.cit., p. 236

³ Michel. Zeraffa. *Personnes et personnages*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 24

⁴ JMG Le Clézio, *Le procès verbal*, op.cit., p. 217

Le profil psychologique, caractères et comportements censés nourrir l'image que se fait le lecteur du personnage, semble céder la place à des traits sommaires. Des caractéristiques qui, au lieu d'édifier un personnage distinct, en font un simulacre ou le plongent dans l'anonymat du genre humain. Une idée que Michelle Labbé explique :

Il arrive fréquemment chez Le Clézio comme chez Claude Simon, qu'aux indices comportementaux qu'emploie le roman traditionnel pour suggérer ce que pensent ou sentent les personnages, se substituent la multiplicité des hypothèses et des notations, leur indétermination, qui tendent à rendre absurde ou caduque toute interprétation psychologique.⁵

La déformation de la structure n'épargne pas non plus le mythe et la légende puisque Le Clézio les greffe à son œuvre de façon particulière comme dans son roman *La guerre*⁶ : « La légende de la première cigarette ». Bien que l'auteur ait conservé le cheminement logique d'une trame mythique ou légendaire, le contenu est entièrement emprunté à une actualité tout aussi banale que dévalorisante. Ce procédé parodie délibérément le merveilleux pour dénigrer les poncifs propres à ce type de récits, mais certainement moins sa valeur esthétique dans une œuvre romanesque. « Avec ostentation, tout est montré comme conforme aux règles du genre et tout, en même temps, est montré comme faux. L'humour réside dans le décalage : surestimation du thème pour aboutir, par contraste, à une dévalorisation des normes.⁷ »

Le Clézio a enrichi les décennies soixante, soixante-dix d'une contribution romanesque qui faisait écho à la mouvance littéraire de cette époque. D'un style singulier et étonnamment riche et précise, l'écriture de Le Clézio a interrogé les problèmes du langage et les topos de l'héritage littéraire du siècle précédent. Vraisemblablement, cet engagement littéraire et idéologique a motivé l'écrivain et lui a procuré la matière nécessaire pour écrire et diversifier son œuvre d'avant les années quatre-vingts. Mais il est néanmoins peu

⁵ Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 25

⁶ JMG Le Clézio, *La guerre*, Paris, Gallimard, 1970

⁷ *Ibid.*, p.38

probable que le travail de l'écrivain ait pu apporter une solution à la problématique majeure de ce temps, en l'occurrence l'impureté du langage. Roland Barthes avait aussi pris part à cette grande polémique ; en empruntant une voie autre, il considère que le langage et le réel n'ont pas un parallélisme qui ferait en sorte que le premier puisse représenter le second. Il peut le démontrer certes, mais il n'est jamais à même de le représenter.

Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots qu'il y a une histoire de la littérature. Que le réel ne soit pas représentable, mais seulement démontrable peut être dit de plusieurs façons : Soit avec Lacan on le définit comme l'impossible, ce qui ne peut s'atteindre et échappe au discours, soit qu'en termes topologiques, on constate qu'on ne peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage). Or, c'est précisément cette impossibilité topologique à quoi la littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre. De ce qu'il n'y a point de parallélisme entre le réel et le langage.⁸

Certains critiques pensent que le changement apporté à l'écriture leclézienne sur le plan du rythme du récit émane de la volonté de ce dernier d'accéder à la maturité. Il est donc probable que le refus de l'artifice de la structure et de l'impureté du langage ait motivé le passage de Le Clézio vers un autre style d'écriture. Un style nouveau qui ne renonce aucunement à ses questionnements préalables, mais dans lequel d'autres perspectives seraient abordées. Il est possible que l'idée de continuer à s'insurger contre le modèle traditionnel et l'étanchéité du langage ait maintenu l'œuvre leclézienne dans le même horizon pendant des années, sans toutefois porter atteinte à sa singularité et à son originalité. Cette conjecture semble aller à l'encontre de ce que pense Jean Onimus : « Si Le Clézio a peu à peu abandonné ses recherches pour s'orienter vers des romans plus « classiques », c'est peut-être parce que l'expérience l'a assagi, mais c'est aussi parce que ce « langage total » butait sur une impasse. L'ambition était excessive. »⁹

⁸ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 22

⁹ Jean Onimus, *Pour Lire Le Clézio*, *op.cit.*, p.180-181

2- Le mysticisme amérindien et l'expérience tantrique

Le voyage est certes l'un des thèmes les plus fréquents dans l'œuvre de Le Clézio, si ce n'est le plus récurrent. Les personnages y sont hantés par le départ vers un ailleurs inconnu. La destination leur importe peu pourvu qu'il y ait un déplacement. Souvent, la confusion s'installe entre voyage et errance, tellement l'un est à l'orée de l'autre. Le voyage vers " l'autre côté " est une quête de liberté, d'un ailleurs où le personnage trouvera sa propre plénitude, alors que l'errance demeure une escapade dont l'unique objectif est la séparation avec la société ; un isolement qui maintient le personnage dans une conjoncture d'entre-deux ; un statu quo d'errance où le départ est confirmé mais jamais l'arrivée : « J'ai quitté mon monde et je n'en ai pas trouvé d'autre. C'est cela l'aventure tragique. Je suis parti, point encore arrivé. ¹⁰» Le voyage dans les premiers romans lecléziens avait davantage une allure de fuite et d'isolement issus du renoncement à une société incomprise. L'individu semble rompre le cordon social, et procède à son propre sevrage à travers cette réclusion volontaire, en en faisant à la fois « L'Exil et le Royaume ». Il se crée aussi un univers à part où le deuil de la société et de ses valeurs se fait dans un tumulte intérieur. Mais à partir des années quatre-vingts l'optique du voyage prend une autre tournure au rythme de l'écriture de l'écrivain.

Le romancier se révèle en 1980 avec *Désert*. Le tragique, jusqu'alors individuel et intérieur, se projette sur la comédie humaine et prend désormais une coloration politique et sociale. Avec *Voyage de l'autre côté* (1975), l'œuvre butait sur une impasse : l'exploration extrême de l'imaginaire personnel risquait de devenir répétitive. Il fallait s'ouvrir au monde des hommes.¹¹

La vocation pour le voyage chez les personnages de Le Clézio prend, au début des années quatre-vingts, une envergure plus déterminée. Le dépaysement émane davantage d'un besoin de renouer que de celui d'une rupture salvatrice, de découvrir l'ailleurs avec une

¹⁰ JMG Le Clézio, *La fièvre*, *op.cit.*, p.169

¹¹ Jean Onimus, *Pour Lire Le Clézio*, *op.cit.*, p. 14

altérité qui diffère du modèle que propose sa propre société. L'œuvre de Le Clézio construit une dualité entre l'occident et le monde où règne la culture traditionnelle, d'une part le progrès et sa finalité mercantile, le colonialisme opprimant et le solipsisme extrême, et d'autre part, l'attachement à la terre et aux valeurs ancestrales, la solidarité et l'esprit grégaire. Cette dualité n'a rien d'une dichotomie pour Le Clézio, quoiqu'elle en ait l'air, car l'écrivain a toujours évité d'enfermer les contrastes dans des dichotomies. Par son refus d'écrire selon de telles conditions, l'écrivain révoque le système qui les inclut et les conçoit, comme le pense Michelle Labbé :

Le mouvement n'est pas anodin, Il s'agit non seulement d'un renoncement à certaines conventions qui paraissent suspectes et trop faciles, mais aussi d'une remise en question de la pensée de la civilisation occidentale, car la fonction narrative, comme le fait remarquer Jean-François Lyotard, a le pouvoir non seulement de légitimer ce qu'elle raconte mais de légitimer du même coup les institutions en place au moment où elle dit. Le refus de raconter des normes est aussi refus de participer à un certain consensus social.¹²

Le Clézio trouve l'alternative lors de ses multiples voyages. Pendant son service militaire en Thaïlande, il découvre la beauté de la forêt tropicale qui alimente sa rêverie. Par la suite, comme professeur invité à l'Université du Nouveau Mexique, il découvre et se passionne pour les civilisations mayas du Yucatan et du Guatemala. Cet émerveillement face à la nature le conduit inéluctablement à l'animisme : une spiritualisation de la nature environnante où toute manifestation de l'écosystème prend un sens aux yeux des initiés.

Chez Le Clézio la nature cesse d'être une toile de fond inanimée, et l'Homme devient à même d'entrer en communion avec elle et d'en comprendre les plus infimes révélations. « Quand on cesse de voir du dehors (regard instrumental) et qu'on s'efforce de participer (regard poétique), les choses s'ouvrent, se chargent de significations et parfois vous parlent, deviennent amies. ¹³» 1 Léon, le protagoniste de *La quarantaine*, développe un

¹² Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, op. cit., p. 12

¹³ Jean Onimus, *Pour Lire Le Clézio*, op.cit., p. 100

rapport particulier avec les quatre éléments : l'eau, l'air, la terre et le feu, avec une attention extrêmement sensible aux merveilles visibles et invisibles du monde. Le voyage des personnages lecléziens prend la forme d'un parcours initiatique ou d'un ésotérisme concourant vers une connaissance plus profonde du monde. L'immersion sensorielle et spirituelle dans la magie de la nature ne peut se faire sans évoquer les lieux mythiques, ces lieux de recueillement, où le sacré chasse le profane, constituent un sanctuaire de dépouillement et d'ascèse. La dimension onirique qu'apportent les mythes à l'œuvre la transforme en incantation d'une osmose entre l'homme et le monde.

Surya appuie son oreille contre la dalle de basalte. Elle ne dit rien mais je suis sûre qu'elle entend comme moi la vibration. Elle a enlevé son foulard. Ses yeux brillent à la lumière des braises, je vois l'éclat de ses dents. Elle sourit, elle danse pour moi, pour la nuit, lentement d'abord, puis de plus en plus vite, en tournant sur elle-même, les bras étendus, tenant chaque extrémité de son châle. Le feu danse derrière elle, la fumée l'enveloppe, dépose des cendres dans ses cheveux, sur ses épaules. Au-dessus d'elle, je vois le diamant du ciel, le Seigneur Shukra glisse lentement vers l'ouest. Pour lui aussi elle danse. (*Lq*, 401)

Si le mysticisme et l'expérience tantrique que Le Clézio a découverts et vécus lors de ses nombreux voyages au Mexique et ailleurs ne sont pas le facteur principal du changement dans son écriture, nous pouvons au moins être certains qu'elle en est fort imprégnée et en constitue un riche vecteur.

3- Le tournant littéraire des années quatre-vingts

A la fin des années soixante-dix, la littérature française entame un nouveau pan dans sa longue traversée du vingtième siècle. En évoluant, elle intègre de nouveaux procédés et sollicite d'autres objets avec d'inédites approches. Naguère, l'enjeu principal de la littérature se résumait en un acharnement contre l'emprise formelle. Désormais les enjeux diffèrent et essaient selon l'aperçu que se donne chaque romancier de sa pratique romanesque. Le retour à la transitivity implique un réengagement du récit vers l'étude des rapports qu'entretient l'homme avec le monde à la lumière des sciences humaines

auxquelles l'évolution a permis d'être au cœur même de la pensée. Ces études révèlent, à propos de l'interrogation portée sur l'homme dans son rapport au monde, des modalités nuancées entre inquiétude, scepticisme et le doute absolu. La majorité des œuvres charnières dont le principal enjeu était l'aspect formel à leurs débuts, ne se sont pas défaites de leur passé au tournant des années quatre-vingts. Les écrivains ont proposé une réflexion rétrospective sur leurs œuvres en ramenant au cœur des interrogations les problématiques qu'elles abordaient, avec une vigilante attention de ne plus verser dans l'illusion de la pensée structurale. Selon Dominique Viart :

Et c'est bien souvent à la lumière de leurs œuvres que la littérature des années quatre-vingts s'est ressaisie des questions suspectes ou apparemment éludées par celle qui la précédait. Non pour revenir à la représentation, à la subjectivité ou au réalisme comme si aucune critique n'en avait été faite, mais justement pour en reprendre le questionnement : comment dire le réel sans tomber sous le coup des déformations esthétiques et idéologiques du réalisme ? Comment arracher le sujet aux caricatures de la littérature psychologique sans l'abandonner aux lois de la structure ? Comment restituer l'Histoire collective ou les existences singulières sans verser dans les faux-semblants de la ligne narrative ? En un mot, comment renouer avec une littérature transitive sans méconnaître le soupçon ? Car le soupçon perdu : fortement posé par la génération précédente, il constitue l'héritage des écrivains d'aujourd'hui.¹⁴

Dans l'élan de renouer avec la transitivité, et pour répondre aux questionnements de l'écriture personnelle et de la réhistoricisation, la littérature des années quatre-vingts engendre deux formes qu'elle sollicitera fréquemment à savoir la fiction biographique et le récit de filiation. Depuis quelques années, l'histoire s'est imposée comme une nécessité à revisiter, dans une lecture des existences singulières qu'elle a heurtées et de ces zones grises qui doivent être comprises. Le fait de rapporter l'absurdité d'une guerre et d'en faire un constat indigné est révolu, l'écrivain tente de restituer l'histoire et procède à l'enquête et à la réhabilitation des mémoires muselées. Un salut commémoratif de ceux qui en furent les victimes et qui n'ont pas eu droit à la parole, tel est l'objectif que la fiction biographique se

¹⁴ Dominique Viart, *Le roman français contemporain*, *op.cit.*, p. 139

donne. Les récits de filiations, comme nous le verrons plus précisément dans le chapitre qui leur est réservé, prolongent le travail sur l'intériorité vers l'ancestral. Un dépouillement des souvenirs et une exploration de l'ascendance sont une voie vers la connaissance de soi. « Le récit de l'autre – le père, la mère, tel aïeul – est le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans son héritage.¹⁵ »

Une éthique de restitution du passé, qu'il soit personnel ou historique, reflète le besoin de certains écrivains postmodernes d'élucider des pans de leur passé pour mieux les porter. Et si les récits de filiation naissent d'un manque, la fiction biographique, quant à elle, émanant de la conviction que la fiction imprègne tout récit, y compris celui d'une vie, répond aussi à la vive nécessité de réhabilitation. Le regard rétrospectif de l'écrivain a pour but le besoin pressant de comprendre son *antériorité* pour mieux vivre son intériorité.

II- *La quarantaine* un espace de renouveau

En dehors de toute analyse ou critique littéraire, la simple lecture de *La quarantaine* révèle la singularité de cette œuvre. Son unicité lui vient de la multitude des procédés qui la composent, et surtout de leur cohérence.

Ce roman est composé de plusieurs espaces diégétiques, de plusieurs séquences génériques, et de nombreuses voix narratives. Pourtant, *La quarantaine* ne vacille pas dans son éclectisme, mieux, il lui sied au point d'étonner et de captiver le lecteur. Son système d'énonciation opère par principe de délégation en faisant déplacer la narration entre deux personnages homonymes -Léon dont l'un est le grand-oncle de l'autre -. L'œuvre n'est ni close ni rigide, elle ne fait pas taire les interprétations, elle les multiplie selon la part que chaque lecteur y prend.

¹⁵ Dominique Viart / Bruno Vercier, *La littérature française au présent, op.cit.*, p. 77

La singularité de *La quarantaine* ne réside pas dans la matière qui la constitue, mais plutôt dans la manière dont le tout est agencé. Le renouveau que cette œuvre signe n'est pas une question d'innovation - certes dans le choix méticuleux des mots-, mais son gage de succès est ce défi de greffer au roman des composantes qui, autrefois le déstabilisaient et le plongeaient dans la disparité, le distinguent aujourd'hui et lui octroient une plus-value.

A- La *Fabula* dans *La quarantaine*

Pour parler de l'histoire dans *La quarantaine*, nous emprunterons le terme « *Fabula* » à Umberto Eco¹⁶. Est *Fabula*, toute trame romanesque destinée à une interprétation du lectorat. Une œuvre littéraire dispose d'une marge variablement proportionnée, où, lors de la lecture, le lecteur réagit et intervient dans l'interprétation. Un ensemble d'éléments conduisent son affectivité vers l'essentiel sémantique de la *fabula* en conférant un ou plusieurs sens au contenu de l'œuvre. Selon la latitude offerte par cette marge, des niveaux de stratification et des structures sous-jacentes dans l'œuvre, le lecteur peut se sentir libre d'aller dans les voies qu'il privilégie.

La quarantaine relate l'histoire de deux frères : Léon et Jacques, embarqués à bord de l'*Ava* pour regagner leur terre natale, l'île Maurice. Cependant, à cause de quelques cas de variole parmi les passagers, ils font escale sur l'île Plate sise à quelques lieues de leur destination. Ce séjour en quarantaine sur l'île sera une épreuve humiliante pour le petit groupe d'Européens, accrue par la promiscuité des innombrables parias et émigrés indiens. Pour Léon l'expérience semble prendre une autre forme car, dans l'hostilité de ce lieu, il rencontre l'amour et découvre une autre voie vers la connaissance du monde, de l'altérité et de soi-même.

¹⁶ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Livre de Poche, 1999

I- La strate sémantique et le degré de souplesse

La tradition romanesque veut que le roman suive un enchaînement disposant d'un début, d'une intrigue et d'un dénouement qui clôt le récit sur lui-même. L'ambition du héros et son parcours déterminent la nature et l'issue de l'intrigue. Cette disposition tolère une mince intervention du lecteur dans le texte. La linéarité du récit et l'omniscience du narrateur oblitérent les digressions de l'imagination. Dans *La quarantaine*, ce critère de référence est congédié. Les deux protagonistes de ce roman n'entreprennent pas une ascension sociale, ils aspirent à une connaissance spirituelle ou du moins identitaire. Aussi, la disposition du récit change-t-elle en fonction de cette perspective. La linéarité du récit est incapable de véhiculer toute la consistance d'une telle quête.

Puisque l'objectif du héros est uniquement spirituel, et non pas social, que son itinéraire est circulaire et recherche la sortie du temps, le récit ne peut se dérouler dans la linéarité. Puisque des temps différents se superposent dans sa conscience, définissant chacun un type de discours, l'œuvre ne peut s'engendrer que dans la diversité.¹⁷

La strate sémantique du roman se déploie en plusieurs structures sous-jacentes qui se maintiennent et se développent à travers le même noyau commun. Elles forment un faisceau d'unités sémantiques qui étendent le contenu du récit fondateur en y greffant d'autres récits. Comme *La quarantaine* n'évolue pas dans la linéarité, le récit n'est jamais consommé, il ne meurt pas. Il renonce à l'horizontalité, il se déploie dans un sens vertical. De nombreux vecteurs se superposent dans le roman et s'y tressent, ils se rétractent parfois pour créer des déviations. Ce processus en spirale brode l'œuvre en anneaux, la fait revenir sur elle-même et induit à la relecture. L'évocation du poète Rimbaud est une thématique qui ouvre et achève le roman dans son écriture mais pas dans son contenu. Le départ et l'arrivée à destination de Léon le contemporain, abordés respectivement dans le prologue et l'épilogue, aboutissent à la projection d'un retour, comme si cette arrivée n'était qu'un départ en fin de compte. « Un jour je reviendrai, et tout sera un à nouveau, comme si le

¹⁷ Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque, op.cit.*, p. 166

temps n'était pas passé. Je reviendrai, et ce ne sera pas pour posséder la fortune des sucreries, ni la terre. Ce sera pour réunir ce qui a été séparé.» (*Lq*, 457). Cette disposition du récit rend loisible la participation du lecteur à l'herméneutique de l'œuvre. La strata sémantique est perméable dans la mesure où elle autorise les digressions du lecteur, sans toutefois les assumer. C'est sa souplesse même qui sollicite l'imagination du lecteur et génère des hypothèses qui le font participer à la construction du sens.

2 - L'isotopie, l'image et la marge d'interprétation

L'isotopie, selon Umberto Eco¹⁸, ou du moins ce que nous entendons par ce terme dans notre travail, est l'ensemble du lexique qui constitue les premières unités sémantiques autour d'une thématique précise à l'intérieur d'une même structure syntagmatique. Sa redondance permet de décoder de façon linéaire les multiples sens que véhicule un récit. L'isotopie est donc l'unité de signification saisissable à travers la récurrence lexicale dans un contexte précis. Elle varie selon les thématiques qu'elle construit. *La quarantaine* est un roman de péripiéties entre la terre et la mer, aussi les isotopies se font-elles le reflet de l'état d'âme du narrateur. Dans le récit de « L'empoisonneur », l'isotopie du climat torride à Aden est patente. Elle élabore un champ lexical dominant qui renvoie au malaise éprouvé dans cet endroit, causé en partie par l'état pathétique de l'empoisonneur d'Aden. Dans le récit inaugural, « Le voyageur sans fin », c'est celle du déplacement qui prime, mettant l'accent sur les pérégrinations du jeune Léon sur les traces d'Arthur Rimbaud. Dans le récit principal, les isotopies sont nombreuses et évolutives, elles caractérisent en somme l'humeur de Léon l'ancêtre dans ses rapports avec les gens sur l'île. Ces dernières passent de

¹⁸ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, *op.cit.*, p.117

la nostalgie et du dépaysement, puis à la découverte de l'altérité, et à la fin, à l'amour et la béatitude.

L'ensemble de ces isotopies est aisément repérable dans le texte par le truchement d'un faisceau de vocabulaire précis et récurrent. Elles contribuent à la conception des images. Certaines d'entre elles sont si patentes que le lecteur ne peut s'y soustraire. Cependant, beaucoup d'autres ne sont perçues qu'en fonction du sens que chaque lecteur y projette. Le Clézio s'attarde à esquisser dans la fiction de *La quarantaine* les images contre lesquelles il s'insurge, et celles auxquelles il adhère. L'image, quant à elle, représente la configuration décelée à travers la jonction de plusieurs isotopies. La synthèse que plusieurs unités sémantiques construisent donne à comprendre un texte. L'image de l'occidental oppressant, incarnée par les dignitaires de l'île Maurice, et celle de l'humain à l'écoute de la nature et de l'altérité, que reflète Léon le Disparu, sont, entre autres, des configurations perceptibles par tous les lecteurs. D'autres le sont moins, comme l'image de la prophétie, amorcée par une citation en épigraphe tirée du livre sacré du vishnouisme, sur laquelle revient le narrateur aux dernières pages du roman. « On ne connaît pas encore Kalki, mais il doit venir. [...] Personne ne sait quand il viendra, ni qui il sera, mais il devient évident que sa venue est proche, qu'il recevra bientôt le pouvoir. » (*Lq*, 460). La valeur des images dans un récit relève de l'interprétation qu'elles engagent. Elles participent de la construction du sens d'une œuvre.

Or, ce travail est profondément déterminé par la marge d'interprétation permise par la structure du récit. Autrement dit, tout texte dispose d'une structure narrative qui le rend susceptible d'être saisi ou non, au niveau du sens qu'il véhicule. La marge d'interprétation dépend en grande partie de la souplesse de l'œuvre et des détails que l'écrivain y dissémine pour interpeller son lecteur. Les isotopies balisent des voies sémantiques mais n'édicent aucune interprétation, elles ouvrent ce volet au lecteur sans lui imposer quelle interprétation adopter par rapport aux différentes images qu'un récit

construit à travers ses isotopies. Cependant, il est des récits qui présentent une strate sémantique dont la disposition est dite fermée ou rigide. Ce type de récit peut relever, d'une part, du modèle romanesque classique où l'auteur scelle la strate sémantique de son œuvre dans un système d'interprétation unidimensionnel ne répondant qu'à la seule voie qu'il décide de lui assigner. D'autre part, elle peut caractériser le modèle narratif du Nouveau Roman, où le lecteur est confronté à l'absurdité et l'incohérence du peu d'images que le récit met à sa disposition ; du coup la possibilité d'une interprétation se trouve limitée par les contraintes que véhicule ce genre de strate sémantique.

Grâce à la marge d'interprétation que permet *La quarantaine*, il est parfaitement loisible d'inférer une extension énigmatique à cette image de la prophétie, par l'entremise de l'allusion que le narrateur y dissémine « Un jour je reviendrai... » (*Lq*, 457), évoquant peut-être un retour pour tout renouveler et réunir les deux frères séparés. La perception de cette image comme telle incombe au lecteur. Elle peut concerner une partie de l'œuvre tout comme elle peut en être la seule interprétation.

La disposition souple de *La quarantaine* et ses strates sémantiques qui relèvent de différents niveaux diégétiques, impliquent une lecture à plusieurs échelles. Aussi plusieurs possibilités d'interprétation sont-elles permises dans cette œuvre. Notre travail proposera une lecture basée, principalement, sur la portée du discours narratif dans la constitution de l'identité du personnage.

B- La narratologie

I - La strate sémiotique et la cohérence interne

La quarantaine révèle, à travers certaines caractéristiques de sa structure, une similitude avec le roman picaresque. Le roman de Le Clézio est rédigé à la première personne comme l'exige la démarche autobiographique. Il dépeint, dans une structure itinérante, l'aventure d'un personnage aux prises avec la société s'évertuant à conjuguer le

monde de ses rêves avec celui de la réalité à laquelle il est confronté. *La quarantaine* se déploie à travers une approche réaliste de la société contemporaine sur laquelle le protagoniste porte un regard critique. Toutefois, l'œuvre se détache du modèle picaresque par des variantes propres aux caractéristiques mêmes qui l'en rapprochent. En dépit de sa marginalité et de son insurrection contre la société, le personnage leclézien n'investit pas le rôle antihéroïque de *Picaro*, son attitude s'inscrit dans la tradition chevaleresque. La structure de l'œuvre, quant à elle, véhicule davantage un parcours d'apprentissage où le héros, au bout de son périple, atteint une maturité et une certaine connaissance qui consacrent un processus de transformation réussi. *La quarantaine* serait donc un roman d'apprentissage et non un roman picaresque où l'échec est l'apanage du personnage en quête d'une amélioration sociale ; position sociale que le protagoniste de roman abandonne au prix d'une quête d'ordre immatériel. Cette transformation est accentuée par un ensemble d'oppositions récurrentes, considérées comme des variantes ponctuelles dans le roman, tels le début et la fin, la terre et la mer, l'ici et l'ailleurs en référence à la position de Léon par rapport à la frontière imaginaire sur l'île, la nuit et le jour, etc. La modulation de ces variantes constitue la force transformatrice extérieure qui se joint à une autre d'ordre intérieur accélérant la maturité du personnage.

La strate sémiotique de *La quarantaine* est marquée par la présence de certaines variantes dites des motifs libres. Autrement dit, leur omission ne détruit en aucun cas le sens de l'œuvre, en l'occurrence le journal botanique où John Metcalfé rédigeait ses découvertes et ses remarques à propos de la flore de l'île. Malgré la valeur de variante générique de ce journal, le roman pourrait aisément s'en défaire. Cependant, d'autres variantes relèvent des motifs associés dont l'absence achopperait sérieusement sur le développement de l'œuvre. À ce niveau, les pérégrinations de Léon le Disparu entre les deux côtés de la frontière — ligne imaginaire instaurée pour séparer les Européens des

émigrés et des parias — s'avèrent essentielles pour comprendre le processus de son changement. Nous remarquerons également que la description dans *La quarantaine* peut avoir plusieurs fonctions diégétiques. Elle est référentielle quand elle place l'histoire dans un espace temps factuel, avec des données historiques et des indices qui en font une reproduction du réel. La fonction diégétique est aussi poétique, puisque cet espace temps acquiert une valeur esthétique le faisant voir différemment. De cette poétisation naît souvent une valeur diégétique dite symbolique comme la rivière dans le récit de *La Yamuna* ou les cérémonies funéraires chez les parias sur l'île.

Le temps narratif dans le roman dépend de la position du narrateur par rapport à la diégèse. Dans les deux récits du prologue, Léon le contemporain raconte au passé ses déplacements à Paris à la poursuite des souvenirs d'Arthur Rimbaud, une rétrospection qui l'immerge dans le passé, sans changer d'espace, pour restituer la vie du poète dans ces lieux. Dans le récit central, Léon le Disparu, raconte le séjour sur l'île Plate du point de vue d'un narrateur intradiégétique. Il fait coïncider le temps de la narration avec le temps vécu dans l'histoire. Or, le rythme de la narration dans ce récit varie étonnamment entre des accélérations et des ralentissements d'un endroit à l'autre. La présence de Léon auprès des parias, et surtout avec Suryavati, plonge le récit dans des moments de description ou d'euphorie qui immobilisent l'histoire et marquent des pauses. Mais de l'autre côté de la frontière, l'agitation et l'empressement du narrateur précipitent de façon corollaire les événements de l'histoire. Le récit de *La Yamuna*, en analepse par rapport au récit fondateur, est raconté au passé. Il rompt la linéarité du récit sur le plan du temps par opposition au présent qui prime dans le récit central. Léon le contemporain le raconte du point de vue d'un narrateur extradiégétique. Le temps du discours dans ce récit est antérieur au temps du récit, il résume les événements s'étant produits avant et après ce long voyage sur la rivière de *La Yamuna*.

Ces anachronies intercalées au récit à travers des voix narratives intra ou extradiégétiques ne lèsent pas la cohérence de l'œuvre. *La quarantaine* réussit à en faire une synergie remarquable qui lui donne d'une dimension plurielle.

2- Focalisations

La narration dans *La quarantaine* est introduite par le *Je* du personnage narrateur. Cette focalisation interne ne permet au lecteur qu'une connaissance à travers les yeux de son personnage. Ce dernier n'est ni omniscient ni omnipotent, son champ de vision restreint maintient le lecteur dans l'expectative. Celui-ci dresse les hypothèses et en attend la concrétisation, à l'instar du protagoniste. La *Yamuna* est un récit où le narrateur est entièrement extradiégétique, il n'est pas concerné par les faits qui se produisent dans cette histoire qu'il raconte. Léon est un narrateur témoin qui évoque ce récit que sa grand-mère lui avait raconté. Il en sait beaucoup plus que les personnages concernés dans son récit. L'épilogue de l'œuvre revient sur les récits préalables, il les commente et octroie au narrateur la focalisation externe.

La focalisation introduit des perspectives inhérentes dans le récit. Ces dernières, dites aussi points de vue, permettent de s'immiscer dans l'interprétation du sens. Le cas de la focalisation zéro où le narrateur qui en sait plus que le personnage est une perspective homogène, confirme l'hégémonie du narrateur et ne laisse aucune brèche à l'interprétation. Le lecteur dépend entièrement de l'instance du narrateur. Dans le cas d'une focalisation externe, la voie est plus libre et offre une prise à la participation du lecteur. Dans *La quarantaine*, et malgré le fait que la focalisation est interne dans le récit central, elle est hétérogène puisqu'elle donne accès à des noyaux à interpréter. La focalisation interne n'est pas une contrainte que le lecteur subit dans *La quarantaine*, elle demeure accessible et susceptible d'être interprétée.

Deuxième chapitre : Dans un roman de filiation

Selon Viart, le récit de filiation puise dans des formes d'appartenance qu'il développe en fonction des perspectives de l'écrivain. Cet emprunt est souvent déformé, voire enfreint, pour y greffer un ensemble de caractéristiques répondant à des fins littéraires ou personnelles. Les récits de filiation sont motivés par la perte ou l'absence d'appartenance familiale ou sociale. Ils s'inscrivent dans une dynamique de quête des origines que rend pressante la pénurie des souvenirs. Le sujet vit une crise de transmission mémorielle qui le rend incapable de se situer par rapport à son passé. Aussi, le passé devient-il une source d'inquiétude.¹⁹

Le récit de filiation peut donc être familial et soutenir une quête des origines, historique et tendre à visiter le passé de l'humanité pour des fins de réhabilitation ou littéraire à travers une intertextualité explicite ou implicite. Sur le plan narratif, le récit de filiation n'engage pas une histoire chronologique, il se déroule toujours dans un mouvement rétrospectif partant du présent vers le passé. Il se conçoit comme une descente du présent vers le passé sous forme d'enquête dont l'objectif est moins d'achever le récit dans sa structure que d'installer une part de soupçon et de questionnement.

I- La filiation familiale.

A- L'île, un espace mémoriel

L'île a une fonction symbolique que lui confère son emplacement géographique, totalement ouvert et paradoxalement hermétique, lieu clos sur lui-même, dont l'entrée et la sortie ne sont possibles que par le truchement d'un *Passeur*. En son absence, toute présence sur l'île est une réclusion, un purgatoire qui place le personnage face à l'altérité qui lui dispute cet endroit, et surtout, face à lui-même. Les îles Mascareignes dévoilent un contraste d'envergure avec le lieu urbain dans *Le procès verbal*. L'île est un terreau dans

¹⁹ Dominique Viart / Bruno Vercier, *La littérature française au présent, op.cit.*, p. 85-91

lequel la mémoire est interrogée en permanence. La sérénité de ce lieu sollicite et sonde le tumulte de l'intériorité.

L'île Maurice est un espace chargé de souvenirs dans la mémoire leclézienne. Elle constitue un lieu de pèlerinage pour sa mémoire. Issu d'une famille de Bretagne émigrée à l'île Maurice au XVIII^e siècle, l'écrivain prête sa voix à son protagoniste dans *La quarantaine* : Léon, narrateur et personnage du récit central, qu'on appelle aussi le Disparu, est la réplique d'Alexis, le grand père de Le Clézio. Le personnage et l'écrivain semblent partager la même mémoire et le même souci de la restituer. Les aïeux de l'écrivain, à l'instar de ceux de Léon, ont pris le large pour s'installer dans cette île, des années auparavant. Cependant, cette fouille dans la mémoire de l'ascendance est travaillée par les deux narrateurs de l'œuvre, Léon le Disparu et son arrière-petit-fils Léon. Le récit de Léon le contemporain ouvre et clôt *La quarantaine*, sans être insensible au récit central de l'ancêtre qui ne le laissera pas intact. Par un processus diégétique, la rétrospection alterne avec le présent de la narration pour restituer la mémoire antérieure. Cette narration faite par la voix de deux personnages parents et au même prénom entremêle le factuel et le fictif. « Parfois, il me semble que c'est moi qui ait vécu cela, ou bien que je suis l'autre Léon, celui qui a disparu pour toujours. » (*Lq*, 20)

Dans *Le chercheur d'or*, – roman écrit en hommage à son grand père – Le Clézio tente de restituer sa mémoire ancestrale, mais l'enjeu est de taille, car le *Je* du narrateur ne peut correspondre au *il* du grand-père, d'où l'impossibilité de substituer sa mémoire à celle de son aïeul. La démarche biographique et la contrainte du factuel écartent toute perspective d'identification à laquelle aspire le romancier. « Je crois bien que ce que j'ai voulu, dès le début, c'est revivre dans le corps de mon grand-père, être lui, dont je suis la parcelle vivante. ¹ ». Or, dans *La quarantaine*, les figures des deux personnages narrateurs

¹ JMG Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, op.cit., p. 115

sont permutables, quand bien même leurs récits sont parfaitement cloisonnés. Léon le contemporain, descendant des Archambau, avoue qu'il est devenu l'ancêtre dont il raconte l'histoire. « Ainsi je suis devenu Léon Archambau, le Disparu. » (*Lq*, 24). Si le masque de l'écrivain est parfaitement permutable avec celui des deux Léon, c'est parce que la filiation familiale dans *La quarantaine* laisse la part belle à la fiction, laquelle corrige les lacunes de la mémoire à travers une brèche romanesque qui tolère la procuration et la maniabilité des souvenirs. « C'était le soir, il faisait nuit, il pleuvait peut-être. Je ne suis plus très sûr des détails, il me semble que j'ai rêvé tout cela, que j'y ai ajouté mes propres souvenirs — contrairement aux recommandations de ma grand-mère. » (*Lq*, 20)

En quarantaine sur l'île Plate, à quelques encablures de l'île Maurice, Léon le Disparu, souffre de nombreuses lacunes de sa mémoire familiale. Par le truchement des souvenirs puérils de son frère Jacques, Léon vit sa nostalgie par procuration. La mémoire de son frère, et à travers elle celle de toute son antériorité, nourrit son imagination et exacerbe son émotivité. Ce rapport ombilical avec l'île Maurice fait que Léon lui octroie des traits de familiarité, de douceur et de maternité, dans un dispositif proche de la personnification.

Je suis resté un long moment au bord du cratère, à regarder l'île mère. Jamais elle ne m'avait semblé plus proche, plus familière, grand radeau de verdure et de douceur posé sur la ligne de l'horizon. Je sentais mon cœur battre plus fort, l'enthousiasme remplir mon corps, une ivresse comme quand, après avoir marché pendant des heures, on reconnaît tout d'un coup les abords du lieu vers lequel on se dirige, qu'on est sur le point d'atteindre. Je crois que j'ai même agité mes bras comme un naufragé, comme si quelqu'un pouvait me voir, des yeux amis, et qu'un bateau glissait lentement à notre rencontre. (*Lq*, 98)

Si l'île est conçue comme un espace mémoriel dans *La quarantaine*, sa conception diffère d'un personnage à l'autre. Pour Jacques, dépositaire de la mémoire familiale des Archambau, l'île Plate demeure une escale avant l'arrivée à destination. Elle n'a de sens ni de valeur que par rapport à la destination qu'elle dessert, une occasion de transmettre le legs dont il est le dernier vecteur. Pour Léon, l'espace est nouveau, il l'apprivoise en même

temps que l'altérité qui le peuple. L'île Maurice est la terre de ses ancêtres, mais sa mémoire n'en garde aucune empreinte. Tout ce qu'il en sait, il le puise dans les souvenirs de son frère. Cependant, une autre ancestralité investit cet espace insulaire, Suryavati infuse à Léon la mémoire indienne, celle de sa famille et de son parcours avant de débarquer sur l'île Plate.

Je voudrais que cet instant ne cesse jamais. Elle parle de l'Inde aussi, de la grande rivière où sa grand-mère a baigné Ananta, après qu'elle l'a trouvée. Elle parle des villes aux noms si beaux, Allahabad, Bénarès, Calcutta ; elle dit qu'un jour elle emmènera sa mère là-bas, elle ira jusqu'à Cawnpore, pour voir l'endroit où elle a été sauvée, et la grande rivière, la Yamuna, où est né le Seigneur Krishna. (*Lq*, 155)

Le fait que Léon ne dispose pas de souvenirs relatifs à ses origines lui garantit une mémoire vierge et surtout indépendante. Elle présente l'avantage de pouvoir choisir entre les différents récits qu'elle reçoit. La volonté de Léon transcende le simple objectif de glaner des bribes de souvenirs susceptibles de le soutenir dans sa reconstitution mémorielle pour une volonté de s'offrir une appartenance et des origines par choix et conviction.

B- La quête des origines.

Le flux des souvenirs qui émane d'une mémoire parente ou d'un quelconque conteur interroge le personnage sur son rapport avec cette mémoire. Pourquoi son intérêt semble-t-il porter sur cette ascendance plutôt que sur une autre ? Le moindre lien physiologique, la simple trace historique ou un petit détail glané dans la mémoire familiale est travaillé. La quête prend naissance à cet instant pour établir le lien entre soi et les origines. Léon le Disparu est conscient de ses origines mauriciennes, des faits inférés par l'ensemble de la trame mnésique que lui transmet son frère Jacques, aussi l'ascendance paternelle prend-elle le pas sur son égale maternelle. Il n'a aucun souvenir de la lignée de sa mère, cette Eurasienne que les Patriarches mauriciens refusent d'intégrer dans leur famille et dont ils font le motif tacite pour bannir les parents de Léon de leur île mère. Faute de

souvenirs, la mémoire de Léon peine à établir le lien avec les origines de sa défunte mère. Les questions se multiplient auprès de son frère mais à part son origine indienne, aucun autre détail n'est en mesure d'édifier cette mémoire maternelle en disette.

Mais c'était mon sang, le sang mêlé de ma mère. Ce sang que l'oncle Alexandre haïssait, qui lui faisait peur, et pour cela il nous avait chassés d'Anna, il nous avait rejetés à la mer. Soudain j'ai besoin de savoir. Cela me ronge et me fait mal, comme un coup au côté.[...]

— D'où elle est, où elle est née, sa race, sa couleur,
tu t'en souviens bien ? [...]

— Écoute, notre mère était eurasienne, c'est ce que tout le monde disait. Elle est née en Inde, elle a été adoptée par un Anglais du nom de William, et à sa mort, c'est son frère, le Major, qui s'en est occupé. Je te jure que je ne sais rien de plus, même le major ne voulait rien dire.
(*Lq*, 182-183)

Dans une certaine logique, la mémoire de Léon ne retient aucune trace de ses origines mauriciennes, toutefois, la quarantaine sur l'île Plate maintenue par les réticences des Patriarches de Maurice qui redoutent une épidémie de l'autre bord, rappelle au protagoniste les méfaits que cette lignée paternelle avait fait subir à sa mère. On reconnaît là une mise en abyme que Le Clézio greffe à *La quarantaine* pour évoquer son premier ancêtre breton à l'esprit colonialiste, installé à l'île Maurice et que l'écrivain semble consciemment écarter de sa filiation familiale. Si la lignée paternelle de Léon est souillée par quelque injustice envers sa propre mère, Amélia, elle l'est aussi envers la mère de Suryavati, la jeune métisse anglo-indienne dont Léon est amoureux. Ananta comme Amélia ont toutes les deux subi la cruauté de la synarchie mauricienne. Et comme Suryavati est l'unique vecteur de cette mémoire maternelle, elle la transmet à Léon toute distillée de son aversion pour les dignitaires mauriciens, « grands mounes » dont font partie les Archambau.

Regarde ! Est-ce qu'ils mangent eux ? Est-ce qu'ils avaient du riz quand les grands mounes les ont laissés ici pendant des mois, parce qu'ils avaient peur, à cause des maladies, à cause de la maladie des Cawnpore ? » Elle a ajouté avec une sorte de rage ; « c'est vous qui nous mangez. C'est vous qui mangez notre pauvreté. (*Lq*, 246)

La quête des origines sonde parallèlement deux univers complètement divergents chez Léon. La filiation familiale semble opposer deux origines aux connotations antinomiques. Les origines mauriciennes et indiennes renvoient respectivement à la lignée paternelle et maternelle. Or, si la mère est absente voire évacuée au sens propre et figuré des origines mauriciennes, elle est présente dans les origines indiennes en la personne d'Ananta. La figure maternelle que Léon regrette et cherche parmi les siens, il la trouve et la fantasme auprès des Indiens.

Il me semble qu'elle est ma mère que je n'ai jamais connue, qu'elle peut me donner la chaleur, l'amour. Je comprends pourquoi Shaïk Hussein la craint et la respecte, pourquoi il la laisse en paix. Sans paroles, sans armes, depuis sa hutte de branches dans le village paria, c'est elle qui règne sur l'île. (*Lq*, 165-166)

La figure maternelle est très emblématique dans *La quarantaine* parce qu'elle sous-tend non la quête des origines, puisque celle-ci est principalement due à un manque, mais plutôt le choix qui résulte de cette longue quête, en l'occurrence l'origine à embrasser. Ananta est la mère adoptive que le personnage choisit faute de la sienne biologique. Cette mère qui règne en l'absence d'une autre est l'allégorie de la culture indienne et de son emprise sur Léon.

II- La filiation littéraire.

A- Du dialogisme à la coexistence des genres

En parallèle au dialogisme discursif, Bakhtine évoque la notion de dialogisme linguistique dont le champ d'étude s'étend aux frontières des sciences humaines. Selon lui, le dialogisme serait essentiellement cette impossibilité de saisir l'être de manière juste en dehors de son statut de sujet. Il ne peut être objectivé puisque son appréhension dépend de l'interaction humaine qu'il développe à l'endroit des autres.

Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le

mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité.¹⁰

Cette définition bakhtinienne explicitée par Todorov trouve son origine dans la pensée socratique à propos du dialogue, laquelle affirme que la vérité n'est jamais le fait d'un seul homme, mais d'une interaction avec autrui. « La vérité naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication ensemble.¹¹ »

Il est impossible de saisir l'homme de l'intérieur, de le voir et de le comprendre, en le transformant en objet d'une analyse impartiale, neutre, pas plus que par une fusion avec lui, en le « sentant ». On peut l'approcher et le découvrir, plus exactement le forcer à se découvrir, seulement par un échange dialogique. De même, on ne peut décrire l'homme intérieur, tel que l'entendrait Dostoïevski, que par la représentation de ses communications avec les autres. Ce n'est que dans l'interaction des hommes que se dévoile « l'homme dans l'homme », pour les autres comme pour lui-même.¹²

Chez Bakhtine, le dialogisme appliqué au discours trouve sa raison d'être dans ce fonctionnement interactif et interrelationnel. Une œuvre polyphonique est, par excellence, le terreau où le dialogisme est actif, mais il est d'autres formes de dialogisme dans une œuvre romanesque qui en élargissent l'éventail générique au point d'en faire une œuvre hybride. « Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistiques investis en lui, est un hybride.¹³»

Chez Le Clézio, le roman est une arène où s'intercalent plusieurs genres littéraires. Les frontières génériques fléchissent et autorisent la coexistence de poèmes, journal, mythe, chanson, monologue...etc. Pourtant, cette même agrégation des genres faisait éclater l'œuvre leclézienne d'avant les années quatre-vingts, elle l'étouffait en en obstruant la consécration.

¹⁰ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 77

¹¹ M. Bakhtine, *Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 p. 155

¹² *Ibid.* p.343-344

¹³ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 182

La quarantaine démontre que l'éclatement du roman n'est pas dû à la concrétion générique mais plutôt à l'effet parodique que l'auteur mobilisait pour récuser la typologie traditionnelle tout en faisant l'éloge de l'écriture. « Les formes que prend l'écriture, les genres qu'elle adopte ne sont pas tellement intéressants. Une seule chose compte pour moi : c'est l'acte d'écrire.¹⁴».

La quarantaine séduit par le foisonnement des genres présents à l'intérieur du roman, le texte dissout cette hétérogénéité générique. Des poèmes lyriques aux rythmes mélodieux confèrent au texte central un aspect musical tel le poème de Baudelaire : *L'ennemi*

Ô douleur ! Ô douleur ! Le temps mange la vie
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie ! (*Lq*, 23)

Des poèmes de Rimbaud sont également présents et parsèment l'œuvre tout comme ceux du poète américain Longfellow qui est récité maintes fois par Susanne, l'épouse de Jacques, ou par Léon le Disparu. Le recueil de ce poète est l'unique ouvrage qu'ils ont en leur compagnie sur l'île, leur unique consolation, le dernier refuge poétique pendant leur quarantaine.

Le carnet du botaniste, par son prosaïsme sec et son ésotérisme scientifique, introduit un genre aux antipodes de la poésie. Le protagoniste y cède la plume à John Metcalf, qui ne laissera que peu de détails sur lui. La quête d'une légumineuse donnera le jour à un carnet où des espèces végétales seront répertoriées. « *Ipomoea paniculata*, tubercule impropre à la consommation. Mais présence de *Batatas edulis*, plantes en bon état, larges tubercules dont L et moi avons fait la récolte. *I. pes-caprae* (*maritima*), tubercules ronds, impropres à la consommation. Fleurs d'un rouge très vif. » (*Lq*, 131)

¹⁴ JMG Le Clézio, *L'extase matérielle*, *op.cit.*, p. 106-107

Mais la rédaction de ce carnet s'estompera pour enfin disparaître définitivement avec la maladie puis le décès de son rédacteur sur l'île Gabriel. *La quarantaine* juxtapose avec doigté des composantes génériquement hétérogènes, mais les mobilise dans une synergie inédite.

Deux récits alternent respectivement avec le récit principal de l'œuvre. Le journal botanique cède la place à un autre récit, en analepse par rapport à l'histoire centrale, qui sonde la vie tumultueuse de l'arrière grand-mère de Suryavati dans d'autres niveaux diégétiques marqués par la mythologie indienne.

C'est sur le bord de la Yamuna que Giribala a trouvé un nom pour l'enfant, malgré la guerre, malgré l'odeur de mort et le goût de cendres. C'est dans l'eau du grand fleuve que Giribala ressentait la paix et le bonheur (...) Alors il lui semblait qu'elle entrait dans un autre monde, et la petite fille qui riait et s'agitait contre elle était l'entrée de ce monde, le monde du fleuve où tout était paisible, où il n'y avait plus ni guerre ni sang, ni haine ni peur. (...) Pour cela, Giribala a prononcé à haute voix le nom, comme si c'était le fleuve qui l'avait dicté, « Ananta », l'Éternel, le serpent sur lequel dieu se repose jusqu'à la fin des temps. (*Lq*, 169-170)

Quand bien même la narration change de sujets entre Léon le disparu dans le récit central et son descendant homonyme dans le Yamuna, l'alternance de ces deux récits ne provoque aucune fissure dans la cohésion du roman. L'attention du lecteur ne s'égaré pas à cause de l'interruption de la continuité narrative. Cette démarche subversive qui brise la linéarité du récit et renonce à l'aspect unique de l'intrigue, devient constructive car elle participe de la structure dialogique de l'œuvre et de la pluralité des points de vue qu'elle engage. Le récit de la Yamuna investit l'œuvre d'une dimension historique par l'irruption dans le tissu narratif du passé ensanglanté de l'Inde pendant l'occupation anglaise. Cet ancrage historique véhicule un témoignage que le narrateur cherche à partager avec le lecteur, tout en édulcorant la cruauté de la guerre par la féerie de la mythologie indienne.

Selon Viart :

De façon plus ambivalente, et comme pour dire que le littéraire ne saurait s'affranchir d'une part de légendes, quelques écrivains renouent avec le lyrisme épique ou mythique pour évoquer ces périodes

d'ombre, d'où le présent émerge. (...). Comme si c'était par la richesse de langue et la puissance d'imaginaire que pouvait se ressaisir la réalité d'un temps que l'Histoire trop rationnelle ne saurait véritablement dire.¹⁸

La clé de voûte de ces insertions génériques est le récit central lui-même, conçu à l'instar d'un journal personnel daté à l'incipit de chaque chapitre. Le lecteur pourrait éventuellement s'interroger sur l'aune de référence à respecter pour répertorier *La quarantaine* comme un roman. Or, l'évolution du genre romanesque n'a réussi à produire des romans exceptionnels qu'en s'écartant des modèles reconnus pendant leurs époques. Etre partisan des normes génériques ou esthétiques d'une époque ne fera pas d'une écriture une œuvre, et s'en détacher n'en dénigrera pas le mérite si elle en a un. Une idée qui trouve son écho dans la préface de Maupassant pour son roman *Pierre et Jean* :

Quelles sont ces fameuses règles ? D'où viennent-elles ? Qui les a établies ? En vertu de quel principe, de quelle autorité et de quels raisonnements ? Il semble cependant que ces critiques savent d'une façon certaine, indubitable, ce qui constitue un roman et ce qui le distingue d'un autre qui n'en est pas un. Cela signifie tout simplement que, sans être des producteurs, ils sont enrégimentés dans une école, et qu'ils rejettent, à la façon des romanciers eux-mêmes, toutes les œuvres conçues et exécutées en dehors de leur esthétique. Un critique intelligent devrait, au contraire, rechercher tout ce qui ressemble le moins aux romans déjà faits, et pousser autant que possible les jeunes gens à tenter des voies nouvelles.¹⁹

Et c'est précisément dans ce sens que Le Clézio travaille son œuvre, aller de l'avant en apprivoisant d'autres styles et en ouvrant de nouvelles voies. Cette pluralité des genres dans *La quarantaine* implique corrélativement une pluralité des voix qui sillonnent le roman et enrichissent sa trame narrative.

¹⁸ Dominique Viart, *Le roman français contemporain, op.cit.*, p.150

¹⁹ Gay De Maupassant, *Pierre et Jean*, Paris, Hachette, 2003, préface

B- Les instances narratives

La polyphonie, selon Bakhtine, serait la présence d'une pluralité de voix dans la structure narrative du récit. Elle peut annoncer le morcellement du Je ou la présence de plusieurs instances narratives distinctes. Ce phénomène discursif du multiple fait l'éloge de l'altérité. Selon Bakhtine, cette plurivocalité est intrinsèquement nécessaire dans l'échange qu'elle installe entre les différents énonciateurs. L'acte de communication émane de l'altérité au sens où c'est toujours en considération d'autrui qu'il est élaboré.

Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime... En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existera pas.²⁰

La structure narrative dans *La quarantaine* est développée dans le sillage de la pensée bakhtinienne, elle oppose plusieurs instances narratives qui se succèdent ou s'entremêlent dans l'œuvre. Ce processus influe sur l'émancipation identitaire du protagoniste à travers la pluralité des identités qui agissent sur son être et son devenir comme nous le verrons dans le chapitre consacré à l'identité narrative.

I - La polyphonie

Avec le modèle romanesque traditionnel, la présence de l'altérité est soumise à l'omnipotence de l'écrivain. La conscience du protagoniste n'est que le reflet de l'éthos de l'auteur qui enveloppe celles de ses personnages. Or, dans l'œuvre de Dostoïevski, Bakhtine a découvert des personnages dont la parole et la conscience leur sont propres et marquent leur autonomie par rapport à l'écrivain.

Ici, (dans les romans de Dostoïevski) ce n'est pas un grand nombre de destinées et de vies qui se développent au sein d'un monde objectif unique, éclairé par l'unique conscience de l'auteur ; c'est précisément une pluralité de consciences, ayant des droits égaux, possédant chacune son

²⁰ Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, op.cit.*, p. 77

monde qui se combinent dans l'unité d'un événement, sans pour autant se confondre. (...) La conscience du personnage est donnée comme une conscience autre, comme appartenant à autrui, sans être pour autant réifiée, refermée, sans devenir le simple objet de la conscience de l'auteur.²¹

Le Clézio, fervent partisan du jeu polyphonique, en fait usage dans plusieurs de ses romans : *Désert*, *Le chercheur d'or* et il y revient dans *La quarantaine*. Léon le contemporain, narrateur du récit qui ouvre et clôt le roman, est la première voix qui s'exprime au Je. Il évoque dans les deux premiers récits qui servent de prologue à l'œuvre, la rencontre de son grand-père Jacques et de son frère cadet Léon le Disparu, avec le poète Rimbaud. La voix de Léon est la matrice à partir de laquelle de nombreuses voix émergent ou y reviennent. Or, ce qui est problématique dans l'étude de cette voix polyphonique selon la théorie bakhtinienne, c'est que ce personnage, s'avère être un porte parole de la conscience leclézienne. Les similitudes de cette figure avec celle de l'écrivain font qu'elle n'en est pas indépendante. Léon sera quadragénaire en 1980 tout comme l'écrivain. Ses origines mauriciennes et le départ forcé de ses ancêtres de l'île-mère font que cette voix, en dépit de sa nature polyphonique demeure investie de la conscience et de l'autobiographie de Le Clézio.

Sur moi je sens encore la poussière des mauvaises routes, en Colombie, au Yucatan. La boue des fleuves du Panama a séché dans mes cheveux, dans mes habits, une poudre rouge qui grince entre mes dents. Quand je suis entré dans les bureaux du service culturel à Mexico, pour poser ma candidature pour le poste de professeur contractuel à Campeche... (*Lq*, 24)

La voix polyphonique de Léon s'éteint dans le jeune contemporain pour réanimer le Disparu. Il lui passe la main ou plutôt la voix, et dans cette transmission, loin d'être anodine, la voix est synonyme de vie. « Ainsi je suis devenu Léon Archambau, le Disparu. » (*Lq*, 24) En s'appropriant ses souvenirs, le jeune Léon vit par procuration l'aventure de son ancêtre tout au long du récit central, le *Je* de l'aïeul et les datations au début de chaque chapitre donnent à

²¹ *Ibid.*, p. 161

cette voix une apparence monologique d'un journal intime. Cependant, d'autres voix vont se succéder en alternance avec celle de Léon. Il en est ainsi du journal botanique de John Metcalf qui introduit dans le roman son étanchéité savante et éloigne la conscience de son auteur. La déportation de Metcalf vers l'île Gabriel en raison de sa maladie va mettre fin à cette voix narrative. De nouveau la voix de Léon le Disparu va alterner avec une autre : celle de Léon le contemporain. C'est la seule voix qui se distingue dans l'œuvre par un décalage dans la page qui la met en évidence. Elle raconte l'histoire de la mère et la grand-mère de Suryavati lors d'un périple pour fuir la guerre. Ce récit attribué à Suryavati qu'elle a raconté à Léon le Disparu, et dont il a fait part à Suzanne qui elle-même le confie au jeune Léon, intrigue le lecteur car on y découvre la participation du narrateur à la fabrication du roman. Les noms de Suryavati et Giribala sont sa propre invention. « Mais je ne sais rien de la femme qui lui avait sauvé la vie, et que j'appelle Giribala en souvenir de Rabindranath Tagore. » (*Lq*, 281) La voix des deux Léon narrateurs est un pur écho d'une voix plus omnipotente, en l'occurrence celle de Le Clézio. « L'auteur n'est ni dans le langage du narrateur, ni dans le langage littéraire « normal » auquel est corrélaté le récit (...), mais il recourt aux deux langages pour ne pas remettre entièrement ses intensions à aucun des deux.²²» D'autres voix échappent à l'instance de l'écrivain et constituent des points de vue et des consciences à part entière. Entre autres celles de Suryavati, de Véran et de Jacques, ce qui fait de la polyphonie littéraire selon Bakhtine non seulement une pluralité des voix, mais aussi et surtout une pluralité de consciences et d'univers idéologiques.

Ce qui apparaît dans ses œuvres (Dostoïevski) ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences «équipollentes» et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné.²³

²² Mikhaïl. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 135

²³ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 32.

Il existe une autre voix féminine, mais cette fois charnière dans *La quarantaine* puisqu'elle intervient dans le récit secondaire autant que dans le principal. Il s'agit de Susanne, la grand-mère de Léon le contemporain et la belle sœur de Léon le Disparu. Elle est le maillon mémoriel entre deux générations, dépositaire et vecteur d'une histoire dont elle-même fait partie. Elle incarne une voix qui existe à la marge de l'éthos hégémonique de l'écrivain, une voix qui fait se profiler une conscience achevée et autonome. Si le récit la place en amont de l'œuvre pour son rôle primordial dans l'évolution de la mémoire de Léon le contemporain, on peut estimer qu'Anna la tante de ce dernier, placée en aval, en est le double. Le roman commence sur un voyage entre deux endroits suggérant la synecdoque de deux mémoires, de deux voix féminines qui forgent le socle mémoriel du premier narrateur, le jeune Léon.

La polyphonie dans *La quarantaine* ne répond pas au besoin de refléter une conscience éparpillée dont souffrirait l'auteur, encore moins au caprice de dérouter le lecteur, elle s'opère dans un esprit de pluralité des consciences et d'une altérité qui participe à la quête d'un renouveau identitaire.

2- Fiction biographique et subjectivité.

L'écriture est le miroir de l'intériorité dit-on, elle est la trace narrative du parcours personnel et des expériences qui s'y greffent. S'y mettre revient à se révéler, à se dévoiler malgré soi. L'écriture est une épreuve de déploiement où la plume de la subjectivité trempe régulièrement dans l'encrier de l'intériorité. Le récit autobiographique gage sur son fond véridique qui traduit une expérience humaine. Toutefois cet exercice implique certains risques pour l'auteur qui y recourt. D'une part parce que l'exercice autobiographique implique un dévoilement des traumatismes et des séquelles de la mémoire personnelle de l'auteur aux yeux de son lectorat. D'autre part, la catharsis que permet cette écriture rétrospective et personnelle ne prétend pas corriger les injustices que le récit réactualise en

visitant le passé. Si la véracité des expériences permet d'épurer la lecture à travers la catharsis, le plaisir de la lecture, quant à lui, est tributaire de la fiction.

Mais par le fait que ces incidents sont représentés, s'instaure une distance — la fiction — qui autorise le lecteur à éprouver finalement plus de plaisir que de peine. Du coup, la frayeur et la pitié, vécues comme pénibles dans l'expérience vive, trouvent, par le récit, l'occasion de s'épurer. Ainsi est-ce bien le soulagement accompagné de *plaisir* qui prime sur les émotions que provoquent en nous les représentations. D'où l'idée que le plaisir constitue la fonction propre du récit.²⁴

La fiction biographique, quant à elle, s'anime d'une grande tentation que légitime l'aspect stimulant et créatif qu'elle permet. Dans ce sens, l'uchronie, genre littéraire qui consiste dans la reconstitution de l'histoire à partir de la modification d'un événement du passé, trouve sa voie vers la biographie en réécrivant une partie du passé au gré de l'auteur. Elle modifie, voire évacue les événements qui endiguent l'élan fictif et offre de nouvelles digressions. Un récit autobiographique peut accueillir une ou plusieurs biographies, entre autres celles des écrivains et des poètes ayant marqué le passé de l'auteur. La fiction élargit les horizons et efface les frontières entre les parcours de plusieurs vies différentes.

On l'entend : il ne s'agit pas de brouiller une seule frontière — celle qui sépare ou séparerait la biographie référentielle du récit de fiction—, mais aussi celles qui distinguent le portrait du récit, la biographie de l'autobiographie. Les livres parus dans cet ensemble sont essentiellement consacrés à l'évocation d'un personnage connu, qu'il s'agisse, le plus souvent d'un écrivain.²⁵

La quarantaine retrace plusieurs biographies. D'abord, celle d'un ancêtre de Le Clézio en la personne de son grand-père Alexis dont l'anecdote est la genèse de cette œuvre. Le Clézio affirme qu'il est parti d'une histoire qui lui a été racontée par son grand-père. Au cours de son voyage de retour à Paris, Alexis s'est retrouvé en quarantaine sur un îlot au large de l'île Maurice, à cause d'une épidémie. *La quarantaine* réécrit donc le périple

²⁴ Muriel Gilbert, *L'identité narrative*, Genève, Labor et Fide, 2001, p. 78

²⁵ Dominique Viart / Bruno Vercier, *La littérature française au présent, op.cit.*, p. 103

d'Alexis. Sa biographie est restituée par Léon le Disparu dans un récit où la fiction se tisse aux faits historiques. Cette perspective contredit le principe fondamental de la biographie auquel fait allusion la grand-mère dans le roman, en l'occurrence la fidélité de l'histoire « Elle me prévenait alors : " Fais bien attention. Ce que je vais te dire est authentique, je n'ai rien ajouté. Quand tu auras des enfants, il faudra que tu le leur racontes exactement comme je te l'ai dit." » (*Lq*, 18) Mais Le Clézio n'a pas le projet de raconter la biographie de son aïeul, expérience déjà faite dans *Le chercheur d'or*, il s'approprie cette existence et la vit différemment. « Nous écrivons pour nous loger dans le corps d'un autre, et pour vivre en parasite dans l'un des trous creusés par la mémoire.²⁶»

C'est aussi dans cette optique que la biographie du poète Rimbaud est présente dans *La quarantaine*. Le Clézio lui réserve les deux premiers récits de son œuvre, « Le voyageur sans fin » et « L'empoisonneur », et y revient dans l'épilogue. La mémoire de l'écrivain est manifestement envahie par l'image de ce poète, à travers la narration de son porte-parole, Léon le contemporain. Il ouvre son roman par la description physique du poète où il raconte l'entrée de ce dernier dans le bar où son grand-père, Jacques, l'a vu pour la première fois. « Je pense à la façon dont mon grand-père a vu Rimbaud.» (*Lq*, 15) La même scène sera reprise quelques pages plus tard évoquant le caractère belliqueux et bagarreur de ce poète qu'un seul homme, présent dans le bar, arriva à tempérer, Paul Verlaine, et ce, d'après les propos du Major, l'oncle de Jacques. « Tu vois ? Cet homme, là, c'est Paul Verlaine, un grand poète. » (*Lq*, 22). Le caractère difficile de Rimbaud lui vaut l'épithète de "voyou" auprès du Major et surtout de sa sœur Suzanne, qui, toutefois, aime sa poésie.

"Qui est-ce ? a demandé Jacques, — Lui ? Rien, juste un voyou." Je suis certain que c'étaient les mots de ma grand-mère Susanne, quand elle avait parlé de Rimbaud : un voyou. Mais plusieurs fois elle m'a lu

²⁶ Dominique Viart / Bruno Vercier, *La littérature française au présent, op.cit.*, p. 110

les vers qu'avait écrits le voyou, une musique étrange que je ne comprenais pas bien, trouble comme le regard qu'il promenait sur la salle du bistrot. (*Lq*, 22)

L'incident du bar, conçu vraisemblablement dans la trame de la fiction, rapporte l'amitié tumultueuse qui a réellement existé entre les deux poètes. Léon parcourt Paris dans le sillage du poète, en pérégrination entre les lieux où son idole a dû passer, séjourner, ou juste dormir. « J'ai même loué une chambre au dernier étage, une chambre étroite aux murs convergents, au sol qui tangué. J'ai rêvé que c'était la chambre qu'avait occupée Rimbaud cette année 1872, quand tout le monde à Paris l'expulsait. » (*Lq*, 23)

C'est exactement au début de l'année 1872 que Verlaine a quitté sa femme Mathilde et qu'il est devenu le compagnon de Rimbaud. Ils mènent une vie d'errance entre la France, l'Angleterre et la Belgique. La figure de Rimbaud transcende de loin, chez le personnage, la simple représentation figurative ou la séquence biographique. Elle est une hantise qui fascine et intrigue Léon, le travaillant de l'intérieur, et influençant sa personnalité. « Son regard bleu sombre qui passe sur les yeux de mon grand-père, qui entre en lui (et à travers lui jusqu'à moi) et ne le quitte plus. » (*Lq*, 27) La fougue du poète est contagieuse, du coup, elle se transmet à ceux qui ont en senti la vibration au plus profond de leurs êtres. Ce départ vers l'ailleurs, cher à Rimbaud, est conçu comme un atavisme ; Léon le Disparu l'a vécu et voilà que lui-même en sent la pression.

Cette image qu'il a transmise à Léon, puis, à travers Suzanne jusqu'à moi. En moi aujourd'hui, mêlée à ma vie, enfermée dans ma mémoire.(...) 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. (*Lq*, 30)

Le chapitre « L'empoisonneur » ouvre un autre épisode de la vie de Rimbaud où le doute persiste quant à son identité. Léon le Disparu croit discerner le regard de Rimbaud dans les yeux de l'empoisonneur des chiens d'Aden. Mais les récits de cet homme éreinté

par la maladie corroborent parfaitement la biographie de Rimbaud et avertissent le lecteur quant à sa vraie identité. Cependant, la subjectivité de l'auteur distillée à travers le récit en détails fictifs, maintient l'évanescence de l'identité du poète en lui octroyant une forte charge symbolique. Le Clézio fait de Léon le Disparu l'héritier de la rébellion du poète, dont le tempérament vindicatif s'insurge contre les injustices humaines.

Cette évanescence identitaire de Rimbaud n'est pas anodine quand on la met en relation avec sa célèbre phrase « Je est un autre » Le choix même de cette figure légendaire qui se greffe à l'œuvre peut s'expliquer dans cette sentence. Les réminiscences des protagonistes aux identités nébuleuses et la suppression des frontières entre l'écrivain et ses personnages trouvent leur quintessence dans la formule de Rimbaud. Les glissements mnésiques du jeune Léon dans la mémoire de son ancêtre et les épreuves ataviques de ce dernier plongent *La quarantaine* dans une dimension où le renouveau identitaire passe inéluctablement par l'autre.

C- L'intertextualité.

La notion d'intertextualité peut être définie comme étant la présence d'un texte dans un autre. Cette présence varie du simple écho à la présence textuelle explicite. En somme, c'est le rapport qu'entretient un texte avec ceux qui le précèdent. L'intertextualité peut également être une compétence subjective du lectorat, décelant dans un texte les traces d'un autre. Cette notion a été largement étudiée par Julia Kristeva²⁷ à la suite de ses travaux sur Bakhtine. Elle considère que tout texte est une mosaïque d'autres textes « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité, s'installe la notion

²⁷ Julia Kristeva, "Une poétique ruinée", préface à la traduction de *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p.5-27

d'intertextualité.²⁸» Pour elle, il est davantage question d'un processus inconscient que d'un simple recours ou d'une filiation littéraire. Roland Barthes n'en est pas si loin, car pour lui, tout texte, quand bien même il serait inédit, demeure un tissu nouveau de citations révolues²⁹. Dans son développement de la notion, Gérard Genette redéfinit l'intertextualité comme étant un simple procédé qu'englobe la transtextualité. Selon sa définition :

L'intertextualité est la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (...) sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (...) qui est un emprunt non déclaré mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de *l'allusion*.³⁰

L'intertextualité dans *La quarantaine* en particulier et dans l'œuvre leclézienne en général est abondante. Le Clézio affirme que « Toute littérature n'est que le pastiche d'une autre littérature.³¹» Elle opère sur deux modes, le premier, interne par rapport à l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain, et le second externe, accueillant des textes qui ne sont pas les siens.

I - *La quarantaine* : une intertextualité interne à l'œuvre leclézienne.

Dans *La Quarantaine*, Léon le Disparu vit une marginalité complexe sur l'île. L'expérience de la marge est d'abord vécue comme une épreuve de réclusion qui prépare une ascèse. Il découvre dans les parias et les coolies le sens qu'il cherchait à cette marginalité, l'appartenance qui pansé une déchirure avec sa société et les siens. Cette œuvre constitue avec le premier roman de l'écrivain à savoir *Le procès-verbal*, un questionnement sur la condition sociale de l'individu moderne, où les protagonistes vivent la même marginalité volontaire et assumée, mais sans parvenir à la combler. Cette marginalité est étouffée par le besoin pressant d'une appartenance sociale adéquate. En inscrivant le

²⁸ Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969. p. 146

²⁹ Roland Barthes, « Théorie du texte » in *Encyclopaedia Universalis*, vol.15, Paris, 1973, p.1015

³⁰ Gérard Genette, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982, p. 8

³¹ JMG Le Clézio, *L'extase matérielle*, *op.cit.*, p. 126

rapport social et identitaire de leurs personnages dans le contexte d'une crise existentielle, les deux romans participent, chacun à sa manière, de l'étude du comportement de l'individu interrogeant le choix d'une marginalité volontaire qui le met en question et le stigmatise.

La chanson du voleur que l'on rencontre à plusieurs reprises dans *La quarantaine*, chantée dans « la langue secrète des Doms », des parias qui s'occupent des bûchers mortuaires, nous renvoie à une autre œuvre de l'écrivain : *La Ronde et autres faits divers*, où la chanson du voleur qui relève du folklore portugais, est écrite dans cette langue, sans être traduite. « Ô ladrao ! Ladrao! Era meia noite. Que vida e tua ? Quando ô ladrao veio ?³²»

La traduction de cette chanson se résume dans le titre de la nouvelle qu'elle clôt. « Ô voleur, ô voleur, quelle vie est la tienne ! » Cette chanson poétise le récit prosaïque de l'émigré devenu voleur faute de travail. Dans *La quarantaine*, la chanson du voleur appartient au folklore indien. Elle est rapportée par la voix des Doms, traduite en partie dans l'œuvre :

Chhuram, kala, chalo gul layé, voleur, ô voleur,
Viens, entrons dans cette demeure,
Enlève tes chakhal, prends tout, prends tout, bhinté, bagelé,
Allume le ghasai, et toi litara, jette la boule de terre... (*Lq*, p.172)

La chanson du voleur dans *La quarantaine* est loin de poétiser l'existence de quelque personnage que ce soit, quand bien même elle participe à l'incantation de l'œuvre entière. Elle se veut prémonitoire et tance vertement le voleur. Tout porte à croire que le voleur auquel fait allusion cette chanson dans l'œuvre renvoie aux « grands mounes » et aux dignitaires de l'île Maurice.

Un autre intertexte interne vient accoler *La quarantaine* à un roman qui le précède : *Le chercheur d'or* ; ce roman biographique en est même la genèse. Si le premier

³² JMG Le Clézio, *La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard, 1982, p. 234- 235

roman demeure la version authentique et réelle du voyage dépeint dans *La quarantaine*, la tournure fictive qu'il reprend dans ce dernier lui donne une valeur ajoutée et lui permet de sonder des dimensions qui ne peuvent être abordées sous une forme purement biographique. L'intertextualité interne qui opère dans un mouvement cyclique, inscrit l'œuvre leclézienne sous le principe de l'éternel retour, un mouvement la faisant revenir sur elle-même pour reprendre des thèmes déjà abordés auparavant.

2 - La robinsonnade

L'idée d'une quelconque présence accidentelle sur une île, suffit pour évoquer le fabuleux destin de *Robinson Crusoe*. Dans *La quarantaine*, *Robinson* n'a pas échoué sur l'île suite à un naufrage, il n'y est pas seul non plus. Mais c'est à travers le concours des évènements que le rapprochement se fait. Cependant, le seul personnage qui s'est vu en *Robinson* et qui a cru le reconnaître en son frère est Léon. Le dépaysement revêt la connotation de la robinsonnade pour lui : « Je suis parvenu au sommet du piton, face au nord. Il me semble que je suis *Robinson* sur son île à l'instant où il découvre les limites de son domaine, entouré par l'infini de l'Océan. ! » (*Lq*, p.290). Il est vrai que la robinsonnade peut caractériser, à des degrés différents, tous les récits qui mettent en situation des occidentaux sur une île, mais, vraisemblablement, Léon est le seul d'entre eux qui la vit réellement et lui donne un sens au mépris de ceux qui le lui reprochent.

On peut dire en effet que *Robinson* anime la fiction toutes les fois qu'elle met au premier plan les relations contradictoires de l'individu avec le monde ; toutes les fois qu'elle s'attache à représenter un apprentissage, une éducation, une conquête individuelle à quoi s'opposent plus au moins clairement les exigences de la généralité.³³

Si Jacques est *Robinson* aux yeux de Léon, il l'est moins aux yeux des lecteurs, car c'est son frère Léon qui restitue la vie de ce naufragé légendaire sur l'île. Léon et *Robinson*

³³ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 167-168

se sont adaptés à leur nouvelle vie, en renonçant à leur héritage occidental. Dans *La quarantaine*, Léon brave la frontière imaginaire qui, sur l'île, le sépare des parias pour rencontrer Suryavati. Robinson rencontre de la même manière Vendredi. Mais si dans le roman de Daniel Defoe, c'est l'occidental qui police le sauvage, dans *La quarantaine*, c'est la "sauvage" qui civilise Léon. Pour le naufragé, Robinson, l'île était un espace de dépouillement, de descente dans le temps, plus les jours s'écoulaient, plus il sonde davantage son intérieur : « Un voyage au rebours du temps, un énorme rebond en arrière, vers le moment obscur où la vie et la mort sont encore indifférenciées. Il régresse à mesure qu'il croît avancer.³⁴» La solitude et le dépouillement durent de longues années et c'est par l'entremise de cette solitude que le naufragé a réussi à redevenir un autre, à renaître de nouveau. « Il devient effectivement l'orphelin absolu, le solitaire absolu, qui s'engendre lui-même en toute pureté au royaume du désert parfait.³⁵»

Pour Léon la solitude n'est pas le gage de son renouveau identitaire, c'est par le biais d'une altérité qualifiée qu'il y aboutit. L'aventure de Léon est une épreuve qui l'a complètement transformé sur le plan extérieur dans un premier temps :

Son chemin est passé tout près de l'escarpement où je me trouvais.
Jacques a relevé la tête, son regard s'est posé sur moi,(...) 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'a pas vu, ou pas reconnu.
Désormais, nous sommes très loin l'un de l'autre, comme si nous
n'avions jamais grandi ensemble. (*Lq*, p.239-240)

Le changement intérieur sera plus important car il marque une prise de conscience qui se traduit par l'impossibilité de revenir en arrière. « Jamais je n'avais imaginé que ce pût être si difficile de revenir en arrière, vers la Quarantaine, de franchir cette ligne imaginaire.» (*Lq*, p.166) La même ligne qu'il a naguère transgressée sans souci, malgré tout ce que cet

³⁴ *Ibid.*, p.136

³⁵ *Idem.*, p.135

acte impliquait, le voilà, quelques jours après, incapable de la traverser dans le sens inverse. Il a choisi son clan.

3- Dons de la culture indienne.

Une lecture globale de l'œuvre leclézienne révèle que la culture et la mythologie indiennes alimentent de façon patente l'écriture de l'écrivain. Par conséquent, les allusions à la culture et la littérature de l'Inde sont très présentes dans plusieurs de ses romans. Au seuil de *La quarantaine* se trouve une épigraphe ésotérique dont on comprendra la teneur au cours du récit.

Au crépuscule de cet âge
quand tous les rois seront des voleurs
Kalki, le seigneur de l'Univers,
renaîtra de la gloire de Vishnou.

Baghavat Purana, I, 3, 26

Le *Baghavat Purana* est l'un des testaments les plus sacrés dans la culture et la croyance hindoues. Il glorifie la vie et les exploits défiant les avatars de Vishnou, la divinité suprême du vishnouisme. *Krishna* y donne ses derniers préceptes et quitte le monde en dévoilant l'arrivée de Kalki, l'ultime avatar de Vishnou.

A ce niveau, l'intertexte fait écho au paratexte ; outre la chanson du voleur qui l'évoque, la mythologie indienne se présente comme intertexte, elle installe au cœur de l'œuvre un récit analeptique intitulé : « La Yamuna ». Le récit se déroule en partie sur la Yamuna, l'une des sept rivières sacrées de l'Inde, grand affluent du Gange appelé aussi Yumna dans les dialectes locaux. Il rapporte l'histoire de Giribala et de sa fille adoptive Ananta fuyant la guerre et entremêle vérités historiques et affabulations mythiques. « Alors le fleuve n'était plus doux, il portait le nom de Harasakara, la Crête de Shiva le Destructeur. » (*Lq*, p.200) C'est aussi sur cette rivière où le Seigneur Krishna est né, qu'Ananta a été baptisée. C'est là également que Giribala lui a enseigné à danser avec les mains, signe du Seigneur Krishna. L'univers mythique déborde le récit de « La Yamuna »

et s'immisce dans le récit central. Tout semble prendre sens par référence à la croyance hindoue. Quand l'épidémie commence à sévir, Léon le Disparu met en cause « la déesse froide ». « La déesse froide s'est installée à Palissade. C'est une vague, qui vient de l'autre bout du monde, et que rien n'arrêtera. » (*Lq*, p.192) Il s'agit d'une déesse que tout le monde redoute car elle donne la mort, mais les Doms sont à l'abri de sa colère parce qu'ils sont les serviteurs des bûchers, ils ont la mort en eux. Pour protéger Léon et le libérer de sa peur de la mort, Suryavati lui fait vivre une expérience chamanique :

Elle prend un peu de cendre mêlée au sable noir, et lentement elle passe ses doigts sur ma figure, sur mes joues, sur mes paupières. Elle dessine des traits et des cercles, et je sens un grand calme qui entre en moi. Elle dit des mots dans sa langue, comme une prière, ou une chanson. (...) Elle m'appelle pour la première fois par mon nom, le nom qu'elle m'a donné pour toujours : Bhaiii...Veux-tu être mon frère ? (*Lq*, p.163)

Suryavati révèle à Léon le secret de cette pratique chamanique, l'histoire du Yama, Seigneur de la mort dans la tradition hindoue ; après son décès, sa sœur jumelle Yami devient la déesse Yamuna. Durant la période classique, il est aussi appelé Surya, fils du soleil. «Yami est fils du soleil, il attend sa sœur, la rivière Yamuna. Quand elle vient, elle allume un grand feu, et avec la cendre elle marque le front de son frère, comme j'ai fait, pour que leur amour ne finisse jamais. » (*Lq*, p.193)

Devenu l'émule de Yama, Léon pense que sa présence auprès de Jacques et Suzanne est à même de les protéger contre la déesse froide, contre la mort. « Ils sont si jolis, si fragiles tous deux. Je ne peux imaginer de les abandonner, de ne plus les revoir. Il me semble que si je les quitte des yeux, ne fût-ce qu'une heure, ils vont s'effacer, dévorés par la déesse au souffle froid. » (*Lq*, p.295-296)

Il est important de saisir l'acuité avec laquelle Léon le Disparu appréhende le mythe et interprète tout à travers son prisme. Quand Suryavati lui trouve une ressemblance avec le légendaire bandit, Angoli Mala qui coupait les doigts des gens dans la forêt et que Bouddha a guéri de sa folie, Léon ne reconnaît pas la ressemblance puisqu'il n'a aucune

tache, aucun signe de la maladie. Pourtant Suryavati fait uniquement allusion à la ressemblance physique. Celui qui est désormais l'émule de Yama, Seigneur de la mort, ne peut se permettre une similitude avilissante ; c'est un indice qui pourrait constituer le point de départ d'une étude de la thématique du narcissisme des personnages dans une fiction autobiographique. La présence du mythe ou de l'épopée dans une trame romanesque permet à ces deux composantes de se rejoindre.

Il est donc évident que l'auteur joue de l'interpénétration des deux genres : le roman raconte en partie l'épopée, la fait surgir de l'oubli, l'épopée pénètre le roman de ses personnages, de son merveilleux, de son sacré. Elle représente le questionnement et la possibilité de réponse, d'assouvissement de la faim spirituelle des protagonistes romanesques.³⁶

On ne peut malheureusement pas citer tous les exemples d'intertextualité de la mythologie indienne et en saisir la teneur dans l'œuvre de Le Clézio. Toutefois, le roman accueille d'autres exemples d'intertextualité explicites ou allusifs sous forme de titres. *Bel ami* de Maupassant, Edmond Dantès, héros d'Alexandre Dumas, Phileas Fogg personnage de Jules Verne. Le philosophe et écrivain indien Rabindranath Tagore, en souvenir de qui Léon le contemporain a donné le nom de Giribala à la mère adoptive d'Ananta. L'écrivaine mauricienne, dont le parcours ressemble en grande partie à celui de Le Clézio, Ananda Devi, prêter son nom par métathèse à Ananta Devi, la fille de Giribala.

III- La filiation historique

A- Le travail de la mémoire

Le Clézio, comme beaucoup d'écrivains de la transition et des postmodernes, a longuement sollicité la mémoire dans le souci de dire et de transmettre l'Histoire. *La quarantaine* est le parangon de ce travail méticuleux de la mémoire dont l'intérêt ne consiste pas en une relecture crédule du passé pour Le Clézio. Une version unique est

³⁶ Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque, op. cit.*, p. 217

passible d'erreur, elle ne suffit pas. On n'accorde pas crédit à une seule transmission orale quand bien même il peut s'agir d'un fait vécu. C'est dans le dialogisme que naissent les vérités, un dialogisme des mémoires. Le présent ne peut être saisi sans en comprendre le passé. « Toutes ces entreprises montrent au contraire combien c'est toujours le présent qui est concerné, et tente désespérément de se saisir depuis l'évocation d'un passé jamais achevé.³⁷» Le XX^e siècle est le siècle de tous les maux; les guerres, les génocides et la colonisation le stigmatisent à jamais. Le travail de la mémoire empêche l'oubli et l'amnésie d'une partie sombre de l'histoire de l'humanité. Tel est l'enjeu principal de cet exercice.

Il faut longtemps pour que ressurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans les registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. Ou peut-être ont-ils tout simplement oublié que ces registres existaient." Un sourd malade habite ceux qui découvrent qu'ils fréquentent les lieux mêmes auxquels d'autres, autrefois, furent arrachés.³⁸

B- La réhistoricisation.

Le travail de la mémoire ne peut avoir lieu sans l'existence de faits historiquement marquants. La mémoire universelle est jonchée d'événements qui la troublent. Le monde occidental est synonyme, dans *La quarantaine*, de colonialisme et d'exploitation. La synarchie mauricienne faite principalement des Archambau reflète chez le protagoniste du roman l'esprit vénal. Léon le Disparu éprouve une haine voire une envie de vengeance envers « les grands mounes ».

Ce n'est pas de la tristesse ni du découragement que je ressens, mais de la colère, de la rage. Je voudrais exercer une vengeance implacable contre ceux qui nous ont exilés. Je voudrais revenir sans qu'ils le sachent, sous un autre nom, avec un autre visage, et briser leur orgueil, faire tomber leur demeure, leur honneur, comme Edmond Dantès. (*Lq*, p.181)

³⁷ Dominique Viart / Bruno Vercier, *La littérature française au présent, op.cit.*, p. 85-86

³⁸ *Ibid.*, p. 156

La mauvaise image stéréotypée que l'oriental garde souvent de l'homme occidental est une conséquence directe, entre autres, de l'exploitation des émigrés clandestins. L'île Maurice a longtemps été un terreau où des émigrés inféodés nourrissaient leur haine à l'endroit des grands mounes. Suryavati, dans un excès de colère, l'a assimilé aux grands mounes qu'elle a en aversion pour leurs torts envers sa mère. « Tu viens parler doucement à ma mère pendant que je ne suis pas là, et vous faites des plans entre vous, les grands mounes, pour qu'on vous emmène d'ici, pour qu'on nous abandonne comme autrefois, qu'on nous laisse mourir ici jusqu'au dernier. » (*Lq*, p.245)

En 1857, l'Inde a connu une guerre effroyable menée par les Sepoys, des soldats indiens incorporés à l'armée anglaise. La sédition des Sepoys a été d'une atrocité inégalée. Et c'est sur cette toile de fond que Le Clézio tisse le récit de « La Yamuna » qui alterne avec son récit central.

Je pense à Ananta comme à quelqu'un que j'aurais connu, une aïeule dont je porterais le sang et la mémoire, dont l'âme serait encore vivante au fond de moi, je ne sais d'elle que ce nom, et qu'elle avait été arrachée à la poitrine de sa nourrice assassinée, à Cawnpore, pendant la grande mutinerie en 1857. Ce que m'a raconté ma grand-mère Suzanne, quand j'étais enfant, la légende de mon grand-oncle disparu. (*Lq*, p.281)

La magie mythique et la cruauté historique se partagent ce récit et ramènent à l'esprit du lecteur la tragédie qu'a connue l'Inde pendant cette période. *La quarantaine* est entre autres un témoignage romanesque sur un fait historique que des décennies séparent selon une volonté de l'auteur de "réhistoriciser" des événements douloureux que la mémoire universelle semble confier aux soins des archives. « Mais ce que ces écrits de seconde génération introduisent, c'est l'idée que le témoignage peut être aussi une forme littéraire, indépendamment de la vérité attestée ou non des faits.³⁹»

³⁹ Dominique Viart / Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 197

Il est donc sensé de ne pas appréhender dans *La Quarantaine* que son aspect romanesque et divertissant, mais aussi, et surtout, de comprendre que souvent le fictif est un vecteur du factuel, et qu'en conjuguant les deux dans un roman, l'écrivain aspire à transmettre avant de divertir.

C- Le questionnement et la part du soupçon.

Le soupçon, d'après Viart, est l'apanage des écrivains contemporains. Il est le voile qui enveloppe leur legs littéraire et historique, impliquant une perplexité et un questionnement permanent de la matière littéraire et historique. Le huis-clos de l'intransitivité de l'écriture avant les années quatre-vingts a largement répondu aux questions formelles de cette époque ; aussi, les écrivains de la nouvelle génération ont-ils tenté de réconcilier le refus d'un langage impur avec une littérature transitive qui s'interroge sur son vrai rôle romanesque. Ils ont voulu réduire l'espace entre le verbe et son référent, dilemme qu'il faut parvenir à résoudre pour ne pas rompre avec presque un siècle de réflexion littéraire.

L'écriture de la postmodernité dans *La quarantaine*, la voix de l'écrivain qui se saisit à travers celles des personnages, sont des manifestations de ce questionnement.

La voix narrative elle-même, qu'elle soit ou non incarnée dans un personnage, est désormais à la fois l'objet et le sujet de ces questionnements. Ses incertitudes, son interrogation sur la matière même de ce qu'elle rapporte ou reconstitue, mettent en évidence la "quête cognitive" d'un présent incertain.⁴⁰

Le Clézio ne s'affranchit pas dans son écriture des principes qui prévalaient avant les années quatre-vingts. Il y revient, quasiment, dans tous ses derniers romans ; la coexistence des genres devient une cohésion générique qui enrichit l'œuvre au lieu de la faire éclater. Cette langue par laquelle « nous sommes déjà parlés » comme dit Beckett, est

⁴⁰ Dominique Viart, *Le roman français contemporain, op. cit.*, p. 139

réinventée dans « l'effort d'arracher au langage sa part d'informulé et peut-être d'indicible qu'il recouvre encore.⁴¹»

Si la structure et la forme de l'écriture sont au centre de ce questionnement, le contexte social et historique en sont l'échine. L'écrivain reproduit dans son écriture sa vision de l'histoire mondiale, travail qui ne se fait pas sans une part de soupçon sur l'ampleur des faits transmis. La véracité des événements historiques n'est pas mise en doute, mais ce sont les zones obscures et oubliées que l'écrivain tente d'élucider ; il cherche à comprendre et à faire participer son lecteur à cette quête du passé. Désormais, la narration le cède à l'enquête. Pourtant, l'écrivain n'en sait pas davantage que son lecteur sur ces pans de l'histoire, d'où l'absence de la linéarité narrative dans *La quarantaine*, l'enchevêtrement de la fiction et du vraisemblable accentue ce soupçon que l'écrivain vit et assume.

La filiation historique est avant tout une rétrospection qui cherche à comprendre le présent à travers un passé dont elle est issue. Le rôle de la littérature est de dire, de faire voir les choses, quand bien même la fiction y est mêlée. Cette filiation se veut avant tout enquête et compréhension d'un héritage humain qui perdure dans le présent de chacun.

⁴¹ *Ibid.*, p. 137

Troisième chapitre : Vers une émancipation identitaire

I- Altérité, individu et identité

L'individu n'est pas une entité isolée, il est constamment en interaction avec l'ordre social auquel il participe, mais sa constitution ne se détermine pas uniquement du dehors, à travers l'altérité, elle intègre de façon substantielle sa dimension la plus essentielle, en l'occurrence l'identité. Toutefois, il est crucial de définir l'identité et ce qui la distingue de l'individu, pour ensuite vérifier l'ensemble des liens qui les unissent avec les réseaux sociaux auxquels l'individu appartient.

L'avènement de la modernité a favorisé l'érosion des relations communautaires et la scission catégorique de l'individu avec le collectif. « En occident, il existe une sorte de figure idéale de l'individu, selon laquelle il est supposé être maître et seigneur de lui-même. ¹» Cette dimension de l'individu n'est autre que celle de sa possibilité même d'être son propre souverain et s'émanciper de l'emprise sociale. Suite à cette dissolution, l'individu est amené à s'affirmer comme étant indépendant et, corollairement, à s'assigner ses propres lois au sein d'une société qu'il ne reconnaît qu'à travers sa propre participation.

La manière de concevoir l'individu est alors très différente selon les traditions culturelles. L'histoire de l'individu en Occident passe par l'affirmation de soi de sa valeur centrale, de sa liberté fondatrice, de sa situation comme vecteur de droits. Ailleurs à l'inverse, on insistera davantage sur les formes d'attachement, sur les liens de solidarité et de cohésion groupale dont il procède.²

Cette position établit les principes fondamentaux de l'individu moderne, en l'occurrence l'indépendance, l'autonomie et la maîtrise. Or, si ces fondements participent activement à forger intérieurement l'individu moderne et à structurer son profil, ils ne contestent aucunement les rapports de ce dernier avec son environnement social. Être indépendant et autonome n'éradique pas totalement la dépendance de l'individu par rapport à la société, mais il la reformule. Il lui fait subir un travail critique qui se base, à

¹ Danilo Martuccelli, *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard, 2002, p.44

² *Ibid.*, p. 13

l'origine, sur des éléments émanant de cet environnement social, pour en faire, après examen de conscience, ses propres lois.

L'individu est loin d'être un atome reclus, son ouverture sur autrui en tant que processus constamment réceptif et dynamique, en fait un fragment du tissu social de son époque. Toutefois, cette interaction avec la société ne peut ignorer le psychisme personnel de l'individu, une identité qui renferme sa part intime et maintient sa vision sur lui-même, mais de l'intérieur.

L'individu est organisé autour d'un noyau dur, singulier et unique, donné par la nature, et qu'il s'agit à la fois de cultiver et de laisser s'exprimer et éclore. Se développer ne veut rien dire que déployer sur le monde ce qui, dès le départ, nous constitue dans notre individualité irréductible. Ce soi originel, il est vrai, et fort peu différencié, incomplet et fragile. Et pourtant, et quel que soit le degré d'ouverture vis-à-vis du monde, il s'agit de devenir à terme ce que nous étions déjà, en germe, dès le départ. Être authentique : affirmer ce qu'on est vis-à-vis de, voire contre le monde. A l'issue de ce mouvement, les individus ont à la fois conscience d'être un « moi » singulier et l'obligation d'entretenir cette singularité.³

Mais si l'identité est précisément ce versant intérieur de l'individu, en délimiter les frontières ne semble pas chose aisée. Cette notion est souvent le moule vers lequel sont reconduits plusieurs constituants de la personnalité de l'individu. L'identité se décline notamment en une identité pour soi et une identité pour autrui. Au cours d'un long parcours qui débute dans l'enfance et s'accroît à l'âge adulte, l'individu se socialise et construit son identité par étapes. A cette identité incombe d'harmoniser et de maintenir un équilibre entre le monde et le Soi en soutenant la primauté et l'unité de ce dernier. La construction de l'identité est essentiellement fondée sur des relations, et passionnelles et conflictuelles de l'individu avec l'altérité. L'instance sociale favorise l'identification individuelle. Le collectif socialise l'individu et l'individu s'identifie à la communauté. Néanmoins, ce processus d'accommodement permet à l'individu d'exprimer sa singularité et d'agir sur son environnement social. L'identité, quand elle émerge en tant qu'entité

³ *Ibid.*, p. 48

harmonieuse et unifiée, surpasse et maîtrise ses rapports avec les multiples groupes d'appartenance réels ou symboliques auxquels s'affilie l'individu. De ce processus éclosent des projets et décisions identitaires permettant à l'individu d'accréditer sa singularité, et surtout d'éprouver sa propre cohésion.

Se situant dans la continuité des travaux de Hegel, entre autres, R. Laing part des sentiments associés à la reconnaissance et à la confirmation de soi afin d'expliquer la formation de l'identité. C'est dans la relation à l'autre que le sujet, en effet, actualise son identité : « Toute identité requiert l'existence d'un autre : de quelqu'un d'autre, dans une relation grâce à laquelle s'actualise l'identité du moi. »⁴.

Si la genèse de l'individu moderne passe inéluctablement par son propre sevrage social, paradoxalement, sa constitution identitaire est indéniablement tributaire de la société. Or, ce constat nous révèle l'ampleur de l'illusion de l'individu moderne qui est moins celle d'une autonomie dans sa praxis que d'un réel détachement des autres dans la constitution de son identité individuelle.

A- Facteurs de changement

Cette distinction entre individu et identité ainsi que l'apport de l'altérité à leur égard, nous est essentielle dans notre étude des personnages de *La quarantaine* et notamment celui de Léon, et des facteurs ayant contribué directement ou de façon indirecte dans leur changement.

Bien que tous les personnages de *La quarantaine* évoluent de façon perceptible le long de leur séjour sur l'île, ce processus demeure parfaitement individuel et proportionnellement inégal entre eux tous, suivant en cela l'identité de chacun et son expérience avec les résidents de l'île. Notre étude des personnages focalisera en priorité sur

⁴ Hervé Marchal, *L'identité en question*, Paris, Ellipses, 2006, p.45

Léon le Disparu sans toutefois négliger certains noms qui participent de l'évolution de ce dernier de près ou de loin. Mais le changement de Léon ne dépend pas exclusivement du facteur humain puisque d'autres données intrinsèques à son identité elle-même motivent son changement.

I- La gestation ou l'identité en crise

Depuis le deuxième récit dans *La quarantaine* intitulé «L'empoisonneur », Léon le Disparu est fasciné par le moribond d'Aden sans pour autant parvenir à trancher sur sa vraie identité. Une sorte de lien mystérieux le rapproche de cette figure légendaire dont la vie, écourtée par la maladie, fut un long récit de voyage vers l'ailleurs.

Est-ce que lui, l'adolescent a su percevoir l'identité vraie du commis mourant dans la chambre de l'hôpital général ? Comme s'il avait pu deviner, dans ce corps rongé par la douleur et la sécheresse, la grâce de l'enfant qui dansait les mots, son regard ironique qui voyait à travers tous les oripeaux, et sa fureur. Mais je me trompe. Léon ne l'a pas reconnu. Personne ne pouvait le reconnaître. Seuls les chiens l'ont su, ont identifié son odeur, comme s'ils étaient surgis des antres de la terre et qu'ils avaient accouru à un signal imperceptible pour chaque jour le torturer de leurs hurlements. (*Lq*, p.49)

Si Léon est dans le sillage de Rimbaud, c'est justement parce qu'il se cherche, il est en perpétuel devenir à la différence du poète dont les voyages et les expériences ont fort probablement accéléré sa maturité. Or, si le poète vit un mal existentiel que traduisent des excès souvent insolents et le refus de la condition humaine telle qu'il la subit, Léon quant à lui, demeure dans l'expectative, il est au seuil de cette crise identitaire qui accable le poète. Une gestation maintient Léon dans une phase d'attente qui le ronge et que seule peut arrêter l'entreprise d'une nouvelle voie jamais connue auparavant. Cependant, cette gestation, ce mal existentiel, cette crise identitaire, n'a rien d'une divagation névrotique l'apparentant à la folie. Il s'agit d'un malaise identitaire relativement négociable avec soi-même.

Chaque individu présente une disposition variable à changer en fonction de la nature et de l'ampleur de son manque. Dans *La quarantaine*, Léon le Disparu est en quête d'un devenir. Le mode de vie occidental de sa société constitue la principale hypothèque à son épanouissement identitaire. Ceci explique son aversion pour ceux dont il porte le nom et qui ont banni ses parents : les Archambau. Mais il n'en reste pas moins que ce dernier est un voyageur, un errant comme Rimbaud. Il est en quête d'un ailleurs avec une altérité différente susceptible de composer avec ses propres attentes.

Le séjour sur l'île Plate constituera le cadre spatiotemporel où Léon sentira la pression d'un déphasage accentué par la présence de deux communautés substantiellement différentes ; les Européens dont il fait partie avec leur mode de vie occidental, individualiste et pragmatique, et de l'autre côté une société d'émigrants qui perpétue des valeurs traditionnelles, grégaires et spirituelles. Ce contraste entre les valeurs ravive la volonté de changement de Léon puisque le mode de vie des gens appartenant à cette culture les met à l'abri de toute crise identitaire. Car dans une culture traditionnelle comme celle dans laquelle Léon entre en arrivant sur l'île, l'homme n'éprouve pas de crise identitaire, ces repères demeurent constants, ancestraux et irréductibles. Son esprit est en accord ininterrompu avec le monde qui l'entoure, et sa liberté n'existe qu'à l'intérieur d'un système codé qui demeure insaisissable. Léon a vécu jusqu'au voyage dans une société individualiste qui a perdu ses repères sociaux, religieux et éthiques, ce qui favorise chez le sujet un besoin de changement.

Le personnage de Léon est moins disposé que tous les autres dans *La quarantaine* à supporter l'évidement spirituel de la société occidentale. Ce malaise est peut-être dû à son identité profonde marquée par la magie et le mysticisme qui aspire à communier avec la nature. Or quand l'espace ambiant est évidé de cette spiritualité, comme le roman donne à penser que ce fut le cas en France, et que Léon n'en soupçonnait par le besoin intérieur, cette identité demeure refoulée mais jamais absente. Sa seule présence comme identité

potentielle fait de ce personnage un initié. Cette identité mystique surgira au moment opportun. C'est justement elle qui attise son désarroi existentiel, sa crise identitaire. La réclusion dans un espace insulaire en présence d'une altérité marquée par la spiritualité prépare l'émergence de cette identité. Léon apprend à être à l'écoute de son intériorité, il se découvre lui-même à fur et à mesure qu'il se découvre face à Suryavati et aux autres résidents de l'île. La crise identitaire se perpétue en un long processus de tiraillement et de négociation intérieure avant de retrouver la stabilité. Léon ne réussira pas facilement à asseoir sa nouvelle identité puisque d'autres identités potentielles persistent.

Bientôt je retournerai dans mon monde, à Maurice, ou en France...
 J'aurais pu tout oublier. J'aurais pu devenir un Archambau, avoir un bureau d'affaires à la rue du Rempart, aller aux courses au Champ-de-Mars, tomber amoureux d'une jeune fille du club de la Synarchie, écrire des poésies dans *Le Cernéen*, des articles vengeurs contre le Patriarche dans la *Commercial Gazette*, J'aurais pu être quelqu'un d'autre, d'indifférent, un fils de sucrier, petit-fils d'un négrier.
 (Lq, p.273-274)

2- La quête de soi et l'idéal de la liberté.

La quarantaine est un roman axé sur le voyage. Le simple déplacement ou le grand départ vers d'autres horizons y sont légion. Tous les personnages prennent part à cette odyssee, sauf que chacun la vit à sa façon avec la finalité qu'il y associe. Pour les parias et les coolies, le séjour sur l'île Plate demeure une escale imprévue dans leur long voyage les séparant du rêve d'une vie meilleure. Pour les Européens qui partagent avec eux la période de la quarantaine sur l'île, il est plutôt question d'une halte subie avant de se rendre chez eux à l'île Maurice. Mais de tous, seul un personnage ne conçoit pas ce voyage dans sa finalité, mais à travers la perspective de l'expérience qu'il lui permet. Léon le Disparu entreprend son voyage vers la terre des Archambau sans conviction, il acquiesce au projet de Jacques, son frère aîné, auquel il a toujours laissé le soin de guider sa vie. Or, le séjour sur l'île Plate et la rencontre de ses occupants, en particulier de Suryavati, ont réveillé chez Léon le sentiment d'une liberté qu'il n'a jamais éprouvée auparavant. Cette liberté le

pousse à ne plus considérer les choix des autres, mais plutôt ses propres besoins et aspirations. Elle lui est vitale dans la mesure où elle donne un sens à sa quête en la détachant de l'itinéraire que Jacques lui a assigné et en la rendant davantage réfléchie et personnelle.

Je suis ici chez moi, à l'endroit dont j'ai toujours rêvé, l'endroit où je devais venir depuis toujours. Je ne comprends pas comment c'est possible, mais je reconnais chaque détail, les vagues, les courants qui changent les couleurs de la mer, les écueils. Je ne me sens plus prisonnier. (*Lq*, p.142)

C'est dans ce sens que l'on peut comprendre le sentiment d'emprisonnement dont parle Léon. Car force est de distinguer entre le genre de quêtes que l'individu est contraint d'entreprendre et les différentes motivations qui les légitiment. Pour Léon, il est évident que le départ vers l'île Maurice et la rencontre des siens ne constituent pas une finalité en soi, ce voyage s'inscrit dans une optique d'acquiescement dont il fait preuve à l'endroit de son frère mais surtout dans un mouvement de retour aux origines. En effet, l'étude du personnage de Léon à travers son comportement révèle qu'il impute lourdement aux Archambau la responsabilité des différents maux qui le rongent. Du coup son voyage vers l'île Maurice n'aurait probablement pas tardé à se solder par un échec, car ses attentes dépassent de loin ce que cet endroit est susceptible de lui offrir.

Toutefois, il est important de souligner le genre de liberté à laquelle aspire Léon dans sa démarche d'émancipation. Ce personnage rejoint en grande partie son idole rimbaldienne, se distinguant tous les deux dans leur quête de l'archétype de l'individu moderne. Car, comme nous l'avons précédemment mentionné, la liberté de l'individu moderne est excessivement subversive dans la mesure où elle ne se contente pas de l'affranchir, mais par surcroît, l'amène à asservir la nature. Ce passage d'une éthique religieuse et spirituelle vers une éthique séculière qui assoit les fondements de la philosophie libertaire, est souvent mal vécu par certains individus. L'illusoire liberté, ou du moins éphémère, qu'ils ont gagnée s'avère insuffisante. Certes, ils ont concédé des

prérogatives à leur volonté, et gagné indéniablement en liberté, mais ils en ont perdu autant en sérénité. L'individu, au bout de son achèvement, se découvre de nouveau en manque, et une nouvelle quête s'avère indispensable.

L'homme de la modernité, en revanche, est définitivement cet individu du manque qui n'aspire qu'à la fixité de la pierre, c'est ce personnage qui ne devient que pour advenir au « point final » de sa route. [...] et tout devenir, tout désir, toute passion n'est vécue par lui que comme la preuve malheureuse de son manque à être, qui le plonge dans une existence marquée par l'attente.⁵

Léon n'entreprend pas de conquérir sa liberté sous cet angle ou du moins n'en sent pas la nécessité. L'accomplissement auquel il aspire est tout autre que l'ascension sociale qui demeure l'apanage de l'individu moderne. Pour Léon, la liberté qu'il revendique est purement personnelle. Il cherche à s'émanciper d'un malaise mémoriel, à se libérer des séquelles de son passé. « Elle semble danser sur le récif, elle est ivre de la mer qui monte et du vent, de toute cette lumière d'or qui nous enveloppe. Le lagon est lisse et impénétrable comme un miroir. Jamais je ne me suis senti plus libre. Je n'ai plus de mémoire, je n'ai plus de nom.» (*Lq*, p.398)

Théoriquement, Léon est un personnage qui désire rompre avec son passé, toutefois son acharnement et sa soif jamais assouvie de récupérer les moindres bribes de son passé auprès de son frère Jacques s'avèrent contredire notre hypothèse. Faute de retrouver le moindre souvenir de ses parents, et en particulier de sa mère, dans les propos de son frère qui soit susceptible de constituer un passé digne d'être gardé, Léon évacue ce fardeau où priment les torts des Archambau. Se libérer de ce passé douloureux revient à lui permettre d'envisager une nouvelle vie, une nouvelle mémoire, autrement dit, de renaître sur le plan identitaire.

⁵ Miguel Benasayag, *Le mythe de l'individu*, Paris, La Découverte, 2004.1998, p.18

La liberté pour Léon n'a pas besoin de quête, elle se concrétise à travers l'aboutissement de la quête de soi, avec le renouveau identitaire. Elle en est corrélativement dépendante. Car, en dépit de leur similitude, être libre n'équivaut pas l'accomplissement identitaire, alors que vivre l'expérience d'une émancipation identitaire est une liberté de soi.

B- Les affinités électives.

En dépit du nombre important des relations sociales que *La quarantaine* esquisse à travers les multiples rebondissements de son intrigue, nous n'en retiendrons que quelques-unes suivant en cela le degré de leur apport au changement du personnage principal, Léon le Disparu. Néanmoins, ces relations seront étudiées sous deux différents volets en fonction de leurs natures respectivement positive et négative.

Le temps de la détention sur l'île Plate ne fut guère une réclusion pour Léon. Depuis son arrivée sur l'île Plate, il développe des affinités avec certains habitants de l'île parmi les parias et les coolies. Mais s'offre aussi l'opportunité d'en savoir davantage sur le groupe d'Européens dont il fait partie.

I- La figure féminine et les racines

La figure féminine dans *La quarantaine* demeure une thématique à part entière. Nous essaierons de voir en quoi cette figure est représentative d'un itinéraire, qu'il soit ou non conscient, vers les origines perdues de Léon, et jusqu'à quel point la femme demeure dans ce roman la pièce mitoyenne entre les deux univers symboliques que traverse Léon, renonçant à l'un en y substituant volontiers l'autre.

Si d'un côté la motivation de changer est chez Léon partiellement d'ordre négatif, puisqu'elle émane d'une haine démesurée à l'endroit des Archambau, d'un autre côté, elle est manifestement positive, car elle répond à une volonté de plaire à la femme dont il est

amoureux. Plus que lui plaire, il s'agit pour lui d'appartenir à son monde et à sa culture : « Maintenant je n'appartiens plus à son monde, je suis du monde de Surya, du côté des Palissades. » (*Lq*, p.182). Il veut disparaître comme un Archambau, comme un grand moune, et renaître en paria, en coolie. « Avec ses dents, elle (Suryavati) a coupé un grand pan de tissu, et elle l'a enroulé autour de ma tête, à la manière d'un turban. Elle m'a regardé en riant : « Avec ça, tu n'as plus l'air d'un grand moune. Tu as l'air d'un vrai coolie. » (*Lq*, p.231).

Léon est conscient de son changement intérieur, il en subit momentanément les afflictions causées par l'idée de s'éloigner de Suzanne. Il est partagé entre l'amour de sa belle-sœur, et celui de Surya qui l'appelle affectueusement « Mon frère ». « Je suis prisonnier de la Quarantaine. Pourquoi faut-il que j'aie à choisir entre mes deux sœurs ? » (*Lq*, p.262) Léon s'éprouve et se débat le long de ce processus qui le mène vers le changement. Il se détache de son frère, mais il ne peut ni oublier ni renoncer à Suzanne. Cette femme étrangère qui s'introduit dans leur famille pratiquement à l'instar de sa mère s'affilie du côté maternel par ses origines et du côté de Suryavati aussi. Elle est eurasiennne et représente le monde qu'il choisit à l'antipode des Archambau. « C'est pour elle (Suzanne) que je suis là. C'est pour elle que je suis resté. Elle est ma seule famille. (...) Je l'aime, je ne pourrai pas l'oublier. C'est cela qui me met en colère, qui me met de l'eau dans les yeux. » (*Lq*, p.359) Le monde de Léon est sous l'emprise du féminin eurasiennne. Sa mère Amalia, sa belle-sœur Suzanne, et sa femme Suryavati, toutes appartiennent à cette tradition, à ce monde qui le fascine et que les Archambau dédaignent. Le maternel se joint au sororal et au conjugal pour fermer le cercle des affinités électives de Léon, le cercle des gens qui ont souffert. Il efface son antériorité d'Archambau et rompt les liens avec tous ceux qui lui rappellent sa caste sociale.

2- Le non occidental ou au-delà de la frontière

La quarantaine fait ostensiblement l'éloge du monde non occidental. Cette approche que les œuvres précédentes de l'écrivain semblaient déjà aborder avec une certaine hésitation ou du moins avec beaucoup de recul et de distanciation, fait de *La quarantaine* le roman où la culture traditionnelle prend indéniablement le pas sur sa rivale occidentale. Cependant, ce ne sont pas tous les personnages du roman qui choisissent de tourner le dos à l'occident, mais seulement quelques-uns dont le protagoniste, auxquels le Je énonciateur donne certains aspects autobiographiques ; on reconnaît là une voix plus puissante et une pensée davantage substantielle, en l'occurrence celle de Le Clézio.

Le penchant de l'auteur pour les cultures traditionnelles traduit une expérience profonde et assumée de ce dernier. La biographie de Le Clézio révèle plusieurs aspects de son attachement au monde non occidental. L'évolution des personnages romanesques et aussi de ceux dont l'histoire est empruntée à la vie réelle (tel Rimbaud) tend vers le monde traditionnel. La possibilité de se libérer du monde occidental n'est offerte qu'à ceux qui ont le courage de vivre profondément cette différence. Or, cette possibilité, telle que l'écrivain la décrit dans son roman, n'est pas forcément une expérience commode et accessible. Sa faisabilité demeure soumise à certaines contraintes qui engagent en premier lieu la volonté et la conviction du personnage. Cette conjoncture est appuyée par la présence de ce que les habitants de l'île appellent la « frontière », ce sentier faisant office de limite entre les deux communautés, entre les deux mondes, celui des occidentaux et celui des coolies et des parias. « Ainsi la frontière inventée par l'autocrate est devenue réelle, comme si de ce côté de l'île tout avait été empoisonné. » (*Lq*, p.329) Mais bien au-delà de cette limite et des simples pérégrinations hasardeuses, le sentiment d'appartenance

s'impose comme l'instance contraignante dont le personnage doit s'affranchir pour revendiquer cette culture. Léon éprouve l'incapacité de rebrousser chemin vers le camp des siens, désormais le retour est quasi impossible. « Comment est-ce que je pourrais retourner là-bas, à la Quarantaine, après ce que j'ai vu ? » (*Lq*, p.195) Son expérience parmi les parias et en-deçà de leur frontière fait de lui un des leurs, il leur ressemble et ils le reconnaissent comme étant tel. « À mon tour, je me suis accroupi auprès d'un bûcher qui s'effondre. Armé d'une longue branche, je tisonne les braises, je fais jaillir les tourbillons d'étincelles. Personne ne prend garde à moi. Je suis pareil à eux. » (*Lq*, p.195).

Le monde traditionnel s'avère être dans l'écriture leclézienne un mode de vie, certes avec des contraintes et des valeurs, mais qui offre une expérience fascinante autant pour les personnages que pour l'écrivain. La symbolique de la frontière, quant à elle, maintient l'inaccessibilité de cette expérience sauf pour les personnages sensibles à cette culture et capables de traverser les difficultés dont le passage entre les deux univers est parsemé.

C- La promiscuité sociale.

L'intérêt de l'île Plate comme espace de rencontre ne se résume pas dans les affinités qu'elle crée entre Léon et certains personnages de son entourage, mais aussi à travers les sentiments d'aversion et de ressentiments qui s'y engendrent.

Les Archambau demeurent aux yeux de Léon ceux par qui le malheur arrive. Le bannissement de sa mère est le grand tort qui leur vaudra sa haine éternelle et le reniement de toute cette ascendance paternelle. Toutefois, les Archambau ne seront pas les seuls à subir l'hostilité de Léon, un personnage du nom de Julius Véran partagera cette antipathie. Mais en aucun cas les deux ne peuvent être assimilés puisque Léon ne le leur voue pas le même ressentiment.

I- Les Archambau

Nous ne reviendrons pas sur les liens de parenté liant les Archambau et Léon, ni sur l'historique accablant des Patriarches face à la mère de Léon. Toutefois, nous parlerons davantage des sentiments de ce dernier à l'égard de ceux dont il est le descendant et l'héritier et de ce qui les motive et peut-être les légitime.

La ferme décision de la Synarchie de Maurice, présidée par les Archambau, de maintenir en quarantaine tous les résidents de l'île Plate, y compris les deux membres de leur famille, exacerbe la colère de Léon. Cette attitude désinvolte conjuguée au mal qu'ils ont infligé à sa mère les relègue sans équivoque au rang d'ennemis. Il nourrit à leur endroit toutes les formes d'aversion allant de la haine à la vengeance pour devenir une pure indifférence en dernier lieu. Il éprouve d'abord une haine intransigeante susceptible de sévir contre quiconque défend les Archambau, voire même son propre frère. « La colère m'a pris, je suis prêt à empoigner Jacques, à le gifler. Jamais je n'aurais imaginé que je pouvais le haïr, non pour lui-même, mais pour ce qu'il représente, l'esprit des Patriarches. » (*Lq*, p.355).

Parler d'une identité authentique comme dans le cas de Léon, suppose la présence d'une part irréductible en soi qu'on ne peut négocier ni altérer. Elle s'abrite dans l'inconscient, mais à la différence des identités potentielles, elle constitue le filtre à travers lequel le personnage examine et juge les rapports avec le monde extérieur. Léon renonce à la fraternité consanguine, à l'amour de Suzanne et aux prérogatives sociales d'un nom de famille tel Archambau parce qu'elles ne sont plus compatibles avec ce qu'il est. Il choisit un nouveau frère : « J'ai parcouru toute la rive des Palissades, je voulais voir Uka, le balayeur, qui avait été avec moi auprès des bûchers. Il me semble que c'est lui qui est devenu mon frère. » (*Lq*, p.393). Il retrouve l'amour auprès de Suryavati et la famille dans

les parias. Il recouvre la tendresse de sa mère disparue dans les bras d'Ananta. Les liens familiaux et sociaux, aux yeux de Léon, cessent d'être parentaux et subis, ils deviennent tout simplement des *affinités électives*.

« 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 ! (...) Et toi tu voudrais que je retourne chez eux, que je fasse comme s'il ne s'était rien passé ? C'est toi qui es fou. Jamais ils ne t'accepteront, ni toi ni Suzanne. Moi, je n'existerai pas pour eux. Ils ne sauront même pas qui je suis. Je ne les verrai jamais, sauf quand ils passeront au galop dans leurs voitures, et que je me mettrai dans le fossé pour ne pas être écrasé. » (Lq, p.355-356).

2- Julius Véran

Le cas Véran, dans *La quarantaine*, demeure très révélateur pour étudier la notion de la promiscuité sociale dans le roman. La capacité de cet homme à susciter un sentiment désagréable d'inconfort auprès de tous ceux qu'il côtoie, fait de lui l'exemple typique du personnage détestable. Il s'agit d'un individu enfermé dans le solipsisme de sa conscience individuelle. Autrui n'existe pas, et la responsabilité à son égard encore moins. Le besoin qu'éprouve Véran vis-à-vis du petit groupe d'Européens qui l'entoure n'émane pas d'une nécessité d'appartenance, il est une sorte d'extension de son Moi prépondérant qui s'entretient dans une dynamique d'assujettissement des autres. A leur arrivée sur l'île, Léon et les autres se sont partagé les impératifs ménagers, à l'exception de Véran et de son adjoint. Cette attitude montre qu'il se détache de ses responsabilités envers les autres, ne pouvant ainsi se soumettre qu'à ses propres règles.

Julius Véran, un prétendu négociant, embarqué sur l'*Ava* depuis Marseille, se voit, dès le début du roman suspecté. Il sera le premier à vouloir instaurer une loi sur l'île et à marquer la frontière, à la fois territoriale et hiérarchique entre les Européens et les parias. Il

n'hésitera pas à se prononcer sur le sort du couple Metcalf et de Suzanne pour qu'ils quittent Palissades vers l'îlot Gabriel, réservé aux moribonds. Ni Léon le Disparu, ni son frère Jacques n'apprécieront la proximité de cet individu aux manières excessives, mais justement à quel type d'individu correspond-il dans le cadre de notre étude ?

Julius Véran, ou le « Véran de véreux » comme le surnomme Jacques, est un prototype de l'individu moderne dont la propre personne est ressentie comme réalité première, un ego enfermé dans sa propre suffisance, pour qui les fins personnelles sont, de loin, prépondérantes sur les fins collectives. Le domaine intime est pour lui l'enclos constamment entretenu. Ce seul espace qui mérite d'être cultivé empiète, voire remplace la sphère publique.

Julius Véran est le type même du mauvais compagnon de voyage, celui qu'on préférerait éviter. Je l'ai croisé tous les jours sur le pont, à bord de l'*Ava*, depuis notre départ de Marseille. C'est un homme d'une cinquantaine d'années, un peu bellâtre, avec une épaisse moustache, des cheveux noirs coupés court. L'air d'un sous-officier de la garde, ou d'un maquignon, sa mauvaise réputation s'est répandue sur le bateau et l'a rendu caricatural. Joueur, coureur de jupons, hâbleur et escroc, il semble qu'il ait été pressé de quitter la France à la suite de mauvaises affaires. Il se dit négociant, se rendant à Port-Louis pour y monter un import de vins français. Jacques a détesté tout de suite ses grands airs, sa politesse excessive avec les dames, sa façon de baiser la main de Suzanne. Il l'a surnommé le Véran de Véreux. Le fait qu'il se soit lié avec Bartoli — l'homme que l'on soupçonne d'être l'espion des postes qui a rapporté notre escale de Zanzibar aux autorités britanniques — n'a pas contribué à le rendre sympathique. (*Lq*, p.62)

Véran est un vétéran de l'armée française, probablement de la garde mobile, des soldats recrutés parmi les ouvriers les plus démunis. Pendant les événements de 1848 en France, des confrontations sanglantes ont opposé les gardes aux manifestants. Julius est l'un des acteurs et témoins de ces événements : « Au-dessus de nous, le cratère faisait une muraille noire, menaçante, encore noyée dans la brume. Il me semble qu'à chaque instant j'allais entendre la voix de Véran, lançant ses menaces, ses sommations, criant : Qui est là ? Comme s'il était encore dans la garde, au temps des barricades. » (*Lq*, p.332). Il n'est donc pas étonnant que le jargon militaire revienne souvent dans les propos de Véran, ses va-et-

vient de sentinelle en faction sur le cratère du volcan, et son revolver toujours à portée de main sont des réflexes relatifs à un rôle qu'il a socialement assumé dans son passé. Ces reviviscences dévoilent chez ce personnage l'acuité dont son ancien rôle a marqué son passé. « Julius Véran et Bartoli ne quittent plus leur poste, en haut du volcan, peut-être dans l'attente d'un assaut final qui ne viendra jamais. » (*Lq*, p.305) Les parias demeurent une menace potentielle pour Véran, il s'attend à ce qu'ils assaillent leur campement à tout moment, d'où sa méfiance et son aversion absurde à leur égard. Cette méfiance ne tardera pas à s'exercer contre ceux qui sont prétendument les siens. D'abord envers Léon à cause de ses pérégrinations entre les deux extrémités de la frontière pour rejoindre Suryavati. « ...Véran a dit qu'il faudrait t'enfermer, t'empêcher d'aller là-bas, que tu étais devenu dangereux. » (*Lq*, p.350) Il ira même jusqu'à l'étrangler impitoyablement, lors d'une dispute, à cause de sa décision de déporter Suzanne quand il se rend compte qu'elle est malade et qu'elle constitue un danger pour lui. « Ils veulent que j'emmène Suzanne demain matin. Je ne comprends pas. Que tu l'emmènes où ? — Eh bien là, en face, sur Gabriel, dans le camp des contagieux. » (*Lq*, p.263-264) On ne peut comprendre l'attitude de Véran envers les deux descendants des Archambau, cette famille illustre et influente de l'île Maurice, qu'à travers le prisme du rôle. Véran s'estime fortuné d'échouer sur cette île en si bonne compagnie. Il saisit l'occasion d'une revanche d'un prolétarien sur les descendants de l'oligarchie mauricienne. Elle se fait, en premier lieu, verbale, pour devenir plus virulente au fur et à mesure que son rôle prend de la consistance.

Bien entendu, on pourra toujours repérer des individus pour qui l'exercice de l'autorité est une source de plaisir, en tout cas d'auto affirmation personnelle. Sanctionner, surtout lorsqu'on peut le faire en toute liberté et sans représailles, grâce à la protection octroyée par une position de responsabilité, risque de devenir même pour certains une manière de retrouver à la marge un sentiment d'autorité perdu dans le face-à-face.⁶

⁶ Danilo Martuccelli, *Grammaires de l'individu*, op.cit., p.152

Véran ne peut exister qu'à travers une relation sociale hiérarchisée. Son égoïsme ne peut souffrir l'inconfort d'une relation égalitaire avec autrui. Le choix de Bartoli comme compagnon n'est pas fortuit en dépit de son arbitraire, Bartoli est là faute de mieux. Mais il est, compte tenu du caractère des Européens sur l'île, le seul qui sied aux exigences de Véran. La manière dont les individus habitent leur rôle social permet une certaine accessibilité à leur constitution identitaire mais surtout à leur degré d'individuation. Véran demeure un individu socialement désengagé malgré l'entrain dont il fait preuve dès son arrivée sur l'île et le souci de gérer au mieux le séjour du groupe d'Européens avec qui il doit cohabiter le temps de la quarantaine. Ce rôle qu'il remplira avec beaucoup d'entrain, voire d'autorité, quitte à s'attirer l'inimitié de ceux parmi qui il l'exerce, ne lui a jamais été conféré par aucune instance. Il accède au rôle qu'il crée lui-même et en légitime l'usurpation. Sa motivation alléguée est le souci envers les autres mais la raison réelle émane d'un besoin profond et intime, corollaire nécessaire d'une valorisation sociale.

On sait ainsi que les pires atrocités peuvent être faites par des individus témoignant, ailleurs, de sentiments et de souci pour d'autres, lorsqu'ils se trouvent dans une situation où la forte prévisibilité comportementale s'accompagne d'une profonde identification aux exigences du rôle⁷.

Julius Véran conçoit son projet à la marge de ceux qui en subiront les lois à travers une stratégie sournoise qui le fera aboutir. Il est brillamment éloquent, convaincant, trouble-fête et dangereux. Il débite ses propos de façon à ce qu'ils retentissent dans l'inconscient de son auditoire. Mais pour se faire entendre, il doit amplifier l'interstice entre les deux communautés regroupées sur l'île. Julius Véran gage sur la peur ; un ennemi commun menaçant la sérénité, voire la vie, de ce petit groupe d'occidentaux précairement installés sur une île hostile. L'hostilité n'est plus d'ordre climatique, elle est incarnée par ceux qui siègent de l'autre côté, derrière la frontière, elle porte le nom des parias et des

⁷ *Ibid.* p. 153

coolies. « N'allez pas par là, avait dit Véran, vous risquez d'être attaqués, pour vous voler votre argent, votre montre, ou même vos habits, les Metcalf avaient l'air incrédule, mais Suzanne se serrait contre Jacques, tout effrayée. » (*Lq*, p.67) Mais l'indifférence de tous, à l'exception de Suzanne, ne dissuade pas Véran. Selon une sorte de crescendo, il dépeint une situation critique justifiant des mesures d'urgence qui doivent être adoptées pour le bien de tous. Tout au long de ce processus, Julius Véran se conforme au modèle de l'individu désengagé qui tente d'évoluer, mais qui ne peut le faire totalement sans le support d'une altérité clivée ; d'un côté les siens, ceux qu'il prétend protéger et auprès de qui il exerce son rôle de défenseur, et de l'autre côté les parias, les inconnus, la menace. Mais il est intéressant de voir jusqu'à quel point son groupe est vraiment le sien.

Le Véran de Véreux comprend l'avantage que lui donne ce naufrage sur l'île Plate. Nous sommes prisonniers sur ce bout de rocher, et Jacques ne peut pas s'en aller. Véran peut parler, c'est sa revanche.

« Il faut que nous nous organisions, si nous voulons survivre jusqu'à ce que le bateau revienne. Cela peut prendre des jours, des semaines.

— Qu'est-ce que vous voulez ? Qu'on impose le couvre-feu ? La loi martiale ? »

La voix de Jacques est froide. John Metcalf est effaré. Il n'est pas sûr de comprendre. Véran continue. Il est irrité par les sarcasmes. Il parle des règlements de Constantinople, il demande qu'on crée une milice, qu'on monte une garde, que chaque allée et venue soit contrôlée, qu'on isole tous les malades sur Gabriel. (*Lq*, p.83).

Il est vital pour un individu désengagé d'exercer une emprise sur son entourage. Le sentiment de dépendance dont il veut s'affranchir, caractériserait idéalement la nature des rapports du collectif à son endroit. Il revendique sa revanche sur la société et veille à ce que son narcissisme se complaise dans cette conjoncture. Si l'individu moderne cherche par le truchement de l'indépendance, de l'autonomie et de la maîtrise un accomplissement identitaire susceptible de le constituer essentiellement de l'intérieur, c'est précisément pour que la contribution extérieure soit infime. Julius Véran se réalise profondément à travers la vision extérieure, au point où sa teneur intérieure semble lacunaire. Le *Je* égocentrique censé représenter le sceau irréductible de l'individu moderne se déguise pour Véran en

Nous. « Il (Véran) parle de la maladie qui menace. De la quarantaine qui risque de se prolonger, de la tension qui monte dans le camp coolie. Il nous faut établir une règle, nous sommes dans une situation critique, nous ne pouvons compter que sur nous-mêmes. » (*Lq*, p.82) Cette tendance à parler au Nous passe pour un souci communautaire et une implication ostentatoire qui rassurent les autres. Toutefois, elle sous-entend une perspective de gouvernance et sollicite leur délégation implicite. Cette volonté d'incarner le pouvoir est un support symbolique auquel s'attache énormément ce personnage. À cette précarité intérieure, se substitue la nécessité de trouver un souffre-douleur sur qui transposer toutes les perversités et les caractères inhumains.

Cette figure, Véran la trouve dans les parias et les coolies de l'île, dont la seule offense commise à son encontre est de ne pas lui ressembler. C'est leur différence qu'il leur reproche.

Mais en occident aussi, certains se sont révélés incapables de se tenir de l'intérieur. Pour eux également, il a fallu construire des figures de déchéance et d'échec. Cependant, le rôle de l'altérité comme élément de construction de soi a été bien différent, en fonction des acteurs sociaux et historiques en présence. Au cœur de sa fabrication, on a en général mis des « êtres » traditionnels, à qui, le plus souvent, on a dénié d'emblée les traits de la modernité, c'est-à-dire, en réalité, de l'individualité. Membres de sociétés rurales, traditionnelles ou résidus au cœur de la modernité de modes de vie passésistes et groupaux, ils vivent tous sous le primat de la collectivité. On a jeté sur d'autres l'opprobre d'une perversité ou d'une stigmatisation, d'un discrédit moral et social leur interdisant aussi d'être capables de se tenir de l'intérieur.⁸

L'aversion de Véran envers les immigrants de l'île, ces ouvriers qui passent leurs journées à construire la digue de Palissades, émane d'une pure et absurde incompréhension, voire d'un refus catégorique de les comprendre. Il assimile narquoisement leur travail à la légende des Inca dont les sujets les plus démunis récoltaient, semble-t-il, des poux pour payer leurs impôts. Les sacs laborieusement remplis symbolisaient la conscience et l'assiduité de leur travail.

⁸ Danilo Martuccelli, *Grammaires de l'individu*, op.cit., p.120

Julius V éran est rest é un instant, il a regard é les plantations et la digue, il a dit avec m épris : Des fourmis! Suzanne s' est étonn ée : A quoi bon ces travaux ? Que vont-ils faire du talc qu' ils récoltent ? Et cette digue ? C' est la voix de V éran qui a r épondu : Il faut bien les occuper ! Il ne faut pas qu' ils s' arrêtent ! Il a parl é, je crois, de l' Inca qui faisait récolter les poux. (Lq, p.71).

II- Mysticisme et parcours initiatique

L' expérience mystique repr ésent e un é tat de gr âce par lequel l' individu évolue d' une phase él émentaire à une autre dite sup érieure. Cette travers ée symbolique peut emprunter deux cheminements diff érents en l' occurrence : ascendant permettant à l' initi é d' acqu érir un savoir ésot érique, ou descendant quand ce dernier recouvre une renaissance identitaire. L' essentiel d' une exp érience mystique r éside dans le parcours initiatique que doit effectuer l' individu en vue d' accéder à cet é tat de gr âce. Or, ce parcours initiatique ne peut s' accomplir que par le truchement d' une asc èse impliquant une r éclusion aust ère de la part du n éophyte ou par l' accompagnement d' un mentor qualifi é. Cette d émarche initiatique trouve le plus souvent son terme lors d' un rituel c érimoni el marqu ant le passage d' un é tat premier à un é tat second. « L' initiation est le commencement d' un é tat qui doit amener la graine, l' homme, à sa maturit é, à sa perfection. Et comme la graine, il doit d' abord mourir pour renaître.⁹ »

L' accomplissement d' un acte d' initiation r év èle à son terme plusieurs changements sur le plan comportemental de l' individu. Ces changements s' appuient é ventuellement sur certains aspects physiques propres à l' individu, mais sans pour autant ê tre indispensables à l' accomplissement de l' acte initiatique, car seuls les changements psychiques et identitaires sont de mise, entre autres le d épouillement qui repr ésent e une sorte d' é videntement r éactualisant l' é tat initial de la naissance.

⁹ Simone Vierne, *Rite – Roman - Initiation*. Presses Universitaires de Grenoble, P.U.G, 2000, p.7-8

A- De l'éveil identitaire au dépouillement.

Un novice au seuil d'une expérience initiatique est souvent une personne dont l'éveil identitaire est latent. Il manifeste d'ores et déjà une prédisposition à changer et à devenir ce à quoi il aspire. Mais bien au-delà de cette disposition, un cheminement initiatique et bon nombre de sacrifices mettront à l'épreuve sa volonté avant d'atteindre le dépouillement qui représente la réussite d'une expérience initiatique et d'une émancipation identitaire.

I- Léon le néophyte initié.

Dans *La quarantaine*, Léon demeure le seul personnage chez qui sont perceptibles les caractéristiques d'une initiation sur le plan identitaire. Tout lecteur saura aisément distinguer entre la nouvelle personne que Léon est devenue en quittant la Quarantaine, autant physiquement que sur le plan identitaire, et celle qu'il était en y arrivant. Cette évolution, quand bien même elle peut paraître hasardeuse par les circonstances qui l'ont engendrée, demeure très structurée et nécessite pour se concrétiser un certain nombre de qualités indispensables au personnage promis au parcours initiatique.

Parler d'un état de grâce pour qualifier l'expérience mystique exige une délimitation du contexte de cette pratique. Léon dans *La quarantaine* est un personnage fondé sur les sentiments, sur l'intuition, son tempérament émotif délaisse la raison. Il est sensible au monde qui l'entoure, il en ressent les vibrations au plus profond de son être, il s'émerveille de la splendeur du monde, il est interpellé par les êtres vivants et les éléments. Cette sensibilité entraîne une sorte de communication intérieure faisant de ce dernier un personnage dont la pensée vagabonde interminablement entre les deux mondes, le monde réel et le monde caché et mystique. La grâce est en fait cette disposition nouvelle dont Léon se voit doté dès son arrivée sur l'île Plate. Il sent naître en lui des sensations

nouvelles. Son corps et son esprit deviennent plus attentifs aux éléments autour de lui. Non qu'il le refusait auparavant, mais il n'y accédait pas et du coup il en souffrait l'absence. Léon n'aura pas besoin d'une expérience occulte pour sentir les vibrations de l'île envahir son corps, alors que les autres ne s'en aperçoivent guère.

La pensée mystique a été radicalement évacuée du quotidien de l'individu moderne. De cet évidement spirituel découlent deux catégories d'individus : la première assume ce vide sans malaise existentiel parce que son intériorité ne revendique aucune correspondance avec ce concept abandonné. Dans cette catégorie nous reconnaissons Julius V éran, Bartoli, et éventuellement Jacques. Toutefois, la deuxième catégorie, quant à elle, en souffre, elle est contrainte de se déployer dans un environnement qui ne fait pas écho aux attentes de l'une de ses composantes essentielles, en l'occurrence son identité authentique qui tend à se manifester. Cette identité en sommeil procède à une connexion avec le monde extérieur, elle perçoit et vibre aux manifestations du sacré.

Je pense au bûcher de Gabriel, où Nicolas et M. Tournois ont disparu, nous aussi nous sommes des fossoyeurs. Je voudrai que Jacques soit ici, je voudrais qu'ils viennent tous, Julius V éran, Bartoli, avec leurs grands airs, pour triturer les braises et jeter de l'huile sur le feu, qu'ils respirent la fumée, qu'ils entendent le ronflement des flammes qui consomment les corps. (*Lq*, p.195).

Léon découvre la plénitude de ses sens en communion avec les éléments, il savoure le pouvoir purificateur de l'eau, apprécie la douceur de la pierre, et réalise qu'il peut « entendre la lumière » : « Je suis sorti. Dehors, le crépuscule éblouissait. Il me semblait entendre le bruit de la lumière, comme un tremblement continu. » (*Lq*, p.252). Son corps et son esprit réagissent étrangement au pouvoir de la cendre des bûchers sur son visage. Les sensations de Léon demeurent la synthèse d'une puissante identité mystique en manque, laquelle se libère en force dans le sanctuaire de l'île, là où les circonstances de sa délivrance sont présentes.

La nuit est tombée sur la Quarantaine. Après les jours de pluie et de vent, le ciel est devenu nu, resplendissant. Je ne peux pas dormir. Il y a trop de clarté, et cette vibration dans le socle de l'île, une onde qui traverse le basalte, et qui vient jusqu'à moi, me fait trembler sur mes jambes. Comme si cette île tout entière était mémoire, surgie au milieu de l'Océan, portant en elle l'étincelle enfouie de la naissance. (*Lq*, p.254-255).

Être disposé à l'initiation suppose la présence potentielle d'une identité mystique quoique cette dernière ne constitue pas à elle seule un gage de renouveau identitaire.

2- Les formes de dépouillement

Lors d'un parcours initiatique, le dépouillement constitue l'étape finale. Pour l'initié parvenant à surmonter ses épreuves initiatiques, le dépouillement réconcilie avec son passé. Cependant, malgré la proximité de ce concept avec l'amnésie, il n'y est pas assimilable. L'amnésie se caractérise par une perte partielle ou complète de tous les souvenirs du passé. Le dépouillement, quant à lui, représente un évidement mémoriel parfaitement sélectif qui n'efface guère mais avilit et discrédite, n'affectant de la sorte que certains souvenirs constituant des séquelles du passé, notamment les traumatismes. En atteignant le dépouillement, les rancunes et les hostilités se dissipent, seuls persistent les souvenirs indélébiles qui participent de l'identité de l'initié ou qui prennent part à une nouvelle reconstitution identitaire. Par contre, tout autre souvenir ou vécu représentant un malaise passible d'empêcher la constitution identitaire de l'individu demeurent dès lors insignifiants malgré leur présence.

Dans *La quarantaine*, Léon le Disparu rencontre, au terme de son séjour sur l'île Plate, ce nouvel état d'âme. Après des jours accablés par l'angoisse qu'éprouve tout reclus sur une île hostile, vient un temps où Léon ressent les prémices du dépouillement à son insu. Les premiers sentiments que Léon évacue sont ceux de la peur, de l'expectative et de l'angoisse. Naguère il fut encore prisonnier de sa forte impuissance face aux malheurs imprévisibles qui s'abattent sur lui. Mais peu après il en est pratiquement libéré, sa peur est

apaisée et son angoisse se dilue dans la sérénité qu'il recouvre progressivement dans l'espace de l'île. En se rapprochant davantage de la nature et de ses éléments, sa vision des choses change. Plus il se met au diapason avec son environnement, plus son esprit s'ouvre et explore d'autres voies. Au fur et à mesure que disparaît son sentiment individualiste, il prend conscience de la vanité de ses plaintes.

Ce nouvel état intérieur remue la pensée de Léon le faisant transiter d'un étonnement quant à cette paix qui l'envahit vers une quasi-indifférence face à l'hostilité de l'île et aux épreuves physiques que tous les nouveaux arrivants affrontent. Son corps étrangement aguerri rivalise avec ceux des coolies et des parias pour qui la cruauté de l'île n'est autre qu'une facette ordinaire de leur quotidien.

La valeur du dépouillement réside dans sa capacité à évoluer au rythme de l'initié et à prendre de l'ampleur au fur et à mesure que ce dernier accomplit son parcours initiatique. Léon se réveille sur un grand fossé affectif le séparant des siens tant il n'éprouve plus le besoin de les revoir. Ce détachement émotif à l'endroit de certaines figures de son passé engendre un degré zéro de dépendance dans son présent. Autrement dit, il annule certains liens susceptibles d'entraver la possibilité d'un nouveau départ dans sa vie. Cette rigueur qui atteint Léon dans son affectivité et aguerrit son corps encore fragile d'adolescent, le rend insensible aux vicissitudes de la Quarantaine. Cependant, cette rigueur n'est pas absolue, la figure féminine y est parfaitement réfractaire. Les amours de Léon demeurent l'affectivité charnière entre son passé et son présent.

Si le dépouillement est l'étape indispensable de tout parcours initiatique, les voies qui y mènent sont légion. Leur choix dépend rarement de l'initié, encore moins de son initiateur, sauf bien sûr dans les formes d'initiations traditionnelles où le temps imparti et la voie à emprunter sont dictés au préalable. Mais lors d'une initiation imprévue, tous les éléments demeurent circonstanciels et imprévisibles. Nous étudierons les grandes lignes inhérentes au parcours initiatique de Léon.

B- Les voies de l'initiation

L'initiation en tant que processus d'affranchissement identitaire se définit par la pluralité des voies empruntées à cet effet. Cette diversité des parcours est fortement régie par plusieurs variables ; entre autres la personnalité de l'initié, son contexte socioculturel et plus particulièrement la nature de l'initiation à laquelle il aspire. Toutefois, en dépit de la pluralité des cheminements caractérisant tout processus initiatique, ils se conçoivent tous autour d'un noyau qui leur est commun, et que chacun d'entre eux développe selon des structures et des étapes bien définies les distinguant les uns des autres et dont l'initié fait rarement l'économie.

L'initiation est tributaire dans sa structure de plusieurs facteurs qui la motivent. Dans *La quarantaine*, le besoin de changer qu'éprouve Léon est indissociable des sentiments qu'il développe à l'endroit de Suryavati. Le besoin de plaire à cette femme et la fascination qu'elle exerce sur lui le mènent à vouloir appartenir à son monde. Il est très rare que l'amour soit identifié comme étant l'essentiel facteur motivant une initiation individuelle, mais si l'on considère la nature de ce dernier et tout ce que représente Suryavati aux yeux de Léon, nous pouvons en déduire qu'il s'agit d'un facteur important.

I- L'amour comme facteur à l'initiation

Dans *La quarantaine*, nous saisissons toute l'importance que revêt la rencontre de cette eurasienne pour le protagoniste. Certes, Léon depuis son arrivée sur l'île Plate et même bien avant, fait figure d'un homme en gestation, mais cette réalité à elle seule ne peut garantir son éclosion identitaire puisque le principe d'une émancipation de ce genre demeure la coprésence synergique de tous les facteurs essentiels en lieu et au moment appropriés. Suryavati est un personnage substantiel dans la mesure où elle est représentative du monde auquel elle appartient. Elle en donne une image suffisamment séduisante pour persuader Léon de s'y introduire. Or, souvent lors de la lecture de

La quarantaine, on s'interroge sur le facteur catalysant la volonté de Léon à embrasser la culture et le mode de vie des coolies et des parias. Est-ce parce que c'est un monde qui l'envoûte réellement ? Ou est-ce justement parce que c'est le monde de celle qu'il aime ?

Léon le Disparu apprivoise l'espace de l'île, y compris la culture de ceux qui l'habitent par l'entremise de Suryavati. Tout ce qu'il apprend à leur sujet lui est venu d'elle. Dans ce sens, l'impartialité de son choix est mise en question. Le prisme à travers lequel sont perçus et interprétés ses rapports vis-à-vis de cette culture compromet sa neutralité. Les affinités de Léon et sa dimension de l'altérité obéissent, du moins de manière partielle, aux intentions dont Suryavati les investit. Léon ne conçoit plus le temps et l'espace en dehors de ceux qu'occupe celle dont il est épris. « Où irai-je? Qu'est-ce que j'irai faire là-bas ? Londres sans Surya, est-ce que cela existait ? » (*Lq*, p.366). L'attachement éperdu de Léon pour Suryavati nous amène à repenser le concept de l'initiation à travers l'amour qui le restructure différemment dans ses étapes et le dérègle de façon perceptible. Le facteur de l'amour n'altère pas forcément le parcours initiatique, néanmoins il le reformule à sa manière et le différencie des autres modèles. Le défi d'une expérience initiatique réussie est souvent d'amener le néophyte à se détacher de l'emprise de son maître et à se frayer sa propre voie tout en s'inspirant de ce dernier. Un gourou ne fait pas l'initié à son image, encore moins à sa pensée, il l'initie en l'invitant à vivre l'initiation à son rythme et selon ses convictions, faute de quoi son affranchissement n'en est pas réellement un, puisque le sujet demeure dépendant d'une autre personne. L'handicap pour l'initiation de Léon est que Suryavati est investie à la fois de plusieurs responsabilités ; étant son objet d'affection, elle est aussi son gourou et son unique guide et amie sur l'île Plate. Bien que l'amour soit une catharsis pour le protagoniste et ait contribué à son affranchissement, ce sentiment pourrait éventuellement faire office de « maya » voilant en quelque sorte la réalité à laquelle aboutit une expérience initiatique.

2- Étapes et structure de l'initiation

L'initiation, telle que nous l'avons décrite au préalable, procède en deux mouvements opposés. Elle peut être envisagée de façon ascendante projetant en l'occurrence une connaissance ésotérique d'ordre élitaire dont l'ampleur dépasse de loin l'homme ordinaire. Le deuxième mouvement est totalement à rebours du premier puisqu'il est descendant, sa finalité cible une appréhension davantage profonde de soi-même. Toutefois, et en dépit de leurs finalités divergentes, ces deux modes de l'initiation ne dérogent pas en principe aux mêmes credo qui les constituent en matière de parcours, chacun des deux repose sur les trois principes fondamentaux : l'isolement, l'épreuve et la délivrance.

En tant que novice, Léon devait endurer la première étape de son parcours initiatique que représente l'isolement. Différents épisodes correspondent à cette phase, entre autres le départ, le bannissement ou l'éloignement, suivant en cela la disposition de l'initié à y prendre part. Pour Léon, la conjoncture est sensiblement complexe dans le sens où le voyage était volontaire, lequel voyage se transforme en une séquestration sur l'île Plate. Le jeune novice consentant au départ de Marseille, se voit infliger un isolement des plus pénibles sur l'île. Bien que la réalisation de cette étape soit arbitraire et indépendante de la volonté de Léon, il n'en demeure pas moins qu'il l'a pleinement vécue et n'en regrette ni l'expérience ni les conséquences.

Cette première étape représente pour l'initié le moment le plus déconcertant du parcours puisqu'il entame une phase dont il n'est pas conscient ou s'il l'est, il en redoute les épreuves qui peuvent advenir. Pour le protagoniste de *La quarantaine*, le départ vers l'île Plate et le séjour qui s'en suit exacerbent ses sentiments d'inquiétude et d'expectative. Dès son arrivée, Léon éprouve une angoisse profonde que provoque sa détention. Il partage cette sensation avec tous les autres Européens contraints comme lui à une

quarantaine sur l'île. Cependant, cette phase se révèle plutôt courte, aussi amorce-t-elle la phase des épreuves qui demeure la plus pénible.

Pour cette phase, les écueils rebutent souvent les personnes volontaires pour une initiation, du coup, plusieurs souhaitent renoncer à l'expérience. Or, pour Léon le problème ne se pose pas puisque cette épreuve lui est imposée. De fait, affronter et surmonter les épreuves s'avère nécessaire pour sa survie. Il s'agit plus d'une contrainte fatidique que d'un choix d'initiation. Léon doit d'emblée surmonter son dépaysement, les difficultés relatives à l'espace et au climat représentent son premier défi. Ensuite s'érige celle de la culture de la petite communauté qui vit sur les lieux, et en dernière épreuve les différends qui s'immiscent dans sa relation avec son petit groupe d'Européens et aussi ceux qui affectent sa relation avec Suryavati. Toutes ces tensions et discordes représentent les écueils servant en premier lieu à aguerrir Léon et à le préparer pour sa délivrance. La dernière étape n'est pas la moindre vu qu'elle compte deux stades cruciaux pour l'aboutissement du processus. Le parcours initiatique passe obligatoirement par un acte du sacrifice qui symbolise la renaissance identitaire du novice. Au cours de cet acte, l'initié doit accomplir un rituel qui lui permet de rompre de façon abstraite avec sa vie et son identité ancienne, et ce faisant, de renaître intérieurement de nouveau.

Ailleurs pourtant, ce problème réapparaît à l'occasion fortuite de considérations sur le *sacrifice*, dans lequel on décerne l'acte rituel proprement dit et, par conséquent, l'acte initiatique par excellence. « Ce qui est ainsi sacrifié graduellement dans l'ascèse, ce sont toutes les contingences dont l'être doit parvenir à se dégager comme autant de liens ou d'obstacles qui empêchent de s'élever à un état supérieur. » Ce détachement, forcément douloureux pour l'individu, constitue la condition *sine qua non* pour briser sa coquille et parvenir à ce qu'un certain nombre de courants initiatiques désignent comme le *feu intérieur*.¹⁰

¹⁰ Mircea Eliade. *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1976, p.20

Dans *La quarantaine*, Léon reçoit un rituel chamanique des mains de Suryavati. Ce sacrement transforme de façon significative sa personnalité de jeune Européen inquiet de son sort sur l'île et sujet à maintes interrogations d'ordre personnel et social, en homme sûr, à même de prendre son destin en main. Corollairement à ce rituel, l'étape de la délivrance est franchie par le biais du dépouillement qui finalise le processus. Il équivaut à une renaissance identitaire du personnage.

C- La métamorphose.

Le dépaysement précède la métamorphose et en annonce les symptômes. Léon se découvre face à une altérité nouvelle et à un espace rébarbatif dans un développement de conjonctures qui ne cesse de lui en apprendre sur lui-même et sur les limites de son potentiel physique, psychologique et humain.

I- La conversion physique

La métamorphose implique une transformation physique. Dans *La quarantaine*, presque tous les personnages européens ayant débarqué sur l'île Plate subiront un processus de conversion physique. Chacun d'entre eux le vivra à un rythme différent et avec des conséquences relatives. En fait, le rythme dont nous parlons dépend essentiellement du degré d'affectation du personnage par rapport au contact physique avec l'île.

Tout le monde était couché par terre. Suzanne et Jacques étaient serrés l'un contre l'autre, le visage congestionné par la montée de la fièvre. Jamais je n'avais ressenti à ce point l'impression d'étouffement. En acceptant l'édit de Véreux, en voulant se préserver du contact avec les indiens pour quitter plus vite la Quarantaine, les passagers de l'*Ava* se sont enfermés dans leur propre prison. (*Lq*, p.123)

Au fur et à mesure que le séjour se prolonge sur l'île, les personnages sentent le poids de la séquestration et de la rudesse de l'espace et du climat. Lentement ils se vident de leurs forces et voient leur capacité de résistance s'amenuiser avec l'espoir de quitter ce lieu insulaire. Or, le phénomène de la métamorphose ne s'applique pas de manière similaire pour tout le monde. D'un côté nous avons tous les passagers de l'*Ava* à l'exception de Léon, et de l'autre côté nous avons ce dernier. Pour lui, la conversion physique repose sur un principe final de délivrance et d'apaisement sur l'île, alors que pour les autres le malaise relatif à la métamorphose croît sans cesse jusqu'au départ final. Léon est certes le seul passager de l'*Ava* à s'être acclimaté parfaitement à la rigueur de l'île, mais pour y arriver, sa résistance a été mise à l'épreuve.

Je suis retourné à la Quarantaine. Pour la première fois, j'ai senti la fièvre venir, une douleur qui naissait dans la blessure de mon pied et remontait le long de mon corps, en soulevant chaque poil, faisant trembler chaque muscle. (*Lq*, p.80)

En dépit des changements physiques perceptibles dont il est sujet, Léon n'en souffre pas comme les autres passagers de l'*Ava*. « J'avais oublié mon aspect physique, mes habits déchirés et salis, mes cheveux trop longs et emmêlés par le sel, la moustache qui commençait à pousser sur ma lèvre, mon visage et mes bras brûlés par le soleil. » (*Lq*, p.220) Son corps s'aguerrit à un rythme rapide passant d'un état passif et affaibli par les écueils de l'île à un état qui compose avec cette réalité. Sa condition physique s'est dé faite de la fébrilité de l'Européen pour qui l'île se résume à un espace hostile et étranger pour se mouler dans la carapace d'un paria qui se sent chez lui.

J'ai un sentiment étrange, quelque chose qui s'est rompu au fond de moi, qui s'est libéré, je sens dans mes membres une force nouvelle, une électricité qui vibre dans mes nerfs, dans mes muscles. Mes jointures sont plus souples, je respire mieux, je vois mieux. (*Lq*, p.164)

La conversion physique demeure un aspect de la métamorphose qu'on ne peut isoler des autres. Il ne s'opère pas en dehors de la conversion psychologique ou de la

perception spatiotemporelle, lesquels se développent dans le sillage de la précédente et souvent même simultanément.

2- La conversion psychique

Au cours d'un processus de métamorphose, la conversion psychologique représente la phase la plus critique chez un personnage. Dans *La quarantaine*, nous pouvons aisément distinguer entre deux formes de conversion psychique donnant lieu à une issue négative ou positive. Le cas Sarah Metcalfe demeure significatif puisqu'elle perd irrévocablement la raison et sombre dans la folie. La deuxième forme de conversion psychique d'ordre positif se retrouve exclusivement chez Léon.

Le personnage de Léon franchit avec succès la phase de la conversion psychique aboutissant à son terme au dépouillement. Le dépaysement de ce dernier dès son arrivée sur l'île et la peur dont il est sujet chaque fois qu'il entend le sifflet du sirdar se dissipent et cèdent la place à un sentiment de quiétude face au même protocole matinal : « Comme c'est étrange ! Le signal qui me semblait odieux lors de notre débarquement sur Plate, voici qu'il est devenu maintenant familier, rassurant, comme les cris des oiseaux de mer qui traversent chaque matin le lagon, comme les bruits de la vie qui s'éveille au village. » (*Lq*, p.226). Le plus étonnant est que ce prisonnier de l'île qui ne rêvait que de quitter ce lieu désert s'y sente étrangement attaché, et souhaite de surcroit y demeurer : « Un instant, j'ai eu une idée puérile, je crois que je l'ai dite à haute voix : et si nous restions? Nous allons nous cacher dans notre faille, au pied des nids des pailles-en-queue, et personne n'ira nous chercher là. » (*Lq*, p.380). Léon est conscient de son changement physique et intérieur, il s'en aperçoit lors de chaque déplacement parmi les parias pendant leurs cérémonies funèbres sans qu'il soit reconnu. Il met systématiquement en cause son changement physique et son apparence semblable à celle des parias. Or, il cesse d'imputer son imperceptibilité à son apparence métamorphosée, et revendique plutôt son changement

intérieur. Ce changement que les autres ne peuvent pas voir a pour Léon davantage de crédit :

Je marche le long de la plage, et ils me laissent passer en silence, ils me regardent à peine. Peut-être que je suis vraiment devenu semblable à eux, sans famille et sans patrie, que je me suis lavé de toute mémoire, qu'il ne reste plus rien en moi du grand moune que j'étais, et que je me suis défait du nom des Archambau. Maintenant je porte sur moi les insignes de ma nouvelle vie, la cendre des bûchers, la poussière noire de Gabriel et l'odeur des oiseaux. Mon regard est neuf. Je ne redeviendrai jamais celui que j'étais, celui qui montais la coupée de l'Avz, dans l'idée vaine de retrouver son île, ses ancêtres. (*Lq*, p.392-393)

Si la conversion psychologique est essentielle dans la métamorphose de l'individu, son aboutissement s'élabore parallèlement avec un changement de la perception de l'espace et du temps.

3- La perception spatiotemporelle

La notion de l'espace sur l'île Plate est conçue de manière très subjective et divergente par les personnages, les parias qui y résident depuis un temps, Léon qui y vit une expérience unique, et enfin le groupe d'Européens abandonnés. John Metcalfe s'est accroché jusqu'à sa mort à l'espoir de trouver dans la faune de ce lieu insulaire la plante qui sauvera l'humanité, alors que Suzanne, Jacques et sensiblement Bartoli ne le conçoivent que comme une étape pénible avant d'atteindre l'île Maurice. Véran, quant à lui, y reconnaît un endroit où son autorité déchué pourrait éventuellement être restaurée et respectée. L'île Plate revêt une connotation différente pour les parias et les coolies. Malgré le fait qu'elle demeure un lieu d'accueil provisoire, et qu'ils y subissent la même rudesse climatique dont se plaignent les nouveaux arrivants, cette population traditionnelle transforme ces terres arides en plantations certes étriquées et maigres mais susceptibles de les nourrir. Ils investissent cet espace avec beaucoup d'égards et y déploient leur propre spiritualité qui sacralise les lieux.

Il est littéralement impossible de définir un lieu comme sacré. Un espace ne prend sa sacralité qu'à travers la perception de l'individu. Un même espace peut s'avérer sacré pour les uns alors qu'il demeure profane pour d'autres. Toutefois, pour qu'un espace sacré soit perçu comme tel, il doit faire l'objet d'une révélation qui le sacralise, qui le détache du reste. Pour le mystique, la manifestation du sacré dans un espace rompt définitivement l'homogénéité du monde. « Tout espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu environnant et de le rendre qualitativement différent. ¹¹» Pour Léon, les dimensions du sacré et du profane interfèrent en fonction de sa position sur l'île. La Quarantaine, lieu réservé aux Européens, diffuse son hostilité et sa maussaderie à travers tout ce qui le compose.

Les maisons noires de la Quarantaine m'ont semblé encore plus vides, hostiles. Le soleil a surchauffé les murs de basalte, les buissons alentour sont desséchés, les vacoas, les aloès. Il n'y a pas une plante familière, pas une fleur, pas un arbuste à parfum. Seulement les feuilles grasses des batatrans, qui serrent et étouffent dans le genre d'animaux. (*Lq*, p.214)

Ce paysage rebutant contraste avec celui de la baie des Palissades où la vie paraît paisible et plus clémente pour Léon.

Une fois franchies les broussailles au-dessus du vieux cimetière, et passé le chaos des basaltes sous la lèvre du volcan, tout à coup j'entre dans mon pays rêvé, dans le monde de Suryavati. Il y a d'abord les fumées, les braseros où cuisent les galettes de dol et les marmites de riz, l'odeur du basilic et de la coriandre, et aussi le parfum sur les bûchers. J'entends les voix, les cris des enfants, les aboiements des chiens, les bêlements des cabris dans les corrals. (*Lq*, p.217)

Outre la magnificence de cet endroit que lui procure sa convivialité, la baie des Palissades semble plonger dans une spiritualité qui enchante Léon, d'un côté les appels à la prière qui le bercent et de l'autre la magie des divinités hindoues sur laquelle Suryavati lui a ouvert les portes de la fascination. Les bûchers, la grotte, le souffle du vent et même la mort accueillent et respirent la présence des dieux, leur pouvoir s'y manifeste de manière

¹¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p.25

permanente. Seuls ceux qui y croient et qui les vénèrent ne redoutent plus leur colère. Léon découvre par l'entremise de sa bien-aimée une grotte aux allures de sanctuaire puisqu'elle est l'autel où la divinité de l'île vient chercher ses offrandes. Elle sera aussi et surtout l'endroit où ce couple concevra son enfant, lieu qui symbolise la fécondité, la possibilité de naître et de renaître.

C'est une caverne magique. C'est Surya qui me l'a dit, la première fois qu'elle m'en a parlé. Une crevasse ouverte dans les basaltes, défendue par une muraille de lantanas et de buissons épineux. Avant d'y pénétrer, Surya dépose des offrandes pour le seigneur Yama, le maître de l'île, et pour sa sœur la Yamuna. (...) Le seigneur Yama vient de l'autre monde par la bouche du volcan. Chaque nuit, sa messagère légère passe comme un souffle, qui fait frissonner notre peau. Je l'ai sentie, la première fois, quand j'étais assis sous le bûcher, la nuit où Surya a peint mon visage avec la cendre des morts. Maintenant, je n'en ai plus peur. (*Lq*, p.217)

La dimension du temps sur l'île se conforme presque selon la même logique qui régit celle de l'espace pour le protagoniste de *La quarantaine*. Elle passe d'une structure évanescence non ponctuée vers une forme plus universelle et cohérente. Le temps sur l'île Plate s'écoule sans consistance, les jours se succèdent dans un flux accablant et ininterrompu dans sa lourdeur. « Il n'y avait que quelques heures que nous avions débarqué sur Plate, et il me semblait que cela faisait déjà des jours, des semaines. C'était des heures très longues, où chaque instant était différent. » (*Lq*, p.64) L'abattement qu'inflige à Léon la lourdeur du temps sur la Quarantaine n'est tolérable que dans la mesure où il nourrit une vision fataliste quant à sa présence sur Plate ; c'est un temps qui le réduit à s'habituer au malheur faute d'y échapper.

Maintenant, je n'y prête plus vraiment attention. Une semaine, deux, peut-être davantage. Il n'y a pas un mois,. Cela suffit pour s'habituer à l'insupportable. Je vais toujours en haut du volcan, le soir plutôt, pour me nourrir de la rumeur douce du village des coolies, pour respirer l'odeur douce des fumées. (*Lq*, p.72)

Le mythe dispose d'une propriété qui lui confère la valeur d'un temps sacré, celle de pouvoir investir un lieu d'une temporalité sacrée. Un temps véhicule une dimension sacrée qui le relie à un temps originel ; le temps du commencement du monde et de la

naissance des êtres. « Palissades est le recommencement. C'est pour cela que Jacques et moi nous avons frissonné, le premier matin, quand le sifflet du sirdar a troué la nuit. » (*Lq*, p.73)

Or, l'individu ne peut pas y accéder sans intermédiaire. À ce niveau encore, le rôle de l'altérité est primordial, car c'est par son entremise qu'une personne réussit cette descente temporelle vers la racine. Descendre pour mieux remonter, pour renaître de nouveau.

Mais puisque la récitation rituelle du mythe cosmogonique implique la réactualisation de cet événement primordial, il s'ensuit que celui pour qui on le récite est magiquement projeté au « commencement du monde », il devient contemporain de la cosmogonie. Il s'agit pour lui d'un retour au Temps de l'origine, dont le but thérapeutique est de commencer une nouvelle fois l'existence, de naître (symboliquement) de nouveau. La conception sous-jacente à ces rites de guérison semble être la suivante : la Vie ne peut pas être réparée, mais seulement recrée par la répétition symbolique de la cosmogonie, car la cosmogonie est le modèle exemplaire de toute création.¹²

Léon a vécu un rituel semblable grâce à Suryavati. Lors d'une cérémonie étrange qui réactualise le mythe de Yama, divinité de la mort en Inde, Léon fait l'expérience d'un changement qui va constituer le point de départ de sa renaissance identitaire. « Yama est fils du soleil, il attend sa sœur, la rivière Yamuna. Quand elle vient, elle allume un grand feu, et avec la cendre elle marque le front de son frère, comme j'ai fait, pour que leur amour ne finisse jamais. » (*Lq*, p.193)

Mircea Eliade insiste sur l'impératif de la récitation solennelle du rite. Et c'est effectivement dans la stricte observance de cette procédure que Suryavati a réactualisé le mythe fondateur de la vie et de la mort. Nous ne pouvons pas non plus négliger le fait surprenant que malgré l'amour qui les unit, Suryavati n'a jamais appelé Léon que du nom de *Frère*, sans pour autant le considérer comme tel. Elle renvoie ainsi sa relation temporaire de couple au modèle mythique qui demeure atemporel et éternel.

¹² Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p.72

D- Fracture et déchirement.

Si le parcours initiatique aboutit à une renaissance identitaire pour Léon, il n'en demeure pas moins que l'envergure de cet affranchissement en vaut son égal de sacrifice. Léon a certes gagné au niveau de sa liberté et de son identité comme il a aussi rencontré sa femme et la mère de son enfant, mais il a brisé son dernier lien familial. Il a renoncé à son frère et surtout à celle qu'il aimait tant, Suzanne. Mais la nature de son choix ne tolérait pas de concession, il ne pouvait pas faire l'économie du sacrifice. Maintenir le contact avec les siens revient à dénigrer l'apport de son expérience sur l'île. Pour confirmer son émancipation identitaire, la fracture est nécessaire en dépit des liens indélébiles.

I- Les liens indélébiles

Parler de renoncement et de fracture suppose la présence de liens forts dont on ne peut se défaire complètement. A chaque moment agréable qu'il savoure, Léon pense à son frère et à Susanne, il souhaite en partager le bonheur avec eux. Cette générosité indique indéniablement la profondeur de son dépouillement, mais elle témoigne aussi de son attachement indélébile pour ces deux êtres.

J'aime le soir à la baie des Palissades. Quand le sifflet du sirdar annonce la fin de la journée, et que retentit l'appel à la prière, le ciel devient très jaune. Il y a un moment de grand calme, de bonheur presque. Alors je voudrais tout oublier. Je voudrais tant partager ce moment avec Jacques et Suzanne, comme lorsque nous étions ensemble sur la plage de Hastings, et que nous regardions la nuit tomber sur la mer. (*Lq*, p.216)

Dans son élan de néophyte jugeant chaque instant de son initiation, Léon pense aux autres, à l'effet que cela aura sur eux. « Un instant, j'ai eu envie de retourner à la Quarantaine, de le réveiller, de réveiller Suzanne aussi, pour qu'ils soient avec moi ici, devant les bûchers. Pour qu'ils n'aient plus rien à craindre.» (*Lq*, p.194) Mais son désir se heurte aussitôt à l'impossibilité de les persuader de ses démarches. Entre le réalisme de son frère conjugué au scepticisme de Suzanne et la voie mystique que Léon choisit se dresse

une frontière certes invisible, mais aussi étanche qu'impénétrable. « Est-ce que Suzanne pourra voir en moi autre chose que ces vautours qui portent sur eux la marque de la mort.» (*Lq*, p.195) L'espoir de ramener vers soi ceux qu'on aime, ceux dont on ne veut pas se séparer, et la crainte d'être mal compris, de décevoir et d'être déçu remuent profondément la pensée de Léon. Il est rongé par un sentiment de culpabilité dû à l'abandon des siens, en particulier Suzanne envers qui ses sentiments tiennent à la fois de l'amour, l'affinité et la forte complicité. Son expérience initiatique pourtant réussie est marquée par la déchirure et le sentiment d'avoir failli aux deux êtres qui constituent sa seule parenté encore aimée.

2- Atavisme ou l'initiation transmise.

Ce chapitre sur l'atavisme nous place dans le présent avec Léon le contemporain qui porte le même prénom que son ancêtre Léon le Disparu, lequel a vécu l'expérience initiatique sur Plate et disparaît avec Suryavati en quittant l'île. Ce quadragénaire descendant des Archambau vit dans le souvenir de ses grands-parents Jacques, Suzanne et Léon. Il restitue leur séjour sur l'île Plate dans l'espoir d'y découvrir quelque indice susceptible de lui révéler le secret de la disparition de son ancêtre Léon.

J'ai voulu voir Plate et Gabriel, en sachant que je ne trouverais pas ce que je cherche. Pourtant il me semble maintenant, dans ces murs noirs usés par le temps, que quelque-chose en moi s'est dénoué. Comme si j'étais plus libre, que je respirais mieux. J'ai longtemps cru que, par la faute du Patriarche, je n'avais pas de pays, pas de patrie. Nous étions des exilés pour toujours. Mais tandis que la pirogue traverse la passe et s'éloigne vers Maurice, bousculée par la houle, avec le grondement du moteur qui s'accélère dans les creux, je comprends enfin que c'est ici que j'appartiens, à ces rochers noirs émergés de l'Océan, à cette Quarantaine, comme au lieu de ma naissance. Je n'ai rien laissé ici, rien pris. Et pourtant, je me sens différent. (*Lq*, p.440-441)

Le Clézio jumelle deux générations par la charnière onomastique. Le choix du prénom de Léon pour deux personnages principaux induit la confusion. Dans cette démarche, nous ne pouvons gager de la bonne foi de l'écrivain souvent enclin à dérouter le

lecteur. Toutefois, dans ce nom de Léon sous deux identités différentes et indépendantes, on perçoit la transmission de certains aspects caractérisant Léon l'ancêtre vers Léon le contemporain. Le reniement des Archambau, la quête des origines et la poursuite des souvenirs familiaux sont communs aux deux personnages. Le passage de Léon le contemporain sur Plate un siècle après celui de son aïeul ravive ses émotions et le livre aux mêmes émois que son ancêtre. Il y rencontrera la même paix et l'apaisement que son défunt homonyme.

Si l'écrivain affiche clairement sa volonté de maintenir les identités des deux personnages distinctes et singulières, il insiste cependant sur la capacité de la mémoire à vivre au-delà du corps et du temps. La mémoire est à même d'éprouver une expérience commune quand bien même les corps appartiennent à deux générations différentes. Léon l'ancêtre s'est fait offrir un objet quelconque par Choto le berger lors de sa quarantaine sur l'île Plate :

Choto, le petit berger muet qui courait toujours avec Surya, s'est installé un peu à l'écart. Il s'amusait à lancer des objets dans le sable, comme des osselets. « Qu'est-ce que c'est ? » Il m'a montré un des objets. C'était simplement un bout de fer rouillé, provenant probablement de l'armature de l'ancienne digue, ou d'un bateau naufragé. Le métal était rongé par la mer, semblable à un ossement fossile. Comme je l'examinais, il m'a refermé la main et m'a fait signe de le garder. (...) Son trésor lui ressemblait, à la fois étrange et ordinaire, un morceau de cette île qui parle du temps et de la mort. (*Lq*, p.243)

L'écrivain nous intrigue par la même expérience presque cent ans après faisant passer quasiment le même objet des mains de Lili à Léon le contemporain.

Au moment de monter dans la pirogue, Lili m'a donné un objet, un vieux bout de fer rouillé qu'elle a ramassé là-bas, dans la maison en ruine. Elle l'a mis dans ma main et elle a fermé mes doigts dessus, sans rien dire, comme si cela m'appartenait, quelque chose de précieux que j'avais oublié il y a très longtemps, et que j'avais enfin retrouvé. (*Lq*, p.441)

III- L'émancipation identitaire

N'est-ce pas dans la volonté de transcender le malaise existentiel que se conçoit l'idée de la quête identitaire ? Si l'idéal au terme de toute quête de soi est de parvenir à rencontrer une nouvelle forme identitaire qui différencie fondamentalement le sujet de ce qu'il était auparavant, le libérer de ce qui constituait sa crise existentielle, jusqu'à quel point demeure-t-il alors toujours le même, à la fois, envers soi-même et envers les autres ? Quelle est cette part irréductible à chacun, et qui malgré tout changement demeure sa quintessence indélébile ?

A- La dialectique de l'ipséité et de la mémété dans *La quarantaine*

La réflexion sur l'identité ne se conçoit pas sans évoquer la contribution de Paul Ricoeur dans ce domaine. On lui doit surtout son travail approfondi sur les notions de l'ipséité et de la mémété. L'ipséité, du latin *Ipse*, est cette capacité de se reconnaître comme soi-même sans se référer à quelque noyau immuable de la personnalité. Elle représente la part réflexive de chacun, la saisie de la subjectivité comme telle, et renvoie à l'intériorité vivante qui s'éprouve, se constitue et s'affirme, un soi-même dont l'opposé est *Autre*. La mémété, quant à elle, du latin *Idem*, renvoie à cette invariance de l'identité personnelle qui perdure dans le temps et l'espace, et qui, malgré les changements qui l'affectent, permet aux autres de reconnaître la personne et de l'identifier parmi d'autres. La mémété équivaut au semblable, être toujours le même, dont le contraire est *Différent*.

L'identité au sens d'*idem*, déploie elle-même une hiérarchie de significations que nous expliciterons le moment venu, et dont la *permanence dans le temps* constitue le degré le plus élevé, à quoi s'oppose le différent dans le sens de changeant, variable. Notre thèse constante sera que l'identité au sens d'*ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité. Et cela, quand bien même l'ipséité apporterait des modalités propres d'identité, comme l'analyse de la promesse l'attestera. Or l'équivocité de l'identité concerne notre titre à travers la synonymie partielle, en français du moins entre « même » et « identique ». Dans ses acceptions variées, « même » est employé dans le cadre d'une *comparaison*, il a pour contraire : autre, contraire, distinct, divers, inégal, inverse. Le poids de cet usage comparatif du terme « même »

m'a paru si grand que je tiendrai désormais la mêmété pour synonyme de l'identité-*idem* et que je lui opposerai l'ipséité par référence à l'identité-*ipse*.¹³

Le cas de Véran, dans *La quarantaine*, demeure très révélateur pour amorcer notre étude du premier volet de l'identité, à savoir la mêmété. Malgré les précautions que nous devons prendre quant au développement de cette acception chez ce personnage, son étude dévoile des aspects pertinents sur le plan identitaire. La mêmété suppose une invariance dans le temps, laquelle permet aux autres de reconnaître l'individu. Or, dans le roman de Le Clézio, les gens retenus avec Julius Véran sur l'île ne disposent que de quelques jours qui constituent leur référence temporelle pour identifier cet individu. Cependant, malgré la brièveté de cet intervalle, ils reconnaissent une certaine invariance du tempérament de Véran, comme étant ce qu'il est : antipathique, vénal, arriviste voire même dangereux. Ces invariances, à la fois physiques et psychiques, constituent ce personnage au dehors, elles le représentent, vraisemblablement tant qu'il restera en contact avec cette communauté, comme étant égal à lui-même. Malgré toutes les épreuves qu'il va éventuellement endurer et malgré la nature de son contact à leur égard, il demeure Julius Véran, l'homme qu'ils ont rencontré à bord de l'*Ava*, fidèle à ce qu'il est, bon ou mauvais. La tournure des événements sur l'île a voulu que l'état physique de Julius se détériore, un peu à l'image de tout le monde, mais aussi de son état mental.

Jacques donne des nouvelles. « Il paraît que Véran devient fou. Il s'est barricadé en haut du cratère, il veille toute la nuit, il dit que c'est le grand soir, qu'ils vont nous tuer jusqu'au dernier. »

Suzanne commente :

« Mais il doit bien descendre de temps en temps pour manger ? »

Jacques hausse les épaules.

« Il doit avoir suffisamment de provisions, avec tout ce qu'il nous a volé. Et il a la source juste en dessous. »

Il raconte à voix basse, pour que Suzanne n'entende pas :

« Il aurait égorgé un cabri, l'autre nuit, pour recueillir son sang et essayer une transfusion, avec un siphon enfoncé dans sa cuisse. Il est devenu fou, plus personne n'ose approcher de son repaire. » (*Lq*, p.349-350)

¹³ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p.13

Devenir méconnaissable, c'est perdre cette mêmété à travers laquelle chacun véhicule une image immuable de sa personnalité, qu'elle soit physique ou psychique. Véran a failli involontairement à ce qu'il était, par conséquent, la société ne reconnaît plus en lui la permanence qui l'accréditait. Il devient donc *différent*, mais pourquoi pas *un autre*? Devenir un autre suppose un changement dans l'ipséité, un changement de l'intérieur dont le sujet est profondément conscient. Le cas de la folie est trop extrême pour se prononcer sur le niveau de conscience de Véran à propos de son intériorité et du changement dont il est le sujet.

Léon le Disparu, a vécu un changement d'une autre nature, volontaire et assumé. Il est animé par la volonté de rompre avec ce qu'il est. Son aversion pour sa parenté mauricienne catalyse cette envie. Sur le plan de la mêmété, Jacques son frère aîné, ne le reconnaît plus, il est devenu différent. Mais Léon lui admet cette transformation, il en est certes étonné au début, mais il ne tardera pas à l'assumer et à la revendiquer.

J'ai regardé mon visage. Il y a longtemps que je ne l'ai pas vu, par désintérêt, et aussi à cause de toutes les occupations de la vie quotidienne. J'ai été étonné du changement. Ma peau est noircie par le soleil, mes cheveux sont une crinière sombre. Il me semble que moi aussi, j'ai l'air d'un fou. (*Lq*, p.327)

Si d'un côté la motivation de changer est partiellement d'ordre négatif, puisqu'elle émane d'une haine démesurée pour les Archambau, d'un autre côté, elle est totalement positive, car elle répond à une volonté de plaire à la femme dont il est amoureux.

On comprend à quel point la dimension de l'ipséité au niveau de l'identité est essentiellement relative à la conscience. Sans elle l'individu ne peut se représenter comme instance singulière capable de s'exprimer, d'agir et d'éprouver.

B- Au-delà de l'émancipation

L'émancipation identitaire engage chez l'individu une sorte de réconciliation profonde essentiellement avec soi-même, mais aussi avec son entourage. Cette forme intérieure comprend deux niveaux corrélativement attachés. D'une part, il y a le sentiment de culpabilité qui amène la personne à avouer ses torts les plus évidents et de surcroît à regretter d'avoir failli à certaines obligations. D'autre part, à ce *mea culpa* s'ajoute une forme de dépouillement corollaire au renouveau identitaire, à savoir le pardon.

I- Le *mea culpa*

Dans *La quarantaine*, Léon est présenté comme un personnage profondément émotif. Il est conscient de son mal et sensible à celui des autres. Sa fragilité ne l'empêche pas de prendre parti par rapport à certaines questions qui le concernent et souvent de manière catégorique et directe. Toutefois, si son intégrité et son caractère entier l'obligent à se montrer intraitable, il n'en demeure pas moins qu'il se sent blâmable quant à ses gestes et paroles. « J'ai honte de m'être laissé emporter. » (*Lq*, p.356) Ces regrets deviennent récurrents chaque fois que sa frustration le fait outrepasser ses limites. « Nous sommes arrivés au campement. J'avais honte de m'être laissé emporter par la colère, d'avoir trahi la confiance de Suzanne. » (*Lq*, p.358) Le Clézio investit son protagoniste d'humanisme et de compassion, il en fait un personnage très sensible aux malheurs des autres. La maladie de Suzanne l'affecte au point où il aurait voulu se vider de sa force pour lui en faire don. « J'ai serré sa main, je voulais lui donner ma force. » (*Lq*, p.336) Il rompt avec les siens mais non sans regret et culpabilité vis-à-vis de Suzanne qu'il chérit tendrement.

La vertu d'une expérience initiatique accomplie est cette évolution par laquelle le sujet transcende le pur individualisme vers un état d'altruisme ou du moins de sensibilité aux autres. Léon glisse de la position d'une personne sous tutelle pour devenir le protecteur

de Jacques et de Suzanne. Il se soucie de leurs moindres problèmes tel un père à l'endroit de ses enfants. « Je pense à Jacques et à Suzanne, il faut que je les aide, que je m'occupe d'eux. Que je leur prépare quelque chose à manger. » (*Lq*, p.293) Ce changement d'attitude confirme une maturité du personnage qu'accroît son souci pour la petite communauté d'Européens sur l'île.

Je voudrais les arracher aux murs noirs de la Quarantaine, à l'îlot Gabriel, John et Sarah, et même Bartoli et l'affreux Véran, pourquoi se sont-ils faits prisonniers ? Pourquoi ont-ils inventés des lois, des interdits, qui les maintiennent éloignés de cette paix ? Maintenant, je comprends que nous ne sommes retenus ici que par nous-mêmes. Les Anglais n'y sont pour rien. (...) C'est notre peur qui nous retient sur ce rocher, qui nous isole. Chaque nouveau malade nous rejette en arrière, creuse encore un peu plus le bras de mer qui nous sépare de Maurice. (*Lq*, p.216)

Ces remontrances n'ont pas pour objectif d'imputer la responsabilité de cette conjoncture aux autres, puisque Léon s'interroge désormais dans une perspective de *mea culpa* collectif dont le but est davantage d'asseoir l'évidence d'une réalité où la séquestration sur l'île n'a jamais été une question d'espace mais plutôt de loi et d'interdits.

2- Le pardon

Le processus de l'affranchissement identitaire ne se résume pas en un simple renouveau de l'identité personnelle, laquelle, en se confirmant, annule les identités plurielles d'une personne. Il faut se défaire de l'idée selon laquelle l'émancipation serait une sorte de récompense qui couronne une longue épreuve existentielle amorcée par une crise de repères. C'est plutôt une autre forme de renonciation et de choix difficile, mais qui engage le bonheur. Léon le Disparu, éprouve à la fin de l'œuvre un ensemble de sentiments qui témoignent d'un profond changement intérieur. Le pardon est l'une des formes de l'émancipation chez Léon, car il n'avait pas cette vertu au moment de son arrivée sur l'île. « Et tout à coup je n'ai plus de ressentiment. » (*Lq*, p.391) Sa haine envers

les Patriarches qui a pris des allures de vengeance et son mépris pour Véran se sont dissipés à un moment donné de son propre aveu :

Il y a encore quelques jours la nouvelle de la folie de Véran m'aurait rempli de joie. Véran, couvert de sang barricadé dans les ruines du phare, revolver au poing, guettant l'assaut des fantômes. Maintenant, tout cela m'indiffère. C'est comme un mauvais rêve déjà usé, qu'en retrouve en sortant d'une longue maladie, et qui s'évapore avec la sueur. (*Lq*, p.350)

Le pardon est difficile dit Ricœur, certes, il l'est quand le mal qui demande à être pardonné relève de la même linéarité temporelle d'une vie, quand il n'y a pas de cloison entre le temps du pâtir et le temps du pardon. Or, pour Léon, le mal que les Patriarches lui ont fait subir et la cruauté de Véran n'appartiennent plus à son présent, quand bien même ils sont proches en terme de jours. « 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. » (*Lq*, p.407) C'est parce que les maux sont révolus et que leur douleur n'est plus perceptible que le pardon lui est facile. C'est en ce sens, le pardon est un « déliement » qui acquitte les coupables de leurs dettes envers leurs victimes.

Le pardon en tant que déliement se comprend d'autant mieux encore lorsqu'on se figure qu'une faute appelle toujours une sorte de punition ou de sanction. Cette faute s'exprime sous forme d'indifférence, de mépris, voire de haine, une haine à laquelle s'alimente l'envie de se venger. Qui commet une faute pourrait-on dire, s'endette. Le pardon comme déliement vient justement supprimer cette dette contractée par le coupable. On comprend alors en quel sens le pardon est pacificateur et normalisant par rapport aux rapports sociaux.¹⁴

Si l'émancipation identitaire est une nécessité avant d'être un choix, c'est parce que l'individu est ontologiquement inscrit dans l'éternelle équation de ne devenir que pour advenir, qu'il poursuit le point final de sa voie. Cependant, reste à savoir si le moment de

¹⁴ Bernard Ilunga Kayombo, *Paul Ricœur de l'attestation de soi*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.315

l'émancipation est une fin en soi ou le commencement d'autre chose, car l'identité personnelle ne peut se concevoir que dans une structure d'inachèvement.

C- L'identité narrative et l'identité éthique

La figure féminine dans *La quarantaine* transcende le statut d'une altérité positive pour devenir l'emblème de la souffrance et du rejet. La différence ethnique est le sceau indélébile d'une incompatibilité sociale, le seuil infranchissable que les Patriarches ne permettent pas à ces femmes différentes de franchir. Ils expriment un refus catégorique de les admettre, car au-delà de cette frontière, presque tous les traits humains sont confisqués. Et si Léon choisit de se rallier à cette altérité tout en anticipant la rupture avec les siens, par besoin d'identification ou par réelle conviction, il ne fait en réalité que traduire l'idée de l'auteur. Dans le deuxième chapitre, nous avons étudié la dimension de l'historicisation consistant à commémorer, sur le plan narratif, l'histoire des peuples ayant souffert. Ce travail de mémoire que Paul Ricoeur appelle « Le Cogito blessé » ou « brisé », combien récurrent dans le roman de Le Clézio, ouvre la voie vers une nouvelle forme de la construction identitaire, en l'occurrence l'identité narrative.

Toute identité se constitue progressivement grâce à un travail discursif par lequel l'individu parvient à se doter d'une représentation unitaire et cohérente de soi. Certes, ce processus est décrit de façon très différente selon que l'on se place par exemple dans une descendance romantique, comprise au sens large du terme, ou dans la filiation d'une philosophie de la praxis ; dans les deux cas, cependant, l'enjeu central est que l'individu parvienne à une conception critique et cohérente de soi, exigent avant toute autre chose, la prise de conscience de sa propre historicité. Grâce à ce travail, l'individu cesse d'être constitué de « fragments » et devient l'« auteur » (pratique parfois, narratif toujours) de sa propre vie. En tout cas, peu de récits structurent autant la perception culturelle de l'individu occidental que l'image d'un acteur passant d'un état initial, informe, à un développement achevé, grâce à la réalisation de soi. En ce sens, la narration de soi recouvre une logique d'autoformation permanente.¹⁵

¹⁵ Bernard Ilunga Kayombo, *Paul Ricoeur de l'attestation de soi, op.cit.*, p.368

Le concept d'identité évoque un travail de construction de soi que l'individu opère par le truchement de la narration. Ce dernier ne peut s'affirmer comme sujet qu'en racontant le récit de sa vie. Selon Ricœur, c'est à travers le déploiement d'une histoire personnelle racontée que se cristallisent les deux modalités de l'identité à savoir la *mêmeté* et *l'ipséité*.

L'identité est souvent définie par la permanence. Elle doit toujours demeurer la même malgré le temps, d'où la *mêmeté* qui la maintient dans cette temporalité intrinsèque à sa constitution. Cette constitution ne peut se concevoir non plus sans l'ipséité qui lui permet de se reconnaître comme soi-même. C'est donc au niveau de la temporalité qu'il faut penser la médiation entre les deux composantes de l'identité. Et c'est effectivement là que Ricœur place l'identité narrative ou la mémoire telle qu'elle prend forme dans les récits historiques et littéraires.

L'identité est un espace où l'individu se forge, par le récit, un sentiment de continuité au travers du temps et, parfois même, un sentiment de cohérence interne lui permettant justement de se saisir narrativement comme étant un individu singulier, mais toujours à l'aide d'éléments sociaux culturels. Dans ce processus, comme Ricœur l'a bien distingué, il y a d'un côté, l'ipséité (ou la « cohérence ») et, de l'autre, la *mêmeté* (ou la « permanence »). L'identité apparaît ainsi comme inséparable d'une structure narrative, grâce à laquelle la compréhension de soi est une interprétation qui trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, ou si l'on préfère, une fiction historique entrecroisant le style historiographique des biographies et le style romanesque des autobiographies imaginaires.¹⁷

L'appréhension de l'ipséité et de la *mêmeté* de l'identité narrative ne peut se faire qu'à travers la mise en intrigue du personnage. L'identité de ce dernier se construit avec celle de l'intrigue car selon Ricœur, la concomitance de la concordance et de la discordance maintient en péril cette identité jusqu'à la clôture du récit.

¹⁷ *Ibid.*, p.369

Par concordance, j'entends le principe d'ordre qui préside à ce qu'Aristote appelle « agencement des faits ». Par discordance, j'entends les renversements de fortune qui font de l'intrigue une transformation réglée, depuis une situation initiale jusqu'à une situation terminale. J'applique le terme de configuration à cet art de la composition qui fait médiation entre concordance et discordance.¹⁸

Tout récit est une succession d'événements que provoque le personnage ou dont il pâtit. Des événements à la fois nécessaires et intentionnels qui développent le récit et lui assurent sa cohérence, et d'autres, contingents et involontaires qui le sapent et risquent de le défaire.

L'événement narratif est défini par son rapport à l'opération même de configuration ; il participe de la structure instable de concordance discordante caractéristique de l'intrigue elle-même ; il est source de discordance, en tant qu'il surgit, et source de concordance, en ce qu'il fait avancer l'histoire. Le paradoxe de la mise en intrigue est qu'elle renverse l'effet de contingence, au sens de ce qui aurait pu arriver autrement ou ne pas arriver du tout, en l'incorporant en quelque façon à l'effet de nécessité ou de probabilité exercé par l'acte configurant.¹⁹

La quarantaine ne fait pas exception car les événements qui participent de l'élaboration du récit, comme étant *nécessaires*, se révèlent à travers les intentions et la praxis de Léon : la volonté de visiter l'île Maurice, de se rendre dans la demeure familiale et le voyage avec son frère et sa belle-sœur dont il ne veut jamais se séparer. Dans cette suite événementielle déterminée et volontaire, s'immiscent d'autres incidents qui les confirment ou les abolissent catégoriquement, entre autres : l'escale imprévue à Zanzibar, le séjour obligé en quarantaine sur l'île Plate, l'épidémie qui y sévit, la rencontre avec Suryavati et le renoncement aux siens. La dialectique de la concordance-discordance permet une synthèse cohérente entre les différents événements surgissant dans un récit et l'enchaînement de son histoire, autrement dit, entre l'unité et la forme temporelle. Or, pour comprendre l'aspect contingent d'un événement qui advient au cours du récit et

¹⁸ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p.168

¹⁹ *Ibid.*, p.169-170

constitue un imprévu déstabilisant pour le personnage, nous devons l'appliquer à Léon le

Disparu :

Je savais que le moment était venu. C'était le moment le plus important de ma vie, sans le savoir c'était pour cet instant que j'ai embarqué à bord de l'Ava, que le commandant Boileau avait touché à Zanzibar malgré l'interdiction, et que nous avons été abandonnés sur l'île Plate. Rien n'était au hasard, je le comprends enfin. (*Lq*, p.273)

Si la synthèse concordance-discordante assure la cohérence et la continuité de l'histoire dans le récit, elle ne fait pas l'économie de l'histoire du personnage. Ce dernier finit par donner un sens aux différents événements advenant le long du récit et par les intégrer à son histoire de vie personnelle. C'est exactement dans cette optique que l'on saisit la valeur des actions contingentes concourant à la progression de l'intrigue d'un récit, et, ce faisant, à la constitution de l'histoire personnelle du personnage. Ce que Paul Ricoeur appelle la « nécessité rétroactive ».

De cette corrélation entre action et personnage du récit résulte une dialectique *interne* au personnage qui est l'exact corollaire de la dialectique de concordance et de discordance déployée par la mise en intrigue de l'action. La dialectique consiste en ceci que, selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance, cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.): la synthèse concordance-discordance fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égalent l'identité du personnage. Ainsi le hasard est-il transmué en destin. Et l'identité du personnage qu'on peut dire mis en intrigue ne se laisse comprendre que sous le signe de cette dialectique.²⁰

La dialectique concordance-discordance transcende la structure narrative du récit pour affecter, transitivement, le personnage dans son identité. Ricoeur soutient l'idée que, finalement, en raison de la correspondance entre l'identité du personnage et l'histoire de sa

²⁰ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p.175

vie, il s'avère essentiel de saisir cette identité dans sa dimension narrative, car elle ne se révèle dans sa totalité temporelle que par le truchement d'un récit où elle est racontée.

C'est en relation avec la mise en intrigue d'où le récit tire son identité qu'il peut être rendu compte de l'identité qui nous importe maintenant, celle du personnage lui-même. (...) Si, en effet, toute histoire peut être considérée comme une chaîne de transformations qui conduisent d'une situation initiale à une situation terminale, l'identité personnelle du personnage ne saurait qu'être le style unitaire de transformations subjectives réglées qui obéissent à la règle de complétude, de totalité et d'unité de l'intrigue. (...) il résulte que l'identité narrative du personnage ne saurait être que corrélatrice de la concordance discordante de l'histoire elle-même.²¹

La temporalité de l'histoire d'une vie, dont la synthèse concordance-discordante assure la continuité au cours d'un récit constitue le principe fondamental de l'identité narrative du personnage et lui permet de se saisir lui-même. Pour Ricoeur, la mêmété est cet ensemble des « dispositions acquises » immuables et constantes qui maintiennent « le caractère » d'une identité personnelle et la rendant susceptible d'être reconnue en dépit du temps. L'ipséité est aussi cette constance dans le temps qui permet de se maintenir en tant que soi-même, toujours fidèle à sa « promesse » de demeurer le même intérieurement, en dehors de tout noyau immuable. Aussi, la verticalité de la discordance, d'abord externe, sous forme d'imprévis, de rapports conflictuels avec l'altérité, et ensuite interne, relevant de la diversité des identités plurielles et des frustrations, croise-t-elle l'horizontalité de la concordance qui aplanit les imprévis et harmonise les rapports sociaux tout en permettant une conciliation identitaire. Cet enchâssement de la mêmété et de l'ipséité nous éclaire sur leur niveau de jonction consubstantielle et rappelle que l'une ne peut se réfléchir sans l'autre.

Si l'identité narrative, en tant qu'histoire de vie racontée, nous permet d'avoir une vision plus rassemblée de l'identité personnelle du personnage sur le plan de la mêmété,

²¹ Muriel Gilbert, *L'identité narrative*, *op.cit.*, p.126

l'ipséité, quant à elle, se révèle davantage saisissable par l'entremise de l'identité éthique. Le récit, tout comme les identités qui s'y déploient, n'est pas à l'abri de l'éthique. Comme il n'existe pas de degré zéro de neutralité, les personnages émettent des jugements de valeur les uns à l'endroit des autres, valorisant ou dévalorisant ce qui les affecte dans des systèmes d'identifications ou de rejets. Or, le mot éthique n'est pas à confondre avec la morale, bien que ces deux termes ont souvent été pris pour des synonymes : l'éthique relève de la visée téléologique, alors que la morale est davantage déontologique. Le premier se présente comme désir et a valeur optative alors que le second est formel et obligatoire. L'éthique renvoie donc au désir de vivre heureux dans le monde que Ricœur appelle *la vie bonne* et la morale à l'obligation de vivre dûment ce bonheur comme il se doit. Cependant, de cette dualité nous retiendrons la synthèse conciliante de Ricœur qui les résume en un respect de soi, de l'autre et de la Constitution. L'individu est tenu responsable de ses actions qui concrétisent son idée de bonheur. Cette responsabilité l'amène à agir pour son propre bien et le bien de l'autre en dépit de sa faillibilité que lui assigne, selon Ricœur, la discordance des événements. La notion de faillibilité est très significative quand on la comprend dans son sens ricœurien « Qui suis-je, moi, si versatile, pour que, néanmoins, tu comptes sur moi ?²² ». Ricœur entend par l'expression compter sur quelqu'un, cette attente que l'Autre développe vis-à-vis d'une personne qu'il connaît, de demeurer le même. C'est effectivement à la même attente des siens, surtout de son frère Jacques, que Léon faillit dans *La quarantaine*. Cette attente de Jacques qu'il ne faut pas confondre avec une prière, encore moins la responsabilité de Léon avec un engagement. Tout demeure inscrit dans la perception que le personnage habitue les autres à se faire de lui. Jacques construit son attente en fonction d'une mêmeté immuable, et Léon y déroge dans une ipséité en mouvement.

²² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p.198

L'identité éthique couvre l'ensemble des actions de la personne en ce qu'elles sont volontaires et intentionnelles et prouvent sa capacité à agir et à porter son empreinte sur le monde, mais aussi l'interaction avec l'altérité sur le plan des expériences et de l'identification à celle-ci. C'est à travers l'identité éthique que peuvent être lues les affinités de Léon pour les parias et son renoncement aux siens. Il embrasse cette culture qu'il juge en mesure de faire son bonheur.

Conclusion

Depuis son premier roman en 1963, l'écriture de JMG Le Clézio n'a pas cessé d'évoluer. Cependant, le fait qu'il ait manifestement puisé dans les registres restreints de la filiation familiale et historique a maintenu son œuvre en une perpétuelle fiction biographique sur fond historique, aux prises avec l'impureté du langage. Or, le génie leclézien à travers *La quarantaine* démontre de quelle manière l'écrivain parvient à se réconcilier avec son écriture, à la rénover et à la rendre à même de traduire sa pensée et de côtoyer le réel sans prétendre le restituer fidèlement ou à en créer l'illusion tel que postule la démarche réaliste dont il fut pour longtemps le fervent adepte.

Ainsi conçue, la littérature paraît moins un mode de représentation du réel qu'une voie privilégiée pour son appropriation. « Écrire, c'est vivre deux fois » a dit Le Clézio, ce qui ne signifie pas la simple répétition de l'expérience ou de la sensation, mais une recreation par le langage qui leur confère une autre vérité, moins fugace, moins contingente et transmissible. C'est à cette vérité des mots qu'accède le lecteur, et lui-même participe à la construction du sens du texte par le réseau de connotations qu'introduit chaque acte de lecture.¹

À un autre niveau, *La quarantaine* relance le débat de l'occident et du non occident. La vision idéaliste de l'écrivain privilégie la culture traditionnelle dans ce roman et clive de façon radicale les deux cultures sans pour autant empêcher le personnage principal de trouver sa voie d'initiation et le tremplin pour un renouveau identitaire.

La quarantaine repense la démarche stylistique et narrative de l'écriture leclézienne sans toutefois rompre avec celle dont elle est issue. Ce roman déploie une parole qui traduit les choses dans leur intégralité plutôt que dans leur simple symbolisme. « Une parole telle qu'elle saurait donner les choses tout entière et non seulement leur symbole.² ». Dans une écriture qui fait l'éloge des éléments et la célébration constante de la nature, la pluralité des images poétiques révèle l'approche sensorielle du monde avec laquelle les

¹ Marine Salles, *Le Clézio, peintre de la vie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.17

² JMG Le Clézio, *L'inconnu sur terre*, Paris, Gallimard, 1978, p.311

personnages apprivoisent les lieux. L'évocation continue de la beauté de la mer, de l'immensité du ciel participent de la description de l'être avec le monde. Le récit lyrique accueille la poésie et l'incantation, l'imagination mythique et le souffle mystique.

La valorisation lyrique des phrases incomplètes reflète le désir d'une poésie fondée sur le rêve d'un silence originel. Ces phrases instaurent une « marge de silence » qui isole et renforce l'effet poétique du mot. (...) Les phrases nominales permettent à leur tour un ralentissement du récit, destiné à une fixation contemplative des objets décrits.³

La quarantaine adopte une structure souple, changeante, malléable et ouverte affichant une volonté de mettre à nu la fragilité d'un texte souvent prêt à se déconstruire, et l'artifice de sa clôture auquel fait cruellement défaut un point d'arrivée ne se traduisant qu'à travers une furtive allusion ou des possibilités plurielles. La mobilité des personnages demeure étroitement corrélative d'une écriture en mouvement, cherchant à s'émanciper. Cette esthétique romanesque reflète non seulement l'état mouvant de l'écriture leclézienne mais aussi la fragilité de son personnel romanesque. Loin de se présenter comme un ensemble fébrile, fissuré par son contenu hétéroclite et sa diversité générique, *La quarantaine* exhibe une stratification multiple cependant unie et fluide. Le dialogisme qui s'invite dans le roman renforce un effet d'ouverture et de réciprocité, plusieurs récits s'interpellent dans le même texte dont le dialogue instaure une expression plus conséquente que celle qu'aurait pu livrer le narrateur seul.

L'intertextualité leclézienne, au départ un élément ludique destiné à brouiller les pistes pour tout critique cherchant dans ses références une marque de filiation, acquiert une valeur symbolique plus importante dans les œuvres suivantes, où elle se présente comme l'indice d'une inscription culturelle et idéologique de l'œuvre.⁴

L'intérêt du dialogisme à travers ses variantes génériques tient du déplacement polyphonique qu'il suggère. La pluralité des voix installent dans *La quarantaine* des

³ Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon JMG Le Clézio*, Copenhague, Études Romanes, 1999, p.216

⁴ Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon JMG Le Clézio*, op.cit., p. 133

consciences multiples se détachant du Je narratif, lui-même scindé en deux instances, pour construire un discours ni unique ni monolithique où prolifère un système d'échos signifiant.

L'œuvre leclézienne est une éternelle invitation au voyage. « Voyager (...) c'est écrire. (...) écrire c'est voyager.⁵ » *La quarantaine* développe une thématique de voyage où la dialectique « départ et retour » est enfreinte. L'idée du déplacement semble être réductible à la simple rencontre avec une altérité différente. Le rêve lancinant de partir, foncièrement négatif à l'origine chez le personnage leclézien en ce qu'il s'esquisse comme volonté de rompre avec le monde occidental s'enjolive d'un intérêt grandissant d'embrasser la culture de l'altérité qui l'accueille. Le Clézio, à travers ce roman, fait le procès de certaines valeurs de la société contemporaine et se détache de la doxa postmoderne pour s'ouvrir à des références de la culture traditionnelle. Ces caractéristiques de son écriture constituent le principe de notre réflexion sur la fonction de l'altérité dans l'élaboration d'une nouvelle esthétique de l'individu romanesque fondée sur le renouveau identitaire du personnage leclézien.

Il est très important de souligner, que l'étude dans la troisième partie du mémoire, portant sur la notion de l'individu et de l'identité demeure une approche purement littéraire d'une fiction romanesque. Notre travail n'a pas la prétention ni la volonté d'établir une analyse sociologique ou anthropologique des personnages de *La quarantaine*. Il nous a été possible de dégager de l'esthétique des fictions et des expériences empiriques des personnages, un ethos ou du moins une position de Le Clézio par rapport à la culture non occidentale. Il est aussi vrai que le lecteur peut ergoter indéfiniment sur la réelle posture de l'écrivain face à cette culture et gager sur sa bonne foi. « Le Clézio apparaît comme proposant une autre figure de l'écrivain, une image qui n'a pas d'antécédents

⁵ Michel Butor, « Le voyage et l'écriture », *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974, p.9-10

historiques désignés dans le texte, celle de l'écrivain en sympathie.⁶ » Cette sympathie pour les gens des cultures traditionnelles est une constante dans les romans lecléziens d'après les années quatre-vingts. Toutefois, l'étude de l'individu dans son évolution identitaire face aux influences culturelles d'une nouvelle altérité se base sur une approche dont l'esthétique est à la fois romanesque et sociologique.

La quarantaine dresse le portrait de personnages libres dans leur choix. Certains préfèrent inscrire leur comportement dans la spécularité alors que d'autres, tel le protagoniste s'orientent vers l'altérité. Ce rapprochement vers un peuple différent avec de nouvelles expériences façonne l'identité de Léon et récuse l'idée d'une individualité et d'une singularité irréductibles de l'homme et de sa culture.

La vulgarisation d'un tel principe crée des barrières qui empêchent les mélanges en entretenant la séparation au nom de la foi et souvent des castes. La relation d'amour entre Léon, de culture chrétienne, et de Suryavati, de culture hindoue, dans *La Quarantaine*, peut s'appréhender comme une transgression de ce principe. Le Clézio récuse en effet la stigmatisation de l'amour pour des raisons ethno-spirituelles. Son œuvre est émaillée de nombreux couples qui mettent en cause cette stigmatisation.⁷

En somme *La quarantaine* se propose comme vecteur du culturel vers l'interculturel et inscrit les différentes sensibilités ethniques et religieuses des personnages dans une perspective pluraliste. « Le Clézio ruine ainsi l'argument de la singularité irréductible de l'Autre au nom des crispations de certaines sociétés autour des principes originels fondateurs de leur identité.⁸ » Léon déconstruit les résidus de son héritage culturel et spirituel et s'engage dans une interaction humaine avec une altérité ; dans ce processus, la prépondérance du Moi s'écroule et libère l'identité de son mouvement réflexif et égocentrique vers une réciprocité émancipatrice.

⁶ Georges Molinié / Alain Viala, *Approches de la réception, Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p.281

⁷ Mbassi Atéba, Raymond. *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Paris: L'Harmattan, 2008. p.242

⁸ *Ibid.*, p.245

Le Clézio promeut une écriture de « l'art à exister à deux » ou à plusieurs dans un monde qui n'appartient à personne et qui est fait pour tous. Où le Moi perd sa specularité, où l'Autre perd de son altérité volontaire. On n'est pas loin de l'identité fantastique rimbaldienne — *Je est un autre* — où l'inverse, « l'Autre est un Moi », demeure valable chez Le Clézio.⁹

La quarantaine esquisse un modèle d'initiation aux multiples catalyseurs. L'attraction mystique d'un espace insulaire conjuguée à la charge spirituelle de l'altérité qu'il accueille font de cet espace un lieu propice pour un affranchissement identitaire. Léon s'approprie les symboles de cette altérité pour des fins d'authenticité et accède à la maturité à l'instigation de Suryavati. L'hindouisme qui se trouve indissociable de la vie des parias balise leur quotidien et sert de cadre pour leur gouverne. Cette spiritualité imprègne leurs rites, leur habitudes alimentaires, leurs funérailles. La danse et les ébats amoureux entre Suryavati et Léon acquièrent aussi cette valeur sacrée et mystique. « Je me souviens des mains de Surya, la nuit où elle avait dansé pour moi près des bûchers, la lumière de ses yeux, et le geste de dieu qu'elle arrêta devant moi, sa main droite fermée, pouce dressé, assise sur la paume de sa main gauche. » (*Lq*, p.274) L'expérience d'avoir embrassé cette culture dans ces différentes figures permet à Léon de s'en imprégner et d'y découvrir une nouvelle manière de vivre son identité et sa relation avec les autres.

Les deux Léon de *La quarantaine*, l'ancêtre et le contemporain, s'affichent comme une instance narrative aux deux facettes : un seul Je narratif pour deux personnages qui accèdent au renouveau identitaire l'un par une expérience empirique et le second par procuration. L'identité narrative se transpose à l'identité éthique et ouvre devant le Je énonciateur la possibilité d'accéder à travers l'écriture à une réconciliation interne et une reconstitution identitaire.

⁹ *Ibid.*, p.318

La relation complexe entre les deux homonymes du roman et la difficulté à les saisir en tant que deux personnages à part entière émane de l'ensemble des traits caractériels dont l'écrivain les a investis. Cet héritage identitaire acquis par procuration peut aussi être une forme d'atavisme que Le Clézio emprunte au folklore amérindien ou hindou dans une perspective mystique.

Rappelons enfin que *La quarantaine* aborde la thématique de l'identité et de l'altérité par le truchement d'une écriture qui constitue un tournant dans l'œuvre de JMG Le Clézio. Ce style reflète toute l'esthétique romanesque leclézienne dans sa maturité et son exotisme assumé. Le choix d'un ailleurs différent chez l'écrivain avec l'altérité qu'il met à la disposition du protagoniste demeure une condition sine qua non sur la voie de l'émancipation identitaire.

Bibliographie :Corpus principal :

JMG Le Clézio, *La quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995.

Corpus secondaire :

JMG Le Clézio, *Le procès verbal*, Paris, Gallimard, 1963.

JMG Le Clézio, *La fièvre*, Paris, Gallimard, 1965.

JMG Le Clézio, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.

JMG Le Clézio, *Le livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969.

JMG Le Clézio, *L'inconnu sur terre*, Paris, Gallimard, 1978.

JMG Le Clézio, *La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard, 1982.

JMG Le Clézio, *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985.

JMG Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard, 1986.

Travaux critiques sur Le Clézio :

Labbé Michelle, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Mbassi Atéba, Raymond. *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*.

Paris: L'Harmattan, 2008.

Molinie Georges / Viala Alain, *Approches de la réception, Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

Onimus Jean, *Pour Lire Le Clézio*, Paris, P.U.F, 1994.

Salles Marine, *Le Clézio, peintre de la vie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Stendal Boulos Miriam, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon*

JMG Le Clézio, Copenhague, Études Romanes, 1999.

Théories et critiques littéraires :

- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Bakhtine Mikhaïl, *Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- Barthes Roland, « Théorie du texte » in *Encyclopaedia Universalis*, vol.15, Paris, 1973.
- Barthes Roland, *Leçon*, Paris, Seuil 1978.
- Benasayag Miguel, *Le mythe de l'individu*, Paris, La Découverte, 2004.1998.
- Borbalan Jean-Claude Ruano, Collectif, *L'identité. L'individu, le groupe, la société*, Sciences Humaines, 2004.
- Butor Michel, « *Le voyage et l'écriture* », *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974.
- Ehrenberg Alain, *L'individu incertain*, Paris, Hachette, 1999.
- Eliade Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- Genette Gérard, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982.
- Gilbert Muriel, *L'identité narrative*, Genève, Labor et Fide, 2001.
- Kayombo Bernard Ilunga, *Paul Ricœur de l'attestation de soi*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Kristeva Julia, *Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.
- Kristeva Julia, "Une poétique ruinée", préface à la traduction de *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- Marchal Hervé, *L'identité en question*, Paris, Ellipses, 2006.
- Martuccelli Danilo, *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard, 2002.
- Maupassant Guy, *Pierre et Jean*, Paris, Hachette, 2003.
- Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Robert Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.
- Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- Viart Dominique, *Le roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002.

Viart Dominique / Vercier Bruno, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

Vierne Simone, *Rite – Roman - Initiation*. Presses Universitaires de Grenoble, P.U.G, 2000.

Zeraffa Michel, *Personnes et personnages*, Paris, Klincksieck, 1971.