

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA POÉTIQUE DE L'ENFANCE CHEZ RÉJEAN DUCHARME ET J.M.G. LE CLÉZIO

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JEANNE BRASSARD BRYAN

SEPTEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Toute ma gratitude va à Rachel Bouvet, ma directrice, pour son dévouement indéfectible et ses lectures remarquablement attentives. Ses précieux conseils m'ont permis de synthétiser ma pensée et de mener à terme la rédaction de ce mémoire, qu'elle a encadré avec une rigueur et une finesse sans pareilles. Je tiens également à remercier M. Jean-François Chassay, qui a su me guider avec un enthousiasme inspirant.

Au cours de ce long travail de réflexion, j'ai eu la chance d'être bien entourée. Merci à ma mère, pour sa sollicitude infinie qui m'a aidée à maintenir le cap, à ma sœur, pour son regard éclairé, et à Hany, mon premier lecteur aux commentaires généreux. Leurs encouragements furent l'antidote le plus puissant contre le doute qui me guettait au tournant de chaque page. Merci aussi à mon père, qui, avec sa sensibilité pour les grands espaces, m'a transmis son admiration pour Le Clézio. Je n'oublie pas ma joyeuse tablée d'amies. Merci pour les pierres de courage, les bouffées d'air et les mots bienveillants qui ravivent la confiance.

Ces remerciements ne sauraient être complets sans la mention de l'aide précieuse que m'ont accordée le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) et Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Merci, enfin, à mon amoureux. Inespéré et inattendu, son soutien, depuis les balbutiements de ce mémoire, m'a permis de garder foi dans l'acte d'écrire...

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	
AU CONFLUENT DE LA MARGINALITÉ ET D'UNE PAROLE LIBRE	1
CHAPITRE I	
L'ENFANCE DANS LA LITTÉRATURE : FIGURE PARADOXALE	11
1.1 Quelle enfance ?	11
1.1.1 Construction de l'enfance entre <i>infans</i> et <i>puer</i>	12
1.1.2 Qu'entend-on par récit d'enfance ?	13
1.1.3 L'évolution du récit d'enfance en regard de l'Histoire	15
1.1.4 Deux conceptions divergentes de l'enfance	20
1.2 <i>Topoi</i> du récit d'enfance revisités par Le Clézio et Ducharme	23
1.2.1 La famille	23
1.2.2 La lecture	28
1.2.3 L'éducation	32
1.2.4 Les amitiés	38
1.2.5 La recreation de la langue par les enfants	41
CHAPITRE II	
POÉTIQUE DUCHARMIEUNE : CHARGE VERBALE CORROSIVE ET LUDIQUE	46
2.1 Question de poétique	46
2.2 Dynamique ducharmienne	48
2.3 Iode et Bérénice : narratrices « sans cœur et sans reproche »	49
2.4 Jeu avec le lecteur : rejet et complicité	57
2.5 Détruire pour résister : un élan vital	61
2.6 <i>Puer ludens</i> et <i>puer philosophus</i>	62
2.7 Une écriture sauvage	66
2.8 Alliance inattendue d'un papillon et d'un rhinocéros	69
CHAPITRE III	
POÉTIQUE LECLÉZIENNE : LA MARCHÉ DU SILENCE SANS FIN	73
3.1 Un art poétique	74

3.2 Temps immémorial et présent indéterminé	77
3.3 Quête d'un langage vivant	82
3.4 Magie de la nomination	86
3.5 Unité poétique et dépouillement	91
3.6 Place aux traditions orales : entre réel et imaginaire	96
3.7 Bruissement des langues	100
3.8 Le merveilleux dans le regard de l'enfant	103
CONCLUSION	
AVEC DES « YEUX D'ÉTERNITÉ »	107
ANNEXE	
LETTRE DE J.M.G. LE CLÉZIO	113
BIBLIOGRAPHIE	115

RÉSUMÉ

Point de fuite faisant converger la poétique de Réjean Ducharme et de J.M.G. Le Clézio, l'enfance agit comme un véritable levier du discours dans leur œuvre respective. Si les diverses stratégies textuelles qu'elle entraîne ont suscité l'attention de la critique tantôt ducharmienne et tantôt leclézienne, nul n'a mis en consonance ces auteurs contemporains à l'aune de leur attachement à l'enfance. Ce travail de réflexion vise à éclairer l'art avec lequel, à travers cette figure littéraire paradoxale, Le Clézio et Ducharme revivifient la langue dans quatre romans où transparaît la vision du monde de leurs personnages-enfants en marge de la société : *L'Avalée des avalés* (1966) et *L'Océantume* (1968) de Ducharme; *Désert* (1980) et *Le Chercheur d'or* (1985) de Le Clézio. Ce mémoire s'articule autour de deux axes principaux qu'éclaire le prisme de l'enfance : le refus de l'état du monde, refus qui se traduit par un rapport conflictuel à l'institution et aux traditions littéraires; la façon de faire de l'écriture un jeu brouillant les frontières de la prose et de la poésie.

À la recherche d'une parole authentique, tous deux subvertissent les codes et jouent avec la matérialité des mots. Toutefois, des façons différentes de contourner les apories du langage seront mises en relief. Alors que Le Clézio, qui semble idéaliser davantage le rapport de l'enfant au monde, tente de renouer avec la sensibilité de l'enfant dont le regard va droit à l'essentiel par une écriture qui tend, paradoxalement, vers le silence; Ducharme explore plutôt la liberté langagière et la dimension ludique, voire même cruelle, associée à l'enfance.

MOTS-CLÉS : Réjean Ducharme; *L'Avalée des avalés*; *L'Océantume*; J.M.G. Le Clézio; *Désert*; *Le Chercheur d'or*; récit d'enfance; poétique; langage; littérature contemporaine d'expression française.

INTRODUCTION

AU CONFLUENT DE LA MARGINALITÉ ET D'UNE PAROLE LIBRE

« À moi le prix nobel de la désinvolture¹ », lance Réjean Ducharme en 1966. « À Réjean Ducharme, pour la vie² », déclare J.M.G. Le Clézio dans son discours de réception du Prix Nobel de littérature en 2008. L'homme insaisissable des lettres québécoises et le prolifique auteur franco-mauricien : deux esprits contestataires de l'espace littéraire francophone, deux écrivains majeurs de l'époque contemporaine. Leur rapprochement prend paradoxalement sa source dans ce qui les tient à l'écart du monde et des mondanités, à savoir, leur marginalité. Au-delà des liens personnels qui les unissent et d'un commun rapport conflictuel à l'institution littéraire, leur affinité intellectuelle est-elle perceptible dans leur écriture même ? Plus féconde qu'un simple thème, l'enfance, qui agit comme un véritable levier du discours dans leur œuvre respective, apparaît comme le point de fuite faisant converger leur poétique. La complexité de cette figure et ses implications formelles ont suscité l'intérêt de la critique tantôt ducharmienne et tantôt leclézienne³, mais, à notre connaissance, nul n'a encore approfondi le parallèle qu'elle trace entre ces deux auteurs.

¹ Cette boutade, par laquelle Réjean Ducharme se raille doublement du « nobel [sic] » en lui retirant sa majuscule, est extraite du *Lactume*, un recueil de dessins aux légendes humoristiques réalisés par l'auteur en 1965 et 1966 (Outremont, Les Éditions du Passage, 2017, p. 243). Notons que Ducharme, qui a reçu de nombreux prix prestigieux, a exprimé sa reconnaissance à ceux qui ont un « faible pour [lui] » dans un mot lu par sa compagne Claire Richard lors de la seconde édition du festival Québec en toutes lettres qui célébrait son œuvre en 2011 (« Réjean Ducharme : 1941-2017 », *Maison de la littérature*, 2011, en ligne, < <http://www.maisondelalitterature.qc.ca/actualite/C3%A9/r%C3%A9jean-ducharme-1941-2017/> >, page consultée le 20 novembre 2017).

² J.M.G. Le Clézio, « Conférence Nobel : "Dans la forêt des paradoxes" », *Nobelprize.org*, 7 décembre 2008, en ligne, < <http://www.nobelprize.org/nobelprizes/literature/laureates/2008/clezio-lecturefr.html> >, page consultée le 30 septembre 2015.

³ Parmi les études démontrant que les narrateurs enfants de Ducharme échappent aux typologies par leur statut ambivalent et leurs désirs conflictuels, mentionnons le livre de Brigitte Seyfrid-Bommertz (*La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999, 268 p.) et l'article de Jean-François Hamel (« Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe, revue internationale d'études québécoises*, Volume 4, n° 1, 2001, pp. 93-118). Quant aux études critiques s'intéressant au regard sur l'enfance dans l'œuvre de Le Clézio, signalons les actes du colloque tenu les 25 et 26 octobre 2007 à l'Université d'Artois et dont la publication a été dirigée par Isabelle Roussel-

Avant de présenter les romans que nous avons retenus pour l'étude du rôle narratif critique de l'enfance dans leur œuvre, nous aimerions nous pencher sur une lettre écrite de la main de Le Clézio qui aurait souhaité participer au premier colloque international consacré à l'œuvre de Ducharme en 2007, à Montréal⁴. Dans l'optique d'une approche comparatiste, ces deux pages manuscrites, dont est extrait le passage qui suit, constituent un précieux document :

Vous savez l'admiration, l'affection que j'éprouve envers cet écrivain, l'un des plus authentiques de la langue française contemporaine. Ma rencontre avec son œuvre fut un choc, et me soutint à une période difficile de ma vie où, fuyant le milieu littéraire français, je vivais dans une forêt du Darién panaméen. La correspondance que nous eûmes alors me donna la certitude que, en dépit des désillusions et des désespoirs, il existait quelque part une âme sœur qui m'aidait à garder confiance dans l'acte d'écrire et me donnait l'exemple d'une inflexible jeunesse, énergie, joie et amour mêlés à un savoir et à une justesse d'esprit que peu d'adultes conservent passé le seuil de l'apprentissage de la vie. Les héros et héroïnes de Réjean Ducharme sont vivants en moi, il me semble que je viens de les rencontrer, et que l'aventure commence⁵.

La lecture de ce document confirmait notre intuition qu'il y avait un parallèle⁶ à soulever entre Le Clézio et Ducharme en dépit de leur appartenance à des cultures différentes. Elle nous révélait qu'un lien affectif unissait ces deux écrivains iconoclastes de la même génération tous deux publiés dans la collection blanche de Gallimard. D'abord, Le Clézio évoque la correspondance qu'ils ont entretenue, s'étant liés d'amitié lorsqu'ils se sont rencontrés à Mexico en 1967 à la demande de Ducharme⁷. Ensuite, l'auteur mentionne qu'il a eu besoin de « [fuir] le milieu littéraire français » pendant quelques années (de 1970 à 1974). Sa retraite

Gillet (*Le Clézio, aux lisières de l'enfance*, Arras, Université d'Artois, UFR de lettres modernes, coll. « Cahiers Robinson », n° 23, 2008) et l'ouvrage collectif dirigé par Nicolas Pien et Dominique Lanni (*J.M.G. Le Clézio, explorateur des royaumes de l'enfance*, Roubaix, Passage(s), 2014).

⁴ L'ouvrage dirigé par Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Présences de Ducharme* (Québec, Éd. Nota Bene, 2009, 350 p.), rassemble les actes de ce colloque.

⁵ Extrait de la lettre signée par J.M.G. Le Clézio en date du 31 août 2006 (*Présences de Ducharme*, p. 66-67). On trouvera une copie de ce document en annexe.

⁶ Jean-Marie Grassin, « Pour une théorie du parallèle », *Revue de littérature comparée*, 2001/2 n° 298, p. 231-234.

⁷ L'éditeur et écrivain Roger Grenier, qui travaillait à l'époque au sein de la direction littéraire de Gallimard (« Éditer Ducharme », dans Marie-Andrée Beaudet *et al.*, *op.cit.*, p. 21), soutient que c'est Réjean Ducharme, lors de son séjour à Mexico, qui avait demandé à Claude Gallimard l'adresse de Le Clézio dans la capitale hispanophone.

auprès des Indiens Emberas, dans une forêt du Panama loin de la civilisation occidentale, peut faire écho au refus catégorique de Ducharme de paraître sur la scène publique et de s'exposer au jeu des médias. Tous deux se dérobent au spectacle⁸. Enfin, que Le Clézio associe la « justesse d'esprit » de Ducharme à une « inflexible jeunesse » nous semble particulièrement intéressant. Pour celui qui affirme « écrire pour être du côté [...] des enfants⁹ », l'authenticité, le regard neuf et la vitalité qu'il apprécie dans l'œuvre de Ducharme représentent un modèle.

En outre, on trouve des traces de leur connivence dans leurs écrits respectifs. Ducharme cite par exemple en épigraphe de *Dévadé* un passage du *Livre des fuites*¹⁰ : « Arriver sur la terre, un jour entrer dans un grand restaurant, regarder les gens bouger entre les tables et dire : "zkpqtqlnph !" Ce qui se traduirait à peu près : "C'est drôle de voir tous ces gens debout se plier en deux et s'asseoir sur leurs derrières¹¹ !" » Quant au *Livre des fuites* publié en 1969, il renferme le titre d'un des premiers romans de Ducharme : « Il allume une cigarette à la flamme jaune et rouge : il fuit. Il prend un livre qui s'appelle *Le Nez qui voque* [...]»¹². De plus, la même année, Le Clézio signe une critique élogieuse des trois premiers romans de Ducharme dans *Le Monde* : « La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature ». Prenant le contre-pied de nombreux commentateurs de l'époque, dans cet article particulièrement significatif pour notre étude, Le Clézio dépeint les protagonistes ducharmiens comme de « faux enfants¹³ » qui s'attaquent, par des jeux de mots, au monde des adultes. Il

⁸ À ce sujet, Jean-François Nadeau écrit dans son article « Le Clézio, au-delà de la civilisation régnante » : « Homme tout entier voué à la littérature, Le Clézio évite autant que possible d'être soumis aux rouspades d'une visibilité publique soutenue à laquelle carburent désormais beaucoup d'écrivains. Il fait en cela quelque peu songer à son ami québécois Réjean Ducharme », (*Le Devoir*, 10 octobre 2008, en ligne, < <http://www.ledevoir.com/culture/livres/210041/le-clezio-au-dela-de-la-civilisation-regnante> >, consulté le 12 décembre 2015).

⁹ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978, p. 312.

¹⁰ Hélène Amrit a relevé ce jeu intertextuel dans son étude *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 554, Diffusion des Belles Lettres, 1995, p. 171-172.

¹¹ J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969, coll. « L'Imaginaire », n° 225, p. 116, cité par Réjean Ducharme, *Dévadé*, Paris, Gallimard, Folio, 1990, p. 9.

¹² J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, p. 78.

¹³ J.M.G. Le Clézio, « La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », Paris, *Le Monde*, supplément au n° 7458, 4 janvier 1969, p. VIII.

est à noter que le manuscrit des *Enfantômes*, qui a été publié sept ans plus tard, en 1976, était sous-titré « *Faux livre pour J.M.G. Le Clézio*¹⁴ » (nous soulignons). Ducharme souhaitait-il faire un clin d'œil à son confrère en reprenant l'épithète dont celui-ci avait qualifié ses personnages enfants ? Nous serions tentée de le croire, puisque Roger Grenier rapporte au sujet de ce livre qu'il aurait d'abord été conçu comme « une longue lettre à Le Clézio¹⁵ ». Ce dernier, accédant au désir de Ducharme, le lut avant de transmettre à Claude Gallimard un rapport détaillé témoignant de son enthousiasme indéfectible. Par ailleurs, on trouverait sur une première version non publiée de *La Fille de Christophe Colomb*, paru quelques mois après l'article de Le Clézio, l'exergue qui suit : « J.-M.G. Le Clézio attend en pure perte ». Cette assertion semble une réponse au commentaire de Le Clézio qui mentionnait également dans sa critique que Ducharme s'était engagé sur la voie de la compromission en entrant chez Gallimard. « Si loin qu'il soit, affirmait Le Clézio, quelle que soit l'habileté de sa cachette, on risque de l'avoir. Il court le danger d'être civilisé, de prendre au sérieux, d'être pris au sérieux. Il y a des gens qui écrivent des articles, qui analysent, qui divisent, qui attendent quelque chose¹⁶ ». Pourtant, ils continueront d'attendre. Et nous avec eux. Peu après son décès, Le Clézio reconnaît que son « cher voisin¹⁷ » n'a consenti à aucune forme de compromis.

¹⁴ Élisabeth Nardout-Lafarge, qui a consulté les manuscrits des *Enfantômes*, fait remarquer que le roman portait alors un autre titre *Dans le noir je me souviens* (Réjean Ducharme : *une poétique du débris*, Québec, Fides, 2001, p. 121).

¹⁵ Roger Grenier raconte également que Ducharme, après quatorze années de mutisme romanesque à la suite de la publication des *Enfantômes* (1976), a fait lire son manuscrit de *Dévadé* (1990) à Le Clézio « à titre personnel » (*op.cit.*, p. 28).

¹⁶ J.M.G. Le Clézio, « La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », p. VIII.

¹⁷ J.M.G. Le Clézio emploie cette expression dans une lettre lue par Larry Tremblay lors de la cérémonie d'adieux « Salut à Ducharme! » organisée au Théâtre du Nouveau Monde le 24 septembre 2017 (en ligne, < <https://www.youtube.com/watch?v=U4K WGZ1lkmc> >, consulté le 2 octobre 2017). C'est par cette formule d'appel que Ducharme commençait ses lettres, nous confie l'écrivain franco-mauricien. Il l'aurait adoptée après que Le Clézio lui eût raconté qu'au Mexique, les métis saluaient les Indiens par un familier « *primo*, cousin », pour leur signifier qu'ils étaient de la même famille, tandis que les Indiens leur répondaient « *vecino*, voisin ». S'adressant au défunt, Le Clézio ajoute : « On ne doit pas être trop près de vous. On ne peut pas vous ressembler même si on le voudrait bien. Il y a une distance qu'on ne doit pas franchir : la distance que vous avez mise entre vous et les livres. [...] Cher voisin, Réjean Ducharme, vous allez beaucoup nous manquer. »

En regard de leur complicité indéniable, il est étonnant que seul un texte d'une dizaine de pages d'Élisabeth Haghebaert¹⁸ soit consacré à l'établissement des signes d'une communauté d'esprit entre ces deux auteurs et qu'aucune analyse n'ait mis en consonance leur façon d'aborder l'enfance. Ce mémoire se propose d'observer comment, chacun à leur manière, Ducharme et Le Clézio font de l'enfance un outil narratif offrant de vastes possibilités d'invention pour exprimer leur refus du « monde immonde¹⁹ ». Comment ce refus se présente-t-il chez chacun des auteurs ? Comment la marginalité de leurs personnages-enfants influence-t-elle la forme de leurs textes ? Autrement dit, en quoi se distingue leur poétique de l'enfance ?

Pour aborder ces questions, on examinera diverses stratégies textuelles que les auteurs déploient dans quatre romans mettant en scène des enfants en marge de la société et dont le regard sur le monde donne une couleur particulière au texte : *L'Avalée des avalés* (1966) et *L'Océantume* (1968) de Réjean Ducharme; *Désert* (1980) et *Le Chercheur d'or* (1985) de J.M.G. Le Clézio. Il est à noter que les critiques ducharmienne et leclézienne signalent deux périodes scripturales²⁰ chez les deux auteurs. Alors que nous avons sélectionné des romans appartenant à la première phase de l'écrivain québécois (sa seconde délaissant l'emprise narrative des protagonistes enfants pour faire place à des « déficient[s] socia[ux]²¹ », des « paumés » au comportement infantile); ceux que nous avons retenus de l'auteur franco-mauricien relèvent de sa deuxième période (sa première n'accordant pas une place

¹⁸ Le texte d'Élisabeth Haghebaert, « Ducharme – Le Clézio : Distance et proximité », a servi de tremplin à notre recherche; les signes de convergence que l'essayiste passe en revue constituaient pour nous autant de pistes intéressantes à creuser (dans Marie-Andrée Beaudet *et al.*, *op.cit.*, p. 69-81).

¹⁹ Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, Folio, 1966, p. 234. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Il en va de même des renvois aux trois autres ouvrages qui composent notre corpus. Ils seront désignés comme suit : *O* pour *L'Océantume* de Réjean Ducharme (Paris, Gallimard, Folio, 1968); *D* pour *Désert* de J.M.G. Le Clézio (Paris, Gallimard, 1980); *CO* pour *Le Chercheur d'or* de Le Clézio (Paris, Gallimard, Folio, 1985).

²⁰ Le titre d'un colloque, « Violence et écriture dans les œuvres de la première période – 1963-1978 chez Jean-Marie Gustave Le Clézio », organisé par Thierry Léger et Fredrik Westerlund les 27 et 28 août 2015 à Joensuu, est révélateur du changement observé dans l'écriture leclézienne. Quant à la critique ducharmienne, elle discerne généralement les « romans d'enfance » (les trois premiers parus) de ceux « de l'âge adulte ». On peut consulter à ce sujet l'ouvrage de Brigitte Seyfrid-Bommertz (*op.cit.*, p. 4) ou celui de Franca Marcato-Falzone (*Du mythe au roman. Une trilogie ducharmienne*, traduit de l'italien par Javier Garcia Mendez, Montréal, VLB Éditeur, 1992).

²¹ Réjean Ducharme, *Débadé*, p. 12.

prépondérante à l'enfance). On se propose d'étudier ce corpus, car en plus de créer des effets d'enfance, ces œuvres s'offrent comme une traversée de l'imaginaire dans un corps à corps avec la langue. Ces romans, où les questions de l'identité et de l'altérité sont prégnantes, nous saisissent par leur qualité poétique. Une écriture vibrante, chargée d'émotions brutes porte les récits de Ducharme et Le Clézio, mais on ne peut confondre leur voix unique. Il s'agira de l'illustrer en examinant comment le regard singulier de leurs personnages-enfants transparait à travers la matière même de leurs textes.

Dans *L'Avalée des avalés*, le roman avec lequel Ducharme a fait son entrée remarquée sur la scène littéraire en 1966, la narratrice est une enfant cruelle d'une lucidité déconcertante, impropre à son âge. Juive par son père et catholique par sa mère, Bérénice Einberg est déchirée entre sa soif d'un amour absolu et son désir de s'emmurer dans la forteresse de sa solitude pour trouver ou, plutôt, pour créer sa propre voie. Refusant d'entrer dans l'âge adulte dont elle exècre la veulerie, elle invente une langue fantaisiste : « le bérénicien », dans lequel « le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir » (AA, 337). Ainsi souhaite-t-elle « se recréer, se remettre au monde » (AA, 42). Son monologue intérieur est fragmenté en 80 chapitres brefs (puisque le 64^e est inexistant comme le signale l'auteur dans une note infrapaginale²²), subissant toutes les ruptures et oscillations de sa pensée rebelle. Iode Ssouvie, la narratrice de *L'Océantume*, un roman découpé en autant de chapitres succincts, est aussi fascinante que Bérénice par son désir féroce d'échapper à la souillure du monde adulte qu'elle nomme la « Milliarde ». Enfant livrée à elle-même, elle aime également « croire qu'[elle] [s'est] mise au monde » (O, 29) et s'érige en maîtresse de son univers, mentionnant, de façon humoristique et tragique à la fois, qu'un « dieu aztèque dix fois plus grand qu'[elle] s'est dressé en [elle] » (O, 64). *L'Océantume* est une épopée ludique et enfantine où les lits se convertissent en navires, les dictionnaires, en voyages; tandis que les mots évoquent un exil volontaire. Entre un lucide désenchantement et une tentative de réenchantement du monde par le pouvoir de l'imaginaire, ce roman est placé sous le signe du départ, du voyage, de l'évasion.

²² Elisabeth Haghebaert souligne à juste titre qu'un chapitre fait également défaut au premier ouvrage qu'a publié Le Clézio, *Le Procès-verbal* (1963), « telle "une brèche" en hommage à Rimbaud », *op.cit.*, p. 80.

L'univers de Le Clézio, peuplé d'orphelins, d'enfants énigmatiques jetés dans le monde, de jeunes fugueurs qui tentent d'échapper aux rouages de la société, nous entraîne également dans une quête de l'ailleurs. Dans les deux romans à l'étude, les protagonistes entreprennent un « itinéraire initiatique qui mène à la découverte d'une autre connaissance, la connaissance des éléments, voire la co-naissance aux éléments²³ ». *Désert*, paru en 1980, apparaît comme un « roman-pivot²⁴ » dans l'œuvre leclézienne qui est marquée par le passage d'une écriture placée sous le signe d'un refus radical vers une écriture plus sobre et sereine en adéquation avec une recherche de plénitude. Cela dit, le qualificatif « sereine » est bien relatif, car les textes de Le Clézio qui appartiennent à sa deuxième période ne sont pas moins porteurs d'une critique sociale et politique. Ce roman en forme de diptyque raconte en alternance l'exil du jeune Nour avec les hommes bleus (des guerriers qui seront presque tous massacrés par l'armée coloniale française de 1909 à 1912) et l'immigration clandestine en France d'une fille du désert, Lalla, descendante de ces « derniers hommes libres » (D, 410). Dans une aspiration au silence, la cohésion de l'œuvre s'impose avec le regard transfigurant de l'enfant qui laisse affleurer un monde disparu. Les frontières séparant le passé et le présent, l'imagination et la réalité sont poreuses, tout comme dans *Le Chercheur d'or*, le premier roman du cycle mauricien²⁵ de l'auteur. À la recherche d'un trésor chimérique qu'il s'acharne à retrouver dans l'espoir de sauver sa famille de la ruine pour reconquérir le paradis perdu de son enfance, Alexis L'Étang suit les traces d'un « Corsaire inconnu, le *Privateer*, comme l'appelait [son] père » (CO, 103). La quête de ce narrateur-personnage, initié à la simplicité d'une vie en harmonie avec la nature, sera cependant peu à peu détournée vers une aventure spirituelle. Vraisemblablement tiré des cendres des douze cahiers²⁶ dans lesquels Alexis a écrit sa vie de façon chronologique, le roman

²³ Sandra L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, coll. « Espace Littéraire », 1997, p. 236.

²⁴ Claude Cavallero, « J.-M. G. Le Clézio et le sable des mots », *Tangence*, n° 82, 2006, p. 121.

²⁵ Bien qu'il soit originaire d'une famille bretonne émigrée à l'île Maurice au XVIII^e siècle, l'écrivain né à Nice se crée une place tardivement dans le champ littéraire de l'océan Indien, en faisant paraître une série d'ouvrages (*Le Chercheur d'or*, le journal *Voyage à Rodrigues*, *Sirandanes*, *La Quarantaine* et *Révolutions*). Son opus le plus récent, *Alma*, s'inscrit également dans le paysage insulaire des Mascareignes.

²⁶ À l'exception du premier, ces douze carnets numérotés sont subtilement signalés en bas des pages 31, 62, 95, 127, 159, 191, 223, 255, 287, 319 et 351.

est divisé en sept chapitres correspondant au cadre spatio-temporel de son aventure qui commence l'année de ses huit ans (*Enfoncement du Boucan, 1892, Forest Side, Vers Rodrigues, 1910, Rodrigues, Anse aux Anglais, 1911, Ypres, hiver 1915 – Somme, automne 1916, Vers Rodrigues, été 1918-1919, Mananava, 1922*). Par ailleurs, on constatera que plusieurs sédiments d'histoires se lisent en filigrane dans cette œuvre. Elle apparaîtra notamment comme une sorte d'autobiographie de l'évolution de l'écriture leclézienne qui, depuis le tournant des années 1980, tend vers la spontanéité du regard de l'enfant.

Estimant que les œuvres très riches constituant notre corpus résistent aux interprétations univoques, nous ne souhaitons en aucun cas les enfermer dans une grille de lecture monolithique. Dans une perspective comparatiste accordant la préséance à l'analyse du texte, nous ferons appel à diverses notions provenant des approches poétique, rhétorique, sémiotique, narratologique, linguistique et stylistique. Notre étude se divisera en trois temps. Dans un premier chapitre portant sur l'enfance dans la littérature d'expression française, nous examinerons cette figure (de l'*infans* au *puer*) en soulignant qu'elle est socialement construite. Le survol de l'évolution du récit d'enfance fera ressortir différents *topoi*. En regard du traitement singulier que Le Clézio et Ducharme réservent à ces constantes narratives du genre, nous mettrons en relief leur rupture avec la tradition littéraire.

Une fois cernée la problématique de l'enfance dans leur œuvre respective, notre deuxième chapitre dégagera les traits constitutifs de la poétique ducharmienne. Sa langue inventive sera analysée principalement à la lecture de *L'Océantume* dont la narratrice despotique porte une charge verbale corrosive. Nous confirmerons par quelques exemples puisés dans la narration de *L'Avalée des avalées*, gouvernée tyranniquement par un personnage-enfant similaire, que la violence innervant le texte ducharmien est à la source d'un renouvellement constant de la parole. Nous nous intéresserons au jeu avec le lecteur entraîné par l'amalgame des « stratégies textuelles passionnelles²⁷ » mettant à mal l'illusion référentielle qu'a identifiées Brigitte Seyfrid-Bommertz : la polémique, le ludisme et le lyrisme. Les mots de « l'enfantôme » québécois font un pied de nez à leur fonction d'officier de la communication. Ces déloyaux vassaux sont irréductibles et sources d'équivoques dans leur jouissive propension

²⁷ Brigitte Seyfrid-Bommertz, *op.cit.*, p.161.

à l'autodérision. Comment ne pas être dérouté devant la valse des volte-face et des paradoxes ? À travers le « maghanage » des classiques littéraires, les invectives et l'exubérance verbale, il apparaîtra que Ducharme fait table rase de tout bois pour *rire* en lettres de feu avec « l'énergie disloquante de la poésie²⁸ ».

Si Ducharme et Le Clézio souhaitent tous deux s'émanciper des codes dans leur recherche d'authenticité, notamment en restituant aux mots la force d'expression qu'ils ont perdue avec l'usage, il nous semble que le « chantre de la parole silencieuse²⁹ », bien que son œuvre renferme également quelques scènes de cruauté enfantine, idéalise davantage le rapport de l'enfant au monde. Nous le constaterons dans un troisième chapitre qui met en lumière sa poétique. Dans *Le Chercheur d'or* et *Désert*, l'enfant est doté d'une intelligence sensible précédant le langage et d'un regard neuf, attentif aux moindres frémissements de la nature. Ces romans, qui s'articulent autour d'une tension entre la trace et l'effacement, cherchent à appréhender les mouvements disparates de la vie en s'efforçant de ne pas confiner l'Autre dans les ornières d'une représentation. Avec son second cycle d'écriture, l'auteur a délaissé sa rhétorique subversive, mais il reste très critique envers les abus de la société occidentale industrialisée, le colonialisme et le capitalisme. Dans les œuvres de notre corpus, dissolvant la linéarité et la course effrénée au progrès, il restaure un temps cyclique. Au seuil de l'Histoire et du mythe, la figure de l'enfant proche de la vie primitive laisse entrevoir une régénération du rapport au monde dans le présent indéterminé de la narration. Par son écriture dépouillée et près des éléments, l'auteur tente de retrouver la présence des choses. Pour tracer les linéaments de sa poétique, nous examinerons entre autres l'esthétique de la nomination détaillant le réel, les récurrences de toutes sortes qui confèrent une impression de simplicité, l'intégration d'éléments iconiques et le bruissement des cultures orales. Rejetant la théorie saussurienne du signe, Le Clézio souhaite immerger son lecteur dans « la danse, le rythme, [...] les pulsations du corps, les regards, les odeurs, les traces tactiles, les appels [...] »³⁰.

²⁸ René Char, « Pour un Prométhée saxifrage », *La parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1986, p. 121.

²⁹ Alain Mabanckou, « Le Clézio, chantre de la parole silencieuse », dans Thierry Léger *et al.*, *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 15.

³⁰ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, p. 87.

À la lumière de leur libre recours aux codes du récit d'enfance, que nous étudierons dans notre premier chapitre, des façons différentes de contourner les apories de la langue seront mises en relief. Alors que Le Clézio tente de retrouver la sensibilité de l'enfant dont le regard va droit à l'essentiel, Ducharme s'aventure plutôt dans la dimension ludique de l'enfance, jouant avec l'opacité des mots comme un enfant pour qui les mots ne vont pas de soi.

CHAPITRE I

L'ENFANCE DANS LA LITTÉRATURE : FIGURE PARADOXALE

Pour mettre en lumière l'esprit rebelle de ces deux auteurs, nous avons fait le choix de nous pencher sur la figure littéraire paradoxale de l'enfant, un être auquel on confie la parole rétrospectivement comme nous le rappelle l'étymologie : le terme « *infans* » désigne celui qui ne parle pas. Son dynamisme nous permet à la fois d'approcher les lisières³¹ à travers lesquelles Le Clézio ouvre le monde à ses protagonistes et d'avancer sur la corde tendue de l'exubérance ducharmienne qui vibre d'un souffle tantôt lyrique, tantôt empreint de dérision. À travers cette figure, on s'aventure dans une aire de jeu où tout serait encore possible, un « royaume³² » plus ou moins heureux où les sens à vif détaillent le réel, où s'affirme la puissance de l'invention et de l'imaginaire, où la vie reprend ses droits sur la règle. Quelle figure, mieux que l'enfance, se prête au renouvellement de notre vision du monde ?

1.1 Quelle enfance ?

On s'apercevra qu'en détournant les codes du récit d'enfance ou en plongeant dans une « rêverie³³ » à la recherche de l'enfant en soi, ils tentent, chacun d'une façon qui lui est propre,

³¹ Le terme plurivoque de « lisière » permet à divers spécialistes de Le Clézio d'appréhender la complexité de l'enfance dans son œuvre. Dans la problématique du colloque *Le Clézio aux lisières de l'enfance* organisé par Isabelle Roussel-Gillet, Christian Morzewski et Francis Marcoin à l'Université d'Artois les 25 et 26 octobre 2007 (en ligne, < <http://www.matazar.com/colloque/Problematiche.htm> >, page consultée le 30 octobre 2015), on peut lire : « Le Clézio joue aux lisières, plutôt que de jouer au jeu adulte des frontières et des limites. La lisière ne fait pas frontière. Les lisières étaient les cordons qu'on attachait aux vêtements de l'enfant pour le soutenir quand il commençait à marcher. La lisière est lien, liée à l'enfance, mais aussi à l'apprentissage de la marche, de ce qui rend possible le pas, la fugue. L'enfant quitte ces lisières. »

³² Le Clézio fait référence à un fragment du philosophe présocratique Héraclite où il est question du « royaume d'un enfant » dans la conclusion de son discours de réception du prix Nobel (« Dans la forêt des paradoxes ») : « Cet enfant porte en lui l'avenir de notre race humaine. À lui la royauté, comme l'a écrit il y a très longtemps le Grec Héraclite. »

³³ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1960, 183 p.

d'inventer un langage émotif, vivant et proche de la parole. Comment font-ils jouer discursivement les multiples ressorts de l'enfance pour remettre en cause « le monde immonde » (AA, 234) ? Et de quelle enfance s'agit-il ? Que faut-il entendre par ce terme aux contours référentiels mouvants dont la portée symbolique fluctue d'une personne et d'une époque à l'autre ? On relève deux principales acceptions du terme « enfance » :

D'abord, dans le langage courant, l'enfance renvoie à une étape de la vie de l'homme, l'âge succédant à l'état de nourrisson et précédant l'adolescence. Ensuite être enfant signifie aussi entretenir une relation de filiation avec un ou des individus : les parents, la parenté. [...] À [cette] double définition [...] s'ajoutent des contenus axiologiques et symboliques qui rendent cette figure discursive extrêmement signifiante, tout en accentuant la plurivocité des sens dont elle se charge³⁴.

Si on la conçoit comme une période dans la vie d'un individu, la circonscription des limites de cet âge donne lieu à des nuances personnelles, historiques et culturelles.

1.1.1 Construction de l'enfance entre *infans* et *puer*

Ainsi, il n'est pas aisé de déterminer l'étendue que couvre le mot « enfance ». Par ailleurs, de *l'infans* (qui est dépourvu de parole) au *puer* (un être en apprentissage), l'enfant, en manque de ressources pour se définir, n'est pas l'auteur de sa propre figure. Quant à l'adulte qui évoque son enfance, il se l'imagine davantage qu'il ne s'en souvient. Dans l'impossibilité de se frotter à l'expérience de l'enfant synchroniquement, de parvenir à une totale adéquation avec la perception intime qu'a celui-ci de son vécu, il en propose une vision fantasmée et y projette quantité de mythes. À divers degrés, l'adulte forge son enfance, ressentant le besoin de la nommer au moment où il prend conscience qu'elle fait irrémédiablement partie de son passé. Soulignant que l'on parle de cet âge *a posteriori*, plusieurs ouvrages mettent en relief le caractère construit de l'enfance³⁵.

³⁴ Émilie Brière, « Sans passé, quel avenir ? Les enfants de *Poisson d'or* », dans Isabelle Roussel-Gillet (dir.), *op. cit.*, p. 110-111.

³⁵ Nous nous appuyons principalement sur les actes du colloque dirigé par Anne Chevalier et Carole Dornier, qui a eu lieu à Cerisy-la-Salle, du 27 septembre au 1^{er} octobre 2001. Les auteurs situent certains « modèles » incontournables en s'efforçant de dégager « des perspectives historiques [...], philosophiques (conceptions du sujet, âges de la vie, langage et mémoire), psychologiques (le point de vue psychanalytique, l'imaginaire) et esthétiques (place du jeu, variations des formes du récit) » (*Le récit*

Faire de l'âge des commencements une période distincte de la vie d'un individu consiste à dessiner des frontières, à segmenter le fil de l'existence plutôt qu'à en éprouver la continuité. Le monde de l'enfance est-il séparé de celui de l'adolescence et absolument indépendant de l'âge adulte ? Ne retrouve-t-on pas chez nos deux auteurs une transcendance des âges, faisant en sorte que les enfants sont doués d'une « maturité [ou d'une lucidité] précoce tandis que certains adultes peuvent être des enfants gonflés d'âges³⁶ » ? S'il y a dans leur univers une différence entre la représentation de l'enfance et celle du monde des adultes, en quoi consiste-t-elle ? Pour répondre à ces questions, nous retracerons l'évolution du récit d'enfance. Le survol d'un ensemble de biographies et d'autobiographies fictives et non fictives en langue française, dont il est possible de dégager des motifs et des figures de l'enfance, nous aidera à mettre en relief la singularité des personnages enfants de Ducharme et Le Clézio. De la poétique de ces deux auteurs émergera une autre enfance, non pas un âge de la vie, mais une figure « qui hante le discours adulte et qui lui échappe³⁷ ».

1.1.2 Qu'entend-on par récit d'enfance ?

Une remarque s'impose : il est difficile de déterminer de façon précise le genre littéraire du récit d'enfance. D'une part, le terme « récit » est ambigu, pouvant s'appliquer à la relation de faits fictifs ou avérés. D'autre part, comment pourrait-on cerner par des mots une période de la vie dont la particularité consiste à se soustraire partiellement à la conscience et à l'expression verbale, ainsi que le sens étymologique du terme enfance nous le rappelle ? Denise Dupont-Escarpit tente néanmoins une définition du récit d'enfance :

C'est un texte écrit – à la différence des "récits de vie" qui sont collectés oralement avant d'être transcrits – dans lequel un écrivain adulte, par divers procédés

d'enfance et ses modèles, Presses universitaires de Caen, 2003, p.11). Signalons également l'ouvrage collectif dirigé par Véronique Gély (*Enfance et littérature*, Paris, Société Française de Littérature Générale et comparée, Collection Poétiques comparatistes, 2012), les analyses de Marie-José Chombart de Lauwe (*Un monde autre, l'enfance : de ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971) et les travaux de Marina Bethlenfalvay (*Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^e siècle : esquisse d'une typologie*, Genève, Droz, 1979).

³⁶ Raymond Mbassi Atéba, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio : Une poétique de la mondialité*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 61.

³⁷ Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p. 9 et quatrième de couverture.

littéraires, de narration ou d'écriture, raconte l'histoire d'un enfant – lui-même ou un autre –, ou une tranche de la vie d'un enfant : il s'agit d'un récit biographique réel – qui peut alors être une autobiographie – ou fictif³⁸.

Il ressort de cette synthèse une multiplicité de possibles mis en évidence par l'emploi fréquent de la conjonction « ou ». Nous en retiendrons un rapport à l'écriture oscillant au carrefour de plusieurs genres (hagiographie, mémoires, autobiographie, journal intime, roman, poésie).

Par ailleurs, pour aborder le récit d'enfance, il nous faut tenir compte du contexte littéraire et social qui a vu son émergence, puisque la pluralité des conceptions de l'enfance est liée à l'évolution des mentalités : « À chaque époque [correspond une notion d'enfance] saisie entre des critères civils (des usages toujours, une juridiction parfois) et idéologiques (un imaginaire d'accompagnement, des mythologies d'entour)³⁹. » Point de convergence de valeurs et de symboles qui la dépassent, l'enfance s'offre comme une voie d'accès ou une lunette d'approche de l'imaginaire social, puisqu'elle est indissociable de certains enjeux qui façonnent le rapport de l'individu au monde. D'un point de vue individuel, l'enfance constitue le lieu d'origine de la subjectivité, le socle du moi, et cela est d'autant plus perceptible depuis que les principaux postulats psychanalytiques ont été largement diffusés. Poètes et romanciers sondent cet âge rétrospectivement, cherchant à se percer à jour. Dans une perspective sociétale, elle est intimement liée au temps et à l'histoire : « elle incarne tantôt les origines, en vertu d'une synecdoque voulant que les civilisations aient eu, elles aussi, une "enfance"; tantôt l'avenir, celui des "générations futures", dont le sort peut être source d'espoir autant que d'angoisse⁴⁰ ». Enfin, les représentations de l'enfance sont perméables aux transformations institutionnelles qui touchent les enfants. On peut penser au développement du sens de la vie privée dans des

³⁸ Denise Dupont-Escarpit, « Le récit d'enfance. Un classique de la littérature de jeunesse. Le récit d'enfance », *Le récit d'enfance : enfance et écriture*, Paris, Sorbier, 1993, p. 24.

³⁹ Bruno Blanckeman, « La tentation du défaut (sur quelques récits d'enfance) », dans Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *op. cit.*, p. 272.

⁴⁰ Émilie Brière, « Écrire la souffrance de l'enfant au tournant du XXI^e siècle : le récit à l'épreuve de l'innommable », Montréal, Université de Montréal, Thèse réalisée en cotutelle avec l'Université Charles-de-Gaulle – Lille-3 pour l'obtention du diplôme de doctorat en Langue et littérature françaises, 2011, p. 14.

structures familiales réduites, à l'établissement d'un droit des enfants, à l'émancipation de la femme, à l'instruction obligatoire et commune...

Signalons que l'intérêt que suscite l'enfant est un phénomène relativement récent. Selon l'étude pionnière de Philippe Ariès dans *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, qui a fait date bien qu'elle ait été nuancée après sa publication par différents historiens⁴¹, l'enfance est un concept moderne. Il aurait émergé au tournant du 18^e siècle et se serait développé pendant la révolution industrielle, suivant une série de mutations profondes (signalons en guise d'exemple le progrès de la médecine et son incidence sur le taux de mortalité infantile et la régulation des naissances) qui ont conduit la société occidentale à conférer une place à part à l'enfant dans une cellule familiale resserrée. Par ailleurs, si l'on en croit Michel Foucault, qui met en parallèle la formation d'une « société disciplinaire⁴² » et l'émergence d'un intérêt au 18^e siècle pour le trivial et l'anecdotique, l'enfance est devenue un objet d'enquête à une époque où se sont multipliés les écrits portant sur des personnes à l'écart de la sphère publique. La critique littéraire signale pour sa part que la tradition a longtemps « dévalué l'enfant, jugé déraisonnable, irresponsable et sans valeur⁴³ ». Toutefois, au 18^e siècle, Jean-Jacques Rousseau serait l'instigateur d'un renversement en reconnaissant les qualités intrinsèques de celui-ci.

1.1.3 L'évolution du récit d'enfance en regard de l'Histoire

Ce genre, dont la définition reste ouverte, convoque des « notions d'individu, de conscience de soi, qui ne sont pas pertinentes à toute époque⁴⁴ ». Ce serait depuis la parution

⁴¹ Sans renier sa thèse concernant l'importance de la place acquise par l'enfant dans les sociétés industrielles, Ariès lui-même tamise l'éclairage qu'il avait jeté sur la radicalité des changements survenus au tournant du XVIII^e siècle et reconnaît que le « sentiment d'enfance » n'était pas tout à fait absent au Moyen Âge.

⁴² On peut se référer à ce passage de *Surveiller et Punir* (Paris, Gallimard, 2013, p.155-156) pour considérer l'évolution du récit d'enfance au 18^e siècle : « [L]enfant, le malade, le fou, le condamné deviendront de plus en plus facilement, à partir du XVIII^e siècle et selon une pente qui est celle des mécanismes de discipline, l'objet de descriptions individuelles et de récits biographiques. »

⁴³ Brigitte Seyfrid-Bommertz, *op.cit.*, p. 10.

⁴⁴ Laure Himy Pieri, « Histoire d'Enfances, histoire de l'enfance », dans Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *op. cit.*, p. 105.

de l'*Émile* ou *De l'éducation* (1762), un traité de Jean-Jacques Rousseau visant le développement des facultés et des talents particuliers du jeune individu, et la publication posthume de ses *Confessions* (1782) que le personnage de l'enfant se serait imposé dans le paysage littéraire occidental. Si l'existence de récits d'enfance antérieurs est attestée, on ne prenait pas en considération, auparavant, la singularité enfantine. Les pédagogues humanistes étudiaient certes l'âge tendre pendant la Renaissance⁴⁵, mais principalement dans l'intention d'édifier un idéal d'homme. L'enfance était observée à l'aune du devenir adulte, voire comparée à « une gangue d'où émerge le destin⁴⁶ ». On n'octroyait pas un statut privilégié aux « rejets », terme qui évoque d'ailleurs le détachement dont il fallait tenter de faire preuve envers ces êtres particulièrement fragiles⁴⁷. À l'inverse, dans les ouvrages de Rousseau, l'enfance prend une valeur d'origine dans l'histoire de l'individu. On cesse de la considérer comme un temps en creux, une étape insignifiante où la personnalité semble en dormance; elle acquiert un relief particulier qui mérite l'attention.

Au tournant du 19^e siècle, la diffusion des pensées de Rousseau, la bourgeoisie montante qui se soucie davantage du bien-être de sa progéniture et l'essor du romantisme constituent un terrain propice à la célébration de la figure de l'enfant. En quête de liberté et d'inspiration exaltée, plusieurs auteurs créent un mythe de l'enfant « intercesseur séraphique avec le divin⁴⁸ » qui incarne l'innocence. Ouvrant de grands yeux étonnés sur le monde et en symbiose avec la nature, il devient un personnage privilégié qui traverse différents genres littéraires. On retrouve en outre une assimilation de l'enfance à la poésie, comme si celle-ci détenait le pouvoir d'ouvrir

⁴⁵ On peut évoquer à titre d'exemple l'œuvre pédagogique d'Erasme, notamment *La Civilité puérile* publiée en 1530. L'essai de Montaigne intitulé *De l'institution des enfants* insiste pour sa part « sur la nécessité de former l'enfant dès son plus jeune âge », comme l'indique Jean-Pierre Van Elslande dans « Éduquer l'enfant, inventer l'auteur. De l'*infans* à l'enfant : Rabelais et Montaigne pédagogues », dans Véronique Gély (dir.), *op. cit.*, p. 21.

⁴⁶ Claude Coste, « Enfances beethovéniennes », dans Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *op. cit.*, p. 38.

⁴⁷ Le taux de mortalité infantile était effarant jusqu'à l'époque de Louis XIV : plus d'un enfant sur deux mourait avant d'atteindre l'âge de dix ans. Pour plus de détails historiques, on peut consulter l'ouvrage d'envergure dirigé par Dominique Julia et Egle Becchi (*Histoire de l'enfance en Occident*, Paris, Seuil, 2004 [1998], 2 vol., t. II, *Du XVIII^e siècle à nos jours*).

⁴⁸ Émilie Brière, « Écrire la souffrance de l'enfant au tournant du XXI^e siècle : le récit à l'épreuve de l'innommable », p. 210.

les portes de l'irrationnel et de l'indicible. Enfant et poète partageraient une sensibilité accrue et une imagination délestée de l'emprise de l'intellect. Dans le sillage des Romantiques, mais de façon plus nuancée, Charles Baudelaire exprime superbement l'idée de retrouver une manière d'être proprement enfantine, le sens de l'émerveillement, dans *Le peintre de la vie moderne* :

L'enfant voit tout en *nouveauté*; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] Mais le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée.⁴⁹

De même, dans les récits féminins du dix-neuvième siècle, l'enfance revêt une dimension primordiale. Il semble que les femmes autobiographes aient su se soustraire dans leurs écrits à l'existence contraignante qui leur était réservée en cultivant leurs souvenirs heureux de cet « âge d'or ». Cette période d'exaltation physique et de liberté intellectuelle a animé leur désir de se frayer des voies dissidentes. Elles ont par ailleurs également contribué à l'introduction du personnage de l'enfant rêveur et poète, figure annonciatrice de leur vocation littéraire. Pour George Sand, « les enfants, comme les poètes, sont amoureux de ce qui n'existe pas⁵⁰ ».

Au vingtième siècle, dont on a dit qu'il était le « siècle de l'enfant⁵¹ », un large pan de la littérature moderne, dans la veine des romantiques, de Marcel Proust et des surréalistes, participe à la « mythification » de l'enfant. Toutefois, par souci du détail et par une volonté d'authenticité, plusieurs écrivains refusent d'idéaliser cette figure. S'éloignant du chérubin au cœur pur, ils dévoilent ses pulsions intimes : ses terreurs, ses désirs, son attirance singulière

⁴⁹ Charles Baudelaire, « L'artiste. Homme du monde. Homme des foules et enfant », *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, éd. Claude Roy et Maurice Jamet, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 794-795.

⁵⁰ George Sand, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, t.I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 630.

⁵¹ « [L]es historiens le vérifient en constatant la multiplication des écoles [...], l'apparition d'espaces spécialisés (la chambre d'enfant, les crèches), de métiers spécialisés (pédiatres, psychopédagogues, juges pour enfants) [...] et la création d'un droit des enfants et d'organismes comme l'UNICEF (United Nations International Children's Emergency Fund); enfin le succès public des récits (Gallimard leur consacre la collection "Haute Enfance") et des films d'enfance pour adultes » (Anne Chevalier, « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XX^e siècle », dans Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *op. cit.*, p. 192).

pour le mal et la cruauté. Cela dit, ses jeux et ses rêves sont généralement investis de façon positive dans les récits. L'enfance, qui apparaît dans toute sa complexité et révèle ses réalités plurielles, semble être un vivier inépuisable d'inspiration pour les écrivains. Il est question de « l'ère du récit d'enfance⁵² » et de vogue du récit d'enfance. De fait, on ne compte plus le nombre de publications qui se consacrent à l'étude de l'enfance.

C'est principalement à l'évolution des sciences humaines, qui « constituent peu à peu l'enfant en objet de savoir⁵³ », que l'on attribue une inflexion significative de la perception et de la représentation des jeunes personnes. L'influence marquante de la psychanalyse ne pouvant être passée sous silence, signalons entre autres deux études inédites de Sigmund Freud : *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905) et *Le Roman familial des névrosés* (1909). Ces ouvrages jettent un nouvel éclairage sur la psyché humaine en découvrant l'univers des fantasmes du jeune enfant qui « se raconte [...] une fable biographique⁵⁴ ». De plus, au milieu du siècle, l'enfance et les récits d'enfance passent sous la loupe des linguistes qui s'interrogent sur la relation du mot au référent. Les parcours tout tracés de la langue sont déconstruits pour tenter de correspondre à la façon de s'exprimer des personnes en bas âge, lesquelles n'ont pas encore parfaitement intégré les signifiants en systèmes convenus. De même que cette jeune « parole [...] entend distribuer autrement les cartes de la langue⁵⁵ », elle se charge de potentialités énonciatives inouïes, ainsi que le suggère la simplicité du titre choisi par Jean-Paul Sartre pour son autobiographie d'enfance : *Les mots*. Ces derniers sont à la fois « prégnants et mystérieux; ils peuvent séduire, blesser, fasciner [...]. Nathalie Sarraute en fait les symptômes de son mal de vivre, puis la source de son salut lorsque l'école lui apporte le

⁵² On reprend ici le titre de l'ouvrage collectif dirigé par Alain Schaffner (*L'ère du récit d'enfance : en France depuis 1870*, Arras, Artois Presses Université, 2005).

⁵³ Anne Chevalier, « Préface », dans Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴ Véronique Gély, *op. cit.*, p. 12. Dans la lignée de Sigmund Freud, parmi les nombreux psychanalystes dont une part importante de l'œuvre est consacrée à l'enfance figurent Anna Freud, Melanie Klein, Donald Winnicott et Françoise Dolto. Également inspirés par la théorie freudienne, les travaux de Jean Piaget portant sur les différents stades du développement mental de l'enfant sont incontournables dans les champs de la psychologie, de la pédagogie et des méthodes éducatives. À ce sujet, on peut se référer à *La psychologie de l'enfant*, un ouvrage qu'il a coécrit avec Bärbel Inhelder, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1967, p. 126.

⁵⁵ Bruno Blanckeman, *op. cit.*, p. 279.

soutien des règles de l'écriture et de la grammaire, ordonnant un monde jusque-là inquiétant et chaotique⁵⁶ ». Dans sa singulière autobiographie, *Enfance*, le désir de renouer avec le point de vue de l'enfant éclipse partiellement la perspective de l'adulte. Placée au centre du récit, la petite Nathalie vit dans l'instant sans fin dont rend compte le présent grammatical que préconise l'auteure. Comme chez plusieurs de ses contemporains, le dialogue qui se noue entre le « moi enfant » et le « moi auteur » accuse la distance qui les sépare, contribuant à forger l'image de l'enfance étrangère au monde des adultes dominés par le règne de la raison. L'écart s'étant creusé, on constate que le récit d'enfance s'est distingué du récit de vie de façon plus marquée au fil du siècle pour constituer un livre achevé.

Par ailleurs, le soupçon qui plane sur le roman n'épargne pas le récit d'enfance et vient travailler l'argile de la mémoire, conférant plus de relief à une figure que pourrait guetter une mièvre nostalgie. Les écrits portent l'empreinte du sentiment, particulièrement aigu au vingtième siècle, de la diversité des « moi » au cours de la vie. L'évolution de la notion de sujet, mise en évidence par la ligne de partage tracée par Paul Ricoeur entre *ipse* (le « soi », qui s'avère lui-même en dépit des circonstances, mais se distingue de la perpétuation du même) et *idem* (l'identité-mêmeté, son caractère permanent), donne lieu à des effets de discontinuité⁵⁷. Dans plusieurs récits, la prose semble se fractionner. On brise le fil continu de l'histoire pour évoquer des moments sans suite qui laissent place aux souvenirs fugaces. « Rien ne les rassemble⁵⁸ », note Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*. Les repères spatiaux se substituent à l'ordre chronologique, comme on peut le remarquer dans le traitement topologique que cet oulipien propose de son passé : « L'enfance n'est ni nostalgie, ni terreur, ni paradis perdu, ni Toison d'or, mais peut-être horizon, point de départ, coordonnées à partir desquelles les axes de ma vie pourront trouver leur sens⁵⁹ ». Explorer la dimension spatiale lui permet d'éviter le piège du passéisme sans occulter la question identitaire qui traverse nombre

⁵⁶ Anne Chevalier, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁷ Francine Dugast-Portes, « Le récit d'enfance et ses modèles : esquisse d'un bilan », dans Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *op. cit.*, p. 301. Sur la distinction entre *ipse* et *idem*, voir Paul Ricoeur, « L'identité narrative et la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté », *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 167-179.

⁵⁸ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 93.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

de récits d'enfance et se fait particulièrement prégnante dans ceux qui relèvent de la littérature de l'exil. Après les deux Guerres mondiales, de nombreux apatrides, séparés de la « terre de leurs ancêtres » et dépossédés de leur culture, se recréent une appartenance par l'écriture. S'établissant sur des ruines, leurs écrits « réparent ou tentent de conjurer la perte⁶⁰ » en évoquant les lieux de l'enfance.

Au Québec, un vif intérêt pour le personnage littéraire de l'enfant se développe dans les années 1960 et 1970, alors que s'opère une transformation importante de la littérature. Parallèlement à la Révolution tranquille, on assiste au réveil de la vie affective, occultée ou réfrénée jusqu'alors par la censure de l'Église et l'idéologie dominante, chez les écrivains de la nouvelle génération⁶¹. Pensons notamment à Anne Hébert, Marie-Claire Blais, Jacques Ferron, Claude Jasmin... Leurs œuvres renversent le mythe de l'innocence enfantine et balayent les figures d'enfants merveilleux faisant peu de bruit pour mettre de l'avant les rêves, les fantasmes et la volonté d'indépendance de leurs jeunes héros. Par ailleurs, selon Jacques Cotnam, la « trituration du verbe reflète [le] désir de faire violence à une société dont [on] rejett[e] en vrac les valeurs traditionnelles⁶² ». Si certains déplorent une tendance répandue de la critique à interpréter l'abondance de figures d'enfants dans la littérature québécoise comme une métaphore de la nation en devenir, jugée dynamique ou infantile selon les cas, « force est de reconnaître que les sèmes du nouveau, du devenir, et aussi du petit, du mineur, se cristallisent dans cette image⁶³ ».

1.1.4 Deux conceptions divergentes de l'enfance

Du fait qu'il s'avère impossible de contenir cette figure dans un cadre référentiel objectif et permanent, l'enfance apparaissant comme un temps « qui échappe à ses assignations

⁶⁰ Anne Chevalier, *op. cit.*, p. 194.

⁶¹ Voir Jean-Charles Falardeau, « L'évolution du héros dans le roman québécois », *Littérature canadienne-française. Conférences J.A. de Sève*, Montréal, PUM, 1969 [1968], p. 235-266.

⁶² Jacques Cotnam, « Le roman québécois à l'heure de la Révolution tranquille », *Le roman canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie. Archives des lettres canadiennes*, t. III, Montréal, Fides, 1977 [1964], p. 286.

⁶³ Élisabeth Nardout Lafarge, *op. cit.*, p. 177.

chronologiques, un temps mouvant, sans assise d'âge⁶⁴ », les représentations qu'elle génère sont les plus diverses. On a pu observer que ses variations au fil de l'histoire s'imprègnent de l'imaginaire social et suivent deux tendances principales dans la littérature⁶⁵ : soit on déprécie cet adulte incomplet en tous points (physiquement, intellectuellement et moralement), et alors son existence est évoquée sur un mode négatif lorsqu'elle n'est pas dénaturée ou franchement occultée; soit on tend à valoriser cette figure, voire à l'idéaliser. Dans les récits qu'on peut associer à la première conception, on ne retient de l'enfant que les traits déterminants pour sa vie future. Il se présente tantôt comme un être en devenir, proche de l'animal et guidé par ses passions, tantôt comme un adulte miniature qui « raisonne comme un baron avant de porter la barbe⁶⁶ ». Tout ce qui se rapporte à la jeunesse apparaît non comme fraîcheur, mais comme un défaut qu'il faut corriger. À l'inverse, pour les auteurs qui véhiculent la deuxième conception, il s'agit de retrouver le « paradis de l'enfance », cet « âge d'or ». Selon leur vision magnifiée, les enfants sont parfaitement distincts des adultes et semblent « chus d'un autre monde⁶⁷ », d'un avant mystérieux.

Le mythe romantique voulant que l'enfant soit un « révélateur d'absolu⁶⁸ » par sa façon directe d'entrer en contact avec le monde et la nature est très vivant chez Le Clézio, comme on peut le constater à la lecture de *Désert* et du *Chercheur d'or*. L'être qui n'a pas encore atteint « l'âge de la conscience » serait doué d'une intelligence sensible qui n'est pas faite de mots, d'une faculté d'étonnement qui le rendrait réceptif à chaque détail de la réalité qui l'entoure. On sera amenée à chercher des traces de ce mythe à l'horizon de l'œuvre de Ducharme, bien

⁶⁴ Bruno Blanckeman, *op. cit.*, p. 273.

⁶⁵ Émilie Brière, « Écrire la souffrance de l'enfant au tournant du XXI^e siècle : le récit à l'épreuve de l'innommable », p. 13 : « Chaque état de l'imaginaire social français présente une solution originale à l'énigme que posent les jeunes personnes, ces êtres qui, pour les adultes, sont ni tout à fait *autres*, ni tout à fait *mêmes*. Les positions oscillent entre deux partis pris radicalement opposés. »

⁶⁶ Remarquons que cette dernière représentation proviendrait d'un idéal ancien héroïque : le *puer senex* qui transcende les âges par une combinaison de qualités associées à la maturité et à la jeunesse. Voir Phyllis Gaffney, « Enfance épique, enfance romanesque : deux modèles de jeune protagoniste dans la poésie narrative du XII^e siècle », dans Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *op. cit.*, p. 155.

⁶⁷ Alain Montandon, « Fragments pour une éducation globale de l'enfant : la *Levana* de Jean-Paul », dans Véronique Gély (dir.), *op. cit.*, p. 33.

⁶⁸ Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 10.

que ce dernier maintienne allègrement l'ambiguïté en subvertissant les modèles dans *L'Avalée des avalés* et *L'Océantume*. Des perspectives différentes ressortiront lors de l'analyse de leur prose vibrante : alors que Le Clézio tente de renouer avec la sensibilité et le regard très franc de l'enfant par une écriture qui tend paradoxalement vers le silence, Ducharme explore plutôt la liberté langagière et la dimension ludique, voire même cruelle, de l'enfance.

En raison de la part d'ombre de ses personnages, on pourrait être tenté de croire qu'il s'inspire de la tradition littéraire présentant une vision négative de l'enfance. Pourtant, les narrateurs ducharmiens s'attaquent, notamment par des jeux de mots, au monde des adultes. Ce qui vient brouiller les cartes, c'est que « l'enfance est toujours déjà perdue⁶⁹ » chez l'auteur québécois. On voit se dessiner dans son œuvre « une autre enfance, [...] pure, abstraite volonté de résister au temps : l'enfance créée par soi-même⁷⁰ ». Ainsi, ses protagonistes sont décrits tels de « faux enfants » par Le Clézio dans son article « La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », comme nous l'avons mentionné précédemment.

La résistance à l'usure, la lutte contre le conformisme et la mollesse des grandes personnes sont sans doute moins féroces et moins frontales dans les romans à l'étude de l'auteur franco-mauricien, mais, en s'offrant comme des modèles alternatifs, ses personnages-enfants affrontent de façon oblique la société repue de rationalisme et la « fausse complication cérébrale du monde des adultes⁷¹ ». À la recherche d'authenticité, tous deux subvertissent les codes, les genres et les formes. Examinons maintenant leur façon particulière de revisiter les *topoi* du récit d'enfance dans les œuvres de notre corpus.

⁶⁹ Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. 26, n° 1, 1990, p. 119.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 120.

⁷¹ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, p. 240.

1.2 *Topoi* du récit d'enfance revisités par Le Clézio et Ducharme

S'il est difficile de cerner ce genre, la critique parvient toutefois à prévoir le déroulement des récits d'enfance en répertoriant certains passages qui semblent obligés⁷². On peut dégager de ces constantes une sorte de récit idéal, un patron sur lequel chaque œuvre singulière est taillée : « Je suis né, mon père et ma mère, la maison, le reste de la famille, le premier souvenir, le langage, le monde extérieur, les animaux, la mort, les livres, la vocation, l'école, le sexe, la fin de l'enfance⁷³. » Les œuvres de notre étude reprennent plusieurs scènes typiques de l'enfance recensées par Bruno Vercier sans correspondre pour autant aux canons du genre. Parmi ces « configuration[s] narrative[s] récurrente[s]⁷⁴ » qu'on peut déceler chez les deux auteurs, mentionnons les liens familiaux, l'ouverture des horizons par la lecture, l'éducation, les amitiés enfantines, les scènes de jeux, les expériences primordiales et sensorielles, l'éveil de la sexualité, l'appel de la fugue, la découverte de l'ailleurs, la langue réinventée... Il est à noter que le traitement singulier qu'ils réservent à ces *topoi* est révélateur du rapport conflictuel qu'ils entretiennent avec la tradition littéraire et la société à laquelle ils se rattachent.

1.2.1 La famille

Ainsi, dans *L'Avalée des avalés*, les scènes courantes de révolte contre l'autorité des parents dévient vers de virulents discours satiriques; leur violence et leur exubérance déroutent les attentes du lecteur. Dans sa volonté d'affirmation identitaire, la narratrice ne se contente pas d'affronter sa mère, elle veut la réduire à néant. Sa soif destructrice semble intarissable, comme ses épanchements auxquels la démesure confère un aspect parodique :

⁷² Elisheva Rosen, « Pourquoi avons-nous inventé le récit d'enfance ? Considérations sociocritiques sur l'étude d'un genre littéraire », dans Ruth Amossy, Claude Duchet, Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 73.

⁷³ Bruno Vercier, « Le Mythe du premier souvenir et sa place dans le récit : Pierre Loti, Michel Leiris », *Revue d'histoire littéraire de la France*, éd. Armand Colin, n° 4, 1975, p. 1033.

⁷⁴ Michèle Weil, « Un thésaurus informatisé pour la topique romanesque. Le projet de la SATOR », dans Nathalie Ferrand (édit.), *Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman*, Paris, PUF, coll. « Écritures électroniques », 1997, p. 47.

Ma mère est comme un oiseau. Mais ce n'est pas ainsi que je veux qu'elle soit. Je veux qu'elle soit comme un chat mort, comme un chat siamois noyé. J'exige qu'elle soit une chose hideuse, repoussante au possible. Ma mère est repoussante et horrible. [...] Mme Einberg n'est pas ma mère. C'est Chat Mort. Chat Mort! Chat Mort! Chat Mort! (AA, 33)

D'une phrase à l'autre, la réalisation du souhait illustre la force du verbe « bérénicien » qui ne s'encombre pas de connecteurs logiques pour dérouler le fil de sa pensée. On passe abruptement du subjonctif (exprimant la part d'incertitude et de doute d'une subjectivité) à l'indicatif, puis de la négation du sujet à l'affirmation d'un objet néantisé. Notons que sa mère n'est jamais nommée par son prénom – autre indice du désir de la narratrice de s'en distancier, de s'arracher à son ascendant pernicieux –, mais seulement par le surnom dont elle l'a affublée, Chamomor. Pour Bérénice, l'amour de sa mère permissive constitue une menace plus grande que la dureté et l'insensibilité de son père, simple représentant du pôle de la loi qu'elle « méprise » (AA, 107) souverainement. Souhaitant se définir de façon autonome, elle considère sa mère comme « une influence, un charme à rompre. C'est l'ennemi à abattre » (AA, 31), déclare-t-elle. Pour satisfaire son fantasme d'auto-engendrement, se « recréer, se remettre au monde » (AA, 42), Bérénice passe aux actes en assassinant symboliquement sa mère par les meurtres successifs de ses deux chats : Mauriac I, qu'elle empoisonne; Mauriac II, qu'elle frappe à coups de bâton puis enterre « de façon que la queue dépasse comme la croix du Christ à la surface du Calvaire » (AA, 164). Par ce détail grotesque associé au nom d'un auteur membre de l'Académie française très populaire au Québec dans les années 1950, signalons que Ducharme tourne en dérision la religion et le modèle français, catholique et classique que cet auteur nobélisé incarne. Le traitement satirique du topos familial, au-delà d'une démystification du respect filial et de l'amour maternel, participe d'une offensive plus vaste qui écorche ici l'institution littéraire.

Si Le Clézio ne recourt pas à une verve polémique pour déstabiliser son lecteur dans les œuvres de notre corpus, il le transporte néanmoins dans un ailleurs déroutant par son style évocateur et sa sensibilité aux bruits du monde. Dans *Désert*, l'écrivain fait exploser le cadre de la famille pour rendre l'homme aux éléments, à la nature : « Dès la première minute de leur vie, les hommes appartenaient à l'étendue sans limites, au sable, aux chardons, aux serpents, aux rats, au vent surtout, car c'était leur véritable famille. » (D, 23) Descendante de ces hommes du *Désert*, de ces nomades, Lalla nous est présentée d'emblée en mouvement dans la

seconde partie du diptyque intitulée « Le Bonheur ». Comme ses ancêtres, elle marche, attentive à tous les frémissements de « la grande plaine aride » (D, 198). À l'inverse de Bérénice qui veut réduire sa mère au néant, l'orpheline Lalla tente de retrouver la présence de la sienne dans *Désert*. Elle crie son nom désespérément pour recueillir les lointaines images qui lui sont associées : un champ de pierres rouges, de la poussière, un arbre sec. Sa perte est une « douleur fulgurante au milieu de son corps » (D, 144). Elle recompose ses souvenirs en écoutant le vent et en évoquant le regard mystérieux d'Es Ser, « celui qu'elle appelle le Secret [...] [et qui voulait] lui montrer le chemin qui va vers Oummi⁷⁵ » (D, 146). Il mène vers la lumière du dehors, vers la mer qui s'ouvre sur un autre temps et non vers le « toit de tôle ondulée et de papier goudronné » (D, 82) de sa tante Aamma. Dans ce récit, nulle maison pour symboliser les liens familiaux. La filiation s'établit autrement, dans la liberté de l'espace qu'elle porte, comme les hommes bleus, dans son regard. Les cabanes de la Cité, de même que les logements de Marseille où elle échoue au cours de son exil, ne sont pas des foyers où ses liens se confortent, mais des murs qui l'éteignent et la coupent « de la chaleur du soleil » (D, 131).

Dans *Le Chercheur d'or*, au contraire, la maison familiale correspond à un lieu « utopique, à la fois clos et infini [...] parce qu'il est le lieu de ce rêve ininterrompu que fut l'enfance⁷⁶ ». Elle est sise dans ce qui a toutes les apparences d'un jardin d'Éden. Alexis, sa sœur Laure et leurs parents y vivent à l'écart de la société très hiérarchisée de l'île Maurice. Le magnifique domaine de l'Enfoncement du Boucan, « limité par [...] deux rivières, par les montagnes et par la mer » (CO, 35), dessine l'espace idyllique de l'enfance du narrateur, une enfance bercée par la voix de sa mère lui lisant l'Écriture sainte et envoûtée par la passion de son père pour le décryptement des signes du ciel. Mais l'année de ses huit ans, le passage d'un cyclone et l'échec financier du père, qui meurt quelque temps plus tard, chassent la famille L'Étang de ce lieu édénique. La quête chimérique du narrateur consiste à reconquérir ce paradis perdu. Dans son esprit pétri de mythes et de légendes, la maison de son enfance devient un navire, et ce,

⁷⁵ « Oummi » est l'un des surnoms affectueux qu'elle emploie pour appeler l'esprit de sa mère disparue, Lalla Hawa. En arabe, il signifie « ma mère ».

⁷⁶ Brigitte Diaz, « L'enfance au féminin : le récit d'enfance et ses modèles dans des autobiographies de femmes au XIX^e siècle », dans Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *op. cit.*, p. 165.

avant même qu'il forme le projet de s'embarquer pour l'île Rodrigues afin de retrouver le trésor qu'un Corsaire inconnu y aurait caché. Observant le paysage par la lucarne du grenier, le jeune Alexis a l'impression d'être « la vigie d'un navire immobile » (CO, 34); il s'endort paisiblement lorsque « la charpente de la maison gémit comme la coque d'un vieux navire » (CO, 38); après les ravages du cyclone, sa demeure familiale, « avec ses murs troués, la varangue en ruine et le toit qui laisse voir le ciel » (CO, 93), lui fait penser à un navire échoué. Il déclare : « Nous sommes nous-mêmes des naufragés, accrochés à leur épave. » (CO, 93) Au fil de sa narration, le motif maritime crée un tissu de correspondances entre les différents mythes qui orientent sa quête. Qu'il s'agisse d'une gravure biblique mentionnant Jonas et représentant son « grand vaisseau à voiles qui se confond avec les nuages » (CO, 30), des innombrables noms de bateaux et de corsaires qu'il mémorise ou, plus encore, de l'Argo dont la présence imprègne tout le récit, l'image du navire « sert de passage entre divers intertextes [...] »⁷⁷, permettant des traversées temporelles, spatiales et imaginaires. La maison navire, qui ouvre sur l'ailleurs, altère la représentation assez commune de la maison familiale où « l'enfance intérieure [serait] [...] à tout jamais enclose »⁷⁸. Elle n'est pas qu'un refuge nostalgique du passé, mais invitation au voyage. En immergeant le domaine du Boucan dans une substance mythique, il vogue du réel vers la fiction. La fusion de ses deux univers problématise l'aspect réaliste de la narration et confère à la description des lieux, qu'on retrouve dans le schéma traditionnel du récit d'enfance, une résonnance singulière.

Dans *L'Océantume*, un motif similaire de la demeure familiale apparaît dès l'incipit, mais il est reconverti négativement. La maison navire (un vulgaire steamer) se vide de sa teneur poétique par une accumulation de détails dérisoires.

Nous vivons au bord du chemin, le dos au fleuve, dans un bateau. Ils l'ont cimenté dans le sol, un peu comme une pierre tombale, mais ils ne l'ont pas cimenté tout à fait droit : je souhaite qu'il chavire. Il s'agit d'un steamer que Ina a trouvé en piochant pour enterrer un de ses chiens. Ils l'ont peint en noir. (O, 11)

⁷⁷ Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 86.

⁷⁸ Marie-Louise Audiberti, *Écrire l'enfance. Douce ou amère, éclairée par l'enfance*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », n° 223, 2003, p. 134.

On est très loin de la maison du Boucan avec son toit « couleur du ciel de l'aube » (CO, 22) et son « jardin touffu comme l'Éden » (CO, 99), à mille lieues du navire mythique qui s'élève dans les hauteurs. Chaque couche descriptive enlève plus profondément dans le prosaïsme le domicile insolite des Ssouvie. Dès les premières pages, dont est issu ce passage, on observe une gradation ascendante vers la « dégradation des connotations fabuleuses [...] : la mère fabuleuse est une ivrognesse, [le père est un veule bossu], Iode une jeune délinquante, [le frère] Inachos un infirme, l'ancien château où vivait la famille, infesté par les rats [est] devenu inhabitable⁷⁹ ». Comble de l'irrévérence, la maison familiale a été baptisée « Mange-de-la-Merde » (O, 12). Ducharme maîtrise l'art du détournement et de la déformation des *topoi* par l'usage excessif de l'hyperbole, l'accentuation caricaturale des traits et un humour corrosif.

Ainsi, les situations les plus pathétiques sont infléchies par l'ironie. Pensons à cette scène sordidement imagée où Ina Ssouvie, « soûle et [...] malade » (O, 28), retrouve sa fille Iode au milieu de la nuit :

Comme je rentrais dans le lit, elle m'a saisie puis, comme elle appuyait sa bouche sur mon front pour me remercier de prendre soin d'elle [...] un puissant haut-le-cœur l'a soulevée et elle a rendu sur moi tout ce qui restait d'immondices et d'entrailles entre la peau de son recto et la peau de son verso. (O, 28)

Par la manipulation calembouresque de la locution adverbiale « recto verso » et surtout par la brutalité du retournement de cet épisode nocturne où les rôles mère-fille sont permutés, Ducharme provoque des émotions conflictuelles chez son lecteur. Tandis que le sort lamentable de la narratrice inspire la pitié de celui-ci et emporte son adhésion; le rire ou la répulsion violente que suscite ce passage imposent une distance critique. L'inclination parodique de *L'Océantume* brouille les codes du récit d'enfance, et notamment l'habituel maintien d'un « contact émotif et intime avec le lecteur⁸⁰ ». Tour à tour privilégiée et compromise, l'identification à la protagoniste se réalise par intermittence. Signalons que la coexistence des modes épique, tragique, comique et ironique crée une tension déstabilisante, torpillant les attentes qui sont pourtant nourries par les nombreux emprunts au genre. Sans entrer dans le

⁷⁹ Brigitte Seyfrid-Bommertz, *op. cit.*, p. 146.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

détail, car nous y reviendrons dans le prochain chapitre, le jeu subtil entre répétition et subversion des conventions du récit d'enfance exige une participation active du lecteur. Le renouvellement de son plaisir provient de la complicité qu'il noue avec le texte en reconnaissant certains motifs détournés tout en se laissant surprendre par des tournures langagières incongrues et maints élans de provocation.

1.2.2 La lecture

Parmi les invariants du récit d'enfance que l'on peut reconnaître chez Ducharme, comme chez Le Clézio, l'apprentissage de la lecture se signale par son traitement particulier. Dans *Le Chercheur d'or*, une lente évolution vers une autre forme d'appréhension des signes infléchit ce topique familier. Les scènes de la première partie où est représenté le rituel de la lecture s'inscrivent dans la lignée des « épisodes les plus significatifs [...] [qui viennent] marquer la formation et la prise de conscience du monde et [...] [qui peuvent] être assimilés, en quelque sorte, à une série de seuils initiatiques⁸¹ ». La lecture est d'abord pour Alexis un rituel lumineux lui laissant une « impression [...] profonde » (CO, 32) qui remonte à l'époque où sa mère lui lisait le Livre saint. C'est ensuite une activité ludique qu'il partage avec sa sœur Laure dans leur « cachette sous les toits » (CO, 67); puis, une évasion solitaire et imaginaire dans le sillage des loups de mers dont il trouve les récits de voyage à la Bibliothèque Carnegie du Collège Royal de Curepipe. Après avoir réalisé son « rêve de la mer » (CO, 96) et s'être embarqué sur le *Zeta*, le narrateur arrive à l'emplacement présumé du trésor sur l'île Rodrigues avec ses « vieux papiers, sa carte [...], et un cryptogramme écrit en signes cunéiformes » (CO, 103). Dès lors, son activité lectorale dépasse le simple décodage d'un texte pour s'étendre à l'analyse de la carte, à l'étude du relief et au déchiffrement des signes du ciel.

À l'Anse aux Anglais, chaque faille, chaque pierre lui semble une trace que le Corsaire inconnu a inscrite dans le paysage. Aveuglé par sa fièvre de l'or, Alexis entreprend une

⁸¹ Françoise Bonali Fiquet, « L'enfance retrouvée dans *Quoi ? L'Éternité* de Marguerite Yourcenar », dans Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *op. cit.*, p. 227.

« herméneutique insulaire⁸² ». Il établit des plans minutieux, pose des jalons et procède à des excavations accablantes. Dans le dénouement, en identifiant son regard à celui du *Privateer*, il contemple les dessins du ciel et comprend que « la configuration de l'Anse aux Anglais est celle de l'univers » (CO, 334). C'est une révélation pour lui. Le trésor qu'il recherche est immatériel : réécriture dans la pierre des « figures éternelles » des étoiles. Il semble que le rapport à la lecture d'Alexis épouse le mouvement concentrique qui le mène à s'éloigner progressivement du noyau familial pour mieux se retrouver, lors de la situation finale, dans un élan de symbiose avec la nature.

Le rapport à la lecture de [ce] héros [...] s'éloign[e] d'une appréhension classique des livres et des lettres. [...] Dès que l'on perçoit le texte en tant que "sujet" vivant, il se met à palpiter sous les yeux du lecteur et il s'établit une imbrication relationnelle, émotionnelle entre l'écrit et celui qui le découvre. Cette mystérieuse "mise en présence" sollicite du lecteur une subtile participation à ce que l'on peut alors considérer comme une création singulière ou une re-crédation de l'écrit initial. C'est un peu comme si le lecteur était convié à un jeu de piste pour son étonnement, son plaisir et son épanouissement.⁸³

Ainsi, la bibliothèque imaginaire d'Alexis « nourri[t] son rêve de la mer » (CO, 106) et oriente sa quête. Par son absence de nom, le Corsaire Inconnu, dont la figure énigmatique plane sur l'ensemble de son récit, constitue « le noyau d'un intertexte historico-littéraire⁸⁴ » de tous les écumeurs de mers dont il a lu et mémorisé les histoires. En marchant dans les pas du *Privateer*, en faisant les mêmes gestes, en habitant les mêmes lieux, le personnage-narrateur remarque qu'il commence à lui ressembler (CO, 219). Cette figure exerce une telle fascination sur le protagoniste qu'il a le sentiment de traverser le temps pour se réincarner en lui lorsqu'il perce enfin son secret. Mythes, légendes, romans d'aventures et récits de voyages l'habitent au

⁸² Jean-Michel Raccault, *Mémoires du Grand Océan. Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan indien*, Paris, PUPS, 2007, p. 16.

⁸³ Danièle Henky, « J.M.G. Le Clézio édité en jeunesse : "Lire et écrire comme les enfants jouent" », dans Isabelle Roussel-Gillet (dir.), *op.cit.*, p. 42.

⁸⁴ Isa Van Acker, « L'aventure marine dans *Le Chercheur d'or* et *Hasard* : de la réinvention mythique à la fragilisation », dans Sophie Jollin-Bertochhi et Bruno Thibault (dir.), *Lectures d'une œuvre J.M.G. Le Clézio*, Nantes, Le Temps, 2004, p. 85. La critique, qui rappelle la richesse des mythes gréco-latins et bibliques alimentant l'intrigue du *Chercheur d'or*, indique que « le manque d'identité du corsaire [...] permet de l'ériger en une figure emblématique de tous les forbans imaginables, à bord de tous les navires possibles, en route pour toutes les îles du monde [...] » (*Ibid.*).

point où la réalité et la fiction s'entremêlent dans son récit. Pour Alexis, le texte se détache peu à peu de son support pour s'intégrer au flux de la vie.

Cette inflexion du topos de la lecture par Le Clézio témoigne de sa recherche d'une poétique en « adhésion intense à la vie dans sa conception la plus immédiate⁸⁵ ». Cette quête d'une langue vivante se manifeste d'une façon plus ambiguë chez Ducharme. L'extrait qui suit, tiré de *L'Avalée des avalés*, est révélateur du mélange de fascination et « [d']infinie suspicion vis-à-vis des mots⁸⁶ » que l'auteur entretient. Il apparaît d'abord comme l'illustration d'une parfaite adéquation entre les noms et les objets désignés, mais la conception « mimologique⁸⁷ » de la langue étant poussée à son paroxysme, on frise l'absurde.

Je prends goût à lire. Je me mets dans tous les livres qui me tombent sous la main et ne m'en retire que lorsque le livre tombe. Un livre est un monde, un monde fait, un monde avec un commencement et une fin. Chaque page d'un livre est une ville. Chaque ligne est une rue. Chaque mot est une demeure. Mes yeux parcourent la rue, ouvrant chaque porte, pénétrant dans chaque demeure. Dans la maison dont la forme est : chameau, il y a un chameau. Dans la cabane : oie, une oie m'attend. Derrière les multiples fenêtres des manoirs : indissolubilité et incorruptibilité se devinent l'indissolubilité du mariage et l'incorruptibilité de Robespierre. Je raffole des récits de voyage. J'ai passé la nuit dans *Le livre de Marco Polo*. J'y ai vécu les plus belles aventures, mais je ne sais plus lesquelles. (AA, 107)

Arrêtons-nous un instant sur l'opposition que renferme cette dernière phrase. Elle peut semer un doute quant à la portée des aventures auxquelles Bérénice prétend avoir pris part la veille. Si la narratrice se dit prise tout entière dans ce qu'elle lit, la pronominalisation du verbe « mettre » souligne son désir de s'immerger dans le monde livresque⁸⁸. C'est paradoxalement de façon volontaire et consciente qu'elle s'abandonne à la lecture, ce qui mine peu à peu le phénomène de l'identification qu'elle décrit. En braquant l'éclairage sur l'illusion romanesque

⁸⁵ Jacques Dubois, « L'institution du texte », dans J. Neefs et M.-C. Ropars (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 137.

⁸⁶ Gilles McMillan, « Ducharme ironiste », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, 1997, p. 53.

⁸⁷ Voir Gérard Genette, *Mimologiques : voyages en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, 427 p.

⁸⁸ Élisabeth Nardout-Lafarge, qui a consulté le manuscrit de *L'Avalée des avalés*, signale que « Ducharme avait d'abord écrit : "J'entre dans tous les livres [...]", formule qu'il a remplacée par "Je prends goût à lire. Je me mets dans tous les livres [...]" » (*op.cit.*, p. 65).

dont elle semble se repaître, la jeune lectrice témoigne plutôt de son « aptitude à s'apercevoir [elle]-même dans un processus auquel [elle] participe⁸⁹ », accédant à un moment crucial de l'expérience esthétique, selon Wolfgang Iser. Cette attitude de lecture, loin d'être naïve, correspond davantage à celle d'un lecteur averti et nous apparaît impropre à l'âge de la protagoniste.

Par ailleurs, comment doit-on interpréter, dans la narration d'une enfant de dix ans, la déclaration « un livre est un monde » ? Après avoir posé cette équation, Bérénice file la métaphore jusqu'à un point limite où les dérivées correspondantes (la page en ville, la ligne en rue, le mot en maison et le concept en fenêtre) atteignent le plus haut degré d'abstraction. Sachant que la constitution d'une œuvre en « modèle réduit de l'univers⁹⁰ » n'est plus une quête poétique d'une grande originalité depuis Mallarmé, on peut penser qu'il s'agit d'un poncif littéraire tourné en dérision par l'auteur. Et ce, d'autant plus que la progression logique s'étiole et que les signifiants semblent vidés de leur sens. À ce point du texte, la rencontre de « l'indissolubilité du mariage et de l'incorruptibilité de Robespierre », uniquement motivée par la consonance des premiers termes, est pour le moins fortuite. Par cette juxtaposition inusitée de mots, Ducharme transgresse la norme attendue de la cohérence du discours et ménage un effet de surprise chez son lecteur. Stupéfait, celui-ci se laissera-t-il emporter par la passion livresque de la narratrice qui s'exprime à la page suivante ?

En poursuivant sa lecture, il s'apercevra que ce passage s'ouvre sur une singulière apologie du livre.

Je ne cherche pas à me souvenir de ce qui se passe dans un livre. Ce matin, en sortant de mon livre, j'éprouvais une délicieuse sensation d'ébriété d'espace, une grande impatience, un magnifique désir. Tout ce que je demande à un livre, c'est de m'inspirer ainsi de l'énergie et du courage, de me dire ainsi qu'il y a plus de vie que je ne peux en prendre, de me rappeler ainsi l'urgence d'agir. Si presque tous les mots de cette nuit ont passé sur mes yeux comme l'eau de la mer sur les flancs d'un navire, les rares mots que j'ai retenus ont gravé dans mon esprit une marque

⁸⁹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985 [1976], p. 241-242.

⁹⁰ Groupe μ (Jacques Dubois, Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles Éditions Complexe, 1986, p. 101.

indélébile. Je me rappelle très vivement, par exemple, l'épisode où l'empereur de Chine remet un sauf-conduit à Marco Polo "afin qu'ils fussent francs par toute la terre". (AA, 107-108)

Ce bref passage que Bérénice retient du *Livre des merveilles* illustre poétiquement sa façon de concevoir la lecture, le total affranchissement qu'elle lui procure et le territoire sans limite qui se laisse pressentir à l'horizon des œuvres. De la relation particulière que la narratrice noue avec le livre émerge une image, celle d'un espace où elle peut « s'installer, s'abriter, s'abîmer. [...] Le livre peut être refuge, la lecture n'est pas pour autant évasion et n'exclut pas de la vie. Elle donne au contraire un supplément d'intensité en ouvrant sur l'infini de ce qui peut être⁹¹ ». Pas de morale ni d'analyse psychologique à dégager des livres dans lesquels elle plonge sans discrimination, aucune vertu pédagogique à en retirer; un afflux de sensations est l'unique demande qu'elle leur adresse. Elle se défait de l'histoire et du contenu romanesque pour n'en conserver qu'une impression puissante. Une fois qu'elle s'est mise dans le livre et que son regard a pénétré la cloison des mots-demeures, on s'aperçoit que ce sont les mots eux-mêmes, pris dans leur matérialité, qui l'entraînent. La plupart « pass[ent] sur ses yeux comme l'eau de la mer sur les flancs d'un navire », mais quelques-uns impriment en elle leur sonorité. Dans leur étrangeté, on croirait qu'ils prennent vie pour la transporter loin du magma des lieux communs. « Séduisants en eux-mêmes, [ils] sont retenus à titre de mots⁹² ». Cette façon qu'a Ducharme d'accorder une autonomie aux signifiants pour les extirper des systèmes et des modèles linguistiques n'est pas sans évoquer la recherche de Le Clézio d'un langage élémentaire qui cherche à exprimer « l'aventure d'être vivant⁹³ ».

1.2.3 L'éducation

À travers cette quête d'une écriture plus authentique, tous deux expriment leur refus du rationalisme desséchant et des ornières institutionnelles. À l'écart de l'école, avec ses règles et ses pupitres rigides, leurs protagonistes ne s'adonnent pas à la lecture pour se former ou se

⁹¹ Élisabeth Nardout Lafarge, *op.cit.*, p. 65-66.

⁹² Gilles Marcotte, « Le copiste », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 31, automne 2000, p. 95.

⁹³ J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, Folio, 1967, p. 107.

conformer. Elle ne représente pas un outil d'intégration sociale, mais simplement une voie d'accès à l'imaginaire, à un « plus de vie ». À travers elle, les personnages-enfants accèdent à un autre mode de connaissance que celle qu'imposent parents, professeurs, agents du pouvoir et cadres sociopolitiques... Si, comme dans la majorité des récits d'enfance, on retrouve le *topos* de l'éducation dans les premiers romans de Ducharme, l'école y est représentée sous un jour négatif. Dans *L'Avalée des avalés* et dans *L'Océantume*, ce qu'on apprend à l'école, c'est la médiocrité. Elle est transmise par de vieilles maîtresses tyranniques tout droit sorties d'un « interrègne mi-animal mi-autre chose » (O, 26). Méprisant « l'adulterie⁹⁴ » (AA, 275, 319) que ces matrones cherchent à leur inculquer, Iode Ssouvie et Bérénice Einberg dressent un portrait éminemment parodique de ces « gross[es] valétudinair[es] » (O, 26) et de ces « sal[es] poul[es] cochinchinois[es] » (AA, 112). Farouchement révoltées, elles mettent en pratique une philosophie du cancre pour rester intactes, valorisant le redoublement, l'école buissonnière et l'expulsion. Iode Ssouvie refuse d'apprendre à lire et à écrire, jusqu'au moment où elle décide de sceller son amitié avec Asie Azothe par un secret bien gardé :

Asie Azothe m'a appris l'alphabet sous promesse de ne le dire à personne. [...] Je suis en première année depuis trois ans et quelques mois et dans trois ans et quelques mois je serai en première année. J'aurais horreur de sentir que la maîtresse pense qu'elle m'a appris quelque chose. J'exige qu'elle sente que j'exige qu'elle garde pour elle tout ce qu'elle a, qu'elle sente aigrement que je ne veux rien tenir d'elle, pas même la définition de l'article simple. Pour ne pas l'entendre donner son précieux enseignement, j'emplis mes oreilles d'amanites, de coulemelles, de lactaires, de bolets, de russules, de morilles et de clavaires, ce qui est assez extraordinaire, avouons-le. (O, 30)

On s'étonnera de trouver cette énumération savante de champignons à la fin de cet extrait. Comment la jeune narratrice, tout juste sortie de son analphabétisme, pourrait-elle posséder un vocabulaire aussi riche ? *La Flore laurentienne* étant souvent mentionnée dans l'œuvre de

⁹⁴ Ce néologisme formé avec le suffixe *-erie* modifiant le radical « adulte » a une valeur fortement dépréciative dans la langue de Bérénice qui méprise les traits de caractère et les comportements de l'adulte, sa fourberie, sa rouerie, sa saloperie, sa pédanterie, sa veulerie... Signalons que l'« adulterie » est phonétiquement proche du mot « adultère » et du verbe « adultérer », lequel signifie notamment « falsifier » ou « altérer la pureté originelle par le mélange d'éléments de moindre qualité ». Voir « adultérer » dans « Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française-CNRS-Université de Lorraine » sur le site du *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*, en ligne, < <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2038838475> >, page consultée le 5 novembre 2017.

Ducharme, on pourrait être amenée à concevoir ce lexique étonnant comme un emprunt à la nomenclature des différentes familles de mycètes établie par le frère Marie Victorin⁹⁵. Se signifierait ici l'intention de l'écrivain de tourner en dérision le patrimoine culturel et le savoir. Sous-jacente à ce passage, on peut également déceler une allusion au comte de Lautréamont, plagiaire assumé qui recueillait aussi des noms d'espèces rares dans les encyclopédies. Nous y reviendrons, mais signalons que Ducharme se « tour[ne] vers Lautréamont, lui-même associé à l'univers scolaire par son texte et par sa légende, qui le montre tour à tour fort en thème exalté, potache, insolent et farceur [...] »⁹⁶. Comble de l'ironie, il copie le « copiste⁹⁷ » pour remettre en cause la notion de chef-d'œuvre. Si Ducharme refuse de s'incliner devant les canons littéraires, il n'en reste pas moins que des références les plus diverses émaillent ses textes. Par maintes stratégies parodiques, Ducharme fait de ses protagonistes des « déchaînés d'école » (AA, 199) qui s'emploient à démolir ce temple du savoir, le « lieu où se marque le plus fortement l'institutionnalisation nouvelle de la littérature dans le Québec de la Révolution tranquille⁹⁸ ». Au-delà des leçons et des maîtres, que l'auteur critique vertement, c'est la sacralisation des belles lettres qui attise son ironie.

La charge contre les murs scolaires est moins frontale dans l'œuvre de Le Clézio, mais elle n'en demeure pas moins percutante. « Peuvent-ils vraiment croire que le monde est une leçon à apprendre, ou un jeu dont il suffit de connaître les règles ? Vivre est ailleurs⁹⁹ », peut-on lire dans *L'Inconnu sur la terre*. Rétive au carcan du système d'éducation, roue d'engrenage de la société capitaliste, sa plume affectionne les jeunes qui font l'école buissonnière, les autodidactes, les fugueurs et les orphelins analphabètes, telle Lalla. On peut considérer cette

⁹⁵ Voir Christiane Kègle, « Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme », *Études littéraires*, vol. 28, n° 1, 1995, p. 54.

⁹⁶ Élisabeth Nardout-Lafarge, *op.cit.*, p.132.

⁹⁷ Ce terme est emprunté au titre d'un article de Gilles Marcotte, « Le copiste », dans lequel on peut lire : « Réjean Ducharme n'est pas influencé par les auteurs qu'il cite; il copie — et souvent mal, volontairement mal, comme lorsque, par exemple, il transcrit en prose tel poème de Nelligan. Il ne reproduit pas des idées, peut-être même pas des sentiments, mais des mots » (p. 98).

⁹⁸ Michel Biron, *L'absence de maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 193.

⁹⁹ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, p. 133.

inclination comme une offensive oblique lancée contre l'institution scolaire qui cherche à produire, croirait-on, de simples pions sur l'échiquier social. Si l'on en croit Danièle Henky, l'écrivain s'insurgerait contre l'entrave à la liberté que représentent les bancs d'école :

Le rêve [...] est interdit [aux élèves] et ils sont condamnés à perdre leurs facultés naturelles de participation poétique, imaginatives, à la fois au monde, aux autres et à eux-mêmes. Il s'agit de produire des individus abstraits. C'est la raison essentielle pour laquelle héros et héroïnes lecléziens perçoivent l'école comme une prison dont il convient de s'évader¹⁰⁰.

Cela dit, dans *Désert*, l'établissement scolaire brille par son absence. Il est substitué par l'école du désert et l'école de la rue, par « l'école de la vie ». Lalla et Nour font divers apprentissages dans les deux récits parallèles qui relatent leur passage vers l'âge adulte. À l'immobilisme pétrifiant de l'école telle qu'on la connaît s'oppose le mouvement d'une marche vers une autre forme de connaissance. Dans la violence du désert, le long des plages et dans « les grandes avenues de la ville » (D, 309) surviennent des rencontres qui orientent leur parcours. Parmi celles-ci s'élève la figure légendaire de Al Azraq, l'Homme Bleu qui lie leurs destins par-delà l'espace et le temps : « Le regard de l'Homme Bleu est là, partout, jusqu'au plus lointain du désert. » (D, 191) Les protagonistes sont tous deux issus de la tribu de ce prophète dont ils découvrent le tombeau à quelques générations d'intervalle. C'est un guide, non pas un professeur ou un maître, qui leur permet de découvrir leur passé historique et mythique : le cheikh Ma el Aïnine joue ce rôle auprès de Nour; le mystérieux Es Ser, auprès de Lalla. Quant au chemin semé d'épreuves de leur initiation, il ne mène pas à la construction d'une identité figée, mais à la révélation de leurs forces intérieures. En cela, les deux récits se distinguent quelque peu du *bildungsroman*¹⁰¹ auquel on peut les rattacher par ailleurs. Initiations, voyages, épreuves, apprentissages et accession à une plus grande connaissance d'eux-mêmes jalonnent leurs pérégrinations. Toutefois, notons que leur marche les ramène vers

¹⁰⁰ Danièle Henky, *op.cit.*, p. 41.

¹⁰¹ Le *bildungsroman* ou roman d'éducation, un genre littéraire qui a connu son essor au 19^e siècle, suit l'évolution d'un jeune héros vers l'âge adulte. Il décrit sa formation intellectuelle et morale jusqu'à l'achèvement de sa personnalité. Signalons que le terme allemand « bildung » est retenu dans les études littéraires françaises pour sa polysémie, car il renferme à la fois les concepts de construction, d'éducation, de formation et de connaissances acquises. De plus, on conserve l'expression *bildungsroman*, car c'est l'œuvre de Goethe *Les années d'apprentissage du jeune Wilhelm Meiste* qui a fourni au genre le modèle d'écriture.

leur point de départ. La boucle de son cheminement est d'ailleurs annoncée à Lalla par Naman, le vieux pêcheur qui prophétise son retour : « Toi, tu iras. Tu verras toutes ces villes, et puis tu reviendras ici, comme moi. » (D, 96) Il en sera davantage question dans notre troisième chapitre : entre la quête de Nour et celle de Lalla se dessine une spirale « parce que la terre est dure et que le ciel ne veut pas des hommes » (D, 193). On la croirait inscrite dans leur nomadisme. Plutôt qu'une somme de connaissances, c'est la reconnaissance de la liberté douloureuse inhérente au désert qui imprègne ce roman.

On pourrait être porté à croire que *Le Chercheur d'or* est également un roman d'apprentissage, mais il faut préciser que l'apprentissage effectué par le narrateur-personnage est singulier : loin de correspondre à la traditionnelle formation d'un individu cultivé et accompli que commenterait une voix narrative supérieurement éclairée, le récit d'Alexis décrit son propre parcours vers une vie simple en adéquation avec la nature. De plus, il mène à ce que Nicolas Bouvier nommerait un « exercice de disparition¹⁰² » insolite. Alexis n'a-t-il pas cherché à effacer les traces de son journal en jetant ses cahiers aux flammes ? À la fois récit initiatique, biographie familiale fictionnalisée et roman d'aventures revisité, *Le Chercheur d'or* est une œuvre dont il est impossible de cerner l'appartenance générique. La description du roman d'aventures que fournit Le Clézio « relève aussi de la tradition du *bildungsroman* : "C'était un roman où était mis en scène un enfant qui devenait adulte, qui était obligé par les circonstances de se débrouiller¹⁰³" ». Ici, l'aventure est vouée à une impasse, car la quête du protagoniste est portée par un monde de chimères : son apprentissage se fait à rebours, consistant à se détourner du prétendu progrès des civilisations occidentales, à refuser l'intelligence abstraite des adultes pour retrouver la spontanéité du regard de l'enfant. En outre, l'évolution singulière d'Alexis est suggérée par un lien intertextuel évident avec Robinson Crusoé de Daniel Defoe dont la perspective est renversée.

¹⁰² Nicolas Bouvier, « La clé des champs », dans Alain Borer *et al.*, *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1999 [1992], p. 44.

¹⁰³ J.M.G. Le Clézio, cité par Sandra L. Beckett, « Entretien du 23 octobre 1993 avec Jean-Marie Gustave Le Clézio », *op.cit.*, p. 291.

Ce retournement idéologique dénote la réprobation que provoquent chez Le Clézio les voyages de colonisation tout en mettant en évidence son intérêt pour les « voyages initiatiques qui mènent "de l'autre côté", c'est-à-dire à la découverte de la pensée primitive¹⁰⁴ ». Lorsque le narrateur se compare à Robinson, il se réfère à sa solitude et non pas à l'œuvre de civilisation de ce dernier. Le héros administrateur de son île est bien étranger au rêve anticolonialiste d'Alexis. La « transvalorisation hypertextuelle¹⁰⁵ » est mise en évidence du fait que le narrateur exècre son cousin Ferdinand qui surnomme explicitement « Vendredi » (CO, 18) son ami Denis, parce qu'il est noir. Nulle prétention chez le protagoniste leclézien à l'éducation des indigènes ni à la fondation d'une microsociété à l'image de l'Europe. Comme le faisait remarquer Gérard Genette en comparant *Vendredi ou les limbes du Pacifique* à l'œuvre de Daniel Defoe, « entre le jeune sauvage et son bon maître anglais, industriel et protestant [...], [Michel Tournier prenait] antithétiquement le parti (des valeurs supposées) de Vendredi contre [celles de] Robinson, et [...] substitu[ait] en conséquence à l'éducation de Vendredi par Robinson une éducation, symétrique et inverse, de Robinson par Vendredi¹⁰⁶ ». D'une façon similaire, dans *Le Chercheur d'or* Alexis ne cherche pas à intégrer Denis, le petit-fils d'un ancien esclave, au système axiologique de la classe dominante et bourgeoise dont il est issu. Au contraire, c'est Denis qui initie son ami à un mode de vie sensible à l'environnement et qui lui inculque les valeurs d'un monde élémentaire.

Dépositaire de nombreuses connaissances sur la nature, le jeune garçon lui prodigue un enseignement essentiel : « Les leçons de Denis sont les plus belles. Il m'enseigne le ciel, la mer [...] les champs en friche où nous courons ensemble. » (CO, 38) Il détient un savoir immense et concret hérité « de son grand-père et de sa grand-mère aussi, une vieille Noire qui habite les Cases Noyale. Il connaît le nom de tous les poissons, de tous les insectes, il connaît toutes les plantes qu'on peut manger dans la forêt [...]. Il sait tellement de choses qu'on ne s'ennuie jamais avec lui » (CO, 17). Le narrateur présente son compagnon de jeu comme un enfant-guide dont les sens sont maintenus en éveil. « Guette[r] » (CO, 39), être attentif aux moindres

¹⁰⁴ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 135

¹⁰⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, p. 515.

¹⁰⁶ *Ibid.*

changements de la nature environnante est un long apprentissage qui engage tout l'être. Grâce à Denis, Alexis reçoit son baptême du voyage en mer : il n'a « jamais rien connu d'aussi beau » (CO, 54). Cette expérience cruciale lui fait découvrir une euphorie sans limites, bien loin de « l'horrible, paralysant savoir¹⁰⁷ » que dispensent les institutions scolaires traditionnelles.

1.2.4 Les amitiés

Au-delà d'un éveil de tous les sens, le topos des amitiés enfantines s'accompagne souvent, dans l'œuvre de Le Clézio, d'une initiation aux mœurs, à l'histoire et aux mythes d'une autre civilisation. En suivant son jeune camarade jusqu'au Morne, une « terre étrangère, la terre de Denis et des Noirs de l'autre côté » (CO, 39), le narrateur outrepassé les frontières du domaine des Blancs privilégiés. Il se sent honoré « de manger ce qu'[a] mangé [Sacalavou] » (CO, 41), le chef légendaire de la révolte des esclaves marrons dont l'âme gémissante hante le Morne. Ainsi sont franchies et bouleversées, le temps de leurs jeux, les barrières raciales et sociales érigées par la colonisation. Cependant, le poids des interdits aura finalement raison de cette amitié, au grand désarroi d'Alexis, qui éprouve « une impression de vide, de grande solitude » (CO, 64) lorsque son compagnon est banni du Boucan.

Chez Le Clézio, ce sont souvent les adultes qui mettent fin aux amitiés transgressives et interculturelles en s'interposant entre les enfants pour les séparer. Dans *Désert*, Aamma, la tante de Lalla qui cherche à la marier contre son gré, condamne son lien affectif avec le berger Hartani, un enfant trouvé qui « avait la peau noire comme les esclaves du Sud » (D, 104). Elle désapprouve aussi sa relation avec le gitan Radicz, un jeune mendiant qui accompagne Lalla dans ses pérégrinations à travers Marseille. Toutefois, c'est l'accident mortel de l'adolescent en fuite qui met un terme définitif à leur amitié. Après cette tragédie, qui cristallise la violence urbaine, Lalla décide de reprendre la route du désert « pour ne plus jamais revenir » (D, 382). La perte douloureuse de son compagnon, comme la mise à l'écart de Denis, laisse une béance dans le récit. L'auteur ne prétend pas que les relations interculturelles soient à l'abri des

¹⁰⁷ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, p. 123.

contingences sociopolitiques ni qu'elles puissent surmonter tous les clivages générés par l'Histoire. Néanmoins, dans son œuvre, les « affinités électives » entre ses jeunes protagonistes imperméables aux préjugés ethnocentristes mettent en valeur la complémentarité des cultures.

Elles démontrent, au moins dans la fiction, que la rencontre avec autrui peut se faire sur un monde autre qu'agonistique ou d'assimilation de l'autre au même. Les enfants restent ainsi les plus précieux médiateurs de la « relation », au sens que Glissant donne à ce mot, ou de l'interculturel pour lequel Le Clézio milite depuis 2009¹⁰⁸.

Même si elles ne perdurent pas, ces amitiés sincères et significatives entre des enfants d'horizons très différents laissent entrevoir l'importance de la rencontre, du dialogue et de la diversité.

Les questions de l'identité et de l'altérité, portées par les amitiés enfantines, sont également prégnantes dans l'univers ducharmien. Dans *L'Océantume* et *L'Avalée des avalées*, les paires d'amies contrastées que forment les répugnantes Iode Ssouvie et Bérénice avec les pures et gracieuses Asie Azothé et Constance Chlore, de même que les liens fraternels ambigus avec Inachos et Christian sont une source de tensions constantes. Le courant qui traverse les romans est emporté par la vie émotionnelle et passionnelle¹⁰⁹ des narratrices. Leurs démêlés avec la solitude et leur impérieuse volonté d'indépendance, en conflit avec leur soif d'amour, régissent leurs relations et, de ce fait, le cours diégétique. Parmi les nombreuses réflexions tourmentées d'Iode Ssouvie, une phrase dépeint avec concision les fluctuations de ses sentiments pour Asie Azothé : « Je suis passée en quatre mots de la haine la plus impérative à l'amitié la plus pressante. » (O, 23) Pierre-Louis Vaillancourt affirme que la « sororalité¹¹⁰ », une solitude partagée avec une âme correspondante par une sorte de fusion siamoise, constitue une expérience primordiale pour les protagonistes. « Cherchell » est le nouveau nom par lequel

¹⁰⁸ Marina Salles, « Le "vert paradis" des amitiés enfantines : les enfants médiateurs de l'interculturel dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio », dans Nicolas Pien et Dominique Lanni (dir.), *J.M.G. Le Clézio, explorateur des royaumes de l'enfance*, Roubaix, Passage(s), 2014, p. 229.

¹⁰⁹ Brigitte Seyfrid-Bommertz le démontre en empruntant une perspective rhétorique pour étudier « comment les héros ducharmiens construisent leur univers passionnel (lieux et figures de la passion), comment ils le perçoivent et le commentent (système de valorisation des passions), et de quelle façon ils négocient avec les autres personnages ainsi qu'avec le lecteur (caractère intersubjectif des passions et effets sur le récepteur) » (*op.cit.*, p. 4).

¹¹⁰ Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 34.

Iode Ssouvie et Asie Azothe décident de s'autodésigner après un rituel de baptême loufoque où elles se giflent à tour de rôle :

Si tu comprends, nous ne sommes plus deux personnes, nous sommes devenues une seule personne. Prenons un nom pour cette seule personne que nous sommes maintenant, un nom ni masculin, ni féminin, ni pluriel, un nom singulier et bizarre. Ce sera notre cri de guerre ! Elle suggère Cherchell [...]. (O, 111)

Cette appellation, qui provient du nom d'un port d'Algérie trouvé au hasard dans un atlas, fait résonner à la fois le patronyme Churchill, à travers lequel nos alliées belliqueuses font retentir l'idée de leur victoire, l'expression bilingue « cherche hell », que l'on peut traduire par « chercher l'enfer », de même que le syntagme verbal « cherche elle », qui évoque la quête de l'âme sœur. Selon Gilles Marcotte, l'enfance et son corollaire, la faculté de se souder à l'autre dans l'amitié et d'incarner le « chiffre deux », serait « la force qui entraîne tout le texte, malgré la menace présente du sexe, de la guerre¹¹¹ ». Les narratrices ducharmiennes livrent un combat de chaque instant contre l'influence extérieure, la « Milliarde », « l'adulterie » et leurs propres démons. Par moments, le besoin d'autrui impose une trêve, mais l'amitié ne saurait s'établir dans la durée. Alors que, chez Le Clézio, la relation ne peut résister au temps pour des motifs extérieurs, ici, elle semble renfermer le germe de sa propre destruction. La tentation de la symbiose complète menaçant de dissolution la singularité de chacune, elle se convertit en dégoût profond ou en désir d'anéantissement. Dans le cri de guerre « Cherchell » perce également un désespoir, celui de ne jamais pouvoir rejoindre l'autre parfaitement.

L'amitié absolue est l'utopie à l'horizon de l'œuvre. Un passage exagérément lyrique de *L'Océantume* illustre le rêve fusionnel et sa chute. Après s'être imaginé former avec Asie Azothe une nouvelle entité concrète, « les liens cérébraux qui [les] unissent [...] devenus bois, fer, viscéraux, artériels [...], [leurs] sangs mêlés comme de l'eau avec de l'eau » (O, 159), Iode Ssouvie l'appelle en vain. « Terrassée par [s]on cri, [elle] [s]'écroule au fond [d'elle]-même. » (O, 159) L'alliée est tour à tour appelée, rêvée, puis « vomi[e] de [s]a vie » (O, 71), regrettée et cruellement trahie. Dans *L'Avalée des avalées*, pensons à la finale, on ne peut plus cynique, où Bérénice se lave les mains du sacrifice de son amie : « Je leur ai menti. Je leur ai raconté que Gloria s'était d'elle-même constituée mon bouclier vivant. Si vous ne me croyez

¹¹¹ Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », p. 121-122.

pas, demandez à tous quelle paire d'amies nous étions. Ils m'ont crue. Justement, ils avaient besoin d'héroïnes. » (AA, 379) Par-delà l'ambiguïté que renferme cette dernière phrase qui fait résonner le paradoxe d'Épiménide et cherche à provoquer le lecteur, signalons le ton désabusé qui trahit la défaite des idéaux.

Au contraire du récit d'enfance à valeur édifiante, ce « roman prend par paliers successifs l'allure d'un *contre-exemplum* [...]. Bérénice ne fait aucun apprentissage décisif, sinon celui de la cruauté et du mal¹¹² ». Ni guides ni dépositaires d'un savoir autre, comme ceux qui viennent éclairer l'univers de Le Clézio, ne gravitent autour des narratrices ducharmiennes. Il subsiste un arrière-goût amer de leurs relations amicales, qu'elles tendent vers une communion ou un rejet violent : impossible de se fondre dans l'altérité sans se perdre, impossible de s'extirper de sa subjectivité pour percer la conscience de l'autre, impossible de surmonter la différence. Malgré l'échec qu'elles anticipent avec lucidité, Iode Ssouvie et Bérénice se lancent furieusement dans leurs conquêtes amicales. Dans ce mouvement de balancier entre, d'une part, le jaillissement de l'amitié, l'espoir d'un contact pur et, d'autre part, le déni du lien amical et le déversement de la haine, on entrevoit l'abîme de paradoxes au-dessus duquel l'auteur nous laisse suspendu.

1.2.5 La recreation de la langue par les enfants

Signifier une chose et son contraire, c'est la liberté qu'offre l'univers ludique associé à l'enfant. Si les narratrices s'expriment comme d'érudites bouffonnes étrangement lucides pour leur âge et si elles sont habiles à construire et déconstruire de larges pans de discours – tantôt par des démonstrations philosophiques d'inspirations diverses, tantôt par des raisonnements truffés de mots savants dans un assemblage inattendu –, on retrouve une part d'enfance dans leurs jeux et leur intransigeance. Le paradoxe vertigineux qui les façonne se reflète dans la langue qu'elles réinventent, entre rejet et emprunt. Au seuil de la capitulation, pressentant la défaite du « nous » et combattant l'échec de l'absolu, Iode et Bérénice se replient dans un autre univers de signes. À travers celui-ci, Ducharme ébranle le lieu commun de la recreation du

¹¹² Brigitte Seyfrid-Bommertz, *op.cit.*, p. 112.



langage par l'enfant. À la différence d'une Colette décrivant comment celui-ci attribue arbitrairement le sens qui lui plaît aux mots qu'il ne comprend pas (on pense au passage de *La Maison de Claudine* dans lequel la narratrice évoque comment elle employait le terme « presbytère », dont elle ignorait le sens, pour désigner un escargot), les narratrices délient les signifiants de leur référent consciemment et volontairement. Tenant à la fois du *puer ludens*¹¹³, enfant ludique, et du *puer philosophus*¹¹⁴ (un amalgame qui sort des sentiers battus), elles jouent sur les ambiguïtés de la langue et débusquent ses aberrations. Comme on le verra dans le prochain chapitre, par des jeux de mots les plus variés, elles brisent la monotonie du langage courant, bousculent les conventions linguistiques et décapent les expressions profondément ancrées dans l'usage.

Le mythe de l'enfant-poète, qui circule dans la littérature romantique notamment, est revisité dans *L'Avalée des avalés*. Porté à son comble, il peut laisser perplexe. La haine qu'éprouve Bérénice envers l'adulte est si vive qu'aucune langue existante ne lui permet de la clamer. Ainsi, elle invente le « bérénicien » pour manifester son refus catégorique d'entrer dans un monde sénescence et « visqueux » (AA, 336).

Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue [...]. Frappée de génie, devenue ectoplasme, je criai, mordant dans chaque syllabe : « Spétermatorinx étanglobe ! » Une nouvelle langue était née : le bérénicien [...]. « Mounonstre bexéroorisiduel » et « spétermatorinx étanglobe » sont synonymes. En bérénicien, le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir. (AA, 337)

Paradoxalement issue d'un code commun, « fait[e] d'emprunts à des langues toutes faites » (AA, 337), la langue aux accents exploréens que crée Bérénice met de l'avant l'expressivité la plus totale, faisant fi de la compréhensibilité de celle-ci. Comme le souligne

¹¹³ Richard N. Coe développe cette notion dans le chapitre « *Puer Ludens* : An excursion into Theory » pour décrire l'aire de jeu étrangère à l'adulte, par sa gratuité, qu'investit l'enfant ludique (*When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven and London, Yale U. Press, 1984, p. 240-273).

¹¹⁴ Brigitte Seyfrid Bommertz note qu'il « est inhabituel [de] faire [du *puer ludens*] un *puer philosophus* maniant à l'envi des fragments de Platon, Descartes ou Sartre », *op.cit.*, p. 114.

Kenneth Meadwell¹¹⁵, sans commune mesure avec le babil d'un enfant réel qui chercherait à entrer en relation, cette langue inventée induit un retournement en établissant un code inaccessible à l'adulte qui se retrouve alors dans la position de l'*infans*. Ironiquement annoncée, la naissance du « bérénicien » nous paraît tourner en dérision la fascination de nombreux auteurs pour l'enfance conçue comme « *experimentum linguae*, expérience transcendante de la différence entre langue et parole¹¹⁶ ».

Pourtant, en convoquant pour mieux l'infléchir l'image stéréotypée de l'enfant détenteur d'une parole originale (innovatrice tant syntaxiquement que sémantiquement), Ducharme dévoile son rapport particulièrement ambivalent avec la langue. Si elle s'avère inadéquate pour traduire les émotions et le cours des pensées intimes, si elle s'érige, tapissée d'ambiguïtés, comme un pont infranchissable entre les êtres, la langue demeure toutefois primordiale pour la communication. Comment concilier la méfiance que lui inspire cet entrelacs de codes imposés par l'usage avec l'espoir de conférer aux mots un potentiel d'expression authentique ? En adoptant une posture équivoque envers la langue, il parvient à maintenir un « équilibre impondérable entre [c]es deux¹¹⁷ » pôles inconciliables.

Dans les nombreux romans, nouvelles et essais qu'a écrits Le Clézio on retrouve un paradoxe similaire : une quête du silence, quête d'un accord au « tout ineffable¹¹⁸ » duquel notre conscience nous soustrait. « Par le langage, l'homme s'est fait le plus solitaire des êtres du monde, puisqu'il s'est exclu du silence¹¹⁹ » affirme-t-il. Ses écrits tentent d'approcher une

¹¹⁵ Kenneth W. Meadwell, « Ludisme et clichés dans *L'Avalée des avalés* », *Voix et Images*, vol. 14, n° 2, (41) 1989, p. 294-300.

¹¹⁶ Giorgio Agamben, cité par Véronique Gély, *op.cit.*, p. 9.

¹¹⁷ On reprend ici une formule du poème liminaire du recueil *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denys Garneau, « C'est là sans appui », Montréal, Bibliothèque québécoise, 2013 [1937], p. 11. Ducharme parodie ce poème dans un passage de *L'Océantume*, comme le signale Gilles Marcotte (« Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », p. 90) : « O chaises, vous m'écœurez ! Les chaises sont faites pour qu'on s'assoie. On s'assoit pour s'ennuyer. S'ennuyer est attendre. Attendre est impardonnable, écœurant. Il n'y a pas de place ici : on ne peut que tourner en rond, tourner en rond » (O, 207).

¹¹⁸ J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, p.116.

¹¹⁹ J.M.G. Le Clézio (*L'Inconnu sur la terre*, p. 38) ajoute que « [t]ous [l]es efforts [de l'homme] pour comprendre les autres langages, olfactifs, tactiles, gustatifs, et les vibrations, les ondes, les communications par les racines, les cycles chimiques, les anastomoses, tout cela il faut qu'il le traduise

réalité inaccessible à notre intelligence rationnelle qui trace des frontières. Cela dit, Le Clézio confie à l'enfant, en raison de son ouverture, de son regard neuf et de sa capacité d'étonnement, le secret de la plénitude. En profond accord avec la nature, celui-ci détiendrait les clefs d'un ailleurs où le langage est superflu, où les contours des mots se dissolvent. L'idéal d'une communication sans la médiation du langage, qui est sous-jacent dans l'œuvre ducharmienne, est tangible chez Le Clézio.

L'amitié, dans *Désert* et *Le Chercheur d'or*, se passe souvent de paroles. L'entente entre les enfants est scellée par des « regards, [d]es gestes, le langage du cœur¹²⁰ ». Après son premier voyage en mer, étourdi et enfiévré par le soleil qui lui « [prend] ses forces », Alexis est soigné par Denis : « Il n'a pas besoin de parler. Il est mon ami, et son silence, ici à côté de moi, est une façon de le dire. » (CO, 57) Cette façon d'exprimer l'amitié est encore plus frappante dans *Désert*. Le berger Hartani, que certains personnages croient sourd-muet « ne connaît pas le langage des hommes » (D, 122), pourtant, il « sait donner et recevoir cette parole » (D, 123) qui se loge en nous, « comme un secret, comme une prière » (D, 123). Avec lui, Lalla apprend que les mots importent peu : « Les autres n'attendent que des paroles, ou bien des actes, des preuves, mais lui, le Hartani, il regarde Lalla, avec son beau regard de métal, sans rien dire, et c'est dans la lumière de son regard qu'on entend ce qu'il dit, ce qu'il demande. » (D, 123) À maintes reprises, les enfants lecléziens communiquent tacitement dans l'immédiateté de leurs sensibilités attentives. Par leur accord non verbal, les écueils de l'inauthenticité sont évités et les frontières linguistiques effacées.

En regard du traitement particulier que Le Clézio et Ducharme réservent à quelques *topoi*, on voit se dégager les deux phases différentes que psychologues et écrivains distinguent communément dans l'enfance; une bipartition pouvant se rapporter à la nuance latine entre *infans* et *puer*. La première phase, que privilégie surtout Le Clézio, se rapporte à la « vie

dans son langage, avec ses mots et ses chiffres. Mais il n'en perçoit que les traces: le vrai sens est passé à côté. Alors l'homme est seul, et il ne sait pas être lui-même. »

¹²⁰ J.M.G. Le Clézio, « Préface », dans *Photographies de Christophe Kuhn*, Paris, Éd. Enfants réfugiés du monde, 1997, s.p.

instinctive de la première enfance, placée sous le signe de l'unité¹²¹ ». L'enfant en bas âge s'absorbe tout entier dans ce qu'il observe. On le dit en communion avec la nature. Avec l'âge de raison s'amorce la deuxième étape dont Ducharme tire sa substance tragique. Elle est caractérisée à l'inverse par l'analyse et la dissociation : c'est l'époque où la conscience, pour saisir le monde, le comprendre et y imprimer sa marque, tend à se singulariser en discernant les éléments les uns des autres et en établissant des hiérarchies. Toutefois, comme le signale Brigitte Seyfrid-Bommertz, l'intelligence rationnelle de l'enfant est moins développée que celle de l'adulte, et les « poussées vitales et irraisonnées que l'éducation tente d'endiguer¹²² » s'emparent encore de son esprit pénétrant. Ainsi, qu'il exploite principalement l'une ou l'autre des deux phases, le récit d'enfance tend généralement vers une logique de type affectif. Du moins, dans les œuvres de nos auteurs, ce qui subsiste du récit d'enfance relève du passionnel et de l'irraisonné. Parmi les *topoi* parodiés par Ducharme et infléchis par Le Clézio, celui de la réinvention de la langue par l'enfant occupe une place prépondérante dans leurs romans.

Affirmation de la marginalité, mais soif de l'Autre; prolifération des références, mais défiance contre l'institution littéraire; quête d'une parole authentique, mais suspicion à l'égard des mots : les tensions nombreuses que nous avons relevées chez les deux auteurs, tensions qui recourent le drame des personnages-enfants dont la quête d'absolu se heurte aux murs de la réalité, pourraient-elles être à la source du poétique dans les romans à l'étude de Ducharme et Le Clézio ? Les prochains chapitres seront consacrés à l'approfondissement de cette question.

¹²¹ Brigitte Seyfrid-Bommertz, *op. cit.*, p. 169.

¹²² *Ibid.*

CHAPITRE II

POÉTIQUE DUCHARMIENNE : CHARGE VERBALE CORROSIVE ET LUDIQUE

Quelques précisions s'imposent concernant notre conception du terme « poétique » qui, par la multiplicité de ses acceptions et de ses usages, s'entoure d'une « nébuleuse notionnelle¹²³ », laissant une brèche ouverte aux polémiques définitives.

2.1 Question de poétique

Dans son article « De quoi la poétique est-elle le nom ? », Vincent Jouve évoque différents enjeux soulevés par son évolution et la variété de ses emplois. Par exemple, « [s]i l'on peut parler de "la poétique", entendue comme discipline interrogeant les propriétés du discours littéraire, on évoque aussi couramment de nombreuses poétiques particulières¹²⁴ ». Ainsi, il peut s'agir, d'une part, d'une théorie littéraire tentant d'identifier des lois universelles qui permettraient d'appréhender les œuvres littéraires dans leur ensemble (une théorie devenue progressivement une méthode en proposant des outils d'analyse aux structures stables postulées); d'autre part, d'une étude de la spécificité de la poétique d'un auteur, d'un texte ou d'un mouvement littéraire. Comment, en s'efforçant d'éviter l'écueil d'une circularité stérile, peut-on concilier ces démarches complémentaires qui peuvent sembler contradictoires, l'une relevant du général, l'autre, du particulier ? Nous nous inspirerons notamment de l'essai de Laurence Bougault, qui, tout en reconnaissant l'autoréférentialité de la poésie mise au jour par

¹²³ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002, p. 12.

¹²⁴ Vincent Jouve, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », *Fabula-LhT*, n° 10, « L'aventure poétique », décembre 2012, < <http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html> >, page consultée le 10 septembre 2016.

Roman Jakobson¹²⁵, interroge le lien intime que noue avec le monde le projet poétique, toujours sur le « *seuil*, perpétuellement au confluent de *logos* et *cosmos*¹²⁶ ».

Par ailleurs, pour explorer la dimension poétique des œuvres en prose de notre corpus, nous nous reporterons également au *Récit poétique* de Jean-Yves Tadié¹²⁷ et aux études de Jean Cohen qui éclairent le fait que « le poétique subsume toutes les catégories puisqu'il est l'"expressivité de toutes les expressions". Il n'est donc pas lui-même une catégorie, mais le principe qui les engendre toutes¹²⁸ ». Un texte, qu'il soit musical, romanesque, théâtral, cinématographique ou autre, peut être poétique. Ce que le « poétique » tient du poème, c'est une certaine orfèvrerie de la matière langagière produisant un effet singulier. Si on observe, dans le vocabulaire courant, un glissement de l'adjectif « poétique » vers un sens très étendu, allant jusqu'à se rapporter aux phénomènes naturels capables d'émouvoir par leur beauté, nous restreindrons l'emploi de ce concept au langage humain, car la médiation, où se lient « étroitement le rhétorique et le poétique¹²⁹ », apparaît comme une condition essentielle à la poéticité. Le Groupe μ l'a démontré par l'observation du « jeu des isotopies¹³⁰ » des textes poétiques en faisant ressortir leur visée unificatrice : « Si le poème est bien la résolution langagière d'un conflit, [...] il sera d'autant plus poétique que les oppositions seront fortes. [La] dichotomie anthropos/cosmos répond à cette condition¹³¹. » En outre, si la poéticité ne se limite pas à un genre (débordant largement celui de la poésie), en quoi diffère-t-elle du simple message verbal ? Sans prétendre cerner dans toute son étendue le sens de ce terme souvent

¹²⁵ Roman Jakobson définit la « fonction poétique » du langage comme « [l]a visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur son propre compte [...]. Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets » (« Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1970, p. 218)

¹²⁶ Laurence Bougault, « Poésie, cosmos, logos », *Poésie et réalité*, Paris, Harmattan, 2005, p. 321.

¹²⁷ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 2005.

¹²⁸ Jean Cohen, « Comique et poétique », *Poétique*, n° 61, 1985, p. 60.

¹²⁹ Groupe μ , *op.cit.*, p. 95.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 124.

assimilé au mystère, voire à l'hermétisme d'une œuvre¹³², nous nous proposons de repérer les modalités scripturales et lectorales qui concourent à son occurrence chez nos auteurs.

Nous garderons à l'esprit les théories d'inspiration jakobsienne qui caractérisent « la poéticité par l'autotélisme et l'autoréférence¹³³ » sans limiter notre analyse à une fonction du langage, la poéticité ne se réduisant pas à une fonction. En revenant à l'étymologie du mot grec *poiêsis*, qui signifie « création », lui-même provenant du verbe *poiein* (« faire », « créer »), Bougault indique pour sa part que le projet poétique « engendrerait [...] un *objet inédit*, appartenant au monde dans sa matérialité et sa plasticité [...] [et] [faisant] saillie sur l'extériorité du monde¹³⁴ ». Nous pouvons également évoquer une façon de composer, de donner une forme et de constituer un tout avec, chez nos auteurs, une énergie faisant revivre un élan primordial, « un immédiat qui bouscule¹³⁵ ».

2.2 Dynamique ducharmienne

Dans l'œuvre de Ducharme, cette dynamique primordiale s'exprime notamment par un ludisme corrosif, une exubérance et une charge verbale transfigurant le langage. Cette violence déferlante, Le Clézio la souligne dans « La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature ». Sa lecture met en relief « des petits nains étrangers », simulacres d'enfants, qui font la guérilla au monde des adultes avec des jeux de mots :

Tout est bon pour se défendre. Mais les mots surtout sont bons, parce que les adultes les prennent au sérieux. Pour eux, ils sont sûrs et indiscutables, alors que pour les enfants ils ne sont que des imaginations. [...] Les mots s'embusquent, ils bondissent, ils frappent et se retirent en un éclair. C'est la tactique de guerre apache appliquée à la littérature. Les jeux de mots sont infinis, ils s'emboîtent les uns dans les autres sans s'épuiser. [...] Les jeux de mots irritent les adultes, parce qu'ils n'aboutissent sur rien. Ce sont des éruptions verbales, des injures, feux de Bengale, taches d'encre,

¹³² La poésie moderne recèle d'innombrables œuvres revendiquées par leurs auteurs comme étant inaccessibles. Cohen va jusqu'à affirmer que « toute poésie est obscure pour autant qu'elle est poétique » (*Le Haut langage : essai de théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979, p. 182).

¹³³ Dominique Combe, « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*) ? », *Degrés*, n° 111, 2002, p. b3.

¹³⁴ Laurence Bougault, *op.cit.*, p. 314.

¹³⁵ Yves Bonnefoy, cité par Laurence Bougault, *Ibid.*, p. 351.

confetti, grimaces. Ce sont des gestes vocaux, des gestes pour rien, pour narguer l'ennemi.¹³⁶

Selon Le Clézio, par cette fête du langage expressif et belliqueux, les narratrices qui refusent « l'adulterie » se livrent à une guerre perdue d'avance, puisqu'elles ont déjà « [pris] conscience d'être » (AA, 192). Néanmoins, elles parviennent à saboter la communication avec l'ennemi. Leurs « armes miraculeuses¹³⁷ », Ducharme les forge à même la langue qu'il déstabilise en multipliant tout un éventail de figures offensives, parmi lesquelles nous frappent particulièrement néologismes frondeurs, invectives et calembours ironiques. On pourrait croire que l'auteur donne libre cours à une décharge verbale qui tourne à vide dans la démesure. Toutefois, ce n'est qu'en apparence que cet assaut langagier se déploie en « pure perte » (AA, 193) et qu'il « n'abouti[t] sur rien », pour reprendre les mots de Le Clézio. Embusquant le lecteur ou le prenant à partie, il remet en cause les bons usages communs, ébranle les conventions sociales et secoue le factice tranquille.

2.3 Iode et Bérénice : narratrices « sans cœur et sans reproche » (O, 189)

La force décapante de cette poétique est portée, dans les romans à l'étude de Ducharme, par les narratrices autodiégétiques : Bérénice Einberg dans *L'Avalée des avalés*; Iode Ssouvie dans *L'Océantume*. Dans le cadre de ce chapitre, nous nous concentrerons principalement sur cette dernière qui, fidèle aux contradictions qui la façonnent, « s'érig[e] en République autocratique » (O, 123) pour clamer sa toute-puissance et protéger son intégrité absolue. Cela dit, mentionnons que la violence de la poétique ducharmienne aurait pu être analysée à travers la narration de Bérénice qui revendique de façon similaire son intransigeante volonté

¹³⁶ J.M.G. Le Clézio, « La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », p. 8.

¹³⁷ L'expression est empruntée au titre du recueil poétique d'Aimé Césaire, *Les armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2009. Bien entendu, elle ne se charge pas ici des mêmes connotations, puisqu'il n'est pas question d'échapper à l'esclavage chez Ducharme, du moins, pas au sens propre. Signalons néanmoins qu'on trouve une image semblable dans la lettre qu'a écrite Ducharme en guise de remerciements pour le prix Gilles-Corbeil : « Je pense à ma mère / qui m'a appris, / sans faillir à l'amour, / les dures leçons de la liberté, / et qui m'apprend encore, / rien qu'en me parlant comme elle parle, / qu'il faut être bien armé de mots pour se défendre, / sinon conquérir. » (« Remerciements de Réjean Ducharme », *La fondation Émile-Nelligan*, en ligne, <<https://www.fondation-nelligan.org/RejeanDucharmeRemerciements.html>>, page consultée le 15 septembre 2017).

d'autonomie¹³⁸, « [ayant] à cœur d'être la loi de sa vie » (AA, 126). On peut vérifier l'étendue de son impitoyabilité farouche à la lecture de ce passage, largement commenté par la critique dès la publication de l'œuvre, qui renvoie au titre *L'Avalée des avalés*¹³⁹ : « Voilà ce qu'il faudra que je fasse pour être libre : tout avaler, me répandre sur tout, tout englober, imposer ma loi à tout, tout soumettre : du noyau de la pêche au noyau de la terre elle-même. » (AA, 216) Comme Iode, elle a de l'enfance une soif inextinguible d'absolu. À l'assaut de sa propre liberté, elle met en place un programme guerrier dont la visée totalitaire, appuyée par la répétition¹⁴⁰ de « tout », relève de l'outrance.

Revenons à *L'Océantume*. Dans une tirade s'adressant à Faire Faire Desmains (son éducatrice complice de son évasion de Mancieulles, une maison de correction), Iode prétend avoir « tous les droits [puisqu'elle a] déclaré la guerre à tous les rois » (O, 124). Cette paronomase pompeuse, au-delà du jeu de sonorités dans lequel se devine le sourire narquois de l'auteur, laisse entendre son désir féroce de souveraineté. Grandiloquente, elle affirme du même souffle : « Je me suis déclarée silencieusement l'ennemie de tous, et ils me tueront peut-être, mais ils ne me vaincront pas » (O, 124). En se réappropriant un verset de l'Ancien Testament tiré du Livre de Jérémie¹⁴¹, Iode joue les prophètes. Son appartenance à « la branche cadette de la dynastie des Ssouvie, dynastie royale dont personne ne s'occupe » (O, 47), se trouve en quelque sorte sublimée par la magie de ce Verbe. Plus encore, pour imposer sa loi,

¹³⁸ Comme le fait remarquer Julien-Bernard Chabot, « [i]l n'y a pas de revendication d'autonomie plus radicale et plus exactement formulée : se prendre soi-même (*autos*) pour la loi, la règle (*nomos*) » (« L'autocratie dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme », mémoire de maîtrise, Université Laval, Département de littérature, théâtre et cinéma, 2013, f. 1).

¹³⁹ Pour introduire ce même extrait, dans un article datant de 1967, Jean-Cléo Godin décrivait Bérénice Einberg comme une « enfant implacable jusqu'au sadisme et dont l'entreprise essentielle est de recréer, de se recréer » (« L'Avalée des avalés », *Études françaises*, Volume 3, numéro 1, février 1967, p. 96).

¹⁴⁰ Signalons que Jean Cohen considère la répétition, vecteur d'intensité, comme la « loi constitutive du discours poétique » (« Poésie et redondance », *Poétique*, n° 28, 1976, p. 417).

¹⁴¹ « Ils te feront la guerre, mais ils ne te vaincront pas; car je suis avec toi pour te délivrer, dit l'Éternel » (Sainte Bible, Ancien Testament, « Livre de Jérémie », trad. par Louis Segond, 1910, 1 : 19, en ligne, < https://fr.wikisource.org/wiki/Bible_Segond_1910/Livre_de_J%C3%A9r%C3%A9mie >, page consultée le 8 février 2016).

elle s'arroge une qualité divine qu'elle tourne par ailleurs en dérision : « l'ubiquité, c'est drôle » (O, 145).

Figure prométhéenne à la parole déchaînée, Iode¹⁴² façonne l'altérité comme elle l'entend pour justifier sa fureur : « J'aime que la vie me déborde, m'investisse, me prenne jusqu'à la suffocation. Je veux une Milliarde, un monde offensif, agressif, méchant : je rendrai le monde tel s'il ne l'est pas. » (O, 106) Ce néologisme dérivé de « milliard » (O, 67) et se terminant par le suffixe péjoratif « arde » désigne indifféremment une collectivité informe, une « division blindée de banalité bête » (O, 92), et « tous les autres » (O, 67). L'invention de ce mot, qui trouve vraisemblablement son équivalent dans le pronom « on » excluant le locuteur, est motivée par le refus d'accorder une place à « l'Ennemi » dans le discours en le singularisant ou en le caractérisant. Ne désignant personne en particulier, mais tout le monde en général, cette appellation dilue dans une masse anonyme toute voix autre, toute contrainte, tout charme extérieur. Dépouillant tout un chacun de ses marques distinctives, Iode peut charger à plein. Sa violence verbale n'épargne personne, pas même les « visages familiers » (O, 103), à moins qu'ils jouent le jeu de son autocratie et se laissent entraîner dans ses aventures, telle la singulière tribu des « Uaikoakores¹⁴³ » (O, 207) qu'elle forme avec Asie Azothé et Inachos, complices de son *Iodyssée*. Comme le fait remarquer Élisabeth Nardout-Lafarge, « ce n'est pas tant la pureté qui caractérise l'enfant ducharmien que la force de son désir; désir qui doit rester intact, pur comme on le dit d'un métal sans alliage¹⁴⁴ ». La dureté¹⁴⁵ dans laquelle Iode drap

¹⁴² De même, Bérénice, qui entend « se recréer, se remettre au monde » (AA, 31), fait « agir sur [elle] comme si elles étaient vraies » (AA, 21) les choses qu'elle imagine en affirmant : « Il n'y a de vrai, que ce que j'ose croire vrai » (AA, 21). À l'instar du Titan qui dérobe le feu, le savoir divin, pour le transmettre aux humains, Bérénice « pren[d], comme un escogriffe » (AA, 23), sans demander ni faire de grâces.

¹⁴³ Claude Lévi-Strauss indique que « *Uaikoakoré* » signifie « ceux qui dorment à même le sol ». C'est le nom donné aux Nambikwara, un peuple autochtone du Brésil vivant au sud du Mato Grosso, par leurs tribus voisines (« La vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara », *Journal de la Société des Américanistes*, tome 37, 1948, p. 1-132). Cette identification des enfants à un peuple primitif, pratiquant selon l'ethnologue un nomadisme saisonnier, nous rappelle une affinité que Le Clézio perçoit. Dans *L'Inconnu sur la terre* (p. 225), on peut lire : « Les enfants sont semblables aux pauvres, aux nomades, et d'eux vient le même sentiment de force, de vérité, le même pouvoir, la beauté. »

¹⁴⁴ Nardout-Lafarge, *op.cit.*, p.186.

¹⁴⁵ La dureté serait en outre une qualité distinctive de l'enfance. On peut lire dans *L'Avalée des avalés* : « L'adulte est mou. L'enfant est dur. Il faut éviter l'adulte comme on évite un sable mouvant.

son indépendance la conduit à nier l'existence de tout ce qui n'est pas elle, « converti » (O,223) par elle ou issu de sa créativité :

Je suis seule. Les autres forment une masse; la masse exclut l'unité et l'unité exclut la masse. Je suis seule : voilà où les autres ne sont pas; voilà pourquoi les autres (la Milliarde) ne sont pas. La meilleure preuve de tout cela est que si Van der Laine m'entend parler, il se dit : "Qu'est-ce qu'elle a à parler toute seule ?" (O, 148)

Qu'importe qu'elle tire une conclusion absurde de son raisonnement, la répétition du terme « seule » résonne comme un cri au-dessus de la mêlée. La logique, à laquelle est empruntée la structure syllogistique de son argument, est sabotée, tout comme la communication avec « les nations noires, jaunes et blanches de la Milliarde » (O, 114). Dans son élan destructeur, elle évoque la Genèse pour la réinventer : « Notre crue sera leur deuxième déluge. [...] [L]es survivants se grouperont en une masse compacte que nous pousserons jusqu'au plus haut sommet de la plus haute montagne et séquestrerons là. Ils ne pourront plus alors que s'entremanger. » (O, 68) Accumulant les superlatifs et filant la métaphore du déluge, Iode plonge à fond dans l'hyperbole. Envahissante, sa colère déborde tout et sa parole s'exalte. Par sa démesure verbale, la narratrice s'enfle pour rejoindre l'échelle Titans : « Pour les géants de notre acabit, aucun estuaire, aucun delta, aucun golfe n'est assez profond pour que nous ne puissions le traverser à gué ! » (O, 85) Signalons à ce propos que l'exubérance langagière et la recherche du comble situent ce roman sur « le pôle d'intensité du langage et du monde¹⁴⁶ » où Jean Cohen fait apparaître le poétique. La verve ducharmienne fait table rase à travers un démantèlement complet de la raison et des mots, créant l'espace pour la volonté titanesque de sa protagoniste qui érige la forteresse de sa solitude.

Afin de mettre en lumière son entreprise de destruction débridée, nous analyserons plus avant les deux pages très denses du chapitre 46 dont est extrait le passage sur l'anéantissement

[...] L'enfant n'est pas mou, visqueux et fertile, il est dur, sec et stérile comme un bloc de granit. » (AA, 336)

¹⁴⁶ Jean Cohen, « Comique et poétique », p. 53. Le poéticien soutient par ailleurs que « la poésie, c'est l'intensité, ce que le langage produit en polarisant le signifié par élimination du terme neutre. [...] La raison fuit toute extrémité, la poésie la recherche » (« Théorie de la figure », *Communications*, n°16, 1970, p. 14).

de la « Milliarde ». Il s'ouvre sur la substitution de l'incontournable question identitaire¹⁴⁷ posée par les récits d'enfance, « qui suis-je ? », par une interrogation d'ordre topologique : « Où suis-je ? À la même place ! Je suis sous mes yeux. Je suis où je me trouve, tout le temps. Je suis ici, ici le nez dans un livre [...]. Je me trouverai toujours là où Iode chérie se trouvera : je ne pourrai jamais me trouver ailleurs. » (O, 147) Iode énonce cette vérité de La Palice comme s'il s'agissait du verdict d'une condamnation qu'elle s'inflige à elle-même. Ses frontières, qu'elle défend bec et ongles, sont trop étroites pour « l'aigle géant enraciné [qui] bat des ailes dans [s]a poitrine » (O, 76-77).

Les contradictions qui l'habitent donnent lieu à un dédoublement de sa personnalité, mis en évidence par son autodésignation¹⁴⁸ à la première et à la troisième personne au sein d'une même phrase. Autant Iode affirme énergiquement son individualité, autant elle semble éprouver le confinement dans sa conscience séparée comme une fatalité. Du constat de son emprisonnement dans sa subjectivité, laquelle se continue paradoxalement « au-delà du bout de son nez » (O, 148), elle déduit que la « Milliarde n'existe pas puisqu'elle ne [la] touche pas » (O, 147) et qu'elle ne peut pénétrer « son âme ». Ne pouvant se départir du filtre de sa perception, elle s'en prend au langage, lien incontournable, mais artificiel, qui ne résout pas la césure entre l'intériorité du sujet et l'extériorité du monde. Pour illustrer son propos, elle remet en cause les évidences de la langue : « Il ne faut pas dire : Le ciel contient tous les oiseaux. Il faut dire : Chaque oiseau contient le ciel. » (O, 147) Si son discours peut de prime abord s'apparenter au « délire verbal » (O, 216), il n'est pas dénué de cohérence dans son univers.

¹⁴⁷ Voir Anne Chevalier, « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XX^e siècle », p. 200.

¹⁴⁸ Renée Leduc-Park souligne également un similaire « décalage du sujet » chez Bérénice « qui se projette en la personne qu'elle incarne pour les autres, puisqu'elle se désigne elle-même par son nom propre » (*Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1982, p. 187). La narratrice affirme par exemple : « J'ai besoin de haïr. Je hais. That's all. Cela ne fait que rafraîchir la certitude que j'ai toujours eue que Bérénice Einberg, toute hideuse qu'elle soit, commande à toute création » (AA, 55); « Nous n'irons pas loin, Bérénice, mais nous irons à notre guise, par nos propres moyens. [...] Je n'ai plus que la roue et la volonté » (AA, 127); « Souviens-toi, Bérénice Einberg; souviens-t'en, énorme tourte; n'oublie pas gros rognon » (AA, 334), etc.

Ainsi, à la page suivante s'exprime le désir qu'a la narratrice de se couper des autres¹⁴⁹. On peut également y lire un procès du caractère arbitraire de l'association entre « des unités d'expression » et des « unités de contenu très déterminées¹⁵⁰ » :

Je suis nyctalope. Ce qui veut dire que je garde ma chaleur. Ce qui veut dire que j'ai besoin de toute ma chaleur pour avoir chaud. Ce qui veut dire que ceux qui aiment se faire embrasser feraient mieux d'aller se faire embrasser ailleurs. Ceux qui prétendent que nyctalope veut dire autre chose se fourrent le doigt dans l'œil. Ce qui veut dire qu'en ce qui me concerne, ils pourraient aussi bien se le fourrer dans le nez. (O, 148)

La reprise anaphorique de la formule explicative « ce qui veut dire » souligne, par le ton présomptueux tourné en dérision, l'inadéquation des mots aux choses. Le sophisme éhonté provenant du fait que « nyctalope » ne désigne pas, dans son lexique individuel, « une personne ayant la faculté de voir dans la pénombre ou pendant la nuit¹⁵¹ », mais une propriété thermique de la narratrice vient délibérément torpiller la convention rigide qui régit le système sémiotique. En faisant ressortir la fausseté de la prémisse, Iode fournit étonnamment une démonstration éloquente. En effet, de son raisonnement captieux, on parvient à un amer constat : l'incapacité des mots à produire un message clair et à renvoyer au réel sans le trahir. Une structure syllogistique convaincante – mais erronée –, jointe à des images grotesques dérivées d'expressions familières, constitue une rouerie d'essence polémique. Étymologiquement, *polemikos* signifie « qui concerne la guerre, querelleur¹⁵² »; ici, la guerre est livrée sur tous les fronts.

¹⁴⁹ Ce désir anime aussi Bérénice qui décide « de rayer tout le monde de sa vie » (AA, 27) en expliquant : « Un contact est une lézarde, une disponibilité offerte au mensonge, à la déception et à l'amertume » (AA, 188). Dans maints passages du roman, on voit comment elle endigue l'impulsion qui la pousse à percer les remparts de son isolement : « Je trouve mes seules vraies joies dans la solitude. Ma solitude est mon palais. [...] C'est dur de mettre Constance Chlore à la porte, de flanquer Christian dehors. Mais mon palais est trop fragile pour que je puisse y recevoir des amis. » (AA, 20)

¹⁵⁰ Groupe μ , *op.cit.*, p. 90.

¹⁵¹ Voir « nyctalope » sur le site du *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi), en ligne, < <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1370367960> >, page consultée le 20 mai 2016.

¹⁵² Voir « polémique » sur le site du *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi), en ligne, < <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?148;s=1370367960;r=6;nat=;sol=1;> >, page consultée le 25 mai 2016.

En outre, la tautologie qu'emploie Iode, concernant son besoin de chaleur, met l'accent sur son besoin démesuré d'autopréservation qui innerve le roman. Elle l'exprime on ne peut plus clairement par la tournure inusitée et concise : « Je m'ai, je me garde » (O, 125). Cela dit, la surenchère ne serait-elle pas également l'indice d'un manque à combler ? On peut penser qu'Iode noie le nœud de sa souffrance dans un flux de mots, un réquisitoire en apparence inepte contre la perte de sa chaleur. Les équivalences déconcertantes qu'elle établit nous apparaissent comme une réponse indirecte et décalée aux avances d'Asie Azothe, qu'elle repoussait à la fin du chapitre précédent : « Je ne veux pas qu'elle m'embrasse comme cela. C'est trop bon ! C'est insupportable ! » (O, 146) D'ailleurs, dans le roman, l'absence d'Asie Azothe est inversement associée au « froid » (O, 71) et au vide de son âme qu'elle qualifie selon un procédé de redondance similaire : « Asie Azothe, rose parlante, je te vomis de ma vie, de toute la force de ce vide immense que tu laisses immensément vide. » (O, 71) La férocité de sa langue et ses attaques répétées couvrent le silence de sa solitude sans pour autant conjurer le néant. Notons en outre que l'invective use des ressorts de l'ambiguïté. Ainsi, le déversement de la haine peut aussi être « porteu[r] d'une folle fureur de vivre et de rencontrer l'Autre¹⁵³ ». La répression de son élan vital qui la porte vers Asie Azothe libère, par un mouvement de balancier, l'idée de la mort : « J'ai envie de me tuer : voilà où je suis. Je suis douloureusement couchée dans mon lit : voilà où je me trouve, où est ici. » (O, 148) Notons que Ducharme écorche au passage la fonction des déictiques dans la langue. Se renvoyant l'un à l'autre, le pronom relatif « où » et l'adverbe « ici » occultent le contexte énonciatif et ne désignent plus rien. Ce nouveau maillon dans la chaîne des signes a un double effet : il met en relief l'inanité des mots, qui sont devenus coquilles vides, tout en révélant le creux où s'abîme la volonté d'autosuffisance d'Iode. De même que le foisonnement des jeux de mots, ce procédé autonymique fait voler en éclats l'illusion de la représentation romanesque.

L'ambivalence avec laquelle, dans un même élan, Ducharme met la parole au premier plan et accuse la difficulté des mots à traduire le réel est saisissante. Il émerge de cette tension un

¹⁵³ Caroline Barrett, « Compte rendu critique des livres *Poétique de l'invective romanesque*, par Marie-Hélène Larochelle; *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, par Élisabeth Haghebaert; *Présence de Ducharme*, dirigé par Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge », *University of Toronto Quarterly*, vol. 82, n° 3, 2013, p. 789.

roman qui présente certaines caractéristiques du poème, tel qu'envisagé par Laurent Jenny : « [l]e langage n'y est jamais purement fonctionnel. Objet dense et lourd, où la fiction se charge sans répit de la glaise des formes. [...]. Il secrète son propre espace-temps dans l'énonciation [...]¹⁵⁴. » Procédant par associations d'idées et équivalences intempestives, l'auteur déploie un sortilège de la matière verbale¹⁵⁵. Par une forme d'autocontamination ou d'auto-engendrement du signifiant, les mots exercent leur influence les uns sur les autres et relancent la description ou l'argument, comme s'ils suscitaient eux-mêmes l'envolée.

Dans le passage qui suit, cet effet de ricochet se transforme en un jeu de variations phonétiques :

Marchant, je pense à Asie Azothé, et "aile" de moulin "devient" elle de moulin", "ciel" devient "si elle". [...] "Quai", dans mon imagination, est devenu "ké". Tous les mots du vie l'âge çon sûr le ké en mail oh de bien. [...] Je transforme, je reforme, tous les mots qui me viennent à l'esprit. Je suis seule et veux l'être davantage. [...] Un grand bateau blanc passe. Pour ne pas sentir que je vois la même chose qu'eux, j'écris dans ma tête "Un grand sabot blanc passe". Je sens qu'il faut que je veuille ma solitude, qu'il faut que je l'étreigne comme si je l'avais longtemps convoitée et qu'elle venait de m'être donnée. (O, 185)

En exploitant l'ambiguïté du fait sonore, Iode s'isole dans une dérive sémantique pour renforcer sa volonté de se retrancher de la collectivité. Elle se conditionne, semble-t-il, à voir les choses autrement, par la fenêtre qu'ouvre la singularité de sa graphie imaginaire. On peut y lire la marque de son autocratie, et le conflit intérieur que celui-ci génère. Son tourment se devine d'ailleurs dans l'impératif de volonté qu'elle invoque avec une insistance suspecte et dans la proposition subordonnée par la conjonction « comme si »... Ce n'est pas la première équivoque que le lecteur tentera de dissiper. Par ailleurs, l'attention de ce dernier est sollicitée par une sorte de rébus, une suite de mots ou de néologismes dont la combinaison évoque, par homophonie, la phrase : « Tous les enfants du village sont sur le quai en maillot de bain ». L'intérêt principal de cet énoncé – est-il besoin de le souligner ? – réside dans le fait qu'il exige une participation active du lecteur pour être déchiffré.

¹⁵⁴ Laurent Jenny, « Le poétique et le narratif », *Poétique*, n° 28, 1976, p. 449.

¹⁵⁵ Voir Marcel Chouinard, « Réjean Ducharme : Un langage violenté », *Liberté*, vol. 12, n° 1, 1970, p. 123.

2.4 Jeu avec le lecteur : rejet et complicité

Comment le lecteur doit-il interpréter l'incommunicabilité revendiquée ? Le désir d'indépendance radicale de la narratrice et les nombreux commentaires autonymiques écartent-ils le lecteur ou cherchent-ils sa complicité, à travers l'autodérision notamment ? On s'aperçoit que l'ouverture du chapitre 46, dans laquelle Iode tente de se situer dans le néant de sa vie intérieure, peut également renvoyer au lecteur. Il se trouve lui aussi « le nez dans le livre » (O, 147). C'est seulement « sous ses yeux » que le « je » d'encre et de papier existe et, lisant ce récit autocratique, il se « trouver[a] toujours là où Iode chérie se trouvera » (O, 147). « Tu ne comprends pas davantage, n'est-ce pas, grosse valétudinaire ? » (O, 148) Ce leitmotiv injurieux que lance Iode aux uns et aux autres au fil du roman pourrait, dans ce chapitre, être destiné à un narrataire extradiégétique (derrière lequel peut se profiler le lecteur réel) autant qu'à elle-même. L'injure apparente, plutôt que de créer une distance, peut établir une connivence lorsque les exhortations et les sermones s'adressent indifféremment aux deux. En dépit des apparences, on constate que la violence peut coïncider avec une recherche d'entente tacite¹⁵⁶.

D'ailleurs, pour être saisie, l'invective, tout comme l'ironie, fait appel à la connaissance d'un certain « répertoire¹⁵⁷ », si l'on emprunte la terminologie de Wolfgang Iser. Suivant la théorie d'Umberto Eco, l'on affirmerait que l'interprétation du texte ducharmien requiert un amalgame de compétences encyclopédiques, linguistiques, rhétoriques, logiques et idéologiques¹⁵⁸. Ainsi, le lecteur dont *L'Océantume* dessine le portrait possède la capacité

¹⁵⁶ Voir Pierre-Louis Vaillancourt, *Réjean Ducharme : De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, p. 189-190.

¹⁵⁷ Voir Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 143. Le répertoire se compose d'un ensemble de conventions, de normes et de références littéraires transformées par le texte et la lecture qui en est faite.

¹⁵⁸ Voir Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 [1979], 315 p. Eco décrit les « compétences encyclopédiques » de son « Lecteur Modèle » comme les références culturelles nécessaires pour actualiser le sens selon un contexte donné. Les « compétences linguistiques » renvoient à la maîtrise des codes (lexical et syntaxique) de la langue; les « compétences rhétoriques » s'appuient sur les connaissances littéraires (genres, types de discours, entre autres); les « compétences logiques » se manifestent dans la capacité à établir des liens, notamment entre le texte et le hors texte. Quant aux « compétences idéologiques », elles interviennent lors de l'actualisation de la structure actancielle; d'elles découle l'orientation axiologique.

d'apprécier pastiches, calembours et clins d'œil... Densément chargé de références intertextuelles et riche d'un vocabulaire diversifié, ce roman, de même que *L'Avalée des avalés*, éveille son plaisir littéraire. Cependant, il se voit éconduit par des attaques d'autant plus perverses qu'elles procèdent simultanément de la séduction et de la mise à l'écart. C'est que « [l]'énonciation violente repose sur un mouvement qui attire et congédie à la fois le destinataire selon une manipulation qui, souvent, "le condui[t] là où il ne voulait justement pas aller¹⁵⁹". » Ainsi, la longue tirade lyrique qu'adresse Iode « en pensée » (O, 158) à Asie Azothé, un passage décrivant avec diverses métaphores la force des « liens cérébraux qui [les] unissent » (O, 159), sollicite notre apport imaginaire et emporte notre adhésion jusqu'à ce qu'on soit interpellé et rejeté : « De plus en plus fréquemment, j'ai l'impression d'être elle, et quand cela se produit, cela me saisit vraiment, vivement, comme avec les mâchoires d'un chien enragé. Allez-vous-en, si vous n'êtes pas contents. » (O, 160) Sa véhémence, qui entraîne son amie aussi inexorablement qu'elle repousse la « Milliarde », nous écarte de façon brutale. C'est sur un terrain miné que nous reprendrons nos « promenades inférentielles¹⁶⁰ ».

Notons que le pouvoir de l'invective s'apparente à celui des actes de langage, théorisés par les philosophes John L. Austin et John Searle, où les énoncés accomplissent ce qu'ils évoquent, soutenus par des verbes comme « décider », « promettre », « conseiller », « jurer¹⁶¹ »... De fait, l'apostrophe injurieuse est également un événement verbal en ce sens que la production de l'énoncé coïncide avec la décharge offensive, agissant sur la réalité en produisant un effet sur son destinataire. Reprenant le fil de la métaphore guerrière qu'emploie Marie-Hélène Larochelle dans son analyse de l'invective romanesque, nous concevons les mots chez Ducharme « comme de véritables *mots-objets*, des projectiles aussi efficaces que les armes¹⁶² ». Cristallisation d'une tension primordiale dans son œuvre, l'invective scripturale

¹⁵⁹ Marie-Hélène Larochelle, « Fuites et invectives dans les romans de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 29.

¹⁶⁰ Umberto Eco, *op.cit.*, p. 151-152.

¹⁶¹ Par ailleurs, la critique a démontré que la langue ducharmienne revêt une dimension performative notamment en soulignant que le nom des personnages détermine leur destin et leur rôle au sein de l'œuvre. À ce sujet, voir Lucie Hotte-Pilon (« Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 1 (52), 1992) et Diane Pavlovic (« Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne », *Études françaises*, vol. 23, n° 3, p. 89-98).

¹⁶² Marie-Hélène Larochelle, *op.cit.*, p.27.

livre un corps à corps avec l'illusion référentielle : pour que la visée injurieuse soit effective, elle s'appuie sur un vocabulaire commun, mais le travail littéraire crée quant à lui une distorsion. Or, l'écart aux normes serait garant d'une expressivité plus grande. Selon Jean Cohen, « la fonction poétique non seulement tolère, mais encore exige la transgression systématique¹⁶³ » du langage. Ainsi, l'inventaire d'insultes ducharmien se compose non seulement d'expressions québécoises plus ou moins remaniées, « petite simoniaque » (O, 157), et de termes inusités à la sonorité comique, « grosse atrabilaire sans tempérance ! » (O, 77), mais, on ne peut manquer de l'observer, les injures usuelles cèdent le pas à des « *resémantisations*¹⁶⁴ » offensantes. C'est le cas lorsque Faire Faire est traitée de « robinet d'eau tiède, de diseuse de mots insignifiants, de soprano de syllabes muettes » (O, 248). Mis à part l'adjectif « insignifiants », ces termes n'ont pas d'emblée une connotation péjorative, mais le contexte d'énonciation et la gradation dans la tiédeur nous amène à interpréter les paroles des protagonistes comme une offense.

« Capoté dans le calembour et la contrepèterie¹⁶⁵ », l'auteur fait déborder le sens des signifiants en pulvérisant leurs liens ténus ou en repoussant leurs contours convenus. Son traitement de l'invective met ainsi à l'épreuve le sociolecte. L'énonciation enfantine, sans scrupules, tend à lui réinsuffler une force d'expression sensible. Quant à l'idiolecte, qualifié comme « l'usage linguistique d'un individu¹⁶⁶ », il revêt une dimension aporétique : une langue n'ayant qu'un seul locuteur tomberait dans l'absurdité. Ainsi, malgré leur intention de se couper de la réalité extérieure et d'exclure tout lien (si ce n'est la fusion rêvée avec l'âme sœur), Iode et Bérénice ne peuvent empêcher que les discours étrangers qu'elles tentent de plier à leur volonté se fassent entendre malgré elles dans leur façon de manipuler la langue, la science, la religion, la philosophie, l'histoire¹⁶⁷... Cela dit, en défroissant les plis langagiers, Ducharme

¹⁶³ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, p. 20.

¹⁶⁴ Marie-Hélène Larochelle, *op.cit.*, p. 47.

¹⁶⁵ Réjean Ducharme, *Gros mots*, Paris, Gallimard, 1999, p. 33.

¹⁶⁶ Michel Arrivé, Françoise Gadet, Michel Galmiche, *La grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, p. 317.

¹⁶⁷ Agnès Whitfield signale que la « compétence discursive [de Bérénice] est [...] de loin supérieure à celle des autres personnages et allocutaires, et elle la renforce encore par son aptitude à manipuler les discours scientifiques, historiques et bibliques, les légendes et les proverbes ainsi que par ses connaissances littéraires (citations de Nelligan, jugements sur la valeur formelle des romans

redonne une valeur d'appel, nous semble-t-il, à ces artefacts culturels. Pensons à la jeune narratrice de *L'Avalée des avalés* qui, prenant les mots « au pied du hiéroglyphe (de la lettre, si vous voulez) » (AA, 213), affirme : « Quand nous aurons faim, nous mangerons des ténèbres, nous broierons du noir » (AA, 154). Il revivifie également les locutions fixées par la tradition en les imbriquant les unes dans les autres de façon à en faire ressortir la vacuité. Par exemple, lorsque Iode veut échapper au regard inquisiteur de Faire Faire à qui elle regrette d'avoir confié le précieux secret de sa république autocratique, elle déclare : « Je ne veux pas qu'elle voie ce que j'ai écrit sur le sable, qu'elle le prenne : je l'efface. Chacun ses aulx et les chèvres de Monsieur Séguin s'évaderont. » (O, 129) Dans cette dernière phrase, Ducharme transforme une expression figée, « s'occuper, se mêler de ses oignons », que l'on reconnaît dans l'emploi au pluriel d'une autre plante potagère, « aulx », en l'associant à un proverbe similaire, « chacun son métier, les vaches seront bien gardées ». Il en ramifie le sens de façon inattendue par une référence à *La Chèvre de monsieur Seguin* d'Alphonse Daudet, dont il renverse la morale. Au contraire de cette nouvelle, dont on peut déduire qu'il vaut mieux se soumettre à certaines contraintes que de courir un risque trop élevé, Iode ne sacrifierait sa liberté sous aucun prétexte.

Si l'apparente sagesse des dictons repose sur l'efficace de phrases courtes et bien tournées, leur éloquence s'étirole dès qu'on ébranle la forme langagière qui les constitue. Passés au broyeur de la moquerie ducharmienne, les proverbes, gonflés d'artifice rhétorique, éclatent¹⁶⁸. Corollairement, le travail de sape des lieux communs provoque « une décharge énergétique vivifiante¹⁶⁹ ». On n'a de cesse de le répéter, l'arsenal ducharmien se compose de jeux de langage qui compromettent le sérieux dogmatique, mettent à mal la présomption des moralisateurs et s'immiscent dans le brouhaha des discours ambiants pour les retourner, forçant le lecteur à quitter ses repères.

pornographiques », *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1987, p. 112.

¹⁶⁸ Les proverbes et dictons subissent un traitement similaire dans *L'Avalée des avalés*. Ainsi, la morale de la fable *Le Lièvre et la Tortue* est transformée par des jeux de mots : « Rien ne sert de ramper. Il faut partir à poing ». Il n'est plus question de persévérance et de prévoyance. Le calembour investit le sens figuré du mot « ramper » substitué à « partir » : en aucun cas, Bérénice ne se montrerait servile, elle préfère brandir le poing.

¹⁶⁹ Christiane Kègle, *op.cit.*, p. 52.

2.5 Détruire pour résister : un élan vital

La violence qui irrigue le texte est inaugurale, source d'un renouvellement de la parole, d'un dynamisme. « Détruisons » (O, 155) est d'ailleurs le mot d'ordre d'Iode¹⁷⁰. Sans scrupules, elle saccage la magnifique mosaïque ornant un mur de la chambre désertée par sa mère après avoir affirmé qu'elle se moquait de savoir si cette dernière l'avait réalisée. Comme en écho à la formule « qu'importe qui parle¹⁷¹ » de Samuel Beckett, Iode déclare : « En tout cas, c'est un humain qui l'a fait[e] » (O, 155). On croit déceler dans cette assertion tranchée une raillerie de Ducharme à l'égard de « la mort de l'auteur¹⁷² » qui hante déjà l'intelligentsia littéraire, ce qui ne l'empêche pas de mettre en pièces le statut d'auteur en désacralisant le chef-d'œuvre. À l'instar de sa narratrice qui s'en prend à la murale en azulejos pour en rompre le charme « aussi néfaste qu'irrésistible » (O,155), il s'attaque avec dérision à tout « pan de beauté » (O, 155) portée aux nues.

Ainsi, il parodie plusieurs écrivains¹⁷³, comme lorsqu'il travestit le vers célèbre de Lafontaine à travers l'exclamation de Faire Faire qui envoie tout paître : « Adieu, seaux, taches, torchons...! » (O, 246) Ce qu'il tourne en ridicule, ce n'est pas tant les procédés d'écriture ou fragments repris que le statut de chef-d'œuvre attribué à certains textes ainsi que le système chargé de l'édification des grands noms de la littérature. On sent bien tout le mépris que Ducharme voue à l'institution lorsque Iode déclare « fai[re] [s]a petite Victor Hugo » (O,152) ou lorsqu'elle disserte sur les critères d'éligibilité à la consécration :

¹⁷⁰ C'est également celui de Bérénice qui déclare : « Voilà ce qu'il faudra que je fasse pour être libre : tout détruire. Je ne dis pas nier, je dis détruire. » (AA, 215)

¹⁷¹ Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, p. 129.

¹⁷² On fait ici allusion à la proclamation de « La mort de l'auteur » par Roland Barthes et à la controverse qui l'a entourée (*Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-69). À ce sujet, on peut lire le cours d'Antoine Compagnon qui signale que Barthes et Foucault sont « en phase avec la littérature d'avant-garde, celle d'un Beckett, ou encore d'un Blanchot, qui avaient décrété la disparition de l'auteur, défini l'écriture par l'absence de l'auteur, par le neutre, environ deux décennies plus tôt » (Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Fabula.org*, en ligne, < <https://aphelis.net/wp-content/uploads/2012/03/Compagnon-Auteur.pdf> >, page consultée le 10 mai 2016).

¹⁷³ Gérard Genette définit la parodie « au sens strict » comme la « transformation ludique d'un texte singulier » (*Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 202).

Si la marquise de Sévigné avait écrit à la comtesse de Grignan, sa fille, des choses comme : "Quand je t'allaisais, j'éprouvais un plaisir plus grand que lorsque je faisais l'amour avec ton père" [...], personne n'aurait eu l'idée de faire de sa correspondance un exemple de bonne littérature française. Si cela a l'air de quelque chose, si cela n'a l'air de rien, cela n'est pas littérairement bon. (O, 190)

Cette négation de la qualité littéraire reposant sur une double condition en apparence contradictoire, elle laisse place à l'interprétation. On peut penser qu'il s'agit simplement d'une réflexion sur les tabous, mais ce passage ne soulève-t-il pas aussi, de façon oblique, les enjeux de la *mimésis*, de la transformation et de l'originalité ? Peut-être cherche-t-il tout bonnement à provoquer les « amateurs de fleurs rhétoriques¹⁷⁴ » en les renvoyant à leurs œillères ? Refusant de fixer le sens et de se poser en juge, Ducharme fait trembler les lettres.

2.6 *Puer ludens et puer philosophus*

Donner la parole à un personnage enfant lui permet d'intégrer sur un mode ludique une multitude de discours disparates pour mieux les ébranler. Avec la prétendue naïveté inhérente à son jeune âge, Iode jongle impudemment avec des fragments de textes canoniques et bricole des arguments philosophiques. En outre, il ressort des nombreuses études sur l'intertextualité¹⁷⁵ dans l'œuvre ducharmienne un chaos de références (témoignant d'un refus de la hiérarchisation) et un énième paradoxe : l'auteur qui « se déchaîne sans arrêt contre la littérature, ses contraintes, ses mensonges, est en même temps celui qui l'honore le plus ouvertement à travers un nombre considérable de ses représentants¹⁷⁶ ». Aux côtés de la marquise de Sévigné, un cortège d'auteurs sont évoqués dans *L'Océantume* : André Gide (O, 251), Aristote, Marcel Proust (O, 176), Eugène Ionesco (O, 176),

¹⁷⁴ Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, Folio, 1967, p. 12.

¹⁷⁵ On peut se référer, à titre d'exemple, à ces textes répertoriés dans la bibliographie : *L'absence de maître* de Michel Biron; « L'intertexte et le discours essayistique chez Réjean Ducharme » de Józef Kwaterko (dans *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses socio-critiques*, Québec, Éditions Nota bene, 1998); « Du bateau ivre au Steamer : Ducharme, lecteur de Rimbaud » de Gilles Lapointe (*Québec français*, n° 163, 2011); *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos* de Renée Leduc-Park, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont » de Gilles Marcotte; *Réjean Ducharme : une poétique du débris* d'Élisabeth Nardout-Lafarge.

¹⁷⁶ Gilles Marcotte, « Le copiste », p. 93.

Musset (O, 196), F.-X. Garneau (O, 239), Victor Hugo (O, 111), pour ne signaler que ceux qui sont explicitement mentionnés...

Au contraire de ces écrivains, qui n'apparaissent qu'en tant que noms, Nelligan et Rimbaud ne subissent pas uniquement un traitement corrosif. Cela dit, on sent l'irritation de Ducharme à l'égard de l'institutionnalisation de leurs poésies imposées sur les bancs d'école. Ainsi, la déclamation des vers du « poète devenu fou à l'âge de devenir adulte » (AA, 203) revêt une connotation péjorative quand Faire Faire « se met à aboyer *La Romance du vin* » (O, 252). Dans *L'Avalée des avalés*, ses poèmes dont on gave les élèves ont tantôt une « odeur aigre » (AA, 203) et tantôt le goût de « l'eau d'érable, [du] sucre d'orge » (AA, 203) lorsqu'ils sortent des lèvres aimantes de Constance Chlore. Quant au poète aux semelles de vent, certes, Ducharme ironise sur la valeur emblématique qu'a prise sa révolte lorsqu'Iode s'exhorte à l'acception de son sort d'enfant-cuvette après avoir été aspergée par les vomissures maternelles : « Il ne faut pas faire sa petite révoltée. Tu n'as qu'à te dire : "Depuis Rimbaud, être révolté n'est plus une attitude métaphysique originale en diable". » (O, 29) Néanmoins, l'auteur du poème *Voyelles*¹⁷⁷ reste une source d'inspiration pour remettre en cause les conventions de la langue et mettre en lumière la matérialité des mots, et ce, même s'il lui décoche une flèche en faisant allusion à une caricature de Manuel Luque¹⁷⁸ représentant Rimbaud comme un enfant qui s'amuse à colorier d'imposantes lettres en bois. Sans doute Ducharme se rit-il de la « voyance » du poète, lorsqu'Iode affirme « voir des voyelles et des consonnes en bois et en couleur » (O, 119; nous soulignons) parmi les merveilles dont regorge la corne d'abondance de Faire Faire. Il n'empêche que « l'alchimie du verbe¹⁷⁹ » opère par moments. Sa poétique puise sa force percutante à même le contradictoire, lequel relève moins

¹⁷⁷ Le sonnet des *Voyelles* commence ainsi : « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes », (Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par Pierre Brunel, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Pochothèque. Classiques modernes », 1999, p. 279)

¹⁷⁸ Gilles Lapointe nous apprend que cette caricature apparaissait sur la couverture du n° 318 de la revue littéraire et satirique *Les Hommes d'aujourd'hui* publiée en 1888 (« Vénus ou l'écriture anadyomène : Le chant des mots perdus chez Rimbaud et Ducharme », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op.cit.*, p. 114).

¹⁷⁹ Arthur Rimbaud, « Délires II. Alchimie du verbe », *Une saison en enfer, Œuvres complètes*, p. 427.

du non-sens que du paradoxe, c'est-à-dire un discours aux prises avec la doxa. Si l'œuvre du romancier québécois est marquée au fer rouge de l'irrévérence, il faut savoir que l'un des seuls écrits non fictifs dans lequel l'auteur livre ses pensées, une lettre versifiée lue par sa compagne Claire Richard lors de la remise du prix Gilles-Corbeil de la Fondation Émile-Nelligan, est une déclaration d'amour pour la lecture¹⁸⁰.

Parmi les « provocateurs, [...] forceurs de langage, [...] et maîtres du mot qui [...] habit[ent]¹⁸¹ » son œuvre, il en est un autre qu'on ne peut passer sous silence : Isidore Ducasse, alias Comte de Lautréamont, dont le nom et le pseudonyme sont soigneusement occultés. Le titre même du premier roman que Ducharme a écrit, réunissant dans un mot-valise l'océan et l'amertume, s'inspire vraisemblablement du *Chant I* dans lequel Maldoror déclare : « Vieil océan, tes eaux sont amères¹⁸². » Au-delà des motifs lautréamontiens qu'on retrouve dans *L'Océantume* (l'enfance, l'océan déprécié, le « Grand Objet Extérieur » résonnant dans la « Milliarde », l'amitié qui serait l'utopie de lecture de l'œuvre, etc.), la critique¹⁸³ a bien démontré qu'il a subrepticement emprunté à ce copiste invétéré un procédé de réécriture lui permettant d'éluder la quête de l'originalité. L'usage répandu de formules sentencieuses où s'opposent diamétralement des propositions à la syntaxe similaire, un trait formel caractéristique des *Poésies*, se retrouve ainsi dans les propos que tient Iode. Prenons ce passage à titre d'exemple :

Ceux qui meurent de faim ne meurent pas plus que ceux qui meurent de rien. Ceux qui souffrent de ne pas avoir été battus (les masochistes) ne souffrent pas plus que ceux qui souffrent d'avoir été battus (les normaux). Si mes belles grandes vérités ne te font pas sacrer, je suis navrée. On ne peut pas faire plus qu'on ne peut. (O, 213)

¹⁸⁰ Sur le site de *La fondation Émile-Nelligan*, dans les « Remerciements de Réjean Ducharme », on peut lire : « Je pense à Nelligan / au frère, à l'idole, / aux ailes que ça donne / de regarder plus haut, trop haut. / Je pense à ceux qui ont été mes maîtres, / en aimant, / d'amour, / les livres avec moi ».

¹⁸¹ Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, 1975, p. 280.

¹⁸² Isidore Ducasse, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror*, « Chant premier », préface de J.M.G. Le Clézio, éd. d'Hubert Juin, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 33.

¹⁸³ À ce sujet, voir l'article « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont » de Gilles Marcotte, le chapitre qu'Élisabeth Nardout-Lafarge a consacré à « La "bibliothèque Ducharme" » dans *La poétique du débris* (p. 127-140) et celui qu'a écrit Michel Biron sur Ducharme, « Réjean Ducharme : loin du milieu » dans *L'absence de maître* (p. 189-206).

Ce type d'assertions péremptoires où jouent les correspondances syntaxiques élémentaires rappellent, par leur forme, celles que soutient le détracteur des « Grandes-Têtes-Molles¹⁸⁴ » du romantisme et de la modernité.

Chez celui qui déclarait « le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique¹⁸⁵ » pour nuancer aussitôt en affirmant que « la maxime, pour être bien faite, ne demande pas à être corrigée [mais] [...] à être développée¹⁸⁶ », Ducharme trouve un modèle d'autodérision parodique. On peut tracer un parallèle entre leur entreprise de déblaiement qui s'arrime à une transformation subversive des références. Voyons le sort qui est réservé au cogito cartésien¹⁸⁷ dans *L'Océantume* : « Nous ne sommes que le temps de le dire; on dit : "je suis" et déjà ce qu'on a été qui a dit : "Je suis" n'est plus. Pensez-y. » (O, 179) Ce renversement moqueur du passage central du *Discours de la méthode* n'est pas sans évoquer les nombreux retournements que Ducasse impose entre autres aux *Pensées* de Pascal. Chez le jeune poète, l'homme n'est pas un « roseau pensant, le plus faible de la nature¹⁸⁸ », mais un « chêne. La nature n'en compte pas de plus robuste¹⁸⁹ »; quant à l'univers, par une permutation frondeuse des prédicats, « il ne sait rien : c'est, tout au plus, un roseau pensant¹⁹⁰ ». Signalons que se fait entendre un vague écho

¹⁸⁴ Isidore Ducasse, *Poésies I*, op.cit., p. 293.

¹⁸⁵ *Ibid.*, *Poésies II*, p. 306.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Dans *L'Avalée des avalés*, un sort cruel est réservé à la formule de Descartes. Il inspire à Bérénice une tirade imprégnée d'existentialisme dont les images d'une violence inouïe ne sont pas sans évoquer le premier *Chant* de Maldoror : « Voici ce que je suis : un nuage de flèches qui pensent, qui voient qu'elles volent et vers quelles cibles elles volent. Donc je pense. Je pense ! Je pense ! [...] Quelle grimace choisirai-je ? Je choisis le rire. [...] J'ai le goût d'arracher des ongles avec des tenailles, de scier des oreilles avec un rasoir, de tuer des êtres humains et de pendre leurs cadavres aux cimaises de mes murs pour en faire une guirlande. J'ai le goût de brûler des campagnes, de bombarder des villes. [...] Je ferai ça, pour rire. Rire ! Rire à mort ! » (AA, 193) Pour sa part, Le Clézio malmène également le cogito dans *Le Livre des fuites* (p. 213) : « Je pense, donc la flamme de l'allumette est. Je pense, donc l'antilope est. Je pense, donc le grand paon de nuit est. [...] Je suis toujours en retard sur ma pensée. Je croyais être ici, avec elle, mais elle est déjà de l'autre côté de l'horizon. »

¹⁸⁸ Blaise Pascal (*Pensées*, Paris, Flammarion, 1993, p. 151) écrivait : « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser : une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer. Mais, quand l'univers s'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien. »

¹⁸⁹ Isidore Ducasse, *Poésies II*, p. 300.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 300.

pascalien, passé au filtre de l'ironie ducassienne, dans le réseau sémantique des lignes qui introduisent l'extrait commenté plus haut où Iode se pose en moraliste pour énoncer une série de maximes qu'elle qualifie de « belles grandes vérités » (O, 213) :

Que je me jette à l'*eau* ne changerait rien, n'ajouterait et ne retrancherait rien à rien. [...] Il n'y a rien de mal ou de bien pour qui ne sert à rien, pour qui ne laisse pas de traces. [...] On n'a de *défenses* que celles qu'on s'impose. Oh là là ! Que la terre éclate laisserait tout indifférent. Combien n'y a-t-il pas dans l'*univers* de ces planètes qui disparaissent ? (O, 212; nous soulignons)

Bien que l'on puisse reconnaître, en lisant cette prise de conscience d'Iode au sujet de sa mort qui laisserait impassible l'univers, comme un résidu de la pensée de Pascal (le sujet pensant opposé à l'univers qui s'ignore), Ducharme s'écarte complètement du précepte initial et de sa variante ducassienne. L'ensemble des hypotextes plus ou moins dissimulés dans *L'Océantume* sont le plus souvent dépouillés de leur sens par un retournement ou un détournement, s'accompagnant fréquemment d'un télescopage vertigineux. En ce qui concerne le jeu de dissimulation de la figure de Lautréamont et le traitement ambigu des références à Nelligan et à Rimbaud, ils permettent à l'écrivain québécois de s'arracher à la fascination que ces poètes ont pu lui inspirer.

2.7 Une écriture sauvage

Comme le mentionne Le Clézio au sujet des *Œuvres complètes* de Lautréamont, Ducharme « se sert de la littérature pour nier la littérature¹⁹¹ ». À vrai dire, il est frappant de constater que la lecture que propose l'auteur franco-mauricien des *Chants de Maldoror*, dans sa préface rédigée en 1967, aurait pu lui avoir été inspirée par les premiers romans de Ducharme. On retrouve également dans *L'Océantume* et *L'Avalée des avalés* un « désordre des mots, [une] attaque¹⁹² », une mise à l'écart de « l'ordre établi, du langage adulte [et de] la morale¹⁹³ », de même qu'une « insulte primitive à la raison et à la civilisation¹⁹⁴ » (rappelons

¹⁹¹ Le texte très éclairant que Le Clézio a écrit en 1967 sur Lautréamont a servi de préface à l'édition de 1973 de ses *Œuvres complètes* (« Préface », dans Isidore Ducasse, *op.cit.*, p. 10).

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 11.

le traitement que Ducharme, ce maître de l'invective, réserve à la pensée cartésienne et à la prétendue sagesse des moralisateurs).

Ce parallèle saisissant entre les deux auteurs, Le Clézio lui-même nous invite à le tracer dans son article « La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature » paru dans les mêmes années que sa préface. Il suggère ce rapprochement dans son texte consacré aux premiers romans de Ducharme en mentionnant explicitement *Les Chants de Maldoror* dont il place également l'authenticité sous le signe d'un refus féroce de la « comédie du langage adulte¹⁹⁵ ». Point de mièvrerie dans leur « écriture sauvage », mais un « regard éveillé brûlant, qui tient à distance les mouvements de la réalité, qui les dompte, les surveille¹⁹⁶ ». On peut de surcroît dégager de sa préface et de sa critique élogieuse un champ sémantique commun de la violence, enfoncée comme une vrille au cœur des mots inaptes à exprimer la douloureuse défaite des idéaux. Au « monde irrémédiablement perdu¹⁹⁷ » de Lautréamont correspond « la guerre perdue d'avance¹⁹⁸ » des « faux enfants » ducharmiens. « On ne peut pas être enfant et se savoir enfant¹⁹⁹ », déclare Le Clézio. Prenons acte de la teinte exotique imprégnant à la fois son article, par l'épithète accolée au titre (apache²⁰⁰), et sa préface, dans laquelle des chants yoruba et un proverbe ibo sont insérés. Sans doute les observations de l'auteur d'origine franco-mauricienne et ses allusions à diverses cultures sont-elles avant tout révélatrices de sa volonté d'établir une filiation personnelle, dans l'altérité, à la fois avec le poète né à Montevideo et le romancier québécois. Il semble se reconnaître dans leur marginalité par rapport à la capitale littéraire (bien que celle-ci soit compromise par leur publication en France). Ainsi, plutôt que de nous formaliser de sa sollicitation des voix venues d'ailleurs, nous y percevons son désir de mettre en relief le « caractère fugace, non préhensile [...]»²⁰¹ des poétiques ducharmienne et

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁶ J.M.G. Le Clézio, « La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », p. VIII.

¹⁹⁷ J.M.G. Le Clézio, « Préface », p. 13.

¹⁹⁸ J.M.G. Le Clézio, « La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », p. VIII.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Cette épithète qui a pu faire sourciller certains lecteurs de son article, Le Clézio l'a probablement choisie, car l'expression « petite apache » (AA, 345) est employée à quelques reprises, de façon injurieuse ou affectueuse, dans *L'Avalée des avalés*.

²⁰¹ J.M.G. Le Clézio, « Préface », p. 13.

lautreámontienne, cet au-delà des mots qui les rend foncièrement étrangères et qui « ressembl[er]ait encore à la vie, à cet ensemble de sensations et d'actes que chacun porte et enterre avec soi. Un SORT. Une aventure, mais une aventure réelle. Une pensée sauvage²⁰² ». Au socle de cette triade qui se dessine sous la plume de Le Clézio, on rencontre le paradoxe d'une « révolte asservie par le langage²⁰³ », dont il subsiste néanmoins le désir de résister à la pétrification de l'écrit.

Ce mouvement de rébellion contre le langage assujettissant nous renvoie au « *voile-dévoilant le monde*²⁰⁴ » qu'ourdit le projet poétique. Comme nous l'avons déjà mentionné, le langage impose un filtre culturel ou une lunette trempée dans des schèmes de pensée, pourtant, il demeure indispensable comme véhicule d'accession au monde dans une œuvre littéraire. Comment s'évader du « langage-prison²⁰⁵ » au sein même de son édifice ? Comment créer un va-et-vient constant entre le réel et sa représentation pour tendre vers une parole vivante ? Chez Lautréamont comme chez Ducharme, les « imperfections [...] et la démesure [du] système verbal, le continuel trébuchement de [la] pensée [...] »²⁰⁶ sont autant de traces de cette quête désespérée. Alors que le jeune piller autoproclamé privilégie « le flot bestial des chants où les images n'ont pas encore été fixées par le langage écrit²⁰⁷ », le romancier trouve dans le déchaînement des passions un palliatif à la « fadeur » et à la « stérilité » « des mots [...] dits sans le visage de [celui ou] celle qui [...] les dit ! » (O, 190). Iode Ssouvie et Bérénice, mues par les élans passionnels de l'enfance, dévoilent « l'épiphanie [...] du visage émouvant du monde²⁰⁸ », une tâche dévolue au poétique selon Cohen. Laissant libre cours aux fluctuations de leur vie affective, elles n'hésitent pas à se dédire. Adoration et mépris, désir et rejet, création

²⁰² *Ibid.*, p. 9.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Laurence Bougault emploie cet oxymore pour signaler le « paradoxe du projet poétique, [dont] la réalisation ne pourra se concevoir que dans le mouvement dialectique qui crée un va-et-vient entre monde et mondain » (*op.cit.*, p. 29). Elle définit en outre le « mondain » comme « l'ensemble des représentations et des modèles que l'homme a mis en place pour appréhender son milieu et le dominer » (*op.cit.*, p. 386).

²⁰⁵ J.M.G. Le Clézio, « Préface », p. 9.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.13.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 7.

²⁰⁸ Jean Cohen, *Comique et poétique*, p. 53.

et destruction figurent parmi les couples discordants que forment le foisonnement et la diversité de leurs états d'âme. Déconstruisant et reconstruisant avec dérision ce qu'il avance, le discours de ces narratrices labiles et impétueuses se caractérise par le « changement incessant²⁰⁹ ». Ducharme évite ainsi d'emmurer au sein d'une dichotomie la confrontation du monde et du sujet tout en esquivant la sclérose de la pensée.

2.8 Alliance inattendue d'un papillon et d'un rhinocéros

De même que ses multiples procédés d'agression pulvérisent les formes figées de l'expression, le romancier sabote la facture réaliste au profit d'un tissu rhétorique mêlant divers types de discours. Aux stratégies polémiques et ludiques, que nous avons déjà repérées, se joint le lyrisme. Selon Brigitte Seyfrid-Bommertz, la voix lyrique, par le recours à l'enfance, acquiert une grande souplesse émotionnelle et module aisément sur différentes tonalités. Son registre particulièrement étendu couvre le « haut lyrisme », le « lyrisme noir » et le « contre-lyrisme [...] où le lyrisme s'annexe au ludisme pour produire sa propre critique²¹⁰ ». Dans le passage qui suit, Iode et Asie Azothe se retrouvent extraordinairement hissées au guiderope d'une montgolfière qui les transporte dans les hauteurs. Cette scène reproduit le mouvement qu'implique le sublime (rappelons que le mot latin *sublimare* signifie « élever »), offrant une illustration littérale du ravissement, de l'enlèvement que peut susciter une envolée lyrique : « La queue d'une étoile filante lente comme un escargot nous emporte. Je voudrais me laisser osciller et traîner jusqu'en Micronésie, jusqu'à la fin, jusque de l'autre côté du jour, jusqu'au commencement du néant. Mais Asie Azothe est à bout de nerfs; il faut songer à atterrir. » (O, 40) Alors qu'Iode est saisie par le spectacle inouï qui s'offre à elle, apercevant « une bonne moitié de l'océan Atlantique » (O, 38), Asie Azothe est « roide et livide » (O, 39), « la vie suspendue, le souffle coupé – le cœur battant²¹¹ ».

²⁰⁹ Longin (Pseudo), *Du sublime*, trad. par Jackie Pigeaud, Paris, Payot et Rivages, 1993, p. 90.

²¹⁰ Brigitte Seyfrid-Bommertz, *op. cit.*, p.197.

²¹¹ Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », dans Jean-François Courine *et al.*, *Du sublime*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1988, p. 64; cité par Brigitte Seyfrid-Bommertz, *Ibid.*, p. 212.

Au seuil de cette expérience merveilleuse, on trouve, d'une part, la mort; de l'autre, une vision exaltée. On côtoie ainsi le sublime où adviennent simultanément « la reconnaissance du terrible et l'appréhension du beau²¹² ». Mais pour un bref moment seulement. Le lyrisme, miné par quelques images loufoques, est complètement désamorcé par la détente du rire lorsqu'une calembredaine jouant sur les consonances voisines clôt de façon saugrenue l'aventure : « Bien qu'ayant les os assez fêlés, nous parvenons, à la course, à échapper à la foule. Les zostérées sont un groupe de plantes dont la zostère est le type, et la zostère est un genre de naïadacées marines. » (O, 41) L'ironie de Ducharme sert de contrepoint comique à ses passages qui tendent vers le sublime, comme un antidote aux effusions auxquelles se livrent ses narratrices.

En outre, cet épisode nous renvoie métaphoriquement aux soudaines volte-face qui abondent dans l'écriture ducharmienne. On y reconnaît son style auquel l'image d'un « papillon-rhinocéros », qui se dégage de *L'Avalée des avalés*, semble correspondre. Nous l'avons tirée de ce passage où Bérénice se livre à un questionnement existentialiste avec la grimace du rire :

À peine un papillon est-il né qu'il essaie ses ailes. Son premier mouvement est celui qui le plonge ivre mort vers l'azur. Les papillons sont beaux. Naissant, j'ai cru avoir le choix et j'ai choisi d'être un papillon aux ailes constituées de vitraux jaune-orange. [...] Hélas ! je n'étais pas un papillon. J'étais un buffle. Pour tout dire, j'étais un rhinocéros. [...] Ce qui devait arriver est arrivé : je me suis écrasée sur un parvis, le parvis s'est fendu en deux, et je me suis retrouvée à l'hôpital. Quand on est rhinocéros, inutile d'essayer de voler. (AA, 192)

Le « contre-lyrisme » opère ici par une métamorphose carnavalesque du motif du papillon qui essaime le roman de son aérienne et offensante beauté. Le comique jaillit à la surprise du contraste absurde entre la fragilité de l'insecte ailé et la monstrueuse carapace du rhinocéros. On ne peut imaginer une transformation plus radicale. La poétique ducharmienne est faite de pareils renversements : ses plongeurs euphoriques « vers l'azur » terminent leur course en s'écrasant contre le sol. Sitôt envolées, ses gerbes incandescentes retombent lourdement pour

²¹² Baldine Saint Girons, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993, p. 25. Selon Edmund Burke, le sentiment du sublime se constitue à la fois de terreur (ou d'horreur) et de délice. Il affirme même : « La terreur est [...] d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe qui gouverne le sublime » (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, présentation, traduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1998, p.102-103).

souligner le caractère éphémère du sublime²¹³. En multipliant des procédés riches en « tensions harmoniques²¹⁴ », qui allient des contraires, Ducharme inquiète la langue. Armé de sa moquerie indéfectible, il puise notamment dans l'autodérision la possibilité d'une redynamisation de sa parole. Le discours de ses jeunes narratrices qui se morcelle et se refaçonne sans cesse déroute le lecteur, le maintenant dans l'irrésolu²¹⁵. *L'Océantume* et *L'Avalée des avalées*, pour reprendre l'heureuse formule de Michel Van Schendel sur le premier roman qu'a publié Ducharme, sont des livres « de l'incertitude superbement affirmée²¹⁶ ».

Comment ne pas faire le rapprochement avec Le Clézio, que la critique considère comme un « écrivain de l'incertitude²¹⁷ »? Tandis que Ducharme nous invite, dans son monde tissé de paradoxes, à suivre le mouvement déchaîné des passions, le Franco-Mauricien s'efforce de faire résonner « la parole précieuse du doute²¹⁸ ». Ce passeur de la diversité des cultures, qui brouille les frontières de la prose et de la poésie, du rêve et de la réalité, doit également composer avec les écueils liés aux limites de la langue. Pour Le Clézio, comme pour Ducharme et Lautréamont avant lui, « l'entr[ée] dans le monde du langage²¹⁹ » ne se fait pas sans heurts. Tandis que l'auteur des *Poésies* privilégie le chant avec ses images fulgurantes, l'insaisissable Québécois trouve une forme de salut dans l'équivoque. Pour sa part, comme nous le verrons

²¹³ Baldine Saint Girons indique que le sublime « désarçonne l'imagination et l'intelligence par l'acuité douloureuse d'un plaisir trop fugace, inimaginable et impensable ». Elle ajoute que le pouvoir de « l'émotion [...] tend à s'estomper, une fois l'instant de la commotion passé » (*op.cit.*, p.10-11).

²¹⁴ Friedrich Hölderlin, « La démarche de l'esprit poétique », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 610.

²¹⁵ Soulignons que selon Paul Valéry, le poétique relève de l'inachevé : « rien de ce qui se passera dans cet état ne sera résolu, achevé, aboli par un acte bien déterminé » (« Poésie et pensée abstraite » [1944], *Variété III, IV, V*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002, p. 674).

²¹⁶ Michel Van Schendel, « Ducharme l'inquiétant », *Conférences J.A. de Sève*, 1-10 : *Littérature canadienne-française*, Montréal, PUM, 1969 [1967], p. 227.

²¹⁷ Nous empruntons l'expression à Isabelle Roussel-Gilet qui signe l'ouvrage *J.M.G. Le Clézio. Écrivain de l'incertitude*, Paris, Ellipses, 2011. Pour sa part, dans *Carnets de doute: variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, Isa Van Acker affirme que le texte leclézien présente « une "structure souple, changeante, ouverte, fissurée", [...] et cherche [...] à saisir le sens "dans son incertitude et ses revirements" [...], à faire apparaître le jeu dynamique entre le détail du texte et sa totalité » (*op.cit.*, p. 12).

²¹⁸ J.M.G. Le Clézio, « Nezahualcoyotl, ou la fête de la parole », *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 137.

²¹⁹ J.M.G. Le Clézio, « Préface », p. 11.

dans le prochain chapitre, Le Clézio se détourne de l'intellectualisme et refuse d'enfermer l'Autre dans le carcan d'une représentation, à la recherche d'une parole vibrante.

CHAPITRE III

POÉTIQUE LECLÉZIENNE : LA MARCHÉ DU SILENCE SANS FIN

Si la plume de Le Clézio, allant à l'essentiel, s'est peu à peu affranchie des tourments formels de ses premiers écrits, l'écrivain ne cesse pas pour autant de dénoncer la pluralité des violences individuelles et collectives. Comme l'Académie suédoise l'a souligné, en prêtant la parole aux oubliés, aux sans-papiers et aux sans voix, Le Clézio compose une œuvre « de la rupture²²⁰ ». Cela dit, on pourrait aussi affirmer que c'en est une de l'ouverture.

Rappelons que selon la plupart des critiques, deux phases scripturales caractérisent l'œuvre leclézienne : ses premiers écrits, extrêmement sévères envers la société occidentale, sont placés sous le signe d'un refus radical et se dressent contre les conventions du roman et la doxa des belles lettres. Notons que « l'excès de détails [et] [...] l'exubérance verbale²²¹ », que l'on peut rapprocher de l'attrait qu'a Ducharme pour le comble, font place au dépouillement dans les romans et nouvelles de sa seconde période. On date celle-ci au tournant des années 1980, après les longs séjours de l'auteur dans la forêt du Panama à la rencontre de la pensée amérindienne et d'une culture primitive dont il reconnaît le raffinement. Le goût de Le Clézio pour l'ailleurs se confirme et ses textes comportent désormais souvent une dimension personnelle. À la recherche d'un langage qui s'articule au vécu, il tente de retrouver la disponibilité du regard de l'enfant. Il adopte ainsi un « regard actif, qui va vers l'autre, qui va

²²⁰ On peut lire sur le communiqué de presse émis le 9 octobre 2008 : « Le prix Nobel de littérature pour l'année 2008 est attribué à l'écrivain français Jean-Marie Gustave Le Clézio "l'écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en-dessous de la civilisation régnante" », (*Nobelprize.org*, en ligne, < https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/press_fr.pdf >, page consultée le 20 août 2015).

²²¹ Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, Clamart, éd. Calliopées, 2009, p. 88.

vers la matière, et s'y unit. *Le regard de tous les sens*, aigu, énigmatique, qui ne conquiert pas pour ramener dans la prison des mots et des systèmes [...] ²²² ».

Si on remarque dans l'œuvre de Le Clézio une évolution vers une écriture plus sobre et sereine, il faut souligner la cohérence de sa quête poétique. L'histoire du *Chercheur d'or* peut ainsi nous apparaître comme l'illustration des propos tenus par le narrateur du *Livre des fuites*, un ouvrage paru une quinzaine d'années auparavant, en 1969 : « Je veux tracer ma route, pour la détruire, ainsi, sans repos. Je veux rompre ce que j'ai créé, pour créer d'autres choses, pour les rompre encore. C'est ce mouvement qui est le vrai mouvement de ma vie ²²³ ». On retrouve cette dynamique dans *Le Chercheur d'or* qui s'articule autour d'une tension entre les pôles de la trace et de l'effacement, de l'anéantissement et de l'épanouissement. Au-delà de toute détermination formelle et esthétique, Le Clézio poursuit avec ce roman son idéal d'un incessant renouvellement.

3.1 Un art poétique

Ne se confinant à aucun genre et explorant les imaginaires de tous les continents, sa production littéraire est considérée comme inclassable. Comme nous l'avons souligné, la première œuvre de son cycle mauricien se situe au carrefour de différents genres en les infléchissant tous. De fait, dans *Le Chercheur d'or*, le roman d'aventures est voué à une impasse, Alexis ne pouvant assouvir son désir de retrouver le paradis perdu de son enfance. De plus, le roman de formation donne lieu à une *dé-formation*, allant à l'encontre du soi-disant progrès des civilisations occidentales. Quant au versant biographique de cette œuvre, il se décline sur différents plans et se distingue de ce que l'on désigne communément comme tel. D'une part, l'auteur puise dans la mémoire familiale des Le Clézio, mais il joue avec la réalité. Le romancier rompt le pacte référentiel du genre biographique notamment en remplaçant le nom de son grand-père paternel, Léon (à qui il adresse la dédicace de son roman), par celui de son grand-père maternel, Alexis, et en faisant remonter la quête de celui-ci un peu plus loin

²²² J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, p.176.

²²³ J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, p. 108.

dans le temps. D'autre part, *Le Chercheur d'or* nous apparaît non pas comme l'histoire d'une vie, mais comme une sorte d'autobiographie de l'écriture leclézienne qui comprend deux périodes. De même qu'il a fallu plus d'une dizaine d'années à Le Clézio pour trouver un style moins vindicatif; près de dix ans séparent le premier séjour d'Alexis à l'île Rodrigues et sa résolution de l'énigme du Corsaire inconnu. Il est permis de lire ce roman comme un espace de réflexion intimement lié au vécu de l'écrivain, comme le miroir de son approche de la création.

En effet, on peut voir un parallèle se dessiner entre l'entier renoncement du narrateur à la fin du récit et le dépouillement du style de l'auteur²²⁴. De fait, il semble y avoir une adéquation entre Alexis qui brûle ses cahiers, « efface [s]es traces » (CO, 373) et se départit de tous ses biens pour s'unir à la matière, et Le Clézio dont l'écriture simple aspire à la transparence, « au non-dire²²⁵ ». Tous deux s'inscrivent dans le sillage du Corsaire inconnu qui « a tout détruit, tout jeté à la mer, [...] est revenu sur ses pas et [...] a défait ce qu'il avait créé pour être enfin libre » (CO, 373). La quête d'Alexis, qui mène à une dissolution dans la nature ou à une forme de communion avec elle, rejoint l'unité primordiale associée à l'*infans* qui n'est pas encore entaché par une rationalité séparatrice²²⁶. Elle s'accorde à la recherche de Le Clézio d'un langage élémentaire qui adhère au réel. Or, comment l'écriture peut-elle débusquer une « émotion profonde et vitale dont l'aboutissement est dans le tout ineffable, grandiose, un tout si vaste si vibrant qu'il en devient voisin du rien²²⁷ » ? Dans sa démarche, Le Clézio se heurte à un paradoxe similaire à celui que rencontre Ducharme. Alors que la perception du monde est directe et instantanée, sa traduction par le langage nécessite un détour fait de codes et d'intelligence, d'une distance donc. Son désir d'une correspondance entre le mot et la chose entraîne un conflit insoluble, d'où la « tension constante vers le renouvellement²²⁸ ». Entre la

²²⁴ Ce dépouillement stylistique sera étudié plus en détail dans *Désert* où la langue simple et le dénuement des jeunes protagonistes correspondent à l'aridité du paysage.

²²⁵ Laurence Bougault, *op.cit.*, p. 20.

²²⁶ Se profilent ici « la spécificité et le rôle de la poésie comme rapport au monde qui cherche à annuler la médiatisation pour retrouver [une certaine] "naïveté", [...] [un] monde encore immédiat et plein [...] » », *Ibid.*

²²⁷ J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, p. 116.

²²⁸ Jacques Dubois, *op.cit.*, p. 128. On retrouvera cette tension dans *Désert*, notamment en abordant la vivacité de l'oralité.

trace et son effacement, le Franco-Mauricien tente de réintégrer le langage dans le flux de la vie, ouvrant la possibilité de recommencer sans fin. C'est seulement ainsi qu'une « vérité subjective, "sauvage"²²⁹ » peut remonter à la surface du géant palimpseste²³⁰ qu'est *Le Chercheur d'or*.

Avant de se pencher sur son écriture dépouillée, qui tranche avec l'exubérance ducharmienne, il convient de rappeler que ce roman mêle fiction et réalité en entrelaçant différents destins. De fait, comme il le mentionne dans le récit qui constitue le versant autobiographique du *Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues* (1986), l'auteur veut revivre dans sa chair l'expérience de son aïeul en foulant le même sol que lui, « toucher au fond de [lui-même] le secret de ceux qui [l'] ont engendr[é]²³¹ » :

Mais je ne suis pas venu à l'Anse aux Anglais pour laisser une trace même si ces pages que j'écris maintenant, ces cahiers du chercheur d'or sont la dernière phase de cette quête (cette enquête) commencée par mon grand-père il y a plus de 80 ans. Une trace ? Plutôt l'effacement d'une trace. En écrivant cette aventure, en mettant mes mots là où il a mis ses pas, il me semble que je ne fais qu'achever ce qu'il a commencé, boucler une ronde, c'est-à-dire recommencer la possibilité du secret, du mystère.²³²

C'est sans doute pour préserver ce mystère que la fin du *Chercheur d'or* est ouverte sur son recommencement. En effet, l'impossibilité de fixer le sens est inscrite dans la structure circulaire de la diégèse. Après avoir effacé toutes les traces de son existence, Alexis revient complètement seul à Mananava sur la colline de l'Étoile d'où il a aperçu l'arrivée du cyclone « l'année de [ses] huit ans, lorsqu'[il] a été chass[é] de [s]a maison et jet[é] dans le monde, comme pour une seconde naissance » (CO, 374). Une boucle se dessine. La situation finale, qui s'offre comme un condensé de l'histoire du protagoniste, rassemble pêle-mêle les visages familiers jusqu'à ce qu'Alexis sente monter en lui le murmure de la mer : « Il fait *nuit* à présent,

²²⁹ *Ibid.*, p. 137. Dubois rappelle que « le texte est espace de frictions et de tensions et ne saurait se résorber dans un fonctionnement univoque ou simplement orienté. [...] C'est dire [...] que par quelque côté il échappe à l'institution, comme aspiré par une vérité subjective, "sauvage" ».

²³⁰ Gérard Genette définit un palimpseste comme « un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut le lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau » (*Palimpsestes : la littérature au second degré*, page de garde).

²³¹ J.M.G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard, 1986, p. 115.

²³² *Ibid.*, p. 133.

j'*entends* jusqu'au *fond de moi* le *bruit* vivant de la *mer* qui *arrive*.²³³ » (CO, 375) Cette ultime déclaration rend-elle compte d'un rêve ou de la réalité ? Le narrateur vit-il une sorte d'extase marine, se noie-t-il ou meurt-il seulement symboliquement ? Impossible de le déterminer.

Toutefois, l'excipit nous renvoie clairement à l'incipit : « Du plus loin que je me souviens, j'ai *entendu* la *mer*. [...] Je l'*entends maintenant*, au plus *profond de moi* [...]. [Son] *bruit* lent [...]. Je pense à elle comme à une personne humaine, et dans l'*obscurité*, tous mes sens sont en éveil pour mieux l'*entendre arriver*, pour mieux la recevoir. » (CO, 11) Le phénomène d'écho saisissant est créé par le recours à un même champ lexical qui amplifie la portée unifiante de l'isotopie marine. Dans le laconisme de sa dernière phrase, on retrouve tous les éléments évoqués dans l'ouverture du roman, et notamment le décor nocturne associé à l'arrivée de la mer anthropomorphisée dont le « *bruit* [...] a bercé [s]on enfance » (CO, 11). De plus, l'emploi d'adverbes déictiques marquant le présent vient fusionner ces deux passages se déroulant respectivement en 1892 et en 1922. La temporalité s'en trouve abolie; le contexte d'énonciation troublé.

3.2 Temps immémorial et présent indéterminé

En faisant de sa prose un pont jeté à travers les âges, Le Clézio se soustrait au temps historique pour plonger dans un temps immémorial, celui du mythe. Inspiré par la recherche d'un trésor qu'a effectivement menée son grand-père paternel sur l'île Rodrigues, l'auteur convoque de nombreux mythes occidentaux (dont les récits bibliques de la genèse et du déluge), de même que des légendes issues de la culture orale mauricienne et une multitude de références littéraires variées²³⁴ qu'il immerge dans un élément primordial, la mer, dont le

²³³ L'italique est de nous. Nous employons ce caractère pour mettre en relief, dans cette dernière phrase, la reprise du champ lexical employé dans l'incipit.

²³⁴ En quête d'un ailleurs improbable où triompheraient la justice sociale et la compassion, l'écrivain convoque entre autres la république de Libertalia, une éphémère colonie humanitaire et libertaire dont on ignore si elle est légendaire ou réelle. Par ailleurs, le domaine clos de son enfance, où il vivait proche de la nature et où sa famille cohabitait de façon harmonieuse avec celle d'un cuisinier noir, le capt'n Cook, peut également rappeler le motif de l'Éden insulaire qui circule dans la littérature des Mascareignes. La ressemblance est en outre frappante avec le lieu de splendeur tropicale où se sont retirées les deux familles de *Paul et Virginie*, un roman qu'a fait publier en 1788 Bernardin de Saint-

« bruit vivant » enveloppe son récit. Se ressourçant à même son commencement, son roman structure poétiquement un mouvement sans cesse renouvelé. Il épouse ainsi le temps décrit dans *Le Récit poétique* où l'enfant est décrit indifférent à la chronologie, mais sensible à « l'éternel retour, [...] [au] rythme cosmique²³⁵ ». C'est une vision cyclique de la vie qui se dégage du *Chercheur d'or*. Souscrivant aux valeurs défendues par les peuples amérindiens qu'il a côtoyés, Le Clézio fait siennes leur « adhésion du rêvé et du vécu, [leur] harmonie entre l'homme et le monde, et surtout cette vertigineuse proximité du présent et d'un passé très ancien, comme si le temps, la vie et la mort étaient inscrits sur une même circonférence²³⁶ ». Un autre rapport au monde est envisagé que l'on peut rattacher à celui des enfants : leurs jeux ne s'embarrassent pas de frontières; leur royaume ignore la mesure du temps.

Dans la phrase suivante, l'identification d'Alexis au Corsaire illustre bien l'intemporalité et la fusion spirituelle dont est imprégné *Le Chercheur d'or* : « J'ai franchi le temps, dans un vertige, en regardant le ciel étoilé. Le Corsaire inconnu est ici même, il respire en moi, et c'est avec son regard que je contemple le ciel. » (CO, 334) Pour tendre vers une coïncidence du langage et du monde, un langage qui semble prendre corps avec le mouvement incessant des vagues emportant le manuscrit d'Alexis, l'auteur nous plonge dans un présent indéterminé.

Par la prédominance de ce temps grammatical pour évoquer indifféremment l'enfance du narrateur et les autres périodes de sa vie, Le Clézio estompe les frontières temporelles. Ainsi, dans la première partie intitulée « Enfoncement du Boucan, 1892 » se mêlent deux époques narrées principalement à l'indicatif présent : celle à laquelle appartient le narrateur adulte (le *je* narrant) qui évoque l'année de ses huit ans; celle de l'enfant (le *je* narré²³⁷). Le passage qui

Pierre et que la critique considère comme un récit fondateur de l'île Maurice, car elle a fait l'objet de nombreuses réécritures témoignant d'une autonomisation progressive du regard insulaire.

²³⁵ Jean-Yves Tadié, *op.cit.*, p. 87. Selon l'essayiste, « [l']enfant révèle certains traits dominants du temps dans le récit poétique [...] » (*Ibid.*, p. 90), car il « note les phénomènes naturels [comme les saisons] qui lui signifient le passage du temps [...]; [elles marquent simplement] l'éternel retour, le rattachement à un rythme cosmique » (*Ibid.*, p. 87).

²³⁶ J.M.G. Le Clézio, « Pour les Amérindiens », *Le Nouvel Observateur*, 16 au 22 juillet 1998, p. 70; cité par Marina Salles, *Le Clézio : notre contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 91.

²³⁷ Sur la perspective adoptée par l'adulte narrant, voir Bruno Blanckeman, *op.cit.*, p. 273.

suit met en lumière « l'emploi polymorphe du présent²³⁸ » permettant à la fois d'évoquer le souvenir des leçons de Mam et de renvoyer au moment de l'énonciation : « Chaque soir, il y a une leçon différente [...] et pourtant *aujourd'hui, il me semble* que c'est sans cesse la même leçon, interrompue par les aventures brûlantes du jour [...] ou par les rêves de la nuit. *Quand tout cela existe-t-il ?* » (CO, 27) Le doute soulevé par la locution verbale « il me semble » ainsi que le déictique « aujourd'hui » figurent parmi les fréquents indices qui signalent un régime narratif ultérieur à l'époque du Boucan, bien que les expériences relatées remontent à celle-ci. Néanmoins, l'écart temporel entre l'histoire racontée et le moment de la narration se résorbe dans la phrase interrogative qui cherche à situer les événements dans le temps : l'emploi du verbe « exister » à l'indicatif présent suggère la pérennité de ces derniers.

En outre, dans la première partie du roman, de nombreux passages proleptiques, tout en annonçant la destruction imminente du domaine paradisiaque de l'enfance du narrateur, témoignent du chevauchement des perspectives du *je* narré et du *je* narrant. La fin anticipée par ces figures de style interpelle le lecteur, lequel est invité à partager à la fois l'innocence du protagoniste et les regrets du narrateur : « Tout ce que je sens, tout ce que je vois alors me semble éternel. Je ne sais pas que tout cela va bientôt disparaître. » (CO, 23) En prévision du malheur à venir, chaque détail composant le jardin d'éden d'Alexis acquiert un surcroît d'importance. La profondeur de la perte s'en trouve ravivée, et ce, d'autant plus lorsque les perspectives narratives se confondent. On peut l'éprouver au rappel de la nuit où Alexis apprend que sa famille sera chassée du Boucan; l'une des dernières qu'il passe à observer le ciel étoilé avec tous les siens :

Nous restons là, et c'est comme si nous écoutions le bruit des astres. C'est si beau qu'on n'a pas besoin de le dire. Mais je sens mon cœur qui me fait mal, et ma gorge qui se serre, parce que cette nuit-là, quelque chose a changé, quelque chose dit que tout doit finir. Peut-être que c'est écrit dans les étoiles, voilà ce que je pense, peut-être qu'il est écrit dans les étoiles comment il faudrait faire pour que rien ne change et que nous soyons sauvés. (CO, 50)

Le mélange des modes et temps verbaux rend difficile la distinction des points de vue. Est-ce celui de l'enfant ou de l'adulte qui est adopté ici ? Si le passé composé qui accompagne

²³⁸ Lucien Giraudo, « À l'écart », *Europe : revue littéraire mensuelle. Le Clézio*, n° 957-958, janvier-février 2009, p. 95.

le marqueur temporel « cette nuit-là » semble indiquer un commentaire formulé après coup, on a l'impression que les lignes précédentes rendent compte des émotions d'Alexis au moment même où il les vit. Mais alors, à quel moment le ciel constellé inspire-t-il au narrateur une réflexion sur l'écriture de l'immuable ? À quelle époque faut-il attribuer la déclaration « voilà ce que je pense », qui s'accompagne d'un semi-auxiliaire modal au conditionnel présent (alors que l'on s'attendrait à la forme « aurait fallu faire » dans une narration *a posteriori*) et d'un subjonctif présent à la voix passive, « soyons sauvés », qui maintient le doute quant au découpage du temps ? Trancher la question dissiperait indûment le flou qui nimbe le récit d'Alexis, reflet de son rêve d'éternité. Baignés dans un présent indéfini, le pressentiment funeste du protagoniste et la nostalgie du narrateur adulte se trouvent simultanément exprimés. Dans l'espace de cette phrase, contre toute logique, la coïncidence des deux « je » est possible.

Alors que le premier chapitre abonde en pareilles rencontres, on n'en retrouve qu'une seule occurrence dans la deuxième partie du roman qui se distingue en évitant ce type d'équivoque. L'enfance dérobée à Forest Side est tenue à distance par le regard rétrospectif du narrateur²³⁹. De nombreuses indications temporelles émaillent ce chapitre pour mettre en évidence l'intervalle entre les événements rapportés et le moment de leur narration : « en ce temps-là », « ces années-là », « alors », « je me souviens » (CO, 110, 115, 118) ... « Forest Side », dont le titre est l'unique à ne pas être associé à une date, nous apparaît comme une période creuse caractérisée par la perte, le manque, la vacuité. Ressentant cruellement l'absence de la mer, Alexis tourne le dos au présent pour s'immerger dans ses souvenirs du Boucan ou se projeter dans le futur, vivant de promenades sur les quais et de lectures qui nourrissent son goût de l'aventure. Offrant un contraste parfait avec le récit de son enfance heureuse, les faits sont relatés au passé, principalement à l'imparfait : « Nous, nous étions pauvres, nous ne partions jamais. » (CO, 103-104) « Mais c'était moins de pauvreté que nous souffrions, que de l'exil. » (CO, 110) De plus, par comparaison avec l'épaisseur de la première partie, qui porte sur une seule année, la deuxième partie frappe par sa brièveté : à peine vingt pages couvrent

²³⁹ Toutefois, lorsqu'Alexis récite les noms de navigateurs qui l'inspirent, on remarque un subtil passage au présent après l'évocation de « l'homme dont [il] porte le nom, L'Étang » (CO, 107). Le passé et le présent sont à nouveau entremêlés : « Ce sont les noms que j'entends la nuit, les yeux grands ouverts dans le noir du dortoir. Je rêve aussi aux noms des navires, les plus beaux noms du monde, écrits à la poupe [...]. » (CO, 107)

près de vingt ans. Cette période d'entre-deux, comme l'ont indiqué certains critiques, la narration cherche à en gommer l'étendue : « La vie à Forest Side, loin de la mer, cela n'existait pas » (CO,103), affirme d'ailleurs Alexis. Séparées d'avec l'immensité, coupées de l'élément marin, ces années ternes dans la poussière aliénante de la ville sont confinées à des parenthèses vides. Elles s'inscrivent comme le négatif du chapitre qui suit, rendant d'autant plus lumineux le soudain retour du présent dans « Vers Rodrigues, 1910 ».

« J'ouvre les yeux, et je vois la mer », annonce Alexis d'entrée de jeu. Dans la troisième partie, qui s'apparente à un journal de bord aux entrées imprécises, le tissu temporel se resserre à nouveau, et le regard s'actualise. En effet, l'emploi de l'indicatif présent confère une force accrue aux expériences sensorielles, d'une façon encore plus saisissante que dans les quatre chapitres suivants, car ce temps verbal a été mis à l'écart pendant plusieurs pages. Le contraste marqué amplifie l'intensité des perceptions; elles sont en quelque sorte exacerbées par une concentration sur l'instant :

Tous les bruits de la mer m'étourdissent, la lumière m'aveugle. Il y a le bleu de la mer surtout, ce bleu profond et sombre, puissant, plein d'étincelles. Le vent tourbillonne et m'enivre, et je sens le goût salé des embruns quand la vague couvre l'étrave. (CO, 125)

Lors de la traversée placée sous le signe de l'éblouissement et du vertige, le narrateur détaille chaque impression avec un redoublement d'acuité. Cette façon de magnifier le ressenti écarte tout le reste. Le point de vue rétrospectif s'incline devant la puissance des souvenirs, par la mise en présence de leur réalité. Est ainsi créée l'illusion d'un présent véritable, qui se distingue du présent historique discrètement mis en relief dans le premier chapitre (par des prolepses et maintes allusions au moment de l'énonciation). Cet effet d'une narration simultanée est accentué du fait qu'on a l'impression de lire le journal de bord qu'Alexis tient sporadiquement durant son voyage. Or, comme le signale Isa Van Acker, « le régime narratif ne change pas [...] : il s'agit toujours d'une narration ultérieure; seulement, elle ne se montre plus en tant que telle²⁴⁰ ». Ainsi, le quotidien à bord du *Zeta* semble être décrit à l'instant²⁴¹

²⁴⁰ Isa Van Acker, *op.cit.*, p. 113.

²⁴¹ Selon Tadié, « [l]e [...] temps du récit poétique se réduit à l'instant, sa cellule de base, son point d'origine », *op.cit.*, p. 99.

même où il est vécu. Les déictiques « maintenant » et « aujourd'hui » abondent d'ailleurs dans ce chapitre pour auréoler le moment de l'expérience.

En outre, l'impression d'une narration synchronique souligne l'aspect primordial de l'aventure marine pour le protagoniste. Retrouvant le regard émerveillé de l'enfant, Alexis évoque maintes fois la nouveauté de cette expérience, s'étonnant notamment du rallongement fabuleux de la durée sur les flots : « Depuis combien de temps voyageons-nous ? Cinq jours, six jours ? [...] C'est une seule interminable journée que j'ai commencée quand je suis monté sur le *Zeta*, une journée pareille à la mer [...]. » (CO,143) La dissolution du temps est mise en relief par les entrées très floues de son journal de bord : « Jour suivant, à bord » (CO, 131), « Un autre jour, en mer » (CO, 135), « Une nuit en mer, encore » (CO, 140), « Journée vers Agalega » (CO,143), « En mer, vers Mahé » (CO,160), « Vendredi, je crois » (CO,173), etc. L'accent est mis sur la durée subjective; elle rime ici avec un présent éternel qui invalide la temporalité. « Le vent ne vieillit pas, la mer n'a pas d'âge. Le soleil, le ciel sont éternels » (CO,175), déclare Alexis. Ainsi, il renoue avec son enfance au « Boucan, où régnait le bruit de la mer, comme si le *Zeta* voguait à l'envers sur la route qui abolit le temps » (CO,149) : « Je reconnais bien ce bruit, c'est celui du vent dans les branches des grands arbres, au Boucan, le bruit de la mer qui monte [...]. Mais c'est la première fois que je l'entends ainsi, seul, sans obstacle, libre d'un bout à l'autre du monde. » (CO, 125) À l'opposé d'un langage abstrait, les phrases presque enfantines épousent l'immédiateté des sensations et des émotions que procure le voyage en mer à Alexis. La narration, comme le corps du protagoniste, est « accordé[e] au glissement du navire » (CO, 147); immergée dans l'instant qui réunit, de façon paradoxale, la reconnaissance d'éléments familiers et l'intensité inédite des expériences sensorielles.

3.3. Quête d'un langage vivant

S'inspirant de la sensibilité élémentaire de l'enfant²⁴², Le Clézio préconise un champ lexical qui adhère au réel. Avec les termes précis d'un lexique enraciné dans le paysage des

²⁴² Germaine Brée, *Le monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1990, p. 97.

Mascareignes (le mot créole « hourite », par exemple, dont on trouve plusieurs occurrences, désigne une pieuvre prisee pour sa chair dans les îles de l’océan Indien), l’auteur ne cherche pas à planter un décor, mais à matérialiser le vécu et à « donn[er] voix à l’élémentaire²⁴³ ». Ainsi, la quatrième partie intitulée « Rodrigues, Anse aux Anglais, 1911 » cartographie minutieusement la vallée minérale. Les explorations et les excavations journalièrement recommencées sont décrites avec le vocabulaire concret du quotidien d’Alexis :

Chaque matin, je reprends l’exploration, avec les plans que j’ai établis la veille. Je vais d’un repère à l’autre, en mesurant la vallée à l’aide de mon théodolite, puis je reviens en traçant un arc de cercle de plus en plus grand, pour examiner chaque arpent de terrain. Bientôt le soleil brille, allume ses étincelles de lumière sur les roches aiguës, dessine les ombres. Sous le soleil de midi, la vallée change d’aspect. Elle est alors un endroit très dur, hostile, hérissé de pointes et d’épines. (CO, 199)

En dépeignant avec force détails les recherches incessantes de son protagoniste, Le Clézio crée une sorte d’effet de réel immersif qui se distingue de celui que Roland Barthes étudie dans les romans réalistes²⁴⁴. La prospection des lieux géographiques, le relevé des perceptions sensorielles, et l’observation de la flore et de la faune ne sont pas un luxe narratif dans *Le Chercheur d’or*. D’une part, ces éléments sont essentiels à l’évolution du récit qui épouse la relation de plus en plus fusionnelle d’Alexis avec le paysage abondamment décrit : son intégration à l’environnement constitue son ultime aspiration. D’autre part, l’aridité qui se dégage des nombreuses descriptions fait éprouver au lecteur la quête harassante du narrateur et la stérilité de son labeur de Sisyphe.

En outre, une abondance de phrases nominales participe à l’adhésion affective²⁴⁵ du lecteur. Pensons aux diverses séquences qui inventorient son environnement; leur rythme répétitif nous permet d’accéder à une compréhension vécue du roman. Dans le passage qui suit,

²⁴³ *Ibid.*, p. 100

²⁴⁴ Le concept de « l’effet de réel » a été théorisé par Roland Barthes dans un article au titre éponyme pour justifier le recours à des « notations insignifiantes » qui ne font que connoter le réel, ne faisant pas avancer l’action ni ne fournissant d’informations pertinentes au sujet des personnages. Au contraire de ces « résidus irréductibles de l’analyse fonctionnelle », les détails descriptifs dans *Le Chercheur d’or* ne cherchent pas à créer une « illusion référentielle » (« L’effet de réel », *Communications*, v. 11, n°1, 1968, p. 84-89).

²⁴⁵ L’emploi de phrases nominales constitue une stratégie narrative axée sur le *pathos*, l’un des « trois grands modes d’orientation sur autrui » avec le *logos* et l’*ethos*. Voir Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, A. Collin, 2010, p. 78.

par exemple, l'itération du mot « pierre » entraîne le lecteur dans la topographie du paysage minéral :

Je parle [...] [à Ouma] de mes découvertes : [...] pierres marquées d'un cœur, de deux poinçons, d'un croissant de lune. Pierre marquée de la lettre M selon les clavicules du roi Salomon, pierre marquée d'une croix. [...] Pierre marquée d'une chaise, ou d'un Z, qui évoque le message du corsaire. Rocher tronqué. Rocher sculpté en toit. Pierre ornée d'un grand cercle. Pierre dont l'ombre dessine un chien. Pierre marquée d'un S et de deux poinçons. Pierre marquée d'un "chien turc" (chien rampant, sans bout de pattes). (CO, 225-226)

La magie opère grâce à la dimension mimétique de ce rythme martelé qui fait écho à son travail d'arpenteur et à sa frénétique écriture des pierres. Scandant l'obsession, l'anaphore met le lecteur au diapason du protagoniste²⁴⁶. Cette recherche d'une connivence avec le lecteur, qui est l'une des caractéristiques du récit d'enfance²⁴⁷, réactive en quelque sorte ses « paupières fabuleuses²⁴⁸ ». Il est momentanément soustrait à l'intellectualisation critique. Parmi d'autres procédés, l'aspect sériel de l'écriture témoigne du désir qui anime Le Clézio, à l'instar du poète, « de rendre plus immédiate la relation de l'esprit au monde, plus intime son accession à l'unité qu'il pressent en celui-ci²⁴⁹ ».

En quête d'un langage capable « d'entrer directement en rapport avec le monde, sans l'exprimer, sans le morceler²⁵⁰ », Le Clézio émaille *Le Chercheur d'or* des traces tangibles de la quête de son narrateur. Il insère notamment des passages d'ouvrages qu'Alexis a lus à la Bibliothèque Carnegie et divers extraits tirés « [d]es papiers du trésor » (CO, 373) composés de croquis, de cartes et de cahiers de notes. Par exemple, lorsque le protagoniste trouve les ruines de la vigie du Comble du Commandeur, « les phrases de la lettre de Nageon de

²⁴⁶ Jean Cohen soutient que le poème, qui cherche à émouvoir plutôt qu'à informer, se caractérise par une « systématisation de la redondance », alors que la prose cherche plutôt à restreindre l'emploi de la répétition, évitant par exemple de reprendre les mêmes mots » (Jean Cohen, « Poésie et redondance », p. 413).

²⁴⁷ Marina Bethlenfalvay indique dans son étude que les enfants littéraires cherchent à « toucher et [à] émouvoir les lecteurs, qu'ils invit[ent] tour à tour à l'espoir ou à la régression vers le passé, à la pitié ou à la révolte », *op.cit.*, p. 18.

²⁴⁸ Expression empruntée à Saint-John Perse, « Pour fêter une enfance », *Éloges* suivi de *La gloire des rois, Anabase, Exil*, Paris, Gallimard, 1960, p. 16.

²⁴⁹ Yves Bonnefoy, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007, p. 18.

²⁵⁰ J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, p. 116.

Lestang » (CO, 203), son ancêtre, lui reviennent en mémoire. Les indications que ce dernier a laissées, comprenant entre autres un signe typographique inusité, sont fidèlement transcrites à la page 203 : « "Pour une première marque, prenez une pierre de pgt En prendre la 2° V [...] Cherchez :: S Faire x – 1 do m de la diagonale dans la direction du Comble du Commandeur." » (CO, 203) À la page 214, il y a également un symbole. Il s'agit du « triangle équilatéral inversé » représentant « l'organeau des ancrs marines au temps des corsaires [...] inscrit dans la roche dure » (CO, 214). Ce signe palpable du passage du Privateer trouble profondément le protagoniste lorsqu'il l'effleure. Quant au lecteur, il sera particulièrement frappé, dans le premier chapitre, par la présence d'un détail visuel :

Je vois encore le dessin parfait, celui que j'aime le plus, et que j'ai cherché nuit après nuit dans le ciel d'été, au sud, dans la direction du Morne : le navire Argo, que je dessine parfois dans la poussière des chemins comme ceci : [...]. (CO, 62)

Et une représentation graphique de ladite constellation attire notre attention au bas de la page. Les éléments iconiques²⁵¹, tout en conférant un surcroît d'authenticité au récit d'enfance d'Alexis, participent au caractère poétique du roman.

En effet, les signes non linguistiques intégrés au texte exaltent son « pouvoir [d'] évocation, de [...] suggestion, de [...] mise en présence — bref, de la *poiesis*, du faire apparaître²⁵² ». Comment exprimer le charme ineffable qu'ont pour Alexis « les dessins de la voûte céleste » (CO, 334) ? Comment, à travers une gangue langagière, donner sens à ce fragment du puzzle infini que le narrateur tente de décrypter, depuis son enfance, d'un chapitre à l'autre ? Le « dessin des étoiles qu'il recopiai[t] dans la terre, ou dans le sable du ravin, avec de petits cailloux » (CO, 336) est un indice menant vers le secret du Corsaire inconnu. Quant à la représentation graphique de l'Argo à la page 62, elle nous donne un accès concret à ce qui deviendra la clef de voûte des recherches d'Alexis. Mystérieuse, la présence de ce dessin, qui surprend le lecteur, sert de « médiation rhétorique²⁵³ » entre l'*anthropos* et le *cosmos*. Au

²⁵¹ Dans *Désert*, c'est le signe de la tribu de Lalla, que la jeune fille analphabète emploie pour « signer ses photos [...] parce que c'est le plus vieux dessin qu'elle connaisse et qu'il ressemble à un cœur » (D, 382) qui est reproduit dans le texte aux pages 305 et 382.

²⁵² Marie-Clotilde Roose, « Le sens du poétique. Approche phénoménologique », *Revue Philosophique de Louvain*, tome 94, 1996, p. 652.

²⁵³ « L'éthos poétique, de nature euphorique, découle de la découverte ou mieux de la construction par le lecteur, à partir d'une structure textuelle adéquate [ici, le dessin intégré au texte], d'une médiation

sixième chapitre, dans un moment d'épiphanie lorsqu'il se trouve à l'emplacement du trésor immatériel, Alexis saisit que « [l]a courbe [de la constellation familière] dessin[e] la forme de la baie » (CO, 335) de l'Anse aux Anglais. Non seulement le vaisseau mythique allie-t-il mer et ciel, mais il permet également de joindre ciel et terre pour transporter le protagoniste au cœur de sa révélation. S'absorbant dans l'observation des astres, s'abandonnant au « mouvement de la terre » (CO, 334), Alexis emprunte le regard de son prédécesseur et s'aperçoit que la vallée jalonnée forme un miroir du ciel étoilé. Pour ce qui est des caractères gravés sur une stèle par le Privateer, ils marquent son arpentage des configurations stellaires. Ces points de repère de son plan vertigineux agissent comme un « *axis mundi*, un axe sacré qui marque un lieu de communication entre la terre et le ciel²⁵⁴ », qui l'initie au mystère du cosmos.

3.4 Magie de la nomination

Comme s'il empruntait leur matérialité aux inscriptions cunéiformes du Corsaire inconnu, Le Clézio repense la langue à la façon d'un enfant en conférant aux signes linguistiques, de même qu'aux détails visuels qu'il intègre à son texte, la même étoffe que la réalité. « Le langage [...] est pareil aux animaux et aux plantes. Il est fait de lumière, d'ombre, de chaleur, de vent, de désir²⁵⁵ », écrivait-il dans *L'Inconnu sur la terre*. Ainsi, les mots prennent part au destin du protagoniste. Lorsqu'il hante le port de Forest Side, Alexis se laisse emporter par toutes les odyssées qu'évoquent les noms de navires qu'il lit sur les poupes²⁵⁶. Il a en quelque sorte déjà amorcé son voyage :

[Ces noms] sont marqués en moi comme les mots d'une chanson : *Gladys*, *Essalaam*, *Star of the Indian Sea*, *L'Amitié*, *Rose Belle*, *Kumuda*, *Rupanika*, *Tan Rouge*, *Rosalie*, *Poudre d'or*, *Belle of the South*. C'était pour moi les plus

qui radicalise la portée unificatrice du langage », Groupe μ , *op.cit.*, p. 121. Ici, l'opération de lecture consiste à joindre les opposés grâce au dessin intégré au texte.

²⁵⁴ Bruno Thibault, *op.cit.*, p. 144.

²⁵⁵ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, p. 110.

²⁵⁶ Dans *Désert*, le nom des villes européennes recèle pour Lalla un charme similaire aux noms de bateaux pour Alexis : ce sont des « noms pour rêver » (D, 95), des invitations au voyage qui préfigurent le départ de la jeune fille. En outre, la présentation graphique des noms « "Algésiras, Granada, Sevilla, Madris [*sic*]" » (D, 95), disposés sur la page en escalier descendant, met en relief la façon qu'a Naman de les prononcer à l'enfant, « lentement, pour avoir le temps de voir les choses qu'ils cachent » (D, 95).

beaux noms du monde, car ils parlaient de la mer, ils disaient les longues vagues du large, les récifs, les archipels lointains, les tempêtes même. Quand je les lisais, j'étais loin de la terre, loin des rues de la ville, loin surtout de l'ombre poussiéreuse des bureaux et des registres couverts de chiffres. (CO, 115)

Plusieurs pages sont remplies d'énumérations similaires qui soulignent l'importance des noms (CO, 105, 106, 107, 108, etc.). Ces substantifs, dont l'itération et l'accumulation recèlent un charme incantatoire, détiennent une puissance intrinsèque : « Ce sont des noms magiques, ils sont pour moi comme les noms des étoiles, comme les dessins des constellations. » (CO, 51) Le pouvoir d'évocation que Le Clézio accorde aux mots « dans [leur] état pur²⁵⁷ » et son emploi d'un champ lexical concret rendent compte de sa recherche d'une langue authentique et transparente. De plus, il décuple la portée évocatrice de nombreuses envolées onomastiques en les rythmant par la reprise du signifiant « nom » qui se détache de sorte que chacun des termes s'anime. Dans cette correspondance du fond et de la forme, leur réalité s'impose. Pour l'auteur convoquant la puissance de l'imagination de l'enfant enclin à faire surgir de nouvelles réalités, « nommer, c'est faire exister²⁵⁸ ».

Dans *Désert*, cette magie de la nomination s'accompagne d'un devoir de mémoire²⁵⁹. Faire résonner le nom de ceux que l'Histoire a muselés, saluer avec déférence plusieurs peuples nomades dans des énumérations détaillées restitue la présence des « hommes et [d]es femmes du sable, du vent, de la lumière de la nuit » (D, 9) réunis autour de Ma el Aïnine, le grand cheikh qui a fondé la ville sainte de Smara :

les Maquil, Arib, Oulad Yahia, Oulad Delim, Aroussiyine, Icherguiguine, les Reguibat au visage voilé de noir, et ceux qui parlaient les langages des [C]hleuhs, les Idaou Belal, Idaou Meribat, Aït ba Amrane, et ceux mêmes dont les noms étaient inconnus, venus des confins de la Mauritanie, de Tombouctou, ceux qui n'avaient

²⁵⁷ J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, p. 42.

²⁵⁸ Béatrice Chahine, *Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio, problématique du héros*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches Littéraires », 2010, p. 162. Il est intéressant de constater que pour Réjean Ducharme, « nommer, c'est créer », comme l'indique Marcel Chouinard, *op.cit.*, p. 119.

²⁵⁹ Le roman aborde des faits historiques : le massacre des tribus qui se sont insurgées contre la conquête française du Sahara occidental, de l'hiver 1909 au printemps 1912. Pour relater les épisodes guerriers qui ont vraiment eu lieu, la narration oscille. Si la focalisation externe est privilégiée dans le récit évoquant la marche des hommes bleus, certains événements nous sont présentés à travers les yeux d'un enfant, ceux de Nour. Par ailleurs, signalons que le point de vue plus détaché d'un « observateur civil » est emprunté pour décrire la bataille de Tadla du 18 juin 1910.

pas voulu s'asseoir auprès des braseros [...] ceux qui n'avaient pas voulu parler. (D, 39)

En égrenant patiemment le nom des tribus venues « de tous les points du désert » (D, 14), le texte les « inscri[t] pour toujours dans la mémoire » (D, 60-61). Plusieurs pages du roman renferment ainsi maintes listes²⁶⁰ de lieux traversés, de guerriers, de populations « fu[yant] sans cesse sur les routes de poussière » (D, 398)... Le chapelet de noms qui ouvre le dernier chapitre s'étire sur vingt-quatre lignes, saisissant « hommes, femmes, enfants » (D, 405) juste avant leur massacre aux portes d'Agadir. Par cette façon de rendre perceptible au lecteur la multitude des rebelles, « si nombreux qu'ils recouvraient toute la vallée » (D, 398), l'auteur met en relief, par contraste, l'immensité du désert hostile dont le vent « abrase tout » (D, 398). Le nombre des nomades s'affaisse devant « les terres sans limites » (D, 401); si longue soit-elle, leur caravane se dissout dans la lumière à travers les dunes à perte de vue. Est-ce possible de tirer de l'oubli, sans les trahir, ceux qui « effaçaient [leurs] traces » (D, 411), ceux qui « marchai[en]t sans ombre, au bord de [leur] propre mort » (D, 22) ? *Désert* déploie sa puissance poétique dans ce paradoxe de l'écrivain qui veut rendre hommage au « silence infini » (D, 16, 53).

En contrepoids aux maintes listes de vaincus, la largeur frappante de la marge qui érode les pages du récit des hommes bleus évoque l'étendue de l'espace désertique qui enserre leur caravane. Ce procédé typographique nous rappelle qu'en cet espace mythique, « [c]'était comme s'il n'y avait pas de noms, [...] comme s'il n'y avait pas de paroles. Le désert lavait tout dans son vent, effaçait tout » (D, 12). Les « enfants du désert²⁶¹ », comme « cette étendue sans fin de poussière et de pierres blanches » (D, 334) appartiennent à la fois au réel et au mythe. « Semblables à des mirages » (D, 22), ils surgissent du néant à l'*incipit*, « appar[aisant] comme dans un rêve » (D, 7), et « comme dans un rêve, [...] disparaiss[ant] » (D, 411) à

²⁶⁰ Comme dans *Le Chercheur d'or*, le terme « nom » est employé avec insistance pour que chaque élément détaillé prenne corps avec le rythme de l'incantation : « Les noms allaient et venaient sur toutes les lèvres, noms d'hommes, noms d'étoiles, noms des grains de sable dans le vent du désert, noms des jours et des nuits sans fin, au-delà de la mort. » (D, 62)

²⁶¹ Simone Domange (*Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993, p. 30 à 41) emploie cette expression pour faire ressortir une filiation et illustrer la nature ambiguë des nomades, tantôt ancrés dans une réalité historique par de nombreux détails, tantôt frêles émanations du désert (imprégnés de lui jusque dans leur minéralisation métaphorique) qui n'ont qu'un rôle allégorique. « Désert » sans article serait le nom propre du personnage central. Il aurait la valeur d'un mythe, celui de l'éternité, de « l'unité primordiale », mais aussi de la régénération.

l'*excipit*. En reproduisant ainsi son propre commencement et sa propre fin, le roman « représente [son] articulation²⁶² » poétiquement. Ce dévoilement de l'illusion romanesque, alors même qu'il souligne le caractère légendaire des nomades, met en évidence le miracle de la création littéraire où la vie (telle la source qu'Al Azraq fait jaillir « sous une pierre ») émerge du néant. Par la « parole poétique [dont le propre est de] maint[enir] les oppositions et les divergences²⁶³ », la présence fantomatique des hommes imprégnés du désert jusque dans leur silhouette minérale est exaltée au moment où ils vacillent « au-delà de l'horizon » (D, 191) et se dissolvent dans l'éternité. Aux confins de *Désert* s'impose encore « l'ordre vide du désert » (D, 22).

Ainsi, les tribus nomades retournent au « grand silence [...], le véritable secret » (D, 17-18) auxquelles elles ont été arrachées. Le Secret, Es Ser (en arabe), c'est par ailleurs le nom du personnage qui hante le récit alternant avec celui de la marche des hommes bleus. Lalla désigne ainsi l'homme qui apparaît dans ses visions afin d'en préserver le mystère. Son regard « terrible » (D, 193), « vide et impérieux » (D, 110), « durci comme les particules de pierres » (D, 110), « plus brillant que le feu, d'une lueur bleue et brûlante à la fois comme celle des étoiles » (D, 190) éveille chez elle « le souvenir d'une autre mémoire » (D, 74). Ce regard, apparition anthropomorphe de l'immense plateau de pierres, est peu à peu assimilé à la légende de son ancêtre, au guerrier « Al Azraq, l'Homme Bleu » (D, 113) qui la « guide à travers les failles » (D, 192). C'est le passé vivant de ses aïeux qui se manifeste. Allant jusqu'à substituer sa vision à celle d'Es Ser, à faire sienne sa douleur, la jeune fille franchit le temps (de façon semblable à Alexis lorsqu'il identifie son regard à celui du Corsaire) : « Le regard de l'Homme Bleu est là, partout, jusqu'au plus lointain du désert, et c'est par son regard que Lalla voit maintenant la lumière. » (D, 190-191) Dépositaire de la mémoire de son peuple, Lalla fait corps avec son environnement et reçoit « la brûlure du désert [qui] en elle se répand, remonte ses veines, se mêle à ses viscères » (D, 192). Cette transmission immédiate de l'héritage se passe de mots et magnifie la sensibilité attentive de l'enfant. Lors de la première mention de cette

²⁶² Laurent Jenny, « Poétique et représentation », *Poétique*, n° 58, 1984, p. 185. En effet, à ces deux pôles de l'ouvrage, on est saisi par ce que J.-Y. Tadié considère dans *Le récit poétique* comme un « conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message », p. 8.

²⁶³ Laurence Bougault, *op.cit.*, p. 29.

rencontre mystique, Lalla évoque l'origine de la voix d'Es Ser qu'elle seule peut entendre « à l'intérieur de ses oreilles » (D, 90) grâce à son étroite communion avec la nature :

Peut-être qu'il parle avec le bruit léger du vent qui vient du fond de l'espace, ou bien avec le silence entre chaque souffle de vent. Peut-être qu'il parle avec les mots de la lumière, avec les mots qui explosent en gerbes d'étincelles sur les lames de pierre, les mots du sable, les mots des cailloux qui s'effritent en poudre dure, et aussi les mots des scorpions et des serpents qui laissent leurs traces légères dans la poussière. Il sait parler avec tous ces mots-là... (D, 90; nous soulignons)

À travers cet échange affranchi du « langage des hommes » (D, 90), l'auteur fait porter à Es Ser son idéal d'une langue originelle, concrète au point qu'elle semble se fondre dans la matière. Du moins, c'est ce que suggère ce passage qui est toutefois ponctué de modalisateurs indiquant une absence de certitude. Aspirant à l'indicible unité primordiale qu'incarne le désert, où mystère et évidence se rejoignent, ce roman, « dans sa relation avec la nature, [tend vers une] parole intermittente entre deux silences pensés²⁶⁴ ».

Dans *Désert* et *Le Chercheur d'or*, Le Clézio tente de suppléer à l'impérialité du langage humain dont « les mots, pris au plus près du besoin, se ramassent sur l'immédiat [et] dans tant d'urgence, se taisent²⁶⁵ ». Il restaure en quelque sorte une « conception présocratique du langage à travers une écriture qui aspire à l'unité entre les mots et les choses, qui désire nous immerger dans une matière vivante et "faire rejoindre le langage et le monde"²⁶⁶ ». À ce sujet, les noms des deux navires principaux dans *Le Chercheur d'or* sont significatifs du désir qu'a l'auteur de remonter symboliquement à l'origine du langage. Comme l'a remarqué à juste titre Tarcis Dey²⁶⁷, le passage que fait le narrateur dans son esprit du *Zeta* (qui désigne la dernière lettre de l'alphabet espagnol) vers l'*Argo*, de « Z » à « A », suggère une traversée à travers les signes et les mythes, une aventure pour remonter à l'enfance du langage. Le Clézio cherche à

²⁶⁴ Laurence Bougault, *op.cit.*, p. 25.

²⁶⁵ Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 251.

²⁶⁶ Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde, Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Études romanes, n° 41, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 1999, p. 187.

²⁶⁷ Tarcis Dey, « J.M.G. Le Clézio : *Le Chercheur d'or* », *Nouvelle revue française*, n° 388, mai 1985, p. 80.

raviver discursivement une sensation de plénitude, « à restaur[er] la totalité perdue²⁶⁸ ». Au-delà des spécifications formelles et génériques, « à travers le lien du langage, [il] déga[g]e [simplement] son sentiment de vie²⁶⁹ ». Dépouillé des formes apprises, son lyrisme singulier jaillit d'une sensibilité tenue en éveil et d'un regard contemplatif où se reconnaît celui de l'enfant.

3.5 Unité poétique et dépouillement

Rêvant d'une langue spontanée accordée aux sensations, l'auteur n'hésite pas à épurer la syntaxe. Outre une abondance de phrases nominales, il emploie fréquemment la parataxe et l'asyndète, des procédés consistant à délester les propositions juxtaposées de leurs connecteurs logiques²⁷⁰. Scindée en deux, la phrase qui suit allie l'omission d'un verbe à une absence de subordonnant et de coordonnant : « L'air est empoisonné : les fumées, l'odeur des cadavres. Une exhalaison de cave. » (CO, 302) Le dépouillement de l'écriture met l'accent sur les perceptions brutes. Ici, l'odeur nauséabonde est exacerbée du fait que le dernier élément de l'énumération est isolé par une marque de ponctuation qui vient renforcer l'effet du tour elliptique. Par ces écarts syntaxiques, qui relèvent plutôt de la langue orale, les descriptions acquièrent davantage de vigueur. On peut le constater à la lecture de ces brèves lignes impressionnistes : « Le soleil est au-dessus de moi, au zénith, il boit les ombres. Nulle cachette, nul repère. » (CO, 327) Leur rythme saccadé entraîne l'adhésion du lecteur d'autant plus sollicité qu'il doit rétablir le lien causal. L'auteur montre plutôt qu'il ne démontre : ses phrases concises et dénuées d'artifice se passent d'outils explicatifs. De plus, l'efficace des constructions elliptiques intensifie les émotions qu'éprouve le narrateur. Voyons comment ses propos se bousculent lorsqu'il apprend que sa mère est mourante : « Mes yeux se brouillent. Je

²⁶⁸ Hans Robert Jauss, « La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la *poiesis*, de l'*aisthesis* et de la *catharsis* », *Poétique*, n° 39, 1979, p. 265.

²⁶⁹ J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, p. 92.

²⁷⁰ La fluidité de la syntaxe leclézienne a été mise en relief notamment par Sophie Jollin-Bertocchi (« Une subordination "légère" », *J.M.G. Le Clézio : L'érotisme, les mots*, Paris, Kimé, 2001, p. 119). Béatrice Chahine l'analyse plus spécifiquement dans *Le Chercheur d'or* (*op.cit.*, p.143-144) et Bruno Doucey, dans *Désert* ("*Désert*" (1980), *Le Clézio : résumé, personnages, thèmes*, Paris, Hatier, 1995, p. 74).

sais que tout est fini maintenant. [...] Le *Frigate* sera là dans quelques jours, je partirai avec lui. » (CO, 337) La tournure des phrases, exemptes d'articulateur logique, trahit l'empressement et le trouble d'Alexis. Un exemple particulièrement probant de parataxe traduisant un choc émotionnel s'offre lorsque le protagoniste assiste impuissant au naufrage du *Zeta* : « Peut-être qu'à Port-Mathurin, le canot de sauvetage ? » (CO, 339) L'absence de verbe et de mot de liaison dans cette proposition interrogative calque la fulgurance des pensées qui bouleversent l'esprit du narrateur. Elle est le signe visible de sa confusion et permet d'intensifier le caractère dramatique de la scène.

S'écartant des normes de l'écrit littéraire, Le Clézio tente de retrouver l'instantanéité du langage verbal grâce à ce style épuré. Il fait montre d'une humilité dans sa poétique; en témoignent plusieurs phrases simples, qui auraient pu avoir été prononcées par un enfant, et son texte qui regorge d'effets d'oralité. Pour mettre l'accent de façon claire et précise sur la chose évoquée ou l'idée exprimée, quantité de passages sont introduits par des présentatifs²⁷¹. L'emploi de « c'est » est particulièrement frappant. Voici quelques-unes de ces mises en relief qui confèrent une authenticité accrue à la narration d'Alexis :

C'est un vertige qui vient de la mer [...] (CO, 56); C'est [Laure], tout ou rien (CO, 168); C'est ici, je n'en doute plus, que se trouve la clef du mystère. C'est ici, quelque part, sous mes pieds, que doit se trouver [...] ses fabuleuses richesses [...] (CO, 236); [...] c'est ici qu'il a goûté la paix et le repos [...] et c'est avec son regard que je contemple le ciel (CO, 334); C'est à Mananava que je pense à présent, le dernier endroit qui me reste. C'est en moi depuis si longtemps [...] (CO, 346); C'est ici que les hommes travaillent à défricher de nouvelles terres (CO, 349); C'est un pays qui n'existe pas [...] (CO, 358), etc.

De même, la récurrence du présentatif formé par la locution impersonnelle « il y a » mime également la spontanéité du langage oral : « Il y a tant de signes dans le ciel » (CO, 50); « Il y a aussi la voix de Mam » (CO, 24); « Il y a ce matin terrible, quand Laure est venue me réveiller [...] » (CO, 358), etc. Cette construction, qui participe de l'esthétique de la nomination que nous avons commentée ci-dessus, traduit une volonté de saisir de façon directe ce qui compose l'environnement en accordant une attention particulière aux détails. Par

²⁷¹ Plusieurs critiques ont fait ressortir les effets d'oralité créés par l'emploi fréquent des présentatifs dans l'œuvre leclézienne. Signalons entre autres celles de Masao Suzuki (*J.-M.G. Le Clézio : évolution spirituelle et littéraire : par-delà l'Occident moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 182).

ailleurs, l'impression d'entendre des paroles prononcées est parfois suscitée par des tournures très familières. À titre d'exemple, « ç'a » remplace parfois le pronom « cela » : « ç'a été un des jours les plus importants de ma vie » (CO, 116). Se détournant de la fixité de l'écrit et de la rigidité des codes littéraires, le roman leclézien « s'élabore en vue d'autre chose²⁷² » : le réel dont il s'agit de traduire l'évidence.

Sa prédilection pour un style limpide, qui adhère aux éléments, est également manifeste dans *Désert*. Dans le récit relatant le parcours de Lalla, la vitalité de l'oral, le vocabulaire courant et la syntaxe simple rappellent le langage des enfants²⁷³. On remarque par exemple de multiples phrases débutant de façon naïve par « Lalla aime²⁷⁴ » : « Lalla les aime bien, malgré leur bruit et leurs piqures » (D, 74); « Lalla aime venir ici, sur le plateau de pierre [...] » (D,90); « Lalla aime bien entendre les noms de villes [...] » (D,96); « Lalla aime son visage lisse [...] » (D,105); « Lalla aime beaucoup les mains du Hartani [...] » (D,124); « Lalla aime bien marcher entre les collines [...] » (D,128); « Lalla aime bien [...] voir [Radicz], au hasard [...] » (D, 259), etc. À ces traits d'oralité qui reflètent la candeur de la protagoniste se joignent d'innombrables reprises de termes et de construction. On peut le constater dans ce passage tiré du chapitre *Le Bonheur* :

[Lalla] sent sur sa peau le souffle du vent du sud, qui élève les nuées de sable, elle sent sous ses pieds nus le sable brûlant des dunes. Elle sent surtout, au-dessus d'elle, l'immensité du ciel vide, du ciel sans ombre où brille le soleil pur. (D, 91; nous soulignons)

Dans le récit focalisé sur Lalla, la récurrence des structures phrastiques et le choix de ne pas systématiquement employer des synonymes pour éviter les répétitions correspondent à l'esprit de la jeune fille non scolarisée. Teintée d'une vision romantique de l'enfant en communion avec la nature, la narration est imprégnée de la subjectivité de Lalla. Dans la

²⁷² J.M.G. Le Clézio, cité par Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, p. 82.

²⁷³ Margareta Kastberg Sjöblom considère *Désert* comme le livre de Le Clézio « le moins diversifié » du point de vue de la richesse lexicale. Elle y note la « volonté de s'exprimer par un lexique d'une extrême simplicité, presque enfantine » (*L'écriture de J.M.G. Le Clézio. Des mots aux thèmes*, Paris, Honoré Champion, 2006, coll. « Lettres numériques », p. 54).

²⁷⁴ Miriam Stendal Boulos illustre cette « syntaxe naïve » près du langage enfantin en fournissant entre autres l'exemple des phrases commençant par « ça fait » (*op.cit.*, p. 46) : « Ça fait toujours bien rire Lalla » (D, 93), « Ça la fait frissonner un peu » (D, 128).

période citée ci-dessus, par exemple, l'allitération concrétise les sensations de l'enfant : la sifflante évoque le vent du désert. Toujours, chez Le Clézio, s'affirme une volonté de nous faire partager l'appréhension du monde de ses protagonistes, de nous mettre en relation directe avec leur environnement. Pour capter sur le vif les perceptions sensorielles, il fait parfois appel au pouvoir évocateur de créations onomatopéiques. Il en va ainsi de la présentation du vent anthropomorphisé dans les premières pages du volet focalisé sur Lalla : « [Elle] sait dire son nom, elle l'a appris toute seule, quand elle était petite, et qu'elle l'écoutait arriver entre les planches de la maison, la nuit. Il s'appelle woouooooohhhh, comme cela, en sifflant. » (D, 76) La simplicité suggestive de ce nom inventé, tout en évoquant le bruit particulier que la protagoniste s'amuse à imiter, accentue l'impression de lire la transcription de paroles enfantines. Ce contact ponctuel avec le pré-langage concorde avec la quête d'une langue spontanée en adéquation avec le regard neuf de l'enfant pour qui l'acte de nommer conserve une magie évocatrice.

Par ailleurs, le mouvement cadencé des phrases de ce récit foisonnant de répétitions²⁷⁵ fait résonner le style incantatoire caractérisant le versant historique et légendaire du diptyque. Ce dernier est construit comme une litanie musulmane ou plus précisément un « *dzikr*²⁷⁶ » (D, 54), tel celui que récite le grand cheikh avant le départ de ses troupes vers le Nord. Au sujet de cette « dernière prière » (D, 52), qui s'étend de la page 54 à la page 67 et entraîne les nomades dans une danse effrénée²⁷⁷, signalons qu'elle rend sensible le projet poétique d'une « langue spontanée, vivante, semblable à un souffle²⁷⁸ ». Unis par leur respiration, comme s'ils

²⁷⁵ D'après Jean-Michel Maulpoix, la répétition déplace « dans le domaine de la prose quelque chose de la dynamique du vers » et vient souligner l'effort pour « sortir du prosaïsme et se rapprocher de la musique » (*La notion de lyrisme : définitions et modalités (1829-1913)*, thèse de doctorat, Université de Paris X – Nanterre, 1987, p. 580).

²⁷⁶ Bernadette Rey Mimoso-Ruiz note l'étymologie du terme « arabe "dhikr" signifi[ant] à la fois "souvenir", "rappel", "invocation" ». Elle mentionne qu'il s'agit d'une « pratique qui consiste à proférer le nom d'Allah jusqu'à l'ivresse pour lutter contre l'amnésie » (« Le Maroc de Le Clézio : anthropologie poétique et spiritualité », dans Thierry Léger *et al.*, *op.cit.*, p. 68).

²⁷⁷ Tout porte à croire que le rythme extatique de cette danse traverse le temps pour faire vibrer Lalla dans une boîte de nuit à la fin de son séjour dans les villes modernes. L'ivresse de cette danse ravive en elle le regard d'Es Ser qui la ramène à « l'étendue vivante de sable et de sel » : « Alors, au centre de son vertige, tandis que ses pieds continuent à la faire tourner sur elle-même de plus en plus vite, [...] le regard du secret entre en elle, touche son cœur. » (D, 334-335)

²⁷⁸ Catherine Kern-Oudot, citée par Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, p. 135.

partageaient « une seule gorge, une seule poitrine » (D, 66), les nomades « lan[cent] dans le silence les mêmes syllabes inlassables : "Hh! Hh! Houwa! Hayy! ... Hh! Hh!" » (D, 66). Le rythme qu'instille l'auteur à son œuvre est particulièrement saisissant dans ce passage ponctué de la formule rituelle « Gloire à Dieu » qui figure de façon anaphorique en tête de nombreux paragraphes rapportant les invocations de Ma el Ainine (quant au mot « Dieu », on en relève une soixantaine d'occurrences dans le *dzikr*). Les phrases semblent se recommencer indéfiniment « comme les vagues du vent sur le sable dur » (D, 127), scandant la marche inlassable des Hommes Bleus. Elles évoluent en spirales par couches successives, relancées par la reprise des mêmes mots ou mêmes segments, pour entraîner le lecteur dans la monotonie de leur mouvement. « Tout est rythme, notait Le Clézio dans *L'Extase matérielle*. Comprendre la beauté, c'est parvenir à faire coïncider son rythme propre avec celui de la nature²⁷⁹ ». Par celui de la longue litanie, le lecteur est pour ainsi dire transporté au centre du désert et vibre, lui aussi, au « rythme du souffle [qui] abolissait les jours et les nuits, abolissait même l'espace sans espoir, et faisait approcher la fin de tous les voyages, la fin de tous les temps » (D, 65). L'unité vers laquelle tend le roman, l'impression d'harmonie qui se dégage de celui-ci malgré sa composition binaire²⁸⁰, provient notamment des procédés itératifs qui se font écho dans les deux récits d'une « si savante simplicité²⁸¹ ». S'accordant au jeune âge et au dénuement des protagonistes lecléziens, ce dépouillement stylistique participe de la poéticité du roman qui organise son propre système de mises en parallèle²⁸².

²⁷⁹ J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, p. 130.

²⁸⁰ Les études consacrées à *Désert* (Bruno Doucey, *op.cit.*; Simone Domange, *op.cit.*; Madeleine Borgomano, "*Désert*", J.M.G. Le Clézio, Paris, Bertrand-Lacoste, Paris, 1992) s'attachent à mettre en évidence, par-delà les distinctions importantes entre les deux récits (d'une épopée collective et d'un destin individuel), le réseau de corrélations qui assurent l'unité du roman. Les éléments communs comblent l'absence de « lien immédiat » et explicitement souligné. Passant de l'un à l'autre, le lecteur est peu à peu amené à concevoir l'histoire de Lalla (qui dépeint le dénuement des habitants de la Cité, l'immigration clandestine et les conditions de vie difficiles des exilés maghrébins) comme la probable conséquence de l'échec de l'épopée guerrière des hommes bleus, décimés par les troupes du colonel Mangin, qui a mené à la sédentarisation des nomades.

²⁸¹ Simone Domange, *op.cit.*, p. 123.

²⁸² Les remarques de Jean-Yves Tadié concernant les « parallélismes sémantiques » nous semblent éclairer l'aspect poétique du système d'échos dont regorge *Désert* : « Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes », *op.cit.*, p. 8.

3.6 Place aux traditions orales : entre réel et imaginaire

De plus, la présence de récits seconds similaires intégrés aux deux volets resserre les liens tissés poétiquement. Ainsi que le signale Claude Cavallero, « les deux narrations s'éclairent de façon dialectique : Le Clézio joue sur le décalage des temps et des cultures pour introduire la dimension d'une quête de l'origine²⁸³ ». Outre leur ancrage commun dans le désert, Nour et Lalla sont tous deux des descendants de la tribu « de Sidi Mohammed, celui qu'on appelait Al Azraq, l'Homme Bleu » (D, 50; D, 112). Aamma prend le relais de la narration pour faire connaître à sa nièce orpheline la légende de ce guerrier devenu un saint. Elle lui explique la provenance du nom « l'Homme bleu » (D, 113) et rapporte les miracles qu'il accomplissait pour les « gens simples, [...] [les] enfants » (D, 115) et ceux qui « n'avaient pas d'autres recours » (D, 115). Accédant à la demande de Lalla, elle se fait conteuse et lui transmet la mémoire de ses origines :

[Hawa, sa mère,] venait du Sud, du grand désert, et c'est là [que son père] l'avait connue, parce que sa tribu était du Sud, dans la Saguiet el Hamra, près de la ville sainte de Smara, et sa tribu était de la famille du grand Ma el Aïnine, celui qu'on appelait l'Eau des Yeux. Mais sa tribu avait dû partir de ses terres, parce que les soldats des Chrétiens les avaient chassés de chez eux, hommes, femmes et enfants, et ils avaient marché pendant des jours et des mois à travers le désert. (D, 164)

Aamma résume ainsi en quelques mots l'épopée des « derniers hommes libres » (D, 410) à laquelle Nour a pris part. Ce dernier, quant à lui, apprend comment Ma el Aïnine s'était vu confier par Al Azraq la mission de fonder la ville sainte de Smara. Dans le récit de la marche épique, deux pages décrivent la scène où Nour écoute le grand cheikh, dont il devient le disciple, lui raconter son lent apprentissage d'une vie ascétique auprès de l'Homme Bleu. À travers ces deux versions de l'histoire de leur ancêtre (l'une qui relève du souvenir; l'autre, de la légende), une part de leur héritage culturel est transmis aux enfants. Dans la civilisation à tradition orale dont ils sont issus, les contes et les chansons véhiculent les valeurs et les savoirs ancestraux de génération en génération.

²⁸³ Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, p. 257.

Ainsi, une chanson en langue chleuh²⁸⁴ franchit les frontières temporelles pour associer textuellement le vécu des deux protagonistes. La « chanson ancienne » (D, 384) qui berce l'enfance de Lalla en ressuscitant la voix de sa mère disparue est intégralement reproduite dans le récit des hommes bleus. Les cinq couplets dont elle est constituée reprennent de façon anaphorique l'expression « Un jour, oh, un jour » porteuse d'un espoir chimérique. Pour évoquer une fin utopique de la misère et des souffrances, « les images mêmes de l'impossible et du contradictoire²⁸⁵ » sont convoquées, ainsi qu'on le constate à la lecture du premier couplet :

Un jour, oh, un jour, le corbeau deviendra blanc, la mer s'asséchera, on trouvera le miel dans la fleur du cactus, on fera une couche avec les branches de l'acacia, oh, un jour, il n'y aura plus de venin dans la bouche du serpent, et les balles des fusils ne porteront plus la mort, car ce sera le jour où je quitterai mon amour... (D, 164, 192, 224, 384)

Mise en abyme du roman, la chanson reflète son « organis[ation] en système cohérent d[e] forces opposées²⁸⁶ » et, de même que la marche désespérée, avance vers la mort. À l'accumulation de figures antithétiques connotées positivement, lesquelles tirent leur substance d'éléments du désert tels « les grains de sable [...] doux comme le sucre » (D, 224) et les sources « sous chaque pierre du chemin » (D, 224), succède une forme d'apocalypse : « le soleil sera noir, la terre s'ouvrira jusqu'au centre, la mer recouvrira le sable [...] » (D, 225). Le couplet final fait résonner les derniers mots de chacune des strophes, réitérant la désertion annoncée de l'amour. Comment interpréter cette chanson à la fois « douce » (D, 224) et « triste » (D, 383)? L'ambiguïté des paroles vient teinter différemment les émotions mêlées qu'elle suscite chez les enfants. Cela dit, l'air ancien est toujours chargé d'un pouvoir transfigurant qui les élève dans un état second pour les soustraire aux limites du temps. Dans les deux volets, on assiste à la mystérieuse transformation des voix d'un guerrier aveugle et d'Aamma, une femme d'âge mûr. Lorsqu'elles fredonnent la chanson, ces voix se teintent de

²⁸⁴ Dans *Le Petit Robert* (2017), cette langue désigne une « variété de berbère parlée par les Chleuhs ». Madeleine Borgomano indique que ces « habitants indigènes de l'Afrique du Nord (où les arabes sont des envahisseurs) » étaient, à l'origine, des tribus nomades (*op.cit.*, p.79).

²⁸⁵ Madeleine Borgomano, *op.cit.*, p. 81.

²⁸⁶ Groupe μ , *op.cit.*, p. 124. Les membres du Groupe μ rappellent l'idée selon laquelle « la poésie a pour mission de rassembler les contraires, de réaliser dans le langage la *coincidentia oppositorum*" [...] » (Groupe μ , *op.cit.*, p. 95).

façon mystérieuse du même timbre féminin et juvénile. Nour, en proie à un mirage auditif, « sen[t] son esprit glisser encore plus loin, au-delà de cette terre, au-delà de ce ciel, vers le pays où il y a des nuages noirs chargés de pluie » (D, 224). S'il est ravi « par cette voix si claire, si douce » (D, 224), la chanson le projette dans le futur et lui fait pressentir le massacre de son peuple, « l'ordre nouveau, celui qui chasse les hommes bleus du désert... » (D, 224-225) À l'inverse, pour Lalla, cette mélodie est empreinte de nostalgie²⁸⁷. Néanmoins, celle-ci se transmue en source d'apaisement lorsqu'elle en chante les paroles à son tour pour l'enfant « dans son ventre, l'enfant inconnu [qui] écoute bien les paroles, et [...] s'endort » (D, 384). À nouveau, la transmission a lieu.

Porteuse d'un souffle transcendant le temps et l'espace, cet air venu du fond des âges sert de lien transgénérationnel unissant Nour et Lalla. Signalons du reste que l'onomastique éclaire la complémentarité symbolique de ces deux personnages centraux du roman : d'une part, Nour est associé au jour, puisque *Nûr* signifie « lumière » en arabe (celle-ci brille d'ailleurs dans le regard du jeune initié qui guide le guerrier aveugle); d'autre part, la sonorité du prénom Lalla évoque « Leila, la Nuit » (D, 137) en arabe. Que la naissance hautement symbolique de sa fille ait lieu à l'aube, au « *fijar* [...], l'heure où le temps du ciel se répand sur la terre, glace les corps, et parfois interrompt la vie et le souffle » (D, 390) n'est certainement pas fortuit. Cette « enfant, note Simone Domange, opère la fusion entre les contraires, c'est-à-dire reconstitue l'harmonie première²⁸⁸ ». De fait, avec sa venue au monde sont conciliés l'obscurité et la lumière, les mondes diurne et nocturne, la vie et la mort ... Guidée par Es Ser, Lalla retrouve le « grand figuier au tronc noir, aux feuilles claires » (D, 392) à l'ombre duquel elle écoutait attentivement les contes que le vieux Naman réservait aux enfants. En osmose avec la nature environnante, à la lisière du désert et de la mer, la protagoniste « sui[t] [sur celle-ci] la marche de sa douleur » qui revient « par vagues, par longues lames espacées, dont la crête la plus haute avance à la surface obscure de l'eau, [...] jusqu'au déferlement » (D, 391). Avec la complicité de cet endroit où les éléments primordiaux se rencontrent et où le temps n'a pas de

²⁸⁷ Lorsqu'Es Ser guide Lalla dans le désert jusqu'au tombeau blanc, « la demeure de l'Homme bleu » (D, 192), « la chanson tressaille à l'intérieur » (D, 192) du corps de Lalla, « va droit jusqu'à son cœur, et ses yeux s'emplissent de larmes » (D, 192).

²⁸⁸ Simone Domange, *op.cit.*, p. 40.

prise (D, 389), Lalla réinvente les « gestes ancestraux » (D, 393) et met au monde « Hawa, fille de Hawa » (D, 395), petite-fille de Hawa²⁸⁹. La nouvelle-née perpétue la lignée des Hawa pour ranimer l'espérance qui soutenait les hommes bleus en renouant avec leur parcours inachevé, leurs valeurs spirituelles et leur communion avec la nature. En outre, le fait que la fillette voie le jour « au pied d'un arbre, comme le racont[ait] Aamma » (D,169) au sujet de la naissance de Lalla, s'inscrit dans la circularité du roman.

Même et autre, l'histoire se recommence. Le rythme incantatoire qu'insuffle Le Clézio à *Désert*, les boucles que dessinent les phrases et la structure du roman (au-delà de sa composition symétrique) induisent une conception cyclique du temps permettant de conjuguer l'existence individuelle avec le destin de l'univers. C'est également grâce à la survivance de l'enfance, en qui Le Clézio reconnaît une affinité avec les nomades²⁹⁰, qu'est abolie la durée linéaire. Avec cette figure renaît un art de penser et de vivre en harmonie avec l'univers, qui est révélé par le contact avec le désert, un espace « se pass[ant] de l'homme et le dépass[ant]²⁹¹ ». Cette vision cosmique du monde, empreinte d'humilité devant l'immensité, appartient aux peuples à traditions orales que l'auteur souhaite honorer. Comment tente-t-il de retrouver la vitalité de leurs récits dont l'aspect changeant est incompatible avec l'immutabilité de l'écrit²⁹² ? Au phrasé enfantin et à l'oralité de la forme incantatoire, Le Clézio mêle des « procédés de répétition, de redoublement, de ressassement, de mise en haleine, de circularité²⁹³ » qu'il emprunte à l'art des conteurs. À l'image de ces derniers, « chaque fois qu'Aamma raconte [une] histoire, elle ajoute un détail nouveau, une phrase nouvelle, ou bien

²⁸⁹ Lalla baptise ainsi sa fille du nom même que sa mère lui a donné : « Lalla Hawa, parce qu'[elle] étai[t] fille d'une chérifa » (D, 84) Notons que « Hawa », en arabe, correspond au nom « Ève », celui de la première femme; quant à « Lalla », il s'agit d'un titre honorifique donné aux femmes issues d'une lignée importante.

²⁹⁰ Voir J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, p. 225.

²⁹¹ Masao Suzuki, *op.cit.*, p. 227.

²⁹² Rachel Bouvet, qui met en évidence le « caractère évanescent du signe » dans *Désert*, signale que « la sémiotique du désert s'érige sur [ce] paradoxe : la mémoire de l'humain traverse les frontières culturelles et survit grâce à l'écriture, mais écrire, c'est figer la parole vive échangée dans le désert, c'est l'empêcher de se transformer au gré des conteurs ou des territoires traversés » (« Des traces éphémères aux lettres du désert », *Les Cahiers du CEIMA*, Brest, Université de Bretagne Occidentale, n° 9, *La trace de l'humain*, dirigé par Elaine Després et Hélène Machinal, 2013, p. 160).

²⁹³ Édouard Glissant, *op.cit.*, p. 121.

elle change quelque chose, comme si elle ne voulait pas que l'histoire fût jamais achevée.» (D, 113). De même, afin d'éviter que *Désert* ne soit un « linceul de papier²⁹⁴ », Le Clézio laisse la fin de son roman ouvert à l'interprétation. Il suggère un éternel recommencement avec la figure de l'enfant pour délier les voix des peuples sans écriture.

3.7 Bruissement des langues

En plus de participer à la spontanéité d'une langue vivante, la fluidité de l'oralité se prête au dessein qu'a l'auteur d'éviter une représentation figée de l'Autre (de quelque origine qu'il soit) en respectant sa singularité irréductible. Ouvrant une brèche dans la narration, l'oralité fournit un espace de jeu accueillant les variations multiples des histoires transmises de bouche à oreille au fil du temps. Comme le signale Claude Cavallero, « [l]'évocation oralisée s'affranchit des barrières sociales et culturelles; elle se prête mieux que nul plaidoyer à l'approche interculturelle²⁹⁵ ». En elle vibrent les voix des exclus et des oubliés de l'Histoire que l'auteur veut nous faire entendre. Dans *Le Chercheur d'or* s'élève entre autres la parole envoûtante d'un timonier comorien. Lorsqu'il est à la barre du *Zeta*, ce dernier délaisse sa nature taciturne, « [...] un changement étrange se fait en lui. C'est comme s'il devenait quelqu'un d'autre. [...] Alors il parle, de sa voix chantante, en un interminable monologue qui s'en va dans le vent » (CO, 147). Quelques pages offrent un espace à ses récits tissés de légendes et de mythes à propos des îles qu'ils abordent au cours de leur périple vers Rodrigues. Lorsqu'il parle de Saint Brandon, dont l'accès est interdit aux femmes, l'expressivité passagère de ce personnage est mise de l'avant par la ponctuation exclamative et les interjections : « Alors on a entendu une voix qui pleurait, qui disait : ayoo, ayoo petit frère ! C'était le jeune pêcheur qui avait vu quand la vague avait emporté sa fiancée, mais comme il avait désobéi en amenant une femme dans les îles, il avait peur d'être puni par le capitaine, et il pleurait en disant : ayoo, petit frère ! » (CO, 149) Le présentatif, la répétition du pronom « il » et la simplicité des propositions, comme nous l'avons signalé au sujet de la langue enfantine de *Désert*, concourent

²⁹⁴ Malika Mokeddem (*Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, coll. « Le livre de poche », 1992, p. 225), citée par Rachel Bouvet, « Des traces éphémères aux lettres du désert », p. 158.

²⁹⁵ Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, p. 139.

à un phrasé très oral. On a l'impression d'écouter la parole vivante de ce conteur qu'Alexis dépeint comme une « figure éternelle ».

En plus de mêler librement les codes de l'écrit et de l'oral pour une approche interculturelle, Le Clézio rassemble dans ses romans différentes langues²⁹⁶. Dans *Le Chercheur d'or*, pour tisser des liens affectifs, le narrateur-personnage emploie le créole de l'océan Indien, une langue métisse dérivée du français. Grâce à elle, il peut communiquer avec l'équipage bigarré du *Zeta* composé de marins comoriens, malgaches, abyssins et indiens... Pensons aussi à Casimir avec qui il se lie d'amitié pendant la guerre des tranchées, un Rodriguais qui « ne parle que le créole et un pidgin anglais qu'il a appris en Malaisie » (CO, 165). Par ailleurs, la façon qu'a Alexis de s'exprimer souligne sa lente évolution et la reconversion de sa quête. Non seulement il s'initie à l'Histoire et à l'espace de l'Autre, mais il intègre progressivement son langage au sien dans sa narration. Ainsi, au début de son apprentissage, « l'enfant médiateur de l'interculturel²⁹⁷ » développe sa connaissance du créole en jouant avec Denis qui l'initie à son univers primordial en désignant tout ce qui les entoure : « Un arbre dans l'épaisseur de la forêt, une plante, une liane : "Binzoin", "langue bœuf", "bois zozo", "grand baume", bois mamzel", "prine"... » (CO,41) Au fil de son récit, la présence des guillemets indiquant l'insertion de « termes étrangers » se fait de plus en plus rare. Peu à peu, il parsème sa narration des mots créoles qu'il a appris sans en souligner la présence par un signe de ponctuation. De plus, on retrouve intégrées au corps du texte deux chansons créoles en italique : celle que fredonnent sans cesse les « hommes de mer » (CO, 124) et « le refrain [que] chant[aient] [Alexis et Laure] avec le vieux Cook » (CO,333). Celui-ci revient souvent à la mémoire d'Alexis qui le chante pour faire revivre en lui la voix du cuisinier du Boucan. Le deuxième couplet de cette chanson est repris aux dernières pages : « *Waï, waï, mo zenfant /*

²⁹⁶ Comme le signale Simone Domange (*op.cit.*, p. 123), l'attention du lecteur est mobilisée dans *Désert* par quelques « vocables exotiques » exprimant la singularité du vécu des Hommes Bleus : « *fijar* » (D, 390), « vent du Chergui » (D, 336) « *mejnoun*, possédé des démons » (D, 122), « *lakhme*, une chair sans os » (D, 356) et « *Mlaaoune*, maudit de Dieu » (D, 138).

²⁹⁷ L'expression est empruntée au titre de l'article de Marina Salles, « Le "vert paradis des amitiés enfantines" : les enfants médiateurs de l'interculturel dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio », dans Nicolas Pien et Dominique Lanni (dir.), *op.cit.*, p. 325.

Faut travaï pou gagne son pain... » (CO, 333) En l'intériorisant, le narrateur « s'identifie au peuple [...] dont il adopte la langue, la musique et les valeurs véhiculées par la chanson²⁹⁸ ».

Cette subtile incorporation linguistique nous rappelle les propos de Le Clézio sur l'importance pour sa mère des mots « *varangue, massala, dobi, dal, hourite, filao, caria, vacoa, malanga* [...] » :

Tous ces mots [...] n'étaient pas [pour elle] des mots curieux, n'étaient pas des mots exotiques, mais des mots de tous les jours, parce qu'elle avait entendu son père les dire, avec son accent créole qui ne l'avait jamais quitté, à chaque instant, parce qu'ils désignaient des choses qui existaient, non pas des images mais vraiment des choses, fortes, réelles, tenaces, invincibles malgré l'hiver parisien, malgré l'exil, malgré la guerre. C'est cela un langage²⁹⁹.

À l'ouverture de sa langue qui s'efforce de coller aux éléments, s'arrime une volonté d'affirmer son originalité par rapport au centre littéraire parisien. À travers son recours au plurilinguisme, Le Clézio poursuit sa démarche de contestation d'une culture hégémonique imbuée de rationalisme. Sa démarche scripturale reflète l'idéal d'un vivre ensemble par lequel l'auteur s'éloigne d'un « geste ethnocentrique, discriminatoire et reterritorisant qui reconfirme[rait] l'ordre établi, avec les rapports de force, les normes et les stéréotypes qui l'informent³⁰⁰ ». Cela dit, il est à signaler que la dimension interculturelle de ce roman, reflétant la réalité des îles indianocéaniques dominées successivement par les Français et les Anglais³⁰¹, provient aussi de l'insertion de termes anglais en italique et de brèves citations placées entre

²⁹⁸ Béatrice Chahine, *op.cit.*, p. 150.

²⁹⁹ Jemia et J.M.G. Le Clézio, « Petit lexique de la langue créole et des oiseaux », *Le débat*, n° 36, 1985; cité par Alessandra Ferraro, « Espaces réels, espaces rêvés dans *Le chercheur d'or* et *Voyages à Rodrigues* de J.-M.G. Le Clézio », dans Kumari R. Issur, Vinesh Y. Hookoomsing, *L'océan Indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés*, Paris, Karthala, Presses de l'Université de Maurice, 2001, p. 493.

³⁰⁰ Gillian Lane Mercier, « Les parlers "illicites" dans le roman français du XIX^e siècle : pluralisme sociolinguistique et idéologie de la norme », *Littérature*, n° 21-22, 2000, p. 181.

³⁰¹ Comme le signale Jean-Michel Raccault (*Mémoires du Grand Océan. Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan indien*, Paris, PUPS, 2007, p. 17), « la volonté d'autonomisation face au " francotropisme " longtemps dominant, parfois la rupture des liens politiques – Maurice devient colonie anglaise à partir de 1810 sans cesser pour autant d'être francophone, avant d'accéder à l'indépendance en 1968 – n'ont pas éliminé les relations avec l'ancienne métropole, celle-ci demeure le modèle ou le repoussoir, l'instance légitimante par rapport à laquelle ou contre laquelle on se détermine ».

guillemets tirées de revues et de journaux écrits dans cette langue. Pour l'enfant qui ne maîtrise pas l'anglais, cette langue, lorsqu'elle est parlée par les gens d'affaires, se charge de « mots pleins de menace » (CO, 37) (Alexis ignore la définition des termes *assets and liabilities*, mais leur invente un sens selon son intuition, pressentant le danger); toutefois, elle représente également « la langue des légendes » (CO, 72). Alexis et sa sœur en font résonner les sonorités dans leurs jeux enfantins par des récitation solennelles sur un ton déclamatoire et des éclats de rire. De plus, le sens des phrases trouvées dans les réclames leur échappant, ils leur attribuent « une signification particulière » (CO, 73). Se dégage ici le *topos* de la recreation du langage par l'enfant assimilé au poète qui joue librement avec les signifiants détournés ou détachés de leurs signifiés³⁰². Les mots du roman *Nada Lily* de Ridder Haggard, dont les deux enfants poursuivent chaque semaine leur lecture passionnée dans l'*Illustrated London News*, restent pour le narrateur « comme les noms d'êtres vivants » (CO, 71). Cela s'explique vraisemblablement du fait que l'héroïne de cette histoire, « descendante d'une princesse noire et d'un Blanc » (CO, 72), préfigure l'arrivée d'Ouma. Avec leurs « cheveux bouclés » et leur peau « cuivrée » (CO, 211), elles se ressemblent au point qu'Alexis les identifie l'une à l'autre dans le récit de sa vie qu'il dit « semblable à ces rêves où le désir et sa réalisation ne font qu'un » (CO, 193). Quoi qu'il en soit, la coexistence de l'anglais, du créole et du français participe à l'imbrication des mythes collectifs au mythe personnel à même la narration homodiégétique. C'est une façon pour l'auteur d'embrasser le pluriel et la différence sans briser le rêve d'unité qu'il fait porter à son narrateur. Le Clézio est un « écrivain de langue française, certes, mais sensible au bruissement des autres langues à travers le monde³⁰³ ».

3.8 Le merveilleux dans le regard de l'enfant

À travers la recherche d'une langue ouverte à l'altérité, concrète et limpide, le romancier s'éloigne de l'esprit analytique et renoue avec le regard de l'enfant apte à saisir le

³⁰² Dans *Désert*, l'usage particulier de la langue par l'enfant trouve un exemple frappant dans le pouvoir réconfortant que Lalla confère au mot « Méditerranée ! ... » qu'elle retient d'une chanson populaire. Pour « fai[re] partir la peur », Lalla fait souvent résonner ce nom (D, 72, 78, 79; 384, 388) dont elle apprécie la sonorité sans en connaître le sens.

³⁰³ Bruno Thibault, *op.cit.*, p. 12.

merveilleux³⁰⁴ qui se manifeste autour de lui, au cœur du quotidien. « Le merveilleux est un retour à l'enfance en ce qu'elle recèle de facultés à s'émouvoir de nouvelles rencontres, de s'ouvrir à l'inconnu, d'inventer la terre, le ciel et le monde, et de leur donner vie et langage [...]»³⁰⁵, affirme Alain Montandon en revenant à l'étymologie latine du terme, *mirabilia*, qui sous-tend un regard étonné. Ces qualités prodigieuses d'ouverture, d'observation et de créativité, Le Clézio les sollicite chez l'enfant qui, lui, semble préservé de l'idée d'une séparation entre l'humain et le reste de l'univers. Il en fait ainsi le vecteur privilégié d'un contact direct avec le monde pour transcender la logique binaire et outrepasser les frontières de toutes sortes dans *Le Chercheur d'or* et *Désert*. Recourant à « l'ambiguïté de l'image, symbolique de tout le récit poétique [selon J.-Y. Tadié], [le romancier] abolit [notamment] les limites entre l'imagination et la réalité»³⁰⁶. Le réseau d'analogies poétiques que tissent ses métaphores et comparaisons éveille subtilement la sensibilité et l'imaginaire du lecteur, le laissant entrevoir, à l'instar de l'enfant romantique, « l'accord intime entre toutes choses»³⁰⁷. Percées lumineuses défiant la logique au sein de la trame narrative, ces figures de style qui prolifèrent dans *Désert* permettent de confondre les différents règnes et éléments « dans un monde mouvant, protéiforme, qui contient le visible et parfois l'invisible»³⁰⁸. Rappelons, à titre d'exemple, le lien étroit entre l'*anthropos* et le *cosmos* qu'instaure la propension de l'auteur à minéraliser les personnages ou à corporaliser le paysage : « Les yeux [de Lalla] sont pareils à deux silex, couleur de métal et de feu, et son visage est pareil à un masque de cuivre lisse » (D, 315); « Elle pense aux yeux de l'eau douce ouverts sur le ciel » (D, 313). Cette dernière métaphore, qui confère un regard au désert, rend également compte de la polysémie

³⁰⁴ Pour une étude plus approfondie du merveilleux imprégnant l'œuvre leclézienne, on peut consulter l'essai de Germaine Brée (*op.cit.*) ou le chapitre « Le merveilleux naturel » de Sandra Lee Becket (*op.cit.*, p. 215-223).

³⁰⁵ Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, p. 10.

³⁰⁶ Jean-Yves Tadié, *op.cit.*, p. 192-193.

³⁰⁷ Marina Bethlenfalvay, *op. cit.*, p. 27.

³⁰⁸ Simone Domange (*op.cit.*, p. 125) passe en revue d'innombrables métamorphoses dans *Désert* où l'humain, l'animal, le minéral et le végétal se transmutent grâce aux images poétiques. Elle met de l'avant l'opposition complexe entre l'élément solide, le sable (auquel retournent les hommes bleus), et l'élément liquide, tout en soulignant l'ambivalence des symboles dont ceux-ci sont chargés (vie et mort sont finement entrelacées).

du terme arabe « aiun » (le pluriel d'un mot signifiant à la fois « source », « fontaine » et « œil ») en étant plusieurs fois traduit dans le texte par « les yeux de l'eau » (D, 16).

Parmi les procédés poétiques instillant l'idée des métamorphoses, l'expression « comme si », qui affleure dans l'ensemble de son œuvre, participe dans *Désert* à un réenchantement du monde. Comme le fait remarquer Simone Domange, Le Clézio étend son emploi de la comparaison classique à une « véritable formule magique³⁰⁹ ». Dans cet extrait où le père de Nour est décrit au moment de la prière, on constate que l'auteur y recourt à profusion :

C'était un pouvoir direct, sans pensée, qui venait du fond de la terre et s'en allait vers le fond de l'espace, *comme si* un lien invisible unissait le corps de l'homme allongé et le reste du monde. [...] Il semblait épuisé *comme s'il* avait marché pendant des heures sans boire ni manger. Mais au fond de lui il y avait une force nouvelle, un bonheur qui éclairait son regard. C'était maintenant *comme s'il* savait ce qu'il devait faire, *comme s'il* connaissait d'avance le chemin qu'il devrait parcourir. (D, 28-29)

La récurrence de cette locution conjonctive, en plus de participer aux effets d'oralité seyant à la simplicité des enfants analphabètes, convie subtilement le lecteur à un « voyage de l'autre côté³¹⁰ ». Sans attester les rapprochements suggérés, le syntagme évocateur lui fait approcher le seuil de l'imaginaire. C'est l'unique approche possible du désert, « absolu irréductible qui échappe à l'entendement humain³¹¹ ». Nappée de mystère, cette expression confère entre autres une « dimension cosmique³¹² » aux sensations et au corps du personnage qui atteint une forme d'extase: « [Lalla] sent qu'elle n'appartient plus au même monde, *comme si* le temps et l'espace devenaient plus grands, *comme si* la lumière ardente du ciel entraînait dans ses poumons et les dilatait, et que tout son corps devenait semblable à celui d'une géante » (D, 187). Quant à Nour, « [c]'était *comme s'il* sortait de lui-même, abandonnant son corps sur

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 129.

³¹⁰ J.M.G. Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard, 1975.

³¹¹ Jemia et J.M.G. Le Clézio, *Gens des nuages*, Paris, Stock, 1997, p. 59.

³¹² Dans son article sur *Désert*, pour éclairer le phénomène de fusion entre l'homme et l'espace, Sylvie Vartian fait appel au concept de « l'immensité intime » qu'a développé Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace* (Paris, PUF, 1957), « Désert et immensité intime chez J.M.G. Le Clézio », dans Rachel Bouvet, Jean-François Gaudreau et Virginie Turcotte (dir.), *Désert, nomadisme, altérité*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Figura, Textes et imaginaires », n° 1, 2000, p. 31.

la terre brûlée [...] et son âme s'aventurait dans le ciel glacé, au milieu des étoiles, parcourant en un clin d'œil tout l'espace que sa vie ne suffirait pas à reconnaître » (D, 223). Doué d'une vertu semblable à celle du regard de l'enfant qui métamorphose le monde en l'animant de façon créative, le « comme si » confère au roman une « qualité proprement poétique, l'ineffable dans l'expression³¹³ ».

³¹³ Henri Bremond, *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1926, p. 23.

CONCLUSION

AVEC DES « YEUX D'ÉTERNITÉ »

Les enfants sont « les seuls êtres véritablement magiques³¹⁴ », affirmait Le Clézio. « S'il n'y avait pas d'enfants sur la Terre, il n'y aurait rien de beau³¹⁵ », serions-nous tentée d'ajouter en reprenant les mots de Ducharme afin de mettre en relief leur sensibilité commune. Aucune analyse ne s'étant encore livrée à la comparaison soutenue de leur attachement à l'enfance, il s'agissait, dans ce mémoire, de prendre la pleine mesure du parallèle entre les deux auteurs à l'aune de ce ferment narratif critique dans leur œuvre respective.

Parmi les multiples signes de connivence qui les unissent, nous avons articulé notre réflexion autour de deux axes principaux qu'éclaire le prisme de l'enfance : leur refus de l'état du monde, refus qui se traduit par un rapport conflictuel à l'institution et aux traditions littéraires; leur usage singulier de la langue, que nous avons décliné en deux chapitres pour examiner plus attentivement leur façon respective de faire de l'écriture un jeu brouillant les frontières de la prose et de la poésie. À l'instar de plusieurs spécialistes de Ducharme et de Le Clézio, nous avons fait une analyse textuelle s'appuyant sur un certain éclectisme théorique, considérant que la complexité de leur œuvre appelle une lecture plurielle : on ne saurait jeter qu'un « éclairage petit et [...] trembl[ant]³¹⁶ » sur l'univers foisonnant du virtuose de l'équivoque; qu'une lumière « oscillante, frémissante³¹⁷ » sur les évocations libres de Le Clézio. L'un et l'autre, rétifs à toute forme figée, ont trouvé dans l'enfance, dont on a signalé qu'elle est sujette aux représentations les plus diverses, l'excipient dynamique seyant à leur quête d'une parole authentique.

³¹⁴ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, p. 225.

³¹⁵ Cette assertion, qui provient d'une notice autobiographique fantaisiste parue en 1966 dans *L'Avalée des avalés*, a été retirée de l'édition de poche, mais elle se trouve en exergue de l'ouvrage posthume de l'auteur, *Le Lactume*, p. 9.

³¹⁶ Réjean Ducharme, *Les Enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 285.

³¹⁷ J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, p. 218.

Comment appréhender cette figure littéraire paradoxale que le discours adulte poursuit sans jamais l'atteindre ? Comment s'est-elle construite au fil de l'histoire ? Comment reflète-t-elle l'imaginaire social ? En nous penchant sur l'évolution du récit d'enfance, au sein duquel se déploie une vaste gamme de possibles génériques, nous avons pu dégager quelques *topoi* que nos deux auteurs subvertissent : liens familiaux, apprentissage de la lecture, éducation, amitiés et recreation de la langue par les enfants. De ce genre polymorphe, nos auteurs retiennent surtout les mouvements du passionnel ou de l'irraisonné, les jeux, les rêves, l'exaltation physique et les potentialités énonciatives fabuleuses associées à l'enfance. En outre, ce détour historique nous a révélé que la poétique leclézienne privilégie la figure de l'*infans* dont la vie, toute d'instincts, est intimement liée au monde qui l'entoure ; tandis que celle de Ducharme, où l'on discerne le deuil difficile de cette première phase, tend davantage vers un amalgame inusité du *puer ludens* et du *puer philosophus*. Par ailleurs, nous nous sommes demandée si les vives tensions que nous avons relevées dans les romans à l'étude, notamment entre solitude et appel de l'Autre ; foisonnement des références et réquisitoire contre les codes littéraires ; défiance envers le langage rassis et valorisation de la matérialité des mots, n'étaient pas inhérentes à leur poétique. Il nous est apparu que tous deux cherchent à concilier, dans le langage, des forces opposées pour « recréer un monde » qui soit mouvant, sans cesse déconstruit et reconstruit, convoquant la participation active du lecteur.

Afin de mettre en évidence le caractère labile et inclassable de leur poétique, nous avons analysé le lien entre l'enfance et l'art avec lequel Ducharme et Le Clézio tentent de restituer aux mots leur potentiel d'expression qui s'est élimé avec le temps, pris dans le filet des codes et des conventions. Le langage qu'ils revivifient semble émerger du regard neuf de leurs protagonistes qui sont eux-mêmes issus de ce langage. Dans cette circularité, où l'on croirait reconnaître la fonction poétique théorisée par Jakobson, perçoit également une énergie, un rythme, « ce qu'engendre le poème à la fois réalité textuelle et déploiement d'un élément indicible, émouvant, pathétique, etc., qui va bien au-delà des structures textuelles³¹⁸ ». C'est que tous deux manient le paradoxe du projet poétique consistant, selon Laurence Bougault, à

³¹⁸ Laurence Bougault, *op.cit.*, p. 384.

voiler et dévoiler le monde dans un mouvement incessant, et dont l'actualisation requiert une contribution lectorale.

Si nous nous sommes appuyée sur des correspondances entre les deux écrivains pour amorcer notre réflexion, notre intention était d'établir un parallèle entre eux afin de mettre en évidence leur poétique de l'enfance respective. Par une analyse plus minutieuse de *L'Océantume*, que nous avons étoffée par des exemples tirés de *L'Avalée des avalés*, nous avons pu constater que les narratrices ducharmiennes, suivant la lecture qu'en propose Le Clézio, sont d'improbables enfants qui s'attaquent à « l'adulterie ». Pour ce faire, elles déploient un formidable arsenal de calembours, d'invectives et d'expressions qui bousculent les conventions linguistiques et pulvérisent les diktats en tous genres. Or, selon Jean Cohen, la déviance de la norme serait garante d'une expressivité plus grande qui est essentielle au poétique. *Puer ludens*, Iode et Bérénice jouissent de la liberté qu'offre l'univers ludique associé à l'enfance et jouent impunément avec « les mots des autres³¹⁹ ». Manipulant des contradictions avec une ingénuité perverse, elles sont aussi *puer philosophus*. La logorrhée irrévérencieuse de ces petites érudites malmène les systèmes de pensée et torpille les classiques littéraires. Le statut d'auteur est tourné en ridicule et la prétendue sagesse, frappée d'intranquillité. On voit ici à l'œuvre l'alliance des stratégies polémiques et ludiques qui interpellent, séduisent et éconduisent le lecteur. Pernicieuse, l'attaque est d'autant plus cruelle et efficace qu'elle cherche d'abord son adhésion. Comme le dit si bien Le Clézio, ce qu'a « rêvé [Ducharme], [ses] idées, [ses] soucis, ce qui déborde de [son] cœur, [il] nous [le] donn[e] et [le] repren[d] au même moment³²⁰ ». À l'effet déroutant de ces volte-face contribue une troisième stratégie rhétorique : le lyrisme qui, empruntant la voix de l'enfant, atteint une grande amplitude, du haut lyrisme au contre-lyrisme. Ainsi, les envolées touchant au sublime par l'exaltation de la parole et l'embrasement des passions sont immanquablement minées par une note ironique ou un retournement saugrenu. Mettant à mal l'illusion référentielle, cette savante imbrication de stratégies rhétoriques est l'élixir d'un constant renouvellement de la parole portée à son comble.

³¹⁹ J.M.G. Le Clézio, « Préface », p.11.

³²⁰ J.M.G. Le Clézio, lu par Larry Tremblay (« *Salut à Ducharme au TNM!* »).

À l'inverse, chez Le Clézio, le recommencement incessant tente d'approcher une unité primordiale par un dépouillement qui offre un contraste frappant avec l'exubérance ducharmienne. Son style épuré s'accorde à l'entier renoncement d'Alexis à la fin du *Chercheur d'or* et au dénuement des jeunes protagonistes de *Désert*, de même qu'à la nudité du paysage mythique. Pour ces personnages marginaux et attentifs aux moindres frémissements de la nature, le langage n'est pas l'apanage de l'homme; ils le « rendent [...] à tout ce qu'ils voient³²¹ » et, par ailleurs, communiquent tacitement entre eux. La sobriété du vocabulaire, la syntaxe simple et les effets d'oralité épousent l'immédiateté des sensations et des émotions des protagonistes. S'efforçant de créer une langue transparente qui s'articulerait au vécu, Le Clézio considère que les mots, de même que les détails visuels qu'il intègre à ses romans, sont taillés dans la même substance que la réalité. Le lecteur se voit comme immergé dans la matière de ce langage élémentaire, entraîné par son rythme. Le mouvement spiralé de l'écriture, les phrases qui reviennent en boucles, les motifs répétés et la circularité des récits recèlent un pouvoir proche de celui de l'incantation, qui, selon Leopold Sedar Senghor, « fait accéder à la vérité des choses essentielles : les forces du cosmos³²² ». Il en ressort par ailleurs une conception cyclique de la vie partagée par les civilisations disparues ou menacées dont il admire l'art de vivre en harmonie avec l'environnement. S'ouvrant à leurs traditions orales, son écriture lie dans un présent éternel mythes et métissage, rêve et réalité. Ainsi Le Clézio laisse entrevoir une régénération du monde actuel, une « capacité d'éblouissement qu'on pourrait dire enfantine, puisque inhérente au seul instant³²³ », un instant qui constitue le temps par excellence du récit poétique.

Il appert que nos auteurs empruntent des voies distinctes pour exprimer leur remise en cause de l'état du monde. Chez Le Clézio, nous avons remarqué que cet « affrontement prend souvent la forme d'une expérience initiatique, d'une épreuve ou d'un rituel, et implique presque toujours un mouvement, un départ, une errance dont l'enfant sort partiellement autre³²⁴ ». Au

³²¹ J.M.G. Le Clézio, cité par Masao Suzuki, *op.cit.*, p. 195.

³²² Leopold Sedar Senghor, *Poèmes*, Seuil, 1964, p. 165.

³²³ Baldine Saint Girons, *op.cit.*, p. 98.

³²⁴ Isa Van Acker, « Enfance et déchéance dans *Cœur brûle et autres romances* », *Le Clézio aux lisières de l'enfance*, p.121.

contraire, les narratrices ducharmiennes n'évoluent pas, ne faisant aucun apprentissage, si ce n'est celui de la cruauté. Le monde qui les entoure et qu'elles parcourent émane de leur imaginaire; elles le façonnent à leur guise, déchaînant contre lui une violence impitoyable. Cela dit, « l'enfantôme » québécois cultivant l'équivoque, on ne peut omettre la soif d'absolu à l'horizon de ses romans, dont les héroïnes sont dotées d'une volonté extraordinaire. Elles livrent une guerre totale, qu'importe que le néant guette leur furieuse autodérision. À l'opposé, Le Clézio confie à l'enfant, en raison de sa capacité d'étonnement et de son ouverture, le secret de la plénitude. Réactivant certaines facettes du mythe romantique et considérant que l'enfant éprouve « la consonance de l'immensité du monde et de la profondeur de l'être³²⁵ », l'auteur franco-mauricien idéalise davantage son rapport au monde. Dans la préface du livre de photographies *Enfances*, qui prend la forme d'une lettre adressée directement à des enfants réfugiés à travers le monde, il écrit :

[A]mis enfants, [...] comme le dit si bien Réjean Ducharme, un poète du Canada qui sait parler aux enfants, vous avez gardé, comme les dents de lait, vos "yeux d'éternité" qui voient à travers les gens et le monde et ne se trompent jamais. Enfants, vous savez ce que veulent dire les regards, les gestes, le langage du cœur, qui n'est pas fait de mots. Vous ne vous trompez pas sur la réalité, parce que vous savez voir le monde des humains avec l'intelligence des sentiments, tel qu'il est, à la fois triste et drôle. [...] Votre regard va droit à l'essentiel, au fond des êtres.³²⁶

Se lit en filigrane de ce passage la quête poétique leclézienne qui tend vers le silence, « l'indéfinit³²⁷ » dirait le poète Yves Bonnefoy. La spontanéité du regard de l'enfant y est envisagée comme un nœud entre le passé et le futur, un pont entre soi et autrui.

À l'horizon des deux axes autour desquels s'articule notre mémoire, nous aurions pu examiner plus en détail la marginalité des personnages-enfants de Le Clézio et Ducharme, car elle permet d'aborder la dialectique de l'identité et de l'altérité, source de tensions constantes et

³²⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 173.

³²⁶ J.M.G. Le Clézio, « Préface » (1995), *Enfances : Photographies de Christophe Kuhn*, s.p. L'expression que Le Clézio emprunte à Ducharme est tirée de *Va savoir* : « Ça ne va pas. Mais j'ai Fanie. Et elle m'aime comme je suis, comme je me détruis. Elle ne me voit pas. Elle a, comme ses dents de lait, ses yeux d'éternité, qui voient à travers vous et qui vous trouvent, en quelque état que vous soyez, toujours identique à vous. » (Paris, Gallimard, Folio, 1994, p. 199).

³²⁷ Yves Bonnefoy, *L'alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007, p. 26.

d'un infini plaisir de lecture. Les œuvres de notre corpus posent une question incontournable particulièrement délicate au moment de la formation de l'identité, une question à laquelle Édouard Glissant a trouvé une heureuse formule : « Comment être soi sans se fermer à l'autre, et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même ?³²⁸ » Si l'interculturalité est prégnante chez Le Clézio, qui a fait de ses maints voyages, de ses lectures innombrables et de la pluralité de ses origines le socle de son œuvre foisonnante, elle ne semble pas l'être autant dans l'œuvre ducharmienne. Pourtant, celle-ci est également parcourue par le rêve d'évasion, l'appel du large et l'aventure. Pour saisir comment Ducharme aborde à sa façon les enjeux du mélange des cultures et la question de l'ailleurs, il faudrait observer entre autres les effets d'hétéroglossie, les figures d'étrangers et les formes narratives par lesquels il accueille l'altérité dans ses écrits³²⁹. Sa démarche scripturale s'apparente-t-elle également à celle d'un « exote³³⁰ » qui respecte l'impénétrabilité et la singularité irréductible de l'Autre ? En analysant et en comparant les stratégies langagières mises en œuvre par Le Clézio et Ducharme, il serait intéressant de vérifier si cette observation d'Élisabeth Haghebaert s'avère juste : « chacun à leur manière, tous deux font preuve [d'une] ouverture transculturelle [...] en observant les métamorphoses de leur société d'attache, l'un en parcourant le monde, l'autre sur place³³¹ ». En outre, une incursion dans le champ de recherche ouvert par la géopoétique, « en revenant à ce qui constitue la base même de toute culture, à savoir le rapport entre l'être humain et la Terre, ainsi que le développement de ce rapport sur les plans sensible, intellectuel et expressif³³² », nous permettrait d'envisager la manière dont l'enfance fait converger les motifs de la quête, de la liberté et de la traversée des frontières spatiales et temporelles.

³²⁸ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, éd. Gallimard, 1996, p. 23.

³²⁹ L'ouvrage d'envergure de Jacqueline Dutton (*Le Chercheur d'or et d'ailleurs : l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003) et le chapitre très intéressant d'Élisabeth Haghebaert, « Géopoétique ducharmienne » (dans *Le Québec et l'ailleurs : aperçus culturels*, sous la dir. de Robert Dion, Bremen, Éditions Palabres, 2005, p. 105-123) pourraient servir d'assise à une exploration de l'ailleurs chez Le Clézio et Ducharme.

³³⁰ Rappelant que le préfixe « ex » signifie « en dehors », Victor Segalen désigne par ce terme le voyageur qui « fait l'expérience du divers », *Essai sur l'exotisme – Une esthétique du divers* de préface d'Annie Joly-Segalen, Paris, Éditions Fata Morgana, coll. « Explorations », 1978, p. 60.

³³¹ Élisabeth Haghebaert, « Ducharme – Le Clézio : Distance et proximité », *op.cit.*, p.81.

³³² Kenneth White, « Éditorial », *Carnet de bord* (Bulletin d'information de l'institut international de géopoétique), n° 3, printemps 2005, p. 2; cité par Rachel Bouvet, *Pages de sable : Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, YYZ éditeur, 2006, p. 22.

ANNEXE

LETTRE DE J.M.G. LE CLÉZIO



le 31/8/06

Chère Madame,

Je vous remercie de votre charmante lettre et de l'invitation qu'elle contenait à participer au colloque consacré à Régis Ducharme. Vous savez l'admiration, l'affection que j'éprouve envers cet écrivain, l'un des plus authentiques de la langue française contemporaine. Ma rencontre avec son œuvre fut un choc, et me soutint à une période difficile de ma vie, où fuyant le milieu littéraire français, je vivais dans une forêt du Darien paraneer. La correspondance que nous eûmes alors me donna la certitude que, en dépit des déceptions et des désespoirs, il existait quelque part une âme sœur qui m'aidait à garder confiance dans

15, Jawaharlal Nehru Road, Kolkata-700 013 India.
Telephone: 91 33 2249 2323 Facsimile: 91 33 2249 3229
E-mail: reservations@oberoi-cal.com Website: www.oberoihotels.com

A member of
The Leading Hotels of the World

The Oberoi
 GRAND
 KOLKATA, INDIA

l'acte d'écrire et me donnant
 l'exemple d'une inflexible jeunesse,
 énergie, joie et amour mêlés à un
 savoir et à une justesse d'esprit que
 peu d'adultes conservant passible
 seuil de l'apprentissage de la vie. Tous
 les héros et héroïnes de Réjean Ducharme
 sont vivants en moi, il me semble parfois
 que je vais de les rencontrer, et que
 l'aventure commence.

Je serais avec vous par la pensée. La
 distance, le silence, les vicissitudes de
 l'existence n'ont rien diminué de mes
 sentiments envers Réjean Ducharme. Je
 ne pourrai être des vôtres physiquement.
 Je serais à Montréal sans y être,
 par la magie des mots de Réjean Ducharme,
 par le bonheur du partage.

Je vous salue bien cordialement

M. Le Clézio

15, Jawaharlal Nehru Road, Kolkata-700 013 India.
 Telephone: 91 33 2249 2323 Facsimile: 91 33 2249 3229
 E-mail: reservations@oberoi-cal.com Website: www.oberoihotels.com

A member of
The Leading Hotels of the World

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'œuvres à l'étude

DUCHARME, Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, Folio, 1966.

———, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, Folio, 1968.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.

———, *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, Folio, 1985.

Autres textes cités de Réjean Ducharme

DUCHARME, Réjean, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, Folio, 1967.

———, *Les Enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976.

———, *Débadé*, Paris, Gallimard, Folio, 1990.

———, *Va savoir*, Paris, Gallimard, Folio, 1994.

———, *Gros mots*, Paris, Gallimard, 1999.

———, *Le Lactume*, Outremont, Les Éditions du Passage, 2017.

———, « Remerciements de Réjean Ducharme », *La fondation Émile-Nelligan*, en ligne, < <https://www.fondation-nelligan.org/RejeanDucharmeRemerciements.html> >, page consultée le 15 septembre 2017.

———, « Réjean Ducharme : 1941-2017 », *Maison de la littérature*, 2011, en ligne, < <http://www.maisondelalitterature.qc.ca/actualit%C3%A9/r%C3%A9jean-ducharme-1941-2017/> >, page consultée le 20 novembre 2017.

Autres textes cités de J.M.G. Le Clézio

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, Folio, 1967.

———, « La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », Paris, *Le Monde*, supplément au n° 7458, 4 janvier 1969, p. VIII.

———, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969.

———, « Préface » (1967), dans Isidore DUCASSE, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror*, éd. de Hubert JUIN, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 7-14.

———, *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard, 1975.

———, *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978.

———, *Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard, 1986.

- , *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988.
- , « Préface », *Enfances : photographies de Christophe Kuhn*, Paris, Enfants réfugiés du monde, 1997, s.p.
- , « Conférence Nobel : "Dans la forêt des paradoxes" », *Nobelprize.org*, 7 décembre 2008, en ligne, < <http://www.nobelprize.org/nobelprizes/literature/laureates/2008/clezio-lecturefr.html> >, consulté le 30 septembre 2015.
- , « *Salut à Ducharme au TNM!* », 25 septembre 2017, en ligne, < <https://www.youtube.com/watch?v=U4KWGZ1lkmc> >, consulté le 2 octobre 2017.
- LE CLÉZIO, Jemia et J.M.G. *Sirandanes; (suivies d'un) Petit lexique de la langue créole et des oiseaux*, Paris, Seghers, 1990.
- , *Gens des nuages*, Paris, Stock, 1997.

Textes critiques sur Réjean Ducharme

- AMRIT, Hélène, *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 554, Séries Littéraires, vol. II, Diffusion Les Belles Lettres, 1995.
- BEAUDET, Marie-Andrée, Élisabeth HAGHEBAERT, Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Éd. Nota bene, 2009.
- BARRET, Caroline, « Compte rendu critique des livres *Poétique de l'invective romanesque*, par Marie-Hélène Laroche; *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, par Élisabeth Haghebaert; *Présence de Ducharme*, dirigé par Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge », *University of Toronto Quarterly*, vol. 82, n° 3, 2013, p. 786-792.
- BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000.
- CHABOT, Julien-Bernard, *L'autocratie dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, mémoire de maîtrise, Université Laval, Département de littérature, théâtre et cinéma, 2013.
- CHOUINARD, Marcel, « Réjean Ducharme : Un langage violenté », *Liberté*, vol. 12, n° 1, 1970, p. 109-130.
- GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- , *La Fabrique de la langue. De Rabelais à Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2004.
- GODIN, Jean-Cléo, « L'Avalée des avalés », *Études françaises*, Volume 3, numéro 1, février 1967, p. 94-101.
- HAGHEBAERT, Élisabeth, *Une marginalité paradoxale*, Québec, Éd. Nota bene, 2009.
- , « Géopoétique ducharméenne », dans Robert Dion (dir.), *Le Québec et l'ailleurs. Aperçus culturels*, Bremen, Éditions Palabres, 2005, p. 105-123.

- HAMEL, Jean-François, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n° 1, 2001, p. 94-118.
- HOTTE-PILON, Lucie, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 1 (52), 1992, p. 105-117.
- KÈGLE, Christiane, « Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme », dans *Études littéraires*, vol. XXVIII, n° 1 (été 1995), p. 49-60.
- KWATERKO, Józef, « L'intertexte et le discours essayistique chez Réjean Ducharme » dans *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses socio-critiques*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, p. 65-96.
- LAPOINTE, Gilles, « Du bateau ivre au Steamer : Ducharme, lecteur de Rimbaud », *Québec français*, n° 163, 2011, p. 36-40.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène, « Fuites et invectives dans les romans de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 25-36.
- LEDUC-PARK, Renée, *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1982.
- MARCATO-FALZONI, Franca, *Du mythe au roman. Une trilogie ducharmienne*, traduit de l'italien par Javier Garcia Mendez, Montréal, VLB Éditeur, 1992.
- MARCOTTE, Gilles, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, 1975, p. 247-284.
- , « Ducharme lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1990, p. 87-127.
- , « Le copiste », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 31, automne 2000, p. 87-99.
- McMILLAN, Gilles, « Ducharme ironiste », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, p. 49-65.
- MEADWELL W, Kenneth, « Ludisme et clichés dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme », dans *Voix et images*, vol. XIV, n° 2 (hiver 1989), p. 294-300.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Noms et stéréotypes juifs dans *L'Avalée des avalés* », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 1, automne 1992, p. 89-104.
- , *Réjean Ducharme : Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001.
- PAVLOVIC, Diane, « Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne », *Études françaises*, vol. 23, n° 3, p. 89-98.
- PERRON, Gilles, « Les tourments de l'enfance : "L'Avalée des avalés" de Réjean Ducharme », *Québec français*, n° 122, 2001, p. 85-87.
- SEYFRID-BOMMERTZ, Brigitte, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.

———, *Réjean Ducharme : De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, Paris, L'Harmattan, 2000.

VAN SCHENDEL, Michel, « Ducharme l'inquiétant », *Conférences J.A. de Sève*, 1-10 : *Littérature canadienne-française*, Montréal, PUM, 1969 [1967], p. 215-234.

WHITFIELD, Agnès, *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1987.

Textes critiques sur J.M.G. Le Clézio

BORGOMANO, Madeleine, *Désert de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. Parcours de lecture, 1992.

BOUVET, Rachel, *Pages de sable : essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, YYZ éditeur, 2006.

———, *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.M.G. Le Clézio*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2015.

BRÉE, Germaine, *Le monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1990.

CAVALLERO, Claude, *Le Clézio, témoin du monde*, Clamart, éd. Calliopées, 2009.

———, « J.-M. G. Le Clézio et le sable des mots », *Tangence*, n° 82, 2006, p. 121-134.

CHAHINE, Béatrice, *Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio, problématique du héros*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches Littéraires », 2010.

CORTANZE, Gérard de, *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile*, Paris, éd. du Chêne, 1999.

DEY, Tarcis, « J.M.G. Le Clézio : *Le Chercheur d'or* », *Nouvelle revue française*, n° 3888, mai 1985, p. 77-83.

DI SCANNO, Teresa, *La vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Napoli, Liguori, Paris, Nizet, 1983.

DOMANGE, Simone, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993.

DOUCEY, Bruno, « *Désert* » (1980), *Le Clézio : résumé, personnages, thèmes*, Paris, Hatier, 1995.

DUTTON, Jacqueline, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs. L'Utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003.

GIRAUDO, Lucien, « À l'écart », *Europe : revue littéraire mensuelle. Le Clézio*, n° 957-958, janvier-février 2009, p. 93-103.

JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie, *J.M.G. Le Clézio : l'érotisme, les mots*, Paris, Kimé, 2001.

- LÉGER, Thierry, Isabelle ROUSSEL GILLET et Marina SALLES (dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.
- LÉGER, Thierry et Fredrik WESTERLUND, Présentation du colloque international « Violence et écriture dans les œuvres de la première période – 1963-1978 chez Jean-Marie Gustave Le Clézio », Université de la Finlande de l'Est, Joensuu, 27 et 28 août 2015.
- Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 5, « La tentation poétique », Claude Cavallero et Jean-Baptiste Para (dir.), Paris, « Complicités », 2012.
- Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n° 7, « Le Clézio : Le goût des langues. Les langues à l'œuvre », Adina Balint-Babos et Isa Van Acker (dir.), Paris, « Complicités », 2014.
- MBASSI ATÉBA, Raymond, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio : Une poétique de la mondialité*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- NADEAU, Jean-François, « Le Clézio, au-delà de la civilisation régnante », *Le Devoir*, 10 octobre 2008, en ligne, < <http://www.ledevoir.com/culture/livres/210041/le-clezio-au-dela-de-la-civilisation-regnante> >, consulté le 12 décembre 2015.
- PIEN, Nicolas et Dominique LANNI (dir.), *J.M.G. Le Clézio, explorateur des royaumes de l'enfance*, Roubaix, Passage(s), 2014.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle, *J.M.G. Le Clézio. Écrivain de l'incertitude*, Paris, Ellipses, 2011.
- (dir.), *Le Clézio aux lisières de l'enfance*, Arras, Université d'Artois, UFR de lettres modernes, coll. « Cahiers Robinson », n° 23, 2008.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle, Christian MORZEWSKI et Francis MARCOIN (dir.), *Le Clézio aux lisières de l'enfance*, Arras, Université d'Artois, 25 et 26 octobre 2007, en ligne, < <http://www.matazar.com/colloque/Problematiche.htm> >, page consultée le 30 octobre 2015.
- SALLES, Marina, *Le Clézio. Notre contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- SJÖBLÖM KASTBERG, Margareta, *L'écriture de J.M.G. Le Clézio. Des mots aux thèmes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lettres numériques », 2006.
- STENDAL BOULOS, Miriam, *Chemins pour une approche poétique du monde : le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, Études romanes, n° 41, 1999.
- SUZUKI, Masao, *J.-M.G. Le Clézio : évolution spirituelle et littéraire : par-delà l'Occident moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- THIBAULT, Bruno, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- THIBAULT, Bruno et Keith MOSER (dir.), *J.-M.G. Le Clézio dans la forêt des paradoxes*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- VAN ACKER, Isa, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

VARTIAN, Sylvie, « Désert et immensité intime chez J.M.G. Le Clézio », dans Rachel Bouvet, Jean-François Gaudreau et Virginie Turcotte (dir.), *Désert, nomadisme, altérité*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Figura, Textes et imaginaires », n° 1, 2000, p. 27-47.

Enfance et littérature

AUDIBERTI, Marie-Louise, *Écrire l'enfance. Douce ou amère, éclairée par l'enfance*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », n° 223, 2003.

BECCHI, Egle et Dominique JULIA, *Histoire de l'enfance en Occident*, Paris, Seuil, t. II, *Du XVIII^e siècle à nos jours*, 2004 [1998].

BECKETT, Sandra Lee, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal/Grenoble, Presses de l'Université de Montréal/ELLUG, coll. « Espace Littéraire », 1997.

BETHLENFALVAY, Marina, *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^e siècle : esquisse d'une typologie*, Genève, Droz, 1979.

BRIÈRE, Émilie, *Écrire la souffrance de l'enfant au tournant du XXI^e siècle : le récit à l'épreuve de l'innommable*, Thèse de doctorat réalisée en cotutelle, Université de Montréal et Université Charles-de-Gaulle – Lille-3, 2011.

BOUCHER, Monique, *L'enfance et l'errance pour un appel à un autre*, Québec, Nota Bene, 2005.

CHEVALIER, Anne et Carole DORNIER (dir.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle (27 septembre - 1er octobre 2001), Presses universitaires de Caen, 2003, 318 p.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José, *Un monde autre, l'enfance : de ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971.

COE, Richard N, *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven and London, Yale U. Press, 1984.

DUPONT-ESCARPIT, Denise, *Le récit d'enfance : enfance et écriture*, Paris, Sorbier, 1993.

GARFITT, Tobby et Claude HERLY, *L'enfance inspiratrice : éclat et blessures*, Paris, L'Harmattan, 2004.

GÉLY, Véronique (dir.), *Enfance et littérature*, Paris, Société Française de Littérature Générale et comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2012.

LYOTARD, Jean-François, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991.

MONTANDON, Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001.

PIAGET, Jean et Bärbel INHELDER, *La psychologie de l'enfant*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1967.

SCHAFFNER, Alain, *L'ère du récit d'enfance : en France depuis 1870*, Arras, Artois Presses Université, 2005.

Ouvrages théoriques et critiques

- AMOSSY, Ruth, Claude DUCHET, Jacques NEEFS et Marie-Claire ROPARS (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1992.
- ARRIVÉ, Michel, Françoise GADET et Michel GALMICHE, *La grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.
- BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1967 [1957].
- , *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1960.
- BARTHES, Roland. « L'effet de réel », *Communications*, v. 11, n°1, 1968, p. 84-89.
- , *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- BEAUDET, Marie-Andrée, *Langue et littérature au Québec, 1895-1914. L'impact de la situation linguistique sur la formation du champ littéraire*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1991.
- BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.
- , *L'alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007.
- BOUGAULT, Laurence, *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- BOUVET, Rachel, « Des traces éphémères aux lettres du désert », *Les Cahiers du CEIMA* (Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone), Université de Bretagne Occidentale, n° 9, *La trace de l'humain*, dirigé par Elaine Després et Hélène Machinal, 2013, p. 155-170.
- BOUVIER, Nicolas, « La clé des champs », dans Alain Borer *et al.*, *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, éd. Complexe, 1999 [1992], p. 41-44.
- BREMOND, Henri, *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1926.
- BRUNEL, Pierre et Yves CHEVREL (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, présentation, traduction et notes par Baldine Saint Giron, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1998.
- COHEN, Jean. « Théorie de la figure », *Communications*, n°16, 1970, p. 3-25.
- , « Poésie et redondance », *Poétique*, n° 28, 1976, p. 413-422.
- , *Le Haut langage : essai de théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979.
- , « Comique et poétique », *Poétique*, n° 61, 1985, p. 49-61.
- , *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995.
- COMBE, Dominique, « Poésie, fiction, iconicité », *Poétique*, n° 61, 1985, p. 35-48.
- , « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*) ? », *Degrés*, n° 111, 2002, p. b1- b16.

- COTNAM, Jacques, « Le roman québécois à l'heure de la Révolution tranquille », *Le roman canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », t. III, 1977 [1964], p. 265-297.
- DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Les Cahiers du CRELiQ », 2001.
- DUFRENNE, Mikel, *Le poétique*, Paris, PUF, 1963.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 [1979].
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.
- , *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2007.
- , *Mimologiques : voyages en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976.
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, éd. Gallimard, 1996.
- , *Poétique de la relation*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.
- GRASSIN, Jean-Marie, « Pour une théorie du parallèle », *Revue de littérature comparée*, n° 298, 2001/2, p. 231-234.
- GROUPE μ (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles Éditions Complexe, 1986.
- FALARDEAU, Jean-Charles Falardeau, « L'évolution du héros dans le roman québécois », *Conférences J.A. de Sève, 1-10 : Littérature canadienne-française*, Montréal, PUM, 1969 [1968], p. 235-266.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 2013.
- HÖLDERLIN, Friedrich, « La démarche de l'esprit poétique », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 610-631.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyn Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985 [1976].
- ISSUR, Kumari R. et Vinesh Y. HOOKOOMSING, *L'océan Indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés*, Paris, Karthala, Presses de l'Université de Maurice, 2001.
- JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1970, p. 209-248.
- , « Qu'est-ce que la poésie », *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, p. 31-49.
- JAUSS, Hans Robert, « La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poesis, de l'aisthesis et de la catharsis », *Poétique*, n° 39, 1979, p. 261-274.
- JENNY, Laurent, « Le poétique et le narratif », *Poétique*, n° 28, 1976, p. 440-449.

- , « Poétique et représentation », *Poétique*, n° 58, 1984, p. 171-195.
- , *La fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002.
- JOUBE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, A. Colin, 2010.
- , « De quoi la poétique est-elle le nom? », *Fabula-LhT*, n° 10, « L'aventure poétique », décembre 2012, < <http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html> >, page consultée le 10 septembre 2016.
- LANE MERCIER, Gillian, « Les parlers "illicites" dans le roman français du XIX^e siècle : pluralisme sociolinguistique et idéologie de la norme », *Littérature*, n° 21-22, 2000, p. 159-191.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « La vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara », *Journal de la Société des Américanistes*, tome 37, 1948, p. 1-132.
- LONGIN (Pseudo), *Du sublime*, trad. par Jackie Pigeaud, Paris, Payot et Rivages, 1993.
- , *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *La notion de lyrisme : définitions et modalités (1829-1913)*, thèse de doctorat, Université de Paris X – Nanterre, 1987.
- RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- RACCAULT, Jean-Michel, *Mémoires du Grand Océan. Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan indien*, Paris, PUPS, 2007.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- ROOSE, Marie-Clotilde, « Le sens du poétique. Approche phénoménologique », *Revue Philosophique de Louvain*, tome 94, 1996, p. 646-676.
- SAINT GIRONS, Baldine, *Fiat lux : une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme – Une esthétique du divers*, préface d'Annie Joly-Segalen, Paris, éd. Fata Morgana, coll. « Explorations », 1978.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- VALÉRY, Paul, « Poésie et pensée abstraite » [1944], *Variété III, IV, V*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002, p. 657-692.
- VERCIER, Bruno, « Le Mythe du premier souvenir et sa place dans le récit : Pierre Loti, Michel Leiris », *Revue d'histoire littéraire de la France*, éd. Armand Colin, n° 4, 1975, p. 1029-1033.
- VIART, Dominique, « Filiations littéraires », dans *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999, p. 115-139.
- WEIL, Michèle, « Un thésaurus informatisé pour la topique romanesque. Le projet de la SATOR », dans Nathalie Ferrand (dir.), *Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman*, Paris, PUF, coll. « Écritures électroniques », 1997, p. 45-62.

Œuvres citées

- BAUDELAIRE, Charles, « L'artiste. Homme du monde. Homme des foules et enfant », *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, éd. Claude Roy et Maurice Jamet, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 793-797.
- BECKETT, Samuel, *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.
- CÉSAIRE, Aimé, *Les armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2009.
- CHAR, René, *La parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1986.
- DUCASSE, Isidore (Comte de Lautréamont), *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror*, éd. d'Hubert Juin, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973.
- GARNEAU, Saint-Denys. « C'est là sans appui », *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2013 [1937], p. 11.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 360-368.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Flammarion, 1993.
- PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.
- PERSE, Saint-John, « Pour fêter une enfance », *Éloges suivi de La gloire des rois, Anabase, Exil*, Paris, Gallimard, 1960, p. 13-25.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. établie par Pierre Brunel, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Pochothèque. Classiques modernes », 1999.
- SAND, George, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, t. I, Paris, Gallimard (Pléiade), 1970.
- SENGHOR, Leopold Sedar, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1964.

Ressources internet

- COMPAGNON, Antoine. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Figura.org*, en ligne, < <https://aphelis.net/wp-content/uploads/2012/03/Compagnon-Auteur.pdf> >, page consultée le 10 mai 2016.
- Nobelprize.org*, 9 octobre 2008, en ligne, < https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/press_fr.pdf >, page consultée le 20 août 2015.
- Sainte Bible, Ancien Testament, trad. par Louis Segond, 1910, en ligne, < https://fr.wikisource.org/wiki/Bible_Segond_1910/Livre_de_J%C3%A9r%C3%A9mie >, page consultée le 8 février 2016.
- Trésor de la Langue Française informatisée* (TLFi), Analyse et traitement informatique de la langue française (ATILF)-CNRS-Université de Lorraine (2017), en ligne, < <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> >.