



Le voyage du *Chercheur d'or* de Le Clézio: procédés narratifs

M.^a LUISA BERNABÉ GIL

Universidad de Granada

[...] le temps de la poésie n'est pas le temps du récit. C'est le temps «vertical» que définit Bachelard, qui contient et résume tous les autres, le temps de toujours. Le voyage, en poésie, est l'essence de tout voyage. Et c'est souvent un voyage immobile, ou symbolique [...]. (I. Cintrat)¹

Le Chercheur d'or, à la fois autobiographie et journal de bord du héros Alexis, se sert des caractéristiques propres aux récits de voyage. Cependant les techniques narratives et les procédés d'écriture utilisés par Le Clézio cachent le vrai périple du protagoniste et parviennent à créer un voyage symbolique, un voyage à l'origine, un parcours à travers la conscience et la mémoire du narrateur.

Les sept chapitres² qui composent le roman, décrivent un double parcours du héros. Si le premier chapitre, «Enfoncement du Boucan, 1892» prépare³ le récit, le troisième, «Vers Rodrigues, 1910», déclenche la narration du voyage

¹ I. Cintrat et alii (1997), *Le Récit de voyage*, Didier Hatier, Bruxelles, p. 25.

² «Enfoncement du Boucan, 1892» (11), «Forest Side» (91), «Vers Rodrigues, 1910» (109), «Rodrigues, Anse aux Anglais, 1911» (167), «Ypres, hiver 1915 —Somme, automne 1916» (245), «Vers Rodrigues, été 1918-1919» (271), «Mananava, 1922» (305). Le sept –nombre des planètes— est un nombre magique qui évoque chez le lecteur un univers imaginaire où la constellation céleste a une fonction symbolique de premier ordre.

³ Nous constatons en effet la présence de *prolepses* et *annonces* (Genette, 1972: 105-111) qui préparent le voyage qui nous sera raconté à partir du chapitre III et montrent aussi la présence du narrateur adulte et omniscient.

d'Alexis à la recherche d'un trésor, et présente des indications spatiales et temporelles rapprochant le texte d'un journal de voyage. Apparaissent à la fois l'évocation d'un espace mythique aux résonances bibliques (avec «l'arbre chalta, celui que Laure appelle l'arbre du bien et du mal» (14)⁴, en intertexte, des citations de *l'histoire sainte* (29), la recreation de l'enfance bienheureuse du protagoniste, temps immobile: «Rien n'existe plus, rien ne passe» (18) et constamment rémémoré tout au long de la narration. L'emploi systématique du présent de narration contribue à la fixation de ce temps mythique et de cet éden paradisiaque, cet âge d'or d'Alexis, car selon N. Doiron, «Cette nécessité d'un point fixe, d'une origine immobile, se révèle tout à fait déterminante [...] pour le voyageur» (1988: 94), «le voyageur reste habité par la profonde nostalgie d'un éden où dans le repos il retrouverait l'intégrale perfection de sa condition première» (1988: 97).

Le chapitre II, le seul qui ne contient pas d'indication temporelle dans le titre, décrit à l'aide des temps du passé des événements qu'Alexis veut à tout prix éloigner de sa mémoire: la ruine de la famille, la mort du père, restent ainsi mis à distance: «Je me souviens de ces après-midi obscurs dans la maison de bois de Forest Side [...] Maintenant, pour nous, la mer n'existait plus» (99), «notre père mourut» (101). Aussi, à propos de cet emploi des temps verbaux dans *Le Chercheur d'or*, P. Kylousek soutient-il avec justesse que:

C'est dans ce **je** et ce **présent du verbe** que le passé du souvenir et le moment de la narration (*je l'entends maintenant*) se confondent. C'est à ce présent énonciatif que les passés composés sont constamment rapportés (*j'ai entendu*).

La **distance narrative** qui s'instaure est à la fois **celle du je aux autres personnages** (il, elle) et **du présent aux autres temps**. Ainsi, les moments vécus intensément par le narrateur, en particulier les moments heureux où il se sent placé au centre de l'univers et en harmonie avec lui, ont tendance à se raccrocher au présent [...]

Le monde des autres tend à être évacué vers les temps passés, surtout s'il est porteur de moments désagréables ou qui présagent un malheur [...]

L'**orchestration temporelle** semble donc obéir à un **principe** psychologique **subjectivant** et c'est le narrateur qui décide de ramener les événements vers le présent de l'énonciation ou au contraire de les en éloigner. Ainsi, tout le deuxième chapitre du roman «Forest Side», relatant les moments de misère et d'une vie dépourvue de sens, se situe essentiellement au passé [...] la mort du père se trouve reléguée au **passé simple** qui fait ici [...] sa première et dernière apparition en rapport direct avec le protagoniste [...] (1994: 24-25).

⁴ Les références insérées de la sorte renvoient aux pages de *Le Chercheur d'or*, Gallimard.



Les autres chapitres recréent le voyage du héros. Le narrateur change de technique narrative et emploie, à partir du chapitre III, les procédés propres aux récits de voyage: un journal de bord s'instaure à partir du moment où Alexis entreprend un long voyage à bord du *Zéta*. Le chapitre IV, situé au *centre* du roman, constitue l'épreuve initiatique par excellence; l'île de Rodrigues se transforme en un microcosme où Alexis accède au langage secret du Corsaire et invente une figure cabalistique, un *mandala*, qui, selon G. Durand:

signifie cercle [...] Cette figure est reliée [...] au symbolisme de la maison [...] Il est assimilé au Paradis au centre duquel «siège» le Dieu suprême, et dans lequel le temps est aboli par une inversion rituelle [...] on actualise ainsi la notion de «paradis terrestre» (1969: 282).

Le chapitre suivant, qui décrit la guerre en Europe, suppose une descente aux enfers symbolique par laquelle Alexis acquiert une connaissance supérieure qui lui permettra de retourner au point de départ (le Boucan). Finalement, les deux derniers chapitres renvoient à la répétition du même itinéraire (Boucan-Rodrigues-point de départ), répétition du cycle par laquelle Alexis reçoit une «révélation du ciel» (299):

Comment ai-je osé vivre sans prendre garde à ce qui m'entourait, ne cherchant ici que l'or, pour m'enfuir quand je l'aurais trouvé? Ces coups de sonde dans la terre, ces travaux de déplacement de rochers, tout cela était une profanation. Maintenant, dans la solitude et l'abandon, je comprends, je vois. Cette vallée tout entière est comme un tombeau. Elle est mystérieuse et farouche, elle est un lieu d'exil (296).

Cette *révélation* est étroitement liée à la contemplation du ciel étoilé, où Alexis trouve le vrai trésor; l'annulation des barrières temporelles lui permettent d'actualiser son passé, son enfance au Boucan et il atteint un hors-temps où il peut finalement comprendre:

J'ai franchi le temps, dans un vertige, en regardant le ciel étoilé [...] La configuration de l'Anse aux Anglais est celle de l'univers [...] Ainsi, dans le firmament, où nulle erreur n'est possible, est inscrit depuis toujours le secret que je cherchais. Sans le savoir, je le voyais depuis que je regardais le ciel, autrefois, dans l'Allée des Étoiles [...] Autrefois, je ne savais pas ce que je cherchais, *qui* je cherchais. J'étais pris dans un leurre. Aujourd'hui, je suis libéré d'un poids, je peux vivre libre (297-299).

Le dernier chapitre contient l'ultime étape de l'itinéraire du héros: la pénétration dans un nouvel espace sacré, paradisiaque, mais en même temps, «un

lieu de mort» (331) qui clôt la *gnose* du personnage par le retour au point de départ: «Je suis à l'endroit même où, il y a trente ans, j'ai vu venir le grand ouragan qui a détruit notre maison» (330):

Je suis là, devant Mananava [...] Est-ce là que je dois vivre, maintenant, un naufragé? (322).

Je ressens l'ivresse de cette liberté. N'est-ce pas ici que je devais venir, depuis toujours? N'est-ce pas ce lieu que désignaient les plans du Corsaire inconnu, cette vallée oubliée des hommes, orientée selon le tracé de la constellation Argo? (323).

La fin du livre, où le narrateur adulte qui recrée son autobiographie et le personnage qui vit les aventures se rejoignent, annonce, par sa fin prophétique, le commencement d'une nouvelle traversée et d'un nouveau cycle: «J'irai sur le port pour choisir mon navire [...] Son nom est Argo» (333).

Si ce récit est à rapprocher des récits de voyage⁵ —et par la forme de journal de bord adoptée, et par les notations, d'ailleurs vagues et imprécises⁶, observées d'abord dans les titres des chapitres et ensuite à l'intérieur du récit⁷—

⁵ Nous devons préciser que la confusion terminologique: «récit de voyage» ou «littérature de voyage», mène I. Cintrat et *alii* (1997) à la suivante affirmation, qui distingue les deux termes, car le dernier «a le mérite d'englober le texte non narratif» (1997: 26). Nous avons donc adopté le premier des termes pour des raisons évidentes.

⁶ Nous avons relevé les indications de ce journal de bord: «Jour suivant à bord» (118), «Un autre jour, en mer» (121), «Une nuit en mer, encore» (126), «Journée vers Agalega» (129), «Dimanche» (135), «Lundi matin» (140), «En mer, vers Mahé» (144), «Port Victoria» (151), «Port Victoria, encore» (153), «Vendredi, je crois» (155), «Saint Brandon» (157), «Dimanche, en mer» (162), «En vue de Rodrigues» (164).

⁷ Selon I. Cintrat et *alii* (1997: 26-27), les récits de voyage se caractérisent avant tout par le fait que le voyage est «le noyau de la narration», thèse soutenue par H. Lefebvre, qui défend que les vrais récits de voyage ont le voyage comme contexte où le lecteur peut suivre l'évolution du héros. Le voyage est donc l'objet même du texte. Le deuxième trait caractéristique est la découverte du sentiment d'altérité; finalement, le lecteur identifie ce type de récit grâce à certains signaux que le narrateur lui adresse et qui appartiennent à la classification classique des genres. Quels sont ces signaux? Nous pouvons, à ce propos, citer la synthèse réalisée par A. Stegmann: «Ces récits sont intéressants à des titres divers, complémentaires et précis. Ils insistent sur la véracité de leur voyage, l'itinéraire, la description géographique et les moeurs des peuples visités: aucun goût de l'exotisme, pas de recherche du pittoresque ou de l'effet» (1975: 43); ou encore celle de R. Pillorget: «un itinéraire précis et rigoureusement daté [...] un carnet de route tenu au jour le jour [...]» (1975: 69); la méthode décrite par C. Principe est à rapprocher de la précédente: «en suivant et en développant un journal bien tenu parfois au jour le jour, depuis son départ [...] témoin la précision des dates, surtout dans la partie consacrée à la traversée» (1975: 84). Il ne s'agit pas, dans *Le Chercheur d'or*, d'un journal tenu au jour le jour, mais plutôt d'un



la présence d'un double narrateur, la distance temporelle apparente créée par la narration *homodiégétique ultérieure* (Genette, 1972: 232) contribuent à la création d'un voyage symbolique ; en effet, grâce au jeu établi par le *je-narrant* et le *je-narré* (Linvelt, 1981: 232) qui permet au personnage de raconter lui-même sa propre aventure, la distance temporelle disparaît. Le présent constamment utilisé, rapproche par contre ce temps mythique de l'enfance passée dans le paradis de l'Enfoncement du Boucan et le moment où, à l'âge de trente-huit ans, le *je-narrant* remémore sa propre vie. Nous constatons ce dédoublement dès le début de la narration: le *je-narrant* cède la voix et *délègue* la focalisation (Vitoux, 1982: 360) au *je-narré* par un subtil passage du premier au deuxième:

Du plus loin que je me souviene, j'ai entendu la mer. Mêlé au vent dans les aiguilles des filaos, au vent qui ne cesse pas, même lorsqu'on s'éloigne des rivages et qu'on s'avance à travers les champs de canne, c'est ce bruit qui a bercé mon enfance. Je l'entends maintenant, au plus profond de moi, je l'emporte partout où je vais. Le bruit lent, inlassable, des vagues qui se brisent au loin sur la barrière de corail, et qui viennent mourir sur le sable de la Rivière Noire [...] Quand la lune est pleine, je me glisse hors du lit sans faire de bruit, prenant garde à ne pas faire craquer le plancher vermoulu. Pourtant, je sais que Laure ne dort pas [...] La lumière blanche de la lune éclaire le jardin, je vois briller les arbres dont le fâte bruit dans le vent [...] (13).

La présence de ce double narrateur peut être considérée comme un signal de l'appartenance du texte au genre de voyages, car comme affirment I. Cintrat et *alii*:

Dans la plupart des récits de voyage, le moi voyageur et le moi écrivain se mettent en scène alternativement. Plusieurs facteurs déterminent des mises en scène

journal décousu, qui cache un désordre temporel dû à la fréquence des retours en arrière, mais, comme M. Alziro Seixo a bien remarqué: «la notion de «voyage» [...] dépasse largement le cadre des récits classiques d'exploration, de conquête et d'observation d'autres régions et continents, et dans cette mesure il va bien au-delà des rapports d'écrivains voyageurs ou de personnages de fiction polarisés par les questions concernant le déplacement. La notion de voyage en littérature transpose les aspects culturels, narratifs ou thématiques qui lui étaient habituellement affectés [...]» (2000: 5). C'est aussi la thèse soutenue par W. Krysinski: «cette littérature [...] n'ose plus s'écrire uniquement au moyen de fables [...] Elle s'écrit plutôt sur la base de l'auto-observation et par des jeux de langage, par une rhétorique ludique qui, tout en manipulant l'objet d'affabulation, déconstruit systématiquement le désir mimétique et, ce faisant, qui déplace l'objet de la connaissance» (2000: 23). C'est justement dans ce cadre où nous essayons de placer ce roman de Le Clézio.



différentes dont la capacité d'objectivation du voyageur-écrivain (moi rapporteur: le récit du vécu l'emportant sur l'analyse; moi peintre; moi ethnologue; moi philosophe) et son éventuelle héroïsation (1997: 57).

Ainsi, le lecteur entrevoit-il, à certains moments, la présence du narrateur (*je-narrant*), Alexis adulte, qui écrit son autobiographie à l'âge de 38 ans -c'est au dernier chapitre que le narrateur nous renseigne: «Me voici de nouveau à l'endroit même où j'ai vu venir le grand ouragan, l'année de mes huit ans» (333). Parfois sa voix coexiste avec celle du personnage (*je-narré*), Alexis jeune adolescent, embarqué sur le *Zéta*, à la recherche d'un hypothétique trésor qui lui permettra de sauver sa famille de la ruine.

Ce dédoublement du narrateur, toujours homodiégétique, permet de mêler les souvenirs «réels», le compte rendu d'un voyage «effectivement réalisé», et l'imaginaire créé à partir des rêves d'Alexis personnage, à bord du *Zéta-Argo* magnifique:

Maintenant je sais que le *Zeta* m'emporte vers une aventure sans retour. Qui peut connaître sa destinée? Il est écrit ici, le secret qui m'attend, que nul autre que moi ne doit découvrir. Il est marqué dans la mer, sur l'écume des vagues, dans le ciel du jour, dans le dessin immuable des constellations. Comment le comprendre? Je pense encore au navire *Argo*, comme il allait sur la mer inconnue, guidé par le serpent d'étoiles. C'était lui qui accomplissait sa propre destinée, et non les hommes qui le montaient [...] Je pense à *Argo*, et le pont du *Zeta* est autre, se transfigure (162).

La fonction de l'espace est, elle aussi, symbolique: l'espace infini de la mer, les îles merveilleuses qui font partie de l'itinéraire, procurent l'occasion à Alexis d'effectuer un «voyage à l'envers» dans sa mémoire, d'abord en évoquant une enfance, âge-d'or, où la mer et la mère se confondent dans des instants éternels: «la voix de Mam. C'est tout ce que je sais d'elle maintenant [...] Je veux l'entendre toujours» (24), car comme affirme Bachelard:

Sentimentalement, la nature est une *projection* de la mère. En particulier, ajoute Mme Bonaparte: «La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels» [...] «La mer-réalité, à elle seule, ne suffirait pas à fasciner, comme elle le fait, les humains. La mer chante pour eux un chant à deux portées dont la plus haute, la plus superficielle, n'est pas la plus enchanteresse. C'est le chant profond... qui a, de tout temps, attiré les hommes vers la mer». Ce chant profond est la voix maternelle, la voix de notre mère (1942: 133).

Sa sœur, Laure (l'or) devient l'objet de sa quête, et est constamment remémorée par la mise en jeu des analepses *internes homodiégétiques répétiti-*



ves ou *rappels* (où «le récit y revient ouvertement, parfois explicitement, sur ses propres traces», Genette, 1972: 95) qui traduisent l'obsession de la vraie recherche d'Alexis, comme l'a déjà montré J. Montalbetti, «une soeur qui est à la fois son double et l'autre, qu'il ne cessera de chercher à rejoindre sans y parvenir jamais et qui porte le nom symbolique de sa quête» (1985: 100): «Laure aimerait cette musique de la mer [...] Pour elle j'écoute cela, pour le lui envoyer là où elle est [...] Je pense encore à son regard, avant qu'elle ne se détourne [...]» (127), car selon G. Durand:

La substance du précieux métal est symbolique de toutes les intimités, soit dans les contes où le trésor se trouve enfermé dans un coffre enfoui dans la chambre la plus secrète, soit dans la pensée alchimique dont la psychanalyse recoupe d'une façon triviale les secrètes intuitions. [...] L'or dont il est question dans ces lignes n'est donc pas le reflet doré, le plaqué-or de la conscience diurne, mais le «sel» fondamental qui polarise toute l'opération alchimique [...] L'or dont rêve l'alchimiste est une substance cachée, secrète, non pas le vulgaire métal, *aurum vulgi*, mais l'or philosophal, la pierre merveilleuse [...] Le sel et l'or sont les résultats d'une concentration, ils sont des centres. C'est encore le *Mandala* qui sert de symbole à la seconde puissance pour toute l'opération alchimique (1969: 299-301).

En outre, affleurent les souvenirs liés à son père, son initiateur au langage secret du Corsaire inconnu, qui est censé avoir caché son trésor à l'intérieur de l'île Rodrigues:

C'est une nuit de lune noire, comme disait mon père autrefois [...] je vois le dessin, il est là, je le vois. Le plan du Corsaire inconnu n'est autre que le dessin de la Croix du Sud et de ses «suiveuses», les «belles de nuit» [...] J'entends une voix qui parle, avec les intonations de mon père (182-183).

Il s'agit pour le narrateur de créer un espace primordial, un espace de l'origine: «Ici le ciel est immense et pur, comme s'il n'y avait pas d'autre terre au monde, que tout allait commencer» (160).

Parallèlement, Alexis essaye d'atteindre un temps primordial, par le recours aux *analepses*, pour la plupart du type *internes homodiégétiques* selon la typologie genettienne⁸, ce qui correspond parfaitement au projet du narrateur, ce *je-*

⁸ «[Les] analepses internes *homodiégétiques* [...] portent sur la même ligne d'action que le récit premier. Ici, le risque d'interférence est évident, et même apparemment inévitable». (G. Genette, 1972: 92). C'est justement cette interférence-ci que nous essayons de mettre en relief par la simultanéité *je-narrant* / *je-narré* mise en jeu.



narrant qui veut à tout prix récupérer son *je-narré*, c'est-à-dire, son origine, son enfance bienheureuse. Les constantes analepses, qui parviennent à être l'expression de ce temps de l'origine, légendaire et mythique, permettent donc de mettre en relief le parcours intérieur du narrateur qui revit et recrée ainsi cet âge d'or, mais qui va au-delà de ces souvenirs pour rejoindre le mythe, et ce, à plusieurs niveaux: les îles merveilleuses à travers la légende de Saint Brandon, racontée par le timonier, qui évoque le paradis, l'Éden biblique de la création:

J'aime quand il parle de Saint Brandon, parce qu'il en parle comme d'un paradis [...] c'est là que le ramènent les routes de la mer [...] et maintenant je crois encore que c'était là qu'était le paradis terrestre, quand les hommes ne connaissaient pas le péché [...] (122).

B. Thibaut (2000: 848-849) a expliqué la fonction de cette légende dans le roman de *Le Clézio*, analysée dans les termes suivants:

La légende de Saint Brandon, mélange de folklore celtique et de légende chrétienne, raconte la navigation du moine irlandais et de ses compagnons vers l'île de Promission, c'est-à-dire le Paradis [...] la légende de l'île de Saint-Brandon, transplantée dans l'océan Indien par l'auteur, forme un collage de plusieurs mythes fondamentaux. D'une part l'île merveilleuse correspond à une image paradisiaque: c'est un jardin d'Éden, primitif et tropical, oublié par les hommes. D'autre part le lagon correspond à une vision numineuse: c'est la matrice originelle où les tortues géantes, surgies du fond des eaux et du fond des âges, viennent se reproduire selon un rituel inchangé depuis la fondation du monde. Enfin la tempête évoque le mythe du déluge. Le lagon de Saint-Brandon, purifié chaque année par les eaux, symbolise la création périodiquement régénérée.

Dans ce jeu intertextuel, un deuxième niveau est constitué par le mythe des Argonautes, «les compagnons de Jason dans sa quête de la Toison d'Or [...] Le nom d'Argonautes vient de celui du navire qui portait les héros, l'*Argo*, et qui signifie «Rapide», mais rappelle également celui de son constructeur, Argos» (Grimal, 1951: 45). Le *Zeta* se transforme en *Argo*, et la quête d'Alexis se situe ailleurs: c'est la quête du temps perdu, de son propre univers intérieur.

Et c'est surtout à l'intérieur de ce microcosme représenté dans le navire qu'Alexis assiste à une vraie initiation par laquelle il atteint une autre dimension, profonde, vers son propre *Je*. Mais aussi vers des temps ancestraux, les temps des mythes —puisque le mythe des Argonautes est à la base de toute aventure vers l'or—, temps primordial et éternel: «Il me semble être hors du temps» (163), inscrit dans la constellation céleste, pour toujours: «*Argo* [...] vogue sous les étoiles, selon sa destinée dans le ciel» (333).



Alexis veut ainsi immortaliser sa propre enfance: les constants retours en arrière permettent d'accorder au récit cette dimension mythique. La narration avance et recule, simulant des cercles concentriques, structure qui imite celle du mythe de l'origine, et qui permet d'atteindre ce que M. Eliade a déjà montré:

partiendo de un momento cualquiera de la duración temporal, se puede llegar a *agotar* esta duración recorriéndola al revés y desembocar finalmente en el No-Tiempo, en la eternidad [...] «marchar contra corriente» o «proceso regresivo» [...] se traducen, en el que los realiza, por el aniquilamiento del Cosmos y [...] operan la «salida del Tiempo», el acceso a la «inmortalidad» (1968: 100-101).

Alexis arrive, à certains moments, à récupérer son origine, le début de sa propre histoire. C'est le narrateur adulte qui reconstruit le voyage «réel» et qui contribue à faire avancer la narration. C'est lui qui donne cet effet de réel par les notations spatio-temporelles, par ses interventions où le lecteur découvre son image, sa présence et sa voix, et qui constituent le fil conducteur de cette narration discontinuée.

Dédoublement du narrateur qui se voit, comme dans un miroir: «Le navire glisse sur le miroir de la mémoire» (118), car selon S. Stétié, «le récit de voyage est ce miroir-là» (2000: 9), qui recrée son propre *Je* de l'enfance, qui réécrit sa propre histoire à travers les analepses.

Ce double narrateur entreprend de perpétuer les instants, les moments qu'il ne veut pas oublier, car, d'après Bachelard, «l'instant [...] nous ne pouvons le garder avec son individualité, comme un être complet. Il faut la mémoire de beaucoup d'instant pour faire un souvenir complet» (1992: 15).

Le narrateur homodiégétique contribue, enfin, à la création de deux récits simultanés: l'un (le récit de voyage) se développe de façon traditionnelle et linéaire, selon un ordre chronologique et spatial; l'autre, dans la direction contraire, manifesté par les analepses, vers le point de départ, vers l'origine, désorganise la narration. Le voyage étant le contexte de cette narration discontinuée, contribue à la création d'une dimension symbolique et mythique. Si O. Denommée conçoit fort à propos *Le Chercheur d'or* comme «un parcours sinueux entre le récit d'enfance, le roman d'aventures, l'acte biographique, le roman initiatique» (1989: 69-70), G. Althen affirme que:

le roman de Le Clézio fait assister, à l'intérieur de soi, à une raréfaction, ou, du moins, à une mise à distance du discours romanesque [...] Au bout du compte, ce qui s'y propose tient peut-être de l'abandon du narrable au profit de l'innarrable (1989: 140-141).

Sans doute peut-on postuler que toute une partie de l'oeuvre de Le Clézio peut se situer dans un registre de transgression par rapport aux codes ordinaires du roman [...] (1989: 143).

BIBLIOGRAPHIE

- ALTHEN, G. (1989), «Narration et contemplation dans le roman de J.M.G. Le Clézio», in *Sud, Jean Marie G. Le Clézio*, Textes réunis par G. Althen, N° 85-86, Marseille, pp. 129-145.
- ALZIRO SEIXO, M. (2000), *Travel Writing and Cultural Memory - Écriture du voyage et mémoire culturelle*, edited by Maria Alziro Seixo, Volume 9 of the Proceedings of the xvth Congress of the International Comparative Literature Association «Literature as Cultural Memory», Leiden, 16-22 August 1997, Editions Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA, pp. 5-6.
- BACHELARD, G. (1942), *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, Paris.
— (1992), *L'intuition de l'instant*, Éd. Stock, Paris.
- CINTRAT, I. et alii. (1997), *Le Récit de voyage*, Didier Hatier, Bruxelles.
- DENOMMÉE, O. (1989), «Vision et narration dans *Le Chercheur d'or*», in *Sud, Jean Marie G. Le Clézio*, Textes réunis par G. Althen, N.° 85-86, Marseille, pp. 69-75.
- DOIRON, N. (1988), «L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique», in *Poétique*, n.° 73-76, pp. 83-108.
- DURAND, G. (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris.
- ELIADE, M. (1968), *Mito y realidad*, col. «Punto Omega», Ed. Guadarrama, Madrid; edición original en Éd. Gallimard, Paris, 1963, con el título *Aspects du Mythe*, traduction al catalano de L. Gil.
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris.
- GRIMAL, P. (1982), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Les Éditions G. Grès et Cie., Paris, 7^e éd. 1^e éd.: 1951, Presses Universitaires de France.
- KRYSINSKI, W. (2000), «Voyages modernes et postmodernes: mythe ou réalité des déplacements cognitifs», in *Travel Writing and Cultural Memory - Écriture du voyage et mémoire culturelle*, edited by Maria Alziro Seixo, Volume 9 of the Proceedings of the xvth Congress of the International Comparative Literature Association «Literature as Cultural Memory», Leiden, 16-22 August 1997, Editions Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA, pp. 23-33.
- KYLOUSEK, P. (1994), «Les temps de J.-M.G. Le Clézio», in *Études Romanes de BRNO*, vol. XXIV, pp. 19-34.
- LE CLÉZIO, J.M.G. (1985), Éditions Gallimard, Paris.
- LINVELT, J. (1981), *Essai de Typologie narrative. Le «point de vue»*. Librairie José Corti, Paris.
- MONTALBETTI, J. (1985), «Un modèle dix-huit carats», in *Magazine Littéraire*, mars, pp. 100-101.



- PILLORGET, R. (1975), «Louis Deshayes de Courmenin et l'Orient musulman (1621-1626)», in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n.° 27, Société d'Édition «Les Belles Lettres», Paris, pp. 65-81.
- PRINCIPE, C. (1975), «Trois «Relations de la Nouvelle France» écrites par le père Paul Le Jeune (1632, 1633, 1634)», in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n.° 27, Société d'Édition «Les Belles Lettres», Paris, pp. 83-108.
- STEGMANN, A. (1975), «L'Extrême Orient dans la littérature française (1480-1650)», in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n.° 27, Société d'Édition «Les Belles Lettres», Paris, pp. 41-63.
- STÉTIÉ, S. (2000), «Géographie et théologie du voyage», in *Travel Writing and Cultural Memory - Écriture du voyage et mémoire culturelle*, edited by Maria Alziro Seixo, Volume 9 of the Proceedings of the xvth Congress of the International Comparative Literature Association «Literature as Cultural Memory», Leiden, 16-22 August 1997, Editions Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA, pp. 7-21.
- THIBAUT, B. (2000), «La Métaphore exotique: l'écriture du processus d'individuation dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio», in *The French Review*, vol. 73, n.° 5, april, pp. 845-861.
- VITOUX, P. (1982), «Le jeu de la focalisation», *Poétique*, 51, pp. 359-368.



