

**Raconter par la prose, séduire par la poésie.
L'intertextualité chez J. M. G. Le Clézio
(*La Quarantaine*)**

M.^a LUISA BERNABÉ GIL

Universidad de Granada

Résumé:

La séduction esthétique réalisée par J. M. G. Le Clézio dans son roman *La Quarantaine* provient d'abord d'une narration «polyphonique» où de multiples voix s'entrecroisent pour raconter le voyage et la quête d'identité des personnages; voyage en mer et voyage à l'envers qui ressuscite des voix mythiques; le procédé intertextuel met en scène des mythes et des légendes qui racontent l'origine, et aussi des poèmes, cités à l'intérieur des scènes dialoguées, mouvement narratif isochronique et mimétique qui prolonge la durée des instants évoqués; le héros rejoint son référent mythique et entreprend la quête du poète maudit et son *Bateau ivre*.

Mots-clé: séduction esthétique - voix - voyage - intertexte - mythe.

Resumen:

La seducción estética que lleva a cabo J. M. G. Le Clézio en su novela *La Quarantaine* proviene en primer lugar, de una narración «polifónica» en la que se presentan múltiples voces que relatan el viaje y la búsqueda de identidad de los personajes; viaje en mar y viaje hacia atrás que resucita voces míticas; el procedimiento intertextual pone en escena mitos y leyendas que narran el origen, y también poemas, citados dentro de escenas dialogadas, movimiento narrativo isocrónico y mimético, prolongando la duración de los instantes evocados; el héroe consigue así identificarse con su referente mítico y emprende la búsqueda del poeta maldito y su *Bateau ivre*.

Palabras clave: seducción estética - voz - viaje - intertexto - mito.

Abstract:

The aesthetic seduction displayed by J. M. G. Le Clézio in his novel *La Quarantaine* has as its primary source a polyphonic discourse in which multiple voices search for the characters' identity through the journey they narrate. The voyage is also a journey back into the past during which mythical voices are taken back to life. These intertextual devices create a stage on which myths and legends go back to the origins, and poems are recited in the dialogues, thereby creating a narrative flow which is both isochronic and mimetic, but which is also able to extend the duration of ephemeral evoked moments. By means of this heteroglossic structure the hero manages to become fully identified with his mythical referent and sets out to look for the "maudit" poet and his *Bateau ivre*.

Key words: Aesthetic seduction - voices - voyage - intertextual - myth.

Orchestration de voix, de rythmes musicaux et de poésie, *La Quarantaine*, roman polyphonique¹, séduit à plus d'un titre par la complexité de sa situation narrative. Le procédé intertextuel mis en oeuvre dans ce roman nous mène à considérer la séduction esthétique recherchée dans les vers cités par les personnages, et dans la narration enrichie de nombreux mythes et légendes. Cette technique, présente dans tout le roman, attrape le lecteur dans une magie qui provient du tissu narratif, telle une toile d'araignée, composée de la «relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes», la «présence effective d'un texte dans un autre», bref, de «la pratique traditionnelle de la citation» (G. Genette, 1982: 8).

¹ Nous utilisons le terme «polyphonie» dans le sens que lui attribue Le Clézio dans l'entretien accordé à P. Gamarra, lorsqu'il réfère à ses dernières oeuvres: «composition polyphonique», «[...] c'était là réellement mon intention. Bien que n'étant pas moi-même musicien, j'ai eu le sentiment de concevoir ces romans à la manière de phrases et de mouvements musicaux, selon un tempo allant s'accélération. J'ai écrit puis intercalé blocs de texte et silences, selon l'ordre logique d'une musique [...] Cela devenait parfois le sujet même du livre. [...] en particulier Proust [...] Un musicien de mots, un musicien de phrases et d'images, de regards [...] Proust a eu ensuite une grande influence sur moi... Et le plus curieux dans ce retournement, c'est qu'il fut déclenché par une seule petite phrase! [...] C'était la phrase évoquant le timbre de la sonnette du jardin qui retentissait à l'arrivée de Swann, dans *Du côté de chez Swann*. Cette sonnette-là m'a éveillé; là était pour moi sans doute aussi l'entrée, cette entrée dont parlait en ces mots un poète zen: «Entendez-vous le murmure du torrent dans la montagne? Là est l'entrée». (P. Gamarra, 1993: 168-169).

Ce roman reprend l'histoire familiale et les origines mauriciennes de l'écrivain, origines intimement liées aux mythes. La perte de la maison familiale, fondée par son ancêtre à l'île Maurice au XVIII^e siècle, est un thème qui hante la pensée le clézienne et qui revient en spirale tout au long de sa production. Dans ce texte le lecteur assiste à l'entrecroisement des voix: celle du narrateur -un narrateur double: Léon, petit-neveu, et Léon, grand-oncle disparu qui raconte la quarantaine sur l'île Plate, celle du poète Rimbaud dont les vers du *Bateau ivre* sont la seule trace de Léon le Disparu, vers transmis par la douce voix de Suzanne, la grand-mère. Et plus lointaines encore, les voix des ancêtres de Suryavati —Ananta et Giribala, sa mère et sa grand-mère, effectuant la traversée de *La Yamuna*, fleuve sacré des Indes, aventure chargée d'épreuves initiatiques et de rituels qui les conduira jusqu'à «l'île miracle» (282), «l'île promise» (300)²—.

Ici, les protagonistes sont les deux frères Jacques et Léon, orphelins à la recherche de la terre promise, la maison natale perdue. C'est le récit homodiégétique du descendant, l'autre Léon, qui recrée l'histoire de ses ancêtres à partir de bribes de souvenirs provenant de sa grand-mère Suzanne, la femme de Jacques. Le point de départ de la narration est la rencontre «réelle» de Jacques et de Rimbaud dans un bistrot à Paris, rencontre qui nourrit l'imaginaire de Léon, son frère, qui passe son temps à réciter les vers du poète dans la solitude de sa pension parisienne: «il avait recopié *Le Bateau ivre* sur son cahier d'écolier, et c'était comme une prière qu'il récitait chaque soir» (28), en attendant le retour à l'île natale décrite par son frère et à un temps mythique, le temps de l'origine.

Léon, le héros, a donc pour modèle *Le Bateau ivre* de Rimbaud. Lorsque Léon part en voyage à bord de l'*Ava*, il cherche à récupérer l'Éden perdu. Mais, lors de la quarantaine sur l'île Plate, il trouve peu à peu sa véritable identité, son appartenance à un autre monde et à une autre culture, celle de Suryavati (la femme qu'il aime) d'origine mystérieuse, descendante d'Ananta, qui a dû traverser *La Yamuna* pour se sauver, à la recherche, elle aussi, d'une terre promise. Il est Léon le Disparu, celui qui a refusé ses propres origines, l'ancêtre mythique que l'autre Léon voudrait réincarner.

La quête des origines signifie dans ce roman une lutte contre le temps chronologique. Les héros cherchent des instants éternels, des moments de communion avec l'univers, propres aux récits mythiques qui expliquent eux aussi les débuts de l'existence, la genèse du monde. Le narrateur a ainsi recours à des

² Les références insérées de la sorte dans le texte renvoient aux pages de *La Quarantaine*, Gallimard.

analepses figurant un voyage à l'envers, en amont, dans la conscience des personnages. À l'intérieur de ces analepses s'insèrent des citations en intertexte qui ressuscitent des voix mythiques:

Et les poèmes défendus de Baudelaire, qu'il avait lus le dernier printemps, en classe de rhétorique. *Femmes damnées, Les litanies de Satan, L'ennemi*:

*Ô douleur! Ô douleur! Le temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!* (28)

Les mythes et légendes hindoues ainsi que la vieille chanson en langue secrète que l'on entend à plusieurs reprises dans la narration, transmis par les ancêtres de Suryavati, ont la même fonction:

C'est la première fois que Giribala a entendu cette chanson, et il lui a semblé que chaque parole entraînait en elle pour toujours, comme si elle était chargée d'un sens mystérieux: «*Chhurm, kala, chalo gul layé*, voleur, ô voleur, viens, entrons dans cette demeure [...]» (172)

La présence de ces voix multiples dans un journal de bord a pour toile de fond l'image du poète maudit et de son *Bateau ivre*. Rimbaud fait partie et de l'histoire, en tant que personnage, et de la narration, à travers sa poésie. Il séduit Léon le Disparu, depuis sa rencontre à Aden: l'itinéraire qu'il entreprend dessine la trajectoire du *Bateau ivre*: «Et moi, je suis comme l'homme d'Aden [...] Je n'ai que les souvenirs et les rêves» (123-124). Léon est le reflet du référent mythique, le poète maudit à la recherche de son identité, une quête qui s'effectue par la traversée maritime, le voyage en mer du bateau de Léon, l'*Ava*, évocateur de celui de Rimbaud. Si la mer est le «miroir de l'infini» (406), l'élément aquatique se transforme en miroir où Léon voit une image, celle de Rimbaud, et permet l'identification avec le poète: «Alors nous *dérivons* lentement sur notre *radeau* de lave, dans la nuit, au hasard, les yeux brûlants à force de lire l'avenir dans les flammes» (404) [nous soulignons].

Ce jeu intertextuel charge la narration d'une profondeur temporelle et mythique extraordinaire où le voyage devient l'élément autour duquel s'agglutinent la remontée du temps et la rencontre de ces voix.

Cette remontée permet en outre de ressusciter des voix mythiques par la récitation; la voix des deux narrateurs —Léon et Léon le Disparu— réveille la voix de Rimbaud et d'autres poètes par des vers qui suggèrent le temps et le voyage. Si «[la] récitation provoquait [...] la présence réelle du héros» (M.

Eliade, 1963: 20), nous sommes en présence d'un texte où la voix des narrateurs coexiste avec d'autres voix, celle qui raconte l'aventure à bord d'un *Bateau ivre*: la répétition des gestes et des voyages des héros transforme les personnages le cléziens en mythes personnels: ils deviennent ainsi des ancêtres mythiques. Les deux rencontres avec Rimbaud confèrent à l'événement une valeur absolue de commencement: «C'est dans le bistrot de Saint-Sulpice, un soir de l'hiver 1872, que tout a commencé» (24),

Ce ne sont pas les divagations du malade qu'il a entendues, mais les mots qui bondissaient, dans le cahier [...]

*Libre, fumant, monté de brumes violettes,
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
Des lichens de soleil et des morves d'azur* (44)

L'exil et l'errance des personnages commencent par la rupture avec Alexandre Archambau, le Patriarche; mais, contrairement à Jacques qui cherche la maison mythique, Léon, lui, recherche une autre origine. Il répond par la révolte contre ses propres racines et il découvre l'Autre, une belle Indienne à l'identité incertaine, elle aussi. Léon le Disparu est, comme Rimbaud, l'ancêtre maudit:

Je n'ai plus de vengeance. Que m'importe Alexandre Archambau, que me font les Patriarches [...]? Maintenant je l'ai compris: ils ne sont là que pour un bref instant, déjà le vent qui vient de l'autre bout de la terre souffle sur eux et les efface, le grondement de l'Océan recouvre leur voix. La vérité est simple et belle, elle est dans la lumière qui étincelle sur les dalles de basalte, dans la puissance de la mer, dans cette nuit illuminée le long de la baie des Palissades, comme un miroir de l'infini. Ce qui est vrai, c'est [...] [l']amour de Surya [...] Sa voix quand elle dit mon nom, un nom lent et secret comme une chanson, *bhahi*, frère. La Yamuna qu'elle porte en elle, le fleuve où est née Ananta, et son frère Yama, fils du soleil, marqué au front d'une goutte de santal comme l'oeil de la mémoire (406)

Le titre du roman, repris à l'intérieur (chapitre 3), est offert au lecteur dans la voix de Léon le Disparu: le personnage raconte son histoire depuis sa propre perspective, procédé qui répond à la définition genettienne de «métalepse narrative»: «ces transgressions [...] jouent sur la double temporalité de l'histoire et de la narration» (1972: 244), ce qui contribue à créer ce brouillage des barrières temporelles. Ce jeu avec la voix et la focalisation atteignent l'identification des deux instances, ce qui est le but du premier Léon: «je suis l'*autre* Léon, celui qui a disparu pour toujours» (20).

La métamorphose de Léon s'effectue à deux niveaux; d'abord, Léon pénètre peu à peu dans le monde et la mythologie de Suryavati grâce à des rituels d'initiation comme le baptême: «Elle m'appelle pour la première fois par mon nom, le nom qu'elle m'a donné, pour toujours: «*Bhiiii...* [...]» (163), des rituels de mariage: «J'étais un autre, j'étais elle, et avant elle, j'étais Giribala qui fuyait le long du fleuve» (275) et de mort, omniprésente tout au long de ce chapitre: «'Est-ce que tu as peur des morts? Il ne faut pas en avoir peur, ils sont avec nous [...]» Elle prend un peu de cendre mêlée au sable noir, et lentement elle passe ses doigts sur ma figure [...]» (163).

Expériences primordiales pour le héros qui se transforme, ces rites représentent des durées sans fin, éternelles, puisque «tous les rituels imitent un archétype divin et [...] leur réactualisation continue a lieu dans un seul et même instant mythique a-temporel» (M. Eliade, 1969: 93).

Le deuxième niveau de la transformation de Léon se réalise à travers les dialogues entre Suzanne et Léon, remontant, par les analepses à un temps fondateur: le voyage de noces de Jacques et de Suzanne que Léon partage avec eux, l'été à Hastings, temps primordial puisque Léon sent l'unité de la famille («C'est pour elle [Suzanne] que je suis là [...] Elle est ma seule famille», 359), moment où ils décident de retourner à l'île Maurice, à la maison natale:

Je me souviens bien, à Hastings, nous avançons tous les trois sur la plage, contre le vent. Elle se souvenait peut-être de cela, ce vent frais, chargé de mer, qui nous donnait envie de partir. C'est ce jour-là que nous avons décidé d'aller à Maurice. (337)

Les vers cités par les deux personnages se localisent à l'intérieur de ces scènes. La récitation se transforme elle aussi en un rituel: les poèmes, insérés dans les analepses, ont la même fonction et répercutent sur la durée de l'histoire. Le temps suspend sa marche par le biais de la scène isochronique, mimésis du faux dialogue³ entre les deux personnages, et mimésis de l'«hypotexte» (G. Genette,

³ À propos des dialogues, l'écrivain avoue: «Pendant longtemps, j'ai eu d'ailleurs beaucoup de mal à concevoir l'idée de personnage, à marquer la différence qu'il y a entre le personnage -en tant que sujet qui voit— et l'instance narrative qui le voit. Ces deux regards me semblaient indissociables, interchangeables. D'où le peu de place que j'accorde en général aux dialogues de personnages, qui m'apparaissent souvent comme un artifice, artifice pleinement justifié sur une scène de théâtre mais beaucoup moins dans le roman, où la perception demeure somme toute intérieure (P. Gamarra, 1993: 170). Dans ce sens, nous souscrivons à la thèse soutenue par R. Amar: «Le Clézio considérant que toute parole peut être néfaste, les différents systèmes de

1982: 11) qui prolonge la thématique narrative et forme un tout cohérent avec son «hypertexte» (*Ibidem.*). Faux dialogue qui se dissout peu à peu en même temps que Léon s'éloigne de sa famille, renonce au rêve de la maison mythique et pénètre dans le monde de l'Autre, mimésis enfin entre le héros et le poète maudit.

L'été à Hastings est donc remémoré par ces deux personnages à plusieurs reprises, en tant qu'expérience primordiale. La vraie communication entre eux s'établit par la citation: le procédé intertextuel remplace le dialogue.

La première scène se situe tout au long de cinq pages (248-252): à l'intérieur d'une analepse répétitive ou «rappel» (G. Genette, 1972: 95), qui évoque l'été à Hastings (249), Suzanne récite les quatre premiers vers de *Parfum exotique* de Baudelaire:

*Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone... (251)*

La citation, qui suggère la thématique du temps («en un soir chaud d'automne») et le temps fort qui caractérise la narration, se réfère aussi à l'amour et à l'évasion («des rivages heureux»). La scène devient un vrai débat littéraire:

— Tu m'avais parlé de Baudelaire, j'avais détesté ça. Un homme méchant, et son horreur des femmes! Je t'ai dit que je ne voulais rien entendre. Et quand même, tu avais récité *La servante au grand coeur*, "les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs", ça me donnait le frisson. Tu te rappelles? Et moi, *The Song of Hiawatha*. C'était comme une bataille, tes mots contre les miens. Et Jacques qui ne comprenait pas, qui avait voulu réciter *Le Lac*, cette horreur! (251).

Ce jeu intellectuel cache un autre jeu verbal entre Suzanne et Léon, où la récitation constitue une «bataille, tes mots contre les miens», jeu remémoré en

dialogisme qu'il met en action, s'appliquent à mettre en lumière l'échec de la parole, soulignant que l'essentiel, le vrai, ne peuvent se communiquer par la voie de l'échange verbal [...] Il ne nous reste donc que les voies (voix?) du silence. L'inefficacité et l'extinction de la parole humaine serait une valeur bien nécessaire tandis que sa présence ne ferait que nuire. Les dialogues sont *mis en solitude* et ne débouchent que sur une communication fermée à toute interaction réelle entre les personnages. Ainsi, chaque personnage est renvoyé à *sa solitude* - une solitude qui se voit alors renforcée par *l'impossible dialogue*» (2004: 187).

analepse, les citations et allusions ressuscitent un passé, le temps de Hastings, et caractérisent les personnages: la passion de Léon par les vers de Baudelaire, l'un des poètes maudits, préfigure sa marginalité et sa disparition; Suzanne est proche de l'univers du poète américain Longfellow, caractérisé par des thèmes familiers. Elle rêve, en effet, du retour à l'île natale de son mari et accepte l'ordre imposé par les membres de la famille de celui-ci. De ce point de vue, nous constatons que les citations rompent le fil chronologique du récit, prolongent la durée, et contribuent enfin à la caractérisation psychologique des personnages.

«Tu m'avais récité *L'invitation au voyage*. Je ne voulais pas te le dire, je n'avais jamais rien entendu de si beau».

Nous pensions à la même chose, au même *instant* [nous soulignons] (251).

L'instant est intimément lié à la durée puisqu' «on peut construire la durée avec des instants sans durée, ce qui [...] fera la preuve [...] du caractère métaphysique primordial de l'instant et conséquemment du caractère indirect et médiat de la durée» (G. Bachelard, 1992: 20). Mais une analyse plus approfondie nous mène à nous interroger sur l'importance de la beauté pour Suzanne, qui vient d'affirmer qu'elle déteste la poésie de Baudelaire; le contenu sémantique de ces vers, lié à son titre, connotent le retour à l'origine, le retour à la maison, à la «scène originare», en somme, au rêve de Jacques et de Suzanne. Il s'agit de récupérer l'ordre du commencement ⁴.

⁴ Les vers de *L'invitation au voyage* nous semblent révélateurs des thèmes jusqu'ici mis en relief:

Mon enfant, ma soeur,
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble!
 Aimer à loisir,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble!
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux, Brillant à
 travers leurs larmes

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

À travers cette *invitation au voyage*, Suzanne évoque, en analepse, la deuxième rencontre de Jacques et Léon avec le poète Rimbaud: «Tu te souviens, quand tu es descendu à terre, à Aden? [...]» (251), et elle s'exclame: «Mon Dieu, comme je l'ai détesté ce Rimbaud» (252); la fin de cette scène se rapporte au passé, à Hastings, et joue, en même temps, le rôle d'«annonce» (G. Genette, 1972: 111) du destin de Léon:

«C'est un méchant, ton Rimbaud, mais il a écrit de jolis vers. Peut-être qu'il faut être méchant pour écrire de jolis vers.

— Ou peut-être que c'est le contraire, c'est parce qu'il a écrit de belles choses qu'il est devenu méchant.

— Non, je ne crois pas que ça soit vrai». Elle me regardait. À voix presque basse, elle a dit:

*Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.*

C'était Hastings. Le cahier que j'emportais partout avec moi. Elle avait une mémoire exceptionnelle. Je ne lui avais lu le poème qu'une seule fois. Elle écoutait avec cette expression de sérieux des enfants.

Je suis sorti. Dehors, le crépuscule éblouissait (252).

En récitant les quatre premiers vers du *Bateau ivre* pendant le temps fort, «le crépuscule», Suzanne réactualise cet instant à Hastings; c'est elle qui a, tout au long de cette scène, le privilège de la voix; le procédé polyphonique se voit ici dédoublé, car, dans ce cas, le poète fait parler le bateau, il n'a plus de «haleurs», il est à la dérive, comme Rimbaud, comme Léon.

Les poèmes confèrent à l'instant une valeur infinie, détruisent la linéarité du temps chronologique et remplacent celle-ci par une dimension différente, vers la profondeur, en abyme, dans la conscience des personnages, grâce à la récitation et à la confluence de voix multiples.

Des meubles luisants,
polis par les ans

[...]

(*Les Fleurs du mal* (1972), Librairie Générale Française, Paris, p. 73.

La «conversation» entre Suzanne et Léon s'amenuise peu à peu et devient une espèce de rituel: aux moments de fièvre de Suzanne, Léon lit les vers, seule reste la citation du poème. La scène où apparaissent les vers, à l'intérieur des analepses, est remplacée cette fois-ci, par la récitation rituelle et le récit itératif:

Chaque après-midi, à l'heure où la lumière décline sur le lagon, la fièvre apparaît. C'est l'heure où Suzanne est le plus lucide [...] Je lis *The Song of Hiawatha* comme si c'était un conte pour enfants, sans signification cachée, simplement une musique de mots, pour faire rêver. Parfois il me semble que je lis interminablement le même passage.

*Can in be the sun descending
O'er the level plain of water?
Or the red swan floating, flying,
Wounded by the magic arrow
Staining all the waves with crimson
With crimson of its life blood...*

Suzanne regarde la lumière qui change sur le lagon, tandis que les gasses mélancoliques volent au ras du récif.

Les mots n'ont pas d'importance. C'est la lumière dans les yeux de Suzanne qui a de l'importance. Ce qu'elle attend (262-263).

Le narrateur crée ainsi une harmonie entre la citation et le contexte narratif où elle s'insère: la lumière du crépuscule annonce le jour qui disparaît, avec l'image du cygne blessé qui colore la mer d'une teinte écarlate de son sang, image du temps cyclique: un jour qui meurt, un autre qui va commencer, un jour nouveau où Suzanne a mis son espoir.

La mort de l'un des personnages (John Metcalfe), la contemplation de sa tombe sur Gabriel à côté de sa femme, Sarah, qui a perdu la raison, et la vision de l'île Maurice depuis l'îlot, provoquent l'évocation des vers de Hugo et de Rimbaud:

Et devant nous, la côte de Maurice, verte, immense, ses pics bleus coiffés de nuages. «Le pâtre promontoire au chapeau de nuées». Le vers de Hugo m'est revenu, comme si Sarah pouvait comprendre. Et les mots du *Bateau ivre*, que Suzanne dit si bien:

*Je sais les cieus crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants: je sais le soir,
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes... (288).*

Léon, comme le bateau du poète («je sais») connaît la description exacte de l'île qu'il est en train de contempler, le mouvement de la mer, le passage cyclique de la nuit à l'aube. La dernière image, qui suggère un dynamisme ascensionnel, insinue la mort, le dernier voyage de John et en effet: «À côté de la tombe [...] parmi les rochers déchiquetés par le vent et les embruns, il y a un abri de branches mortes [...]» (289).

La dernière des citations est contenue dans un passage itératif, et répète le rituel décrit. La longue citation par laquelle s'achève le passage clôt les séances de récitation, ce faux dialogue ainsi établi entre Léon et Suzanne:

C'est l'heure où je vais m'asseoir à côté de Suzanne [...] C'est comme un rituel. Je vais lire à haute voix les poèmes qu'elle aime, dans le petit livre bleu foncé maculé de cendres et de boue. C'est devenu pour moi le livre le plus important du monde, il me semble que chaque mot, chaque phrase, porte un sens mystérieux qui éclaire notre vie réelle.

[...] Je lis *La cité de la mer*, et les mots écrits par Longfellow le 12 mai 1881 entrent en elle, dénouent ses peines et lavent son esprit [...]

*The panting City cried to the Sea
I am faint with heat — Oh breathe on me!
And the Sea said, Lo, I breathe! But my breath
To some will be life, to others death!
As to Prometheus, bringing ease
In pain, come the Oceanides,
So to the City, hot with the flame
Of the pitiless sun, the east wind came.
It came from the heaving breast of the deep
Silent as dreams are, and sudden as sleep
Life-giving, death-giving, which will it be,
O breath of the merciful, merciless sea? (316-317).*

Nous pouvons apprécier, une fois de plus, l'harmonie entre la citation et son contexte, qui sert à établir une «communion» entre Suzanne et Léon, à travers l'analogie suggérée entre les vers et les personnages: la ville qui réclame un souffle nouveau est Suzanne qui se débat entre la vie et la mort; la mer qui lui apporte cette fraîcheur est Léon et sa récitation. C'est le prélude d'une fin désastreuse: la rupture et la disparition (la mort symbolique) de Léon, comme Prométhée, personnage mythique qui «secourut [les Mortels] [...] déroba des semences de feu «à la roue du soleil», et les apporta sur la terre» (P. Grimal, 1982: 397), et cherche l'aide des nymphes de la mer («Océanides»).

Mais Léon s'est transformé, il est devenu Autre et il affirmera que les vers de Longfellow et ceux de Rimbaud sont seulement *Au temps en emporte le vent*:

Mais le vent de Gabriel a tout balayé. Il n'y a plus de poésie. Je n'ai plus envie de lire les longues phrases un peu solennelles de Longfellow. Il me semble que même les mots violents de l'homme d'Aden ont disparu dans le ciel, ils ont été emportés par le vent et perdus dans la mer (350).

Le seul lien qui existe entre Léon et Jacques, son frère, est sa femme Suzanne. Mais peu à peu le faux dialogue, la «bataille des mots» se dissout. Léon se métamorphose: il renonce à son origine et à la maison mythique pour fonder sa propre famille avec une paria Indienne. L'hypotexte annule le temps chronologique (puisque la narration s'arrête), et le lecteur est fasciné par la séduction esthétique d'une poésie qui mime le contenu sémantique de son hypertexte et la thématique du roman. L'hypotexte, contenu à l'intérieur des scènes crée un écart, l'espace où s'inscrit Léon, l'ancêtre maudit, et mythifie le personnage: l'analogie⁵ avec le poète met en valeur son côté maudit, et joue sur la temporalité: ce sont des instants infinis puisque les vers sont inclus à l'intérieur d'un mouvement narratif isochronique, mimétique et dramatique, qui annonce la disparition du héros.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMAR, R. (2004), *Les structures de la solitude dans l'oeuvre de J. M. G. Le Clézio*, Paris, Publisud.
- BACHELARD, G. (1992), *L'Intuition de l'instant*, Paris, Éd. Stock, 1931.
- BAUDELAIRE, Ch. (1972), *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française.
- ELIADE, M. (1963), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. «Idées».
- ELIADE, M. (1969), *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1949.
- GAMARRA, P. (1993), «Les marges et l'origine. Entretien avec J. M. G. Le Clézio», in *Europe*, N° 765-766, janvier-février, pp. 166-174.
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil.

⁵ Analogie «métadiégétique, entièrement située dans l'esprit et le discours du héros, qui la perçoit non seulement comme une analogie mais comme une identité [...] À l'analogie réelle (c'est-à-dire, bien sûr, fictive) [...] se substitue donc ici une identité imaginaire [...]» (G. Genette, 1982: 169).

GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil. GRIMAL, P. (1982), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Les Éditions G. Grès et Cie., 1951.
LE CLÉZIO, J. M. G. (1995), *La Quarantaine*, Paris, Gallimard.

