

## *La Quarantaine, récit poétique*

ELENA MESEGUER PAÑOS  
Universidad de Murcia

### **Resumen:**

Los críticos han establecido dos etapas diferenciadas en la escritura de Le Clézio; una primera etapa en la que su obra es catalogada dentro de la corriente del *Nouveau Roman*, y una segunda etapa en la que el autor emprende una búsqueda de sus orígenes, rindiendo homenaje a sus antepasados. Sin embargo, la obra de Le Clézio presenta una constante: su dimensión poética. Este es el caso de *La Quarantaine*. Jean-Yves Tadié estableció una definición para el que se ajusta a la obra de Le Clézio pues si examinamos la estructura narrativa de la obra así como el espacio, el tiempo, los significados del relato y el estilo empleados por el autor, podemos observar que participan de la poesía de la obra.

### **Palabras clave:**

J.-M. G. Le Clézio, *La Quarantaine*, poesía, Jean-Yves Tadié, intertextualité

### **Abstract**

The critics have established two differentiated stages in the writing of Le Clézio; the first stage in which his work is catalogued inside the movement of the *Nouveau Roman*, and the second stage in which the author undertakes a search of his origins, honouring his forbears. Nevertheless, the works of Le Clézio present a constant: their poetical dimension. This is the case of *La Quarantaine*. Jean-Yves Tadié established a definition for the poetical account that adjusts to the work of Le Clézio, so if we examine the narrative structure of the work as well as the space, the time, the meanings of the account and the style used by the author, we can observe that they take part of the poetry of the work.

### **Keywords:**

J.-M. G. Le Clézio, *La Quarantaine*, poetry, poetical account, intertextuality

## **0. Introduction**

La critique a souvent établi deux périodes distinctes dans l'écriture de J.-M. G. Le Clézio. Tout d'abord, une première étape lors de laquelle ses techniques d'écriture le classent d'emblée dans le Nouveau Roman. Rappelons qu'Alain Robbe-Grillet théorisa les grands principes du mouvement dans *Pour un nouveau roman*, paru en 1963; le romancier cesse de présenter un monde achevé et réaliste au lecteur, le personnage s'efface souvent au profit de

l'objet et la linéarité de l'intrigue se délite. C'est précisément en 1963 que Le Clézio publiât *Le procès-verbal*. Le roman associait jeux énonciatifs; -le texte alterne récit à la troisième personne et écrits du protagoniste, dont un cahier trouvé dans les toilettes d'un bar - et "collages": affiches déchirées, page de roman, bulletin de Radio Monte-Carlo, etc.

Dans une deuxième étape, la thématique des romans de Le Clézio s'élargit, et son style devient plus retenu. En effet, il entreprend une quête de soi, une réflexion sur l'être à travers la connaissance des autres. Concrètement, dans les années 80 et 90, cette quête de soi le pousse à entamer un cycle orienté par la recherche de ses origines. Des œuvres telles que *Le Chercheur d'or* (1985), *Voyage à Rodrigues* (1986), *Onitsha* (1991), *La Quarantaine* (1995) ou encore *L'Africain* (2004), témoignent de ce désir de retrouver la trace de ses ancêtres et de rendre hommage à son pays natal. Néanmoins, l'œuvre de Le Clézio présente une constante que l'on retrouve dans chacune de ses œuvres; la dimension poétique.

*La Quarantaine*, que nous nous proposons d'aborder sous cette perspective, n'est pas une exception. Répond-elle, cependant, aux critères établis par Jean-Yves Tadié dans son ouvrage *Le Récit poétique? Pouvons-nous parler, en ce qui concerne La Quarantaine, de récit poétique?*

Il est vrai que l'œuvre possède une structure essentiellement narrative, puisqu'il existe une relation d'évènements reliés et racontés, mais le roman présente également une dimension poétique indéniable. Le Clézio utilise, en effet, la structure et les procédés techniques du poème. Selon Tadié, "Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets [...]" (Tadié 1978: 7). Nous tâcherons par conséquent, dans un premier temps, de répondre à ces questions en examinant les procédés auxquels l'écrivain a recours tout au long du roman du point de vue de la structure narrative, l'espace, le temps, la signification du récit et le style.

Dans une deuxième partie, nous aborderons l'intertextualité dans le roman, puisque les très nombreuses citations de poèmes dans l'œuvre, contribuent à souligner la tendance poétique de l'écriture leclézienne.

## 1. Structure Narrative

En ce qui concerne la construction du roman, nous observons que celui-ci est découpé en quatre parties de longueur inégale, dont chacune porte un titre:

Le voyageur sans fin	(22 pages),
L'empoisonneur	(22 pages),
La quarantaine	(425 pages),
Anna	(55 pages).

Si l'on examine les titres de ces quatre parties, il est aisé de constater la répétition du nom du roman. Celui-ci est repris comme titre de la troisième partie. Du point de vue purement quantitatif, il apparaît que cette partie centrale constitue d'ailleurs à elle seule les trois quarts du roman. Les titres désignent presque tous l'espace; le premier contient le mot "voyageur" qui implique un déplacement dans l'espace, "la quarantaine" désigne un espace temporel et "Anna", nous le découvrirons au fil de la lecture, est le nom du domaine familial à Maurice. La lecture de ces titres nous indique donc qu'il s'agit d'un roman de l'espace; les personnages entreprennent un voyage pour se rendre à Maurice, cependant, les autorités sanitaires refusent à l'Ava la libre pratique et obligent les passagers à une quarantaine sur l'île de Plate. Immobilisés, les personnages s'effacent et laissent, comme nous le verrons par la suite, une place privilégiée aux décors naturels.

D'autre part, la structure narrative de *La Quarantaine* est une structure complexe par la polyphonie de ses voix narratives. En effet, Le Clézio fait coexister deux histoires; d'une part l'histoire de Jacques et de Léon Archambau pendant la quarantaine subie sur l'île de Plate, et de l'autre, l'histoire d'Ananta pendant la révolte des Cipayes en Inde. Cette pluralité de voix narratives instaure, selon Marina Salles: "[...] une profondeur temporelle, des variations de tonalité, des correspondances, des symétries, des contrastes, ainsi qu'une diversité typographique [...]" (Salles 2006: 246). La superposition de l'écriture met en rapport les deux histoires, replace le destin individuel des personnages dans le cadre plus ample de l'Histoire Universelle et confère au roman une dimension poétique. Au fil du récit, les deux textes alternent de façon parfaitement rythmique mais dans une fausse simultanéité temporelle. Ils peuvent ainsi se parler par cette sorte de dialogue typographique mais aussi par la récurrence des références. Afin de relier les deux textes, certaines légendes et chansons apparaissent ainsi dans les deux récits: c'est le cas de la chanson de Surya, la chanson du voleur, héritage de sa grand-mère Giribala. Celle-ci l'a entendue pour la première fois sur le radeau qui descendait la rivière Yamuna, chantée comme une berceuse pour un enfant mourant, dans une langue étrange:

[...] il lui a semblé que chaque parole entrait 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, enlève tes chakkal, prends tout, bhimté, bagelé, allume le ghasai, et toi, litara, jette la boule de terre, le neola, si tu entends un bruit! Kajjachamaa, un espion te guette! Thipja! Cache toi! Palwé hoja! Gare à toi! Kainkar kar! Jette une motte de terre! Lalli lug gaya, Kala lug gayé, le vol est fini et le voleur est mort!" (Q: 201, 202)<sup>1</sup>

Surya raconte également la légende de Yama, dieu des morts, ce qui renvoie le lecteur à l'Inde, à ses religions et à sa mystique et donc à l'histoire d'Ananta:

---

<sup>1</sup> Toutes les citations de l'oeuvre *La Quarantaine*, font référence à l'édition de Gallimard, collection Folio, 1995.

Yama est fils du soleil, il attend sa sœur, la rivière Yamuna. Quand elle vient, elle allume un grand feu et avec la cendre, elle marque le front de son frère, comme j'ai fait, pour que leur amour ne finisse jamais. (Q: 225).

Une allusion très brève est faite à une autre légende hindoue, celle d'Angoli Mala: "Suryavati m'a dit que je ressemblais à Angoli Mala, le bandit qui coupait les doigts des gens dans la forêt et que Bouddha a guéri de sa folie" (Q: 383). Suryavati sert de médiatrice avec la culture indienne. Bien qu'elle n'ait jamais connu l'Inde, elle reçoit cette connaissance oralement, à travers les récits de sa mère, qui elle-même les tenait de sa propre mère, Giribala.

Un autre élément apparaît dans la construction visible du roman: il appartient à l'espace, mais à l'espace strictement textuel, à l'espace de la page. Le texte du récit d'Ananta porte une marge plus large, isolant le texte, ce qui le distingue de l'histoire de Léon et lui confère selon Marina Salles "la forme d'un poème épique ou d'un texte sacré" (Salles 2006: 246). Cette mise en marge manifeste un usage poétique de l'écriture, puisque le signifiant fait sens indépendamment du signifié. Miriam Stendal Boulos y décèle "le rôle poétique de [l'] intertextualité" de *Le Clézio*, confirmé par ses stratégies typographiques. (Stendal Boulos 2004: 80).

De plus, il nous semble que le récit possède les caractéristiques du récit circulaire. Tadié en donne la définition suivante:

Certains récits sont construits selon un modèle circulaire: ceux dont la fin recouvre exactement le commencement. [...] Et voici qu'apparaît une autre sorte de récit qui, lorsqu'on le croit achevé, se replie sur lui-même, se raconte lui-même; ses dernières pages renvoient aux premières, qu'elles invitent ainsi à reprendre dans une lecture toujours recommencée. (Tadié 1978: 117)

De nombreux éléments présents dans le roman sont repris à la fin. En effet, il existe une correspondance étroite entre incipit et excipit. Tout d'abord, dans les deux premières parties de *La Quarantaine*, Léon, le petit-fils de Jacques et de Suzanne, s'exprime à la première personne. Ensuite, dans la partie centrale du roman, Léon le Disparu prend le relais de la narration et relate les événements sur Plate. Finalement, dans le dernier chapitre, Léon reprend l'histoire; ce qui ramène le lecteur à la même situation énonciative.

À Paris comme à Maurice, Léon est sur les traces de son ancêtre, puis il se rend à Marseille, pour voir le dernier lieu que Rimbaud avait habité.

Celui que je cherche n'a plus de nom. [...]. Il est en moi, comme une vibration, comme un désir, un élan de l'imagination, un rebond du cœur, pour mieux m'envoler. D'ailleurs je prends demain l'avion pour l'autre bout du monde. L'autre extrémité du temps. (Q: 33)

Dans la dernière partie:

Ceux que je cherche depuis mon arrivée à Maurice, n'ont pas de visage. Léon, Suryavati, est-ce que ces noms signifient quelque chose? Ceux que je cherche n'ont pas vraiment de nom, ils sont des ombres, des sortes de fantômes, qui n'appartiennent qu'aux routes des rêves. (Q: 489)

Il s'agit donc bien de la même quête. Celle-ci se verra d'ailleurs finalement récompensée puisque Léon découvre que Sita, la jeune fille indienne dont Anna était amoureuse, pourrait être l'enfant de Léon et de Surya.

De plus, un épisode du dernier chapitre fait écho au titre de la deuxième partie, intitulée "L'empoisonneur". Rimbaud, hanté par les chiens du Harrar, leur jetait des morceaux de viande empoisonnés: "C'est d'eux que l'homme malade parlait dans son délire. [...]. Les chiens de Harrar, auxquels il jetait chaque soir des morceaux empoisonnés" (Q: 55), ce que fait Anna également à la fin du roman: "[...] je vois les boulettes empoisonnées qu'Anna a semées. Les chiots commencent à manger" (Q: 503).

D'autres éléments sont repris dans la dernière partie de *La Quarantaine*, c'est le cas du bout de fer que Lili offre à Léon, pareil au bout de fer offert par Choto à Léon le Disparu. Léon retourne sur Plate, sa mémoire se trouve sur l'île: "[...] je comprends enfin que c'est ici que j'appartiens, à ces rochers noirs émergés de l'Océan, à cette Quarantaine, comme au lieu de ma naissance" (Q: 512) et y ressent la même vibration que sans cesse percevait son ancêtre: "C'est un frisson, une vibration lente et basse. Je me suis couché sur la terre noire, entre les blocs de basalte, pour mieux la percevoir" (Q: 510). Finalement, Léon nous parle d'un "même été, il y a de cela quatre-vingt-neuf ans, quand Léon et Suryavati se sont effacés de la mémoire des Archambau, comme s'ils entraient dans un autre monde, de l'autre côté de la vie, séparés de moi par une mince peau qui les rend invisibles" (Q: 540).

Le récit ne conclut donc pas, puisque sous cette construction fragmentée, l'œuvre présente une grande cohérence dans laquelle chaque élément est repris par mille échos disséminés à travers les pages, ce qui invite le lecteur à une constante relecture de l'œuvre. En effet, l'évocation des souvenirs ramène périodiquement, comme un refrain, les noms et les éléments magiques du décor commun; le domaine familial à Maurice. La mémoire qui se transmet, là encore, oralement est un lien qui unit les deux frères, elle est aussi l'évocation d'un avenir possible et exclusivement pour Léon, un recommencement sur l'île de Plate.

Je viens voir le village de Palissades pour me souvenir. [...] Comme si je l'avais vraiment connu, une douleur, le souvenir d'un rêve, qui me fait du bien et du mal. Ainsi, c'est de cela que je suis fait: l'étendue vert-de-gris des cannes où sont ployés les coolies, les pyramides de pierres que les femmes ont construites une à une, les doigts écorchés par la lave et les yeux brûlés par le soleil. L'odeur du vesou, l'odeur âcre et sucrée qui pénètre tout, qui imprègne

le corps des femmes, leurs cheveux, qui se mêle à la sueur. Palissades est le recommencement. (Q: 84-85)

Maints éléments récurrents dans le roman, composent une structure essentiellement poétique, presque incantatoire. Cette répétition de mots, de phrases, d'images et d'événements rythme le texte et apporte une musicalité à l'écriture de *Le Clézio*. Cependant, même si de nombreux motifs identiques sont repris tout au long du récit, ils "sont toujours différents parce qu'ils sont placés en un autre lieu du texte et chargés de tout ce qui précède" (Tadié 1978: 11)

### 3. L'espace

Comme il nous a déjà été donné de le constater, l'espace, dans le roman *La Quarantaine*, est un élément protagoniste. Les personnages s'effacent pour laisser place aux décors naturels, l'homme est subordonné aux éléments. De plus, les paysages sont décrits en une superposition de significations et grâce aux images, "chaque phrase glisse de niveau" (Tadié 1978: 9). Dans le récit poétique, l'espace devient personnage à son tour; nous observons la présence de nombreuses personnifications de la nature tout au long du roman: "La mer était verte de colère [...]" (Q: 73), "[...] l'eau du lagon devient sombre, traversée de veines noires" (Q: 112), ou encore "[...] le vent et la pluie qui griffaient le toit des feuilles" (Q: 265), etc.

L'espace principal de l'œuvre est bien sûr l'île de Plate. Les premières descriptions que Léon fait de l'île sont objectives: sa forme, sa situation géographique, sa composition, ses espaces habités. Cependant, la description de l'espace dans le roman passe essentiellement par le filtre du regard du personnage; il est ainsi appréhendé de manière subjective. L'île devient alors un lieu hostile, inhabité, sombre, une prison isolée du reste du monde. Néanmoins, le regard que porte Léon sur l'île devient progressivement positif, il perçoit sa beauté mystérieuse, et une observation plus minutieuse lui permet de découvrir que "les huttes du village sont grandes et bien construites", que des hommes et des femmes y vivent réellement, ne se limitant pas à attendre, contrairement aux passagers de l'Ava.

De plus, l'œuvre découvre au lecteur des "espaces privilégiés", cadres d'"instants privilégiés". L'appréhension intense de l'instant, s'accompagne inséparablement d'une perception également intense de l'espace, de sa particularité, et curieusement de son immensité, car pour Léon l'île est devenu le monde: "[...] aucun endroit ne m'a semblé aussi vaste, aussi mystérieux" (Q: 70). En effet, le personnage rencontre dans certains espaces "une expérience essentielle" (Tadié 1978: 77). Comme lorsque notre protagoniste, posté sur un lieu surplombant, inspecte du regard une vaste étendue. Léon se rend continuellement dans ces lieux à la recherche d'une certaine forme d'ivresse: "C'est ici que j'aime venir m'asseoir, chaque matin, à l'aube, pour regarder la mer. [...] je viens ici pour m'enivrer" (Q: 75), et afin de recevoir le

réconfort de la nature qui l'entoure. Après sa visite à l'infirmierie, où Nicolas et M. Tournoi se meurent, il se rend à son refuge sur le volcan:

En courant presque, je suis monté jusqu'à la lèvre du cratère. Je me suis installé à mon poste, à l'abri du vent contre les ciments du phare en ruine. De là, je peux tout voir, la baie des Palissades et la ville des coolies, les plantations, la longue pointe de sable qui retient l'îlot Gabriel, et au bout de la mer, le dôme de nuages accroché aux montagnes de Maurice, pareil à un mirage. (Q: 102)

Puis il choisit un nouveau poste d'observation, un nouveau refuge: "Je suis à ma place dans les basaltes, à la pointe" (Q: 133). De là, il ne voit ni Maurice ni l'arrivée du bateau venu les secourir. Par contre, il peut voir Surya apparaître. Ce nouvel espace privilégié symbolise les choix de Léon; à compter de cet instant, sa vie n'est plus à Maurice mais auprès de Surya, Léon a atteint un sentiment de plénitude et de bonheur sur l'île. "C'est avant tout dans les sensations éprouvées dans un paysage que le bonheur se trouve [...], dans le rapport intime entre personnage et milieu" (Stendal Boulos 1999: 51).

Plus tard, Surya conduit Léon jusqu'à la caverne "magique", un temple sacré dans lequel elle dépose des offrandes pour les dieux Yama et Yamuna, c'est le lieu où Léon et Surya font l'amour pour la première fois. (Q: 255). Finalement, ils établiront leur campement au pied du piton, sous les terriers des pailles-en-queue, symboles de liberté. L'île, et plus spécialement l'îlot Gabriel, deviennent la terre d'élection de Léon.

D'autre part, Tadié considère que "L'espace du récit poétique n'est jamais neutre: il oppose un espace bénéfique à un espace maléfique" (Tadié 1978: 61). En ce qui concerne *La Quarantaine*, la frontière et le couvre-feu instaurés par le Vérant de Véreux et le sirdar Shaik Hussein divisent effectivement l'île en deux mondes distincts et enferment les passagers de l'Ava dans leur propre prison. Les différences entre ces deux espaces sont notables, d'une part le quartier de la Quarantaine avec ses baraques couvertes de broussailles, sa citerne infestée de blattes et de larves de moustiques, avec ses habitants immobiles, malades. Et de l'autre, le village coolie plein de vie, de sons, de couleurs. Léon, bravera "l'absurde couvre feu" pour revoir Surya car: "Elle est semblable à moi, elle est d'ici et de nulle part, elle appartient à cette île qui n'appartient à personne. Elle est de la Quarantaine, du rocher noir du volcan et du lagon à la mer étale. Et maintenant je suis moi aussi entré dans son domaine" (Q: 145).

#### 4. Le temps

Le temps apparaît comme un élément déterminant dans *La Quarantaine*, il se révèle au premier plan, au même titre que l'espace, puisque comme nous l'avons déjà montré, le titre de la troisième partie évoque un espace temporel.

L'importance de cet élément est également visible à la première lecture. En effet, le

roman comporte plusieurs dates. Dès le deuxième paragraphe nous pouvons lire: “Je pense à la façon dont mon grand-père a vu Rimbaud, la première fois. C’était au début de l’année 1872, en janvier ou février” (Q: 15). La deuxième partie est également située temporellement: “Je pense à la mer à Aden, telle que l’a vue mon grand-père, avec Suzanne et Léon, du pont de l’*Ava*, le matin du 8 mai 1891” (Q: 37). Les épisodes de la quarantaine sont, eux, datés de manière plus précise, puisque le récit apparaît sous la forme d’un journal. Quant à l’histoire d’Ananta, le texte ne comporte pas de date, il s’agit cependant d’évènements historiques: la révolte des Cipayes ou soldats indiens des armées britanniques en Inde, qui a lieu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Clézio apporte, néanmoins à la fin du roman, une date en rapport avec ces évènements: le départ de l’*Hydaree* de Calcutta en janvier 1856. À la fin, la quatrième partie est également située: “*Août 1980*”, elle aussi à la manière d’un journal. Un intervalle de presque un siècle s’est écoulé entre la troisième et la quatrième partie du roman. Donc, même si l’île semble être par excellence un microcosme hors du temps, ici, le recours aux dates qui inscrivent la narration dans la chronologie, ainsi que les nombreuses références à l’Histoire, ne permettent pas au récit de s’isoler tout à fait.

D’autre part, même si le temps du récit est chronologique, donc orienté et mesurable, il est coupé d’analepses et de prolepses qui impriment un rythme à celui-ci. Comme nous l’avons vu précédemment, les personnages évoquent sans cesse leurs souvenirs à Maurice, en France, en Angleterre ainsi que leurs projets d’avenir: le dispensaire, leur vie nouvelle sur la terre de leurs ancêtres.

Nous venons de voir que la narration de la troisième partie apparaît sous forme de journal: le narrateur transcrit subjectivement le temps. Ainsi, Léon est à la fois observateur passif; il attend le départ vers Maurice et les heures lui semblent éternelles: “Il n’y avait que quelques heures que nous avions débarqué sur Plate, et il me semblait que cela faisait déjà des jours, des semaines. C’étaient des heures très longues [...]” (Q: 73), ou encore: “Je reste des heures, sans bouger, simplement à regarder la mer, à écouter les coups des vagues, à goûter au sel jeté par les rafales de vent”: (Q: 86), puis il devient explorateur de l’île et donc d’une certaine façon, témoin actif: “Je marche le long de la plage [...]” (Q: 132), “Tout le jour, je suis allé et venu [...]” (Q: 142). Lorsque Léon brave sa peur et transgresse les interdits; le couvre-feu et la frontière qui divise l’île en deux mondes, il découvre que sa place est auprès des parias et c’est alors que sa perception du temps se modifie: “Maintenant, j’ai une autre mesure du temps, qui est le va-et-vient des marées, le passage des oiseaux, les changements dans le ciel et dans la lagune, les battements de mon cœur” (Q: 146). Cependant, malgré les dates “objectives” consignées dans le journal, Léon perd progressivement la notion du temps: “*24 juin*. Je n’ai su le jour que grâce à l’anniversaire de Suzanne” (Q: 241). Puis: “C’était avant-hier peut-être, ou la semaine dernière, mais ç’aurait aussi bien pu être il y a un an” (Q: 336). Le temps extérieur a cessé d’avoir de l’importance pour lui, seuls comptent les instants atemporels vécus auprès de Surya. Léon ne vit plus que dans le présent, d’ailleurs il semble



n'avoir plus de passé, il dit lui-même à la fin du roman: "Jamais je ne me suis senti plus libre. Je n'ai plus de mémoire, je n'ai plus de nom" (Q: 464). Du reste, l'usage du présent substitue progressivement l'imparfait dans le récit. L'espace et le temps ne font plus qu'un pour lui, il expérimente ce que le poète Paul Éluard a nommé "la vie immédiate".

De plus, Léon appréhende intensément l'instant. Pour Tadié, "[...] journal ou guide sont des formes qui décomposent le temps, et la narration, en morceaux successifs; ils sautent les moments où rien ne se passe" (Tadié 1978: 106). "Le véritable temps du récit poétique se réduit à l'instant, sa cellule de base, son point d'origine" (Tadié 1978: 99). Et en effet, Léon vit des instants privilégiés, lors desquels le temps a cessé de s'écouler. Ces instants acquièrent valeur d'éternité et instaurent des pauses extatiques. Ainsi, lorsqu'il fait l'amour avec Surya: "La nuit était sans commencement, sans fin" (Q: 320), ou encore lors de leur dernière nuit sur l'île: "C'est une nuit infinie, chaque instant se confond à l'autre, comme s'il ne devait jamais y avoir de jour" (Q: 470). Le titre de la deuxième partie du roman condense cette idée d'éternité: Léon est un "voyageur sans fin". Cependant, Léon comprend que l'homme, lui, est temporel, c'est pourquoi il ne ressent plus de rancœur ni de besoin de vengeance envers les Patriarches et les membres du club de la Synarchie: "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" (Q: 473).

## 5. Significations du récit

Ces instants privilégiés, sont des instants où l'homme communique pleinement avec le monde, avec le cosmos: "Cette nuit, c'est nous qui avons inventé des constellations sur la plage, comme si nous avions renversé l'univers". Le ciel est un miroir qui reflète les dizaines de feux allumés sur la plage. Cette dernière nuit sur l'île devient une célébration mystique, religieuse: l'évocation de la nuit Dans le texte en une structure anaphorique devient une formule incantatoire. Et le regard des oiseaux qui transperce les hommes semble être celui de Dieu:

Et puis ce regard inconnu, sans paupières qui ne cesse de nous traverser, mêlé à la lumière, ce regard des oiseaux qui balaie l'horizon, l'œil du vent dans les rochers, la parole du vent dans la mer, le long frisson de la vague née à l'autre bout de l'Océan, cette vibration incessante. (Q: 471)

L'homme, la terre et l'espace forment un tout, et participent de la vibration universelle. Pour Tadié,

[...] l'accord avec la Nature et l'intemporel entraîne que le récit poétique se rapproche des mythes. Un sens obscur, polyvalent et soumis, [...] au principe d'ambiguïté, se livre et se dérobe à la fois dans son dénouement. Il n'est même

guère autre chose, tout au long du déroulement de la narration, que l'histoire d'une expérience et d'une révélation. (Tadié 1978: 11)

Qu'en est-il de *La Quarantaine*? Pour Bénédicte Mauguière, "Il s'agit d'une quête initiatique au cours de laquelle le narrateur se détache d'un monde pour parvenir à un autre" (Mauguière 2004: 105). En effet, le héros devient le sujet d'une initiation, d'une révélation. Ainsi, le récit poétique puise ses ressources non seulement dans le monde sensible, mais également dans un univers surnaturel. Or, un autre type de récit implique la présence d'une réalité supérieure: le mythe. A l'origine, le mythe (du grec *muthos*, signifiant *légende*) est un récit fabuleux qui prend racine hors du temps historique, à travers lequel s'exprime symboliquement une conception du monde, généralement liée à une civilisation ou une communauté en particulier. La présence dans *La Quarantaine* d'éléments mythiques permet d'orienter le texte vers une deuxième lecture, de l'ouvrir sur un au-delà, dans un mouvement de transcendance par lequel Léon tente de déchiffrer un destin qui le dépasse et lui échappe, une "impression d'un temps plus grand que [sa] vie, [...] une présence plus vaste que [son] regard" (Q: 176).

Dans le roman, se tisse un réseau symbolique qui vient éclairer la signification cachée, profonde, du texte. C'est le cas de certains éléments de la nature qui reviennent systématiquement: la mer et le soleil. Tous deux sont des éléments symboliques importants. Ils permettent l'enchaînement des épisodes, car ils servent d'appui et de respiration au récit. La mer marque la rupture et le commencement d'une nouvelle vie, elle ponctue les moments importants. Lorsque Léon et Jacques font escale à Aden, elle est associée aux désirs et aux rêves des protagonistes dans le texte par une structure anaphorique "Ici commence tout ce qu'il est venu chercher, la nouveauté, la rupture avec la pension Rueil-Malmaison, l'oubli de l'enfance. Ici commence la mer dont lui parlait Jacques, cette mer qu'on voit à Anna, qui bouillonne et bat en côte à Eau-Bouillie" (Q: 42). La mer est aussi un mystère, un espace magique associé au passé et à l'identité des personnages. Le soleil, quant à lui, est très lié à la présence de Surya. Son prénom signifie, d'ailleurs, force du Soleil: "Le soleil éclaire son visage lisse, fait briller ses iris jaunes". Puis, "Maintenant, elle se tient debout devant moi, contre le soleil" (Q: 110-11). Par extension, le soleil devient également symbole de désir: Léon est "brûlant de soleil" après une rencontre avec la jeune fille, et souhaite l'arrivée de la pluie pour assouvir sa soif, son désir né de Surya, né du soleil. Cependant, après l'instauration du couvre-feu, la lumière du soleil fait place à la lumière de la lune et des lampes dans le village coolie, puisque Léon retrouve Surya la nuit. Et symbole de Dieu; Léon semble n'avoir vécu que pour trouver Surya et attendre "[...] l'instant où le soleil jaillira de la mer". (Q: 438).

En effet, le texte est également empreint de religiosité, les images chrétiennes abondent dans le roman. Surya est une "déesse" et Léon invoque son nom magique "qui pouvait tout arrêter, qui pouvait faire durer éternellement l'instant". La jeune fille se tient debout "comme si elle marchait sur l'eau". Surya est aussi une prêtresse qui le baptise du nom de

“Bhahii”, qui donne à Léon une nouvelle identité, sa véritable identité. (Q: 116). Le tazor est le maître du lagon, une sorte de Dieu lui aussi, qui laisse finalement passer Léon car à présent, c’est un initié. Léon apporte des offrandes aux oiseaux, et les pailles-en-queue, dont la description présente des réminiscences intertextuelles baudelairiennes: “Ils sont majestueux et maladroits, gênés par la longue plume rouge qui flotte derrière eux comme une banderole” (Q: 132-133), sont des dieux en Afrique et des oiseaux magiciens qui symbolisent la liberté.

## 6. Style

C’est aussi par un traitement spécifique du langage, autrement dit en y faisant prédominer “*la fonction poétique*”, que les ouvrages de Le Clézio deviennent poétiques. Dans *La Quarantaine*, l’auteur renonce certes au vers, mais ce n’est pas pour autant que sa prose n’est pas empreinte d’un caractère poétique explicite, bien au contraire. Il convient donc d’analyser, dans l’écriture de la phrase leclézienne, les procédés mis en œuvre dans le roman.

La poésie des romans de Le Clézio procède de leur composition, de leur structure et de la musicalité des mots. En effet, pour Marina Salles, “L’écriture musicale corrige l’abstraction du langage qui ne peut susciter que des images mentales: par les effets de rythmes, de sonorités, les modulations sur les thèmes, elle donne une traduction du réel qui s’adresse en priorité à la sensibilité” (Salles 2006: 251). Dans *La Quarantaine*, les exemples de cette prose musicale, abondent; on y retrouve de nombreuses assonances et allitérations. Dans l’exemple qui suit, l’allitération en [l] imite le son de l’eau: “La marée était étale, j’étais sûr de trouver Suryavati, en train de marcher le long du récif, sur son chemin d’algues à fleur d’eau, qu’elle est la seule à connaître” (Q: 108).

La musicalité naît aussi des mots qui chantent: termes anglais ou indiens, exotiques: *punkah, coolies, sirdar, dourgo, Lune, Turkey red, Zebad*, les noms magiques de lieux: *Harrar, Tonkin, Sangha, Ankoboer, Antotto*, etc. Ils sont parfois entassés en listes et sont souvent poétiquement étrangers et incompréhensibles pour le lecteur. Répétés, ils forment eux aussi un chant, une mystérieuse incantation.

L’écriture en forme d’écho, dont nous avons précité quelques exemples est “également perceptible au niveau de la phrase, car ce ne sont pas seulement les grandes structures qui se répètent avec des variations, mais aussi les éléments syntaxiques” (Stendal Boulos 2004: 77), contribue également à produire une musicalité. Il est loisible de constater la présence de phrases asyndétiques, dont le rythme est produit par les pauses entre les propositions:

Même du haut du cratère, elle ne m’était pas apparue ainsi, longue et belle, éclairée par places par les rayons du soleil qui font jaillir l’émeraude des montagnes, la frange d’écume le long des récifs, et qui dessinent même, comme un mirage, entre les champs de canne bleu-gris, les toits des maisons et les cheminées blanches des sucreries. Et au-dessus de tout cela, jusqu’au milieu

du ciel, l'architecture des nuages, gonflés, tendus, de toutes les teintes, du plus blanc jusqu'au plus noir, barrés par endroits par les rideaux sombres, les voiles de la vierge, rompus par les gloires. (Q: 162)

Ceci participe à créer un rythme lent, solennel.

Le rythme est également produit par l'usage fréquent de structures anaphoriques et de répétitions: "Il me semble que je connais chaque pierre du rivage, chaque passage entre les arêtes de coraux morts, chaque touffe de chiendent et chaque plante" (Q: 142). Le rythme de la phrase semble ainsi mimer les pas du protagoniste qui ont tracé une sorte de sente à force de circuler entre la Quarantaine et la pointe rocheuse en attendant Surya.

Les accumulations témoignent d'un désir de rendre perceptible au lecteur la totalité de ce monde qu'est devenu l'île de Plate pour Léon. "D'autres [oiseaux] planaient autour de moi, des mouettes, des sternes, des fous" (Q: 108).

En ce qui concerne la figure de l'analogie, l'expression syntaxique préférentielle est sans nul doute la comparaison, qui abonde tout au long du roman. Les connecteurs les plus fréquents utilisés sont les conjonctions subordonnées *comme*, *comme si* suivies par les conjonctions *pareil à*, *semblable à* et les verbes *sembler*, *ressembler à*: "Ici, je sentais une liberté âpre, pareille à cette terre desséchée, brûlante comme la fièvre, coupante comme les éclats d'obsidienne" (Q: 270).

## 7. Intertextualité

Les propres poèmes de Le Clézio ainsi que la poésie de ses romans laissent place dans ses dernières œuvres aux citations des grands poètes. C'est le cas de *La quarantaine* où plusieurs vers de Rimbaud, Baudelaire, Longfellow et Verlaine sont cités. Ils constituent un intertexte en relation de correspondance thématique avec le roman. En effet, Miriam Stendal Boulos, dans son article intitulé *La dimension poétique de l'intertextualité dans l'œuvre de Le Clézio* considère que: "L'emprunt de textes contribue à créer un rythme, qui ne sert pas seulement d'écho à la structure et au contenu du roman, mais qui est censé reproduire la sensation que ce dernier évoque". (Stendal Boulos 2004: 79). Dès les premières pages de *La Quarantaine*, le lecteur rencontre une énumération de noms de poètes, ceux que préférerait Suzanne. Mais au-delà de la simple énumération, la présence de ces poèmes ou de ces vers mime le vécu du personnage. C'est le cas du vers de Verlaine lu par Suzanne "Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville", qui introduit le récit de la mort d'Amalia. Léon le Disparu lit les poètes Richopin, Heredia, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. Des vers de *L'ennemi* sont cités également. Ils font écho aux sentiments du protagoniste qui se sent prisonnier de cette ville "étroite". Ou encore les vers de *L'Homme et la mer* à Hastings qui expriment le bonheur de l'unité familiale. Le poète américain Longfellow occupe une place privilégiée. Le recueil de ses poésies, un petit livre bleu et noir est l'unique livre que les prisonniers de

l'île Plate ont avec eux pendant cette quarantaine. Il devient souvent leur seul réconfort. De longs extraits des ses poèmes sont cités en anglais dans le texte: *Fata Morgana* (Q: 20), *Birds of Passage* (Q:31), ou *La cité de la mer* (Q: 370). Ces poèmes sont descriptifs et parlent de mer et de soleil, c'est pour leur musique et "pour faire rêver" (Q: 308) qu'ils sont présents dans le roman. Léon et Suzanne lisent et relisent *The Song of Hiawatha*. Lorsque Suzanne boit l'eau mélangée à la poudre de quinine, Léon le Disparu la récompense avec la lecture du poème. "Puis, comme une récompense, j'ouvre son petit livre bleu-noir, dont la reliure est déjà mangée de moisissure. Son regard brille d'impatience" (Q: 308).

Dans *La Quarantaine*, un autre poète revêt une grande importance. Il s'agit de Rimbaud, qui va servir doublement d'intertexte; d'une part par sa biographie, devenue un "texte" de référence; Rimbaud en tant que personnage du roman croise la destinée des personnages fictifs. Le titre du premier chapitre; *Le voyageur sans fin*, est une allusion implicite à Rimbaud. Il se manifeste explicitement dans le second paragraphe bien que dans un premier temps il ne soit pas encore nommé: "[...] il est apparu. Il a ouvert la porte, et sa silhouette est restée un instant dans l'encadrement, contre la nuit" (Q: 15). Puis dès le deuxième paragraphe: "Je pense à la façon dont mon grand père a vu Rimbaud, la première fois. C'était au début de l'année 1872, en janvier ou février" (Q: 15). Les deux rencontres avec Rimbaud appartiennent à la saga familiale transmise oralement. Léon le Disparu a entendu l'histoire de l'apparition du jeune Rimbaud à la porte d'un café enfumé, de la bouche de son frère Jacques. Il rencontre lui-même le poète dans un hospice d'Aden, en 1891, l'année même de sa mort. Le chapitre de cette deuxième rencontre s'intitule d'ailleurs "L'empoisonneur" car Rimbaud, hanté par les chiens de Harrar, leur jetait des morceaux de viande empoisonnés. Léon, lui, tient l'histoire de sa grand-mère Suzanne. Lorsqu'elle lui raconte la rencontre, elle insiste sur le caractère véritable de l'anecdote et elle investit à son tour Léon d'un devoir de mémoire: "Fais bien attention. Ce que je vais te dire est authentique, je n'ai rien ajouté. Quand tu auras des enfants, il faudra que tu leur racontes exactement comme je te l'ai dit". (Q: 19). Ceci rend solennelle la transmission et alimente la légende du poète.

Le roman suggère également une ressemblance entre le poète et Léon le Disparu. En effet, la polyphonie narrative induit aussi un jeu subtil sur l'identité tout au long du roman. Dès le premier chapitre, le récit poétique est écrit à la première personne. Le "je" fait référence à Léon le petit-fils de Jacques et de Suzanne. Cependant, Léon se fond parfois avec Léon le Disparu, son ancêtre: "Parfois il me semble que c'est moi qui ai vécu cela. Ou bien que je suis l'autre Léon, celui qui a disparu pour toujours, et que Jacques m'a tout raconté quand j'étais enfant" (LQ: 21). Cet "autre" semble une allusion implicite au vers de Rimbaud dans *La lettre du voyant* "Je est un autre". On remarque que "l'autre" est en italique, justement.

Le jeu subtil sur l'identité va encore plus loin; le "je" du narrateur masque également l'auteur, puisqu'à travers l'histoire de Jacques et de Léon, nous remontons jusqu'aux origines de la famille Archambau, dont la destinée est semblable à celle de la famille de Le Clézio.

Rappelons que les Le Clézio vivent à Maurice jusqu'au début du XXe siècle.

Un peu plus loin le "il me semble" laisse place à la certitude: "Ainsi je suis devenu Léon Archambau, le Disparu" (LQ: 26). Même si le doute revient finalement:

Je l'ai regardé si souvent [cette photo] que parfois il me semblait que j'oubliais qui j'étais, comme si j'avais changé de corps et de visage. Alors j'étais Léon, l'autre Léon, celui qui avait rompu toutes les attaches et avait tout changé, jusqu'à son nom, pour partir avec la femme qu'il aimait. (LQ: 531)

De plus, il existe un parallélisme évident entre Rimbaud "lui, le voyageur" (LQ: 25) et Léon le Disparu, qualificatif qui nous renvoie au titre du premier chapitre. Un peu plus loin le parallélisme est à nouveau souligné, Rimbaud est décrit comme un prisonnier de Paris qui rêve de partir, tout comme Léon qui s'est rebellé contre l'ordre moral et la Synarchie. "Je n'ai pas trouvé celui que je cherchais. Peut-être que comme Rimbaud à qui j'ai voulu qu'il ressemblât, sa vie est devenue sa légende". (Q: 530).

Ainsi Léon est "l'autre" Léon et Léon le Disparu porte en lui la mémoire de son frère: "C'est ici que tout me revient, tout ce que Jacques me disait à Paris, autrefois, et qui est devenu comme ma propre mémoire" (LQ: 109).

D'autre part, Rimbaud est également présent dans le roman comme poète: "Léon avait appris par cœur ses poèmes, *Le bateau ivre*, *Voyelles*, *Les assis*, que Jacques avait recopiés pour lui dans ses cahiers d'écolier" (Q: 25). Mais finalement, comme l'homme du Harrar, Léon le Disparu, reniera lui-même la poésie: "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" (Q: 409). Celle-ci n'est plus nécessaire, il n'a plus besoin d'être consolé, les mots sont de trop.

Dans le roman, nous trouvons également des extraits du "journal du botaniste" John Metcalfe, insérés dans le journal de Léon. Ces extraits, même s'ils sont présentés comme des citations en italique, comme s'il s'agissait de fragments du réel, sont tout aussi fictifs que le reste de la narration. Néanmoins, Le Clézio introduit véritablement un langage scientifique, puisque Metcalfe se contente dans son journal de répertorier, classer et nommer les plantes qu'il a découvertes sur l'île. Ces descriptions sont loin du drame qui se referme peu à peu sur les personnages, elles accentuent le sentiment de malheur que perçoit le lecteur. Les dates du journal s'espacent peu à peu. La dernière, très brève, présente un doute sur la date, signe de la maladie de Metcalfe. Elle est suivie de ces mots de Léon: "Ils ont emmené John Metcalfe ce matin" (Q: 203). John est porté sur l'îlot Gabriel où l'on isole les mourants.

Metcalfe a cependant transmis ses fortes convictions à Léon, qui finit par croire lui aussi que: "Ce sont les plantes qui sauvent les hommes" (Q: 268). D'ailleurs lors du départ, celui-ci n'emporte que le petit livre noir de John Metcalfe où il raconte "[...] son rêve d'un

monde meilleur où les plantes auraient guéri l'humanité de toutes ses plaies" (Q: 462).

## 8. Conclusion

Nous pouvons donc conclure que *La Quarantaine* possède bien les caractères du récit poétique. Le Clézio y refuse l'intrigue et le personnage psychologisé, il déconstruit l'architecture canonique de la fiction narrative et rompt "les normes du genre, perceptibles dans une présentation atypique de l'espace, du temps, du langage, du corps et des objets [...]" (Stendal Boulos 1999: 252) tout en édifiant les bases d'un nouveau type de récit, poétique celui-là. Tant la structure narrative de l'œuvre que l'espace, le temps, la signification du récit et le style employés par Le Clézio contribuent à créer une dimension poétique. Il s'agit, en effet, d'une poésie sensorielle; l'auteur plonge le lecteur dans un monde multiple à travers le dénombrement et les descriptions détaillées de la matière pour lui dire les secrets du monde. Et d'une poésie éminemment musicale par la composition, la sonorité des mots et le rythme de l'œuvre. Finalement, la poésie de *La Quarantaine* laisse spécialement place aux citations des maîtres, accentuant ainsi sa charge poétique: les vers de Rimbaud, Longfellow ou encore Verlaine font écho aux sentiments des personnages, rassemblent les fragments d'histoire et viennent enrichir la prose poétique de Le Clézio.

## Références Bibliographiques

- COLLECTIF (2004): *Lectures d'une œuvre. J.M.G. Le Clézio*. Collectif coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault. Nantes, Éditions du temps.
- LE CLÉZIO, J.M.G. (1995): *La Quarantaine*. Paris, Gallimard (Folio).
- ROBBE-GRILLET, Alain (2001): *Pour un nouveau roman*. Paris, Collection Critique, éditions de Minuit.
- SALLES, Marina (2006): *Le Clézio. Notre contemporain*, Presses Universitaires de Rennes.
- STENDAL BOULOS, Miriam (1999): *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J. M. G. Le Clézio*. Institut d'Études Romanes. Université de Copenhague. Museum Tusulanum Press.
- (2004): *La dimension poétique de l'intertextualité dans l'œuvre de J.M.G.* Collectif coordonné par Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault. Nantes, Éditions du Temps.
- TADIÉ, Jean-Yves (1978): *Le Récit poétique*. Paris, PUF écriture.