



HAL
open science

La représentation de la nature et de l'enfance dans des textes de littérature de jeunesse de J.-M. G. Le Clézio

Claire Gallego

► **To cite this version:**

Claire Gallego. La représentation de la nature et de l'enfance dans des textes de littérature de jeunesse de J.-M. G. Le Clézio. Littératures. 2018. dumas-02890381

HAL Id: dumas-02890381

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02890381>

Submitted on 6 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MEMOIRE DE MASTER
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Département des Lettres
Arts/Langages : Transitions et Relation

Claire GALLEGO

Sous la direction de Bérengère MORICHEAU-AIRAUD

Membres du jury : Dominique VAUGEOIS et Nadine LAPORTE

**LA REPRESENTATION DE LA NATURE ET DE
L'ENFANCE DANS DES TEXTES DE
LITTERATURE DE JEUNESSE DE J.-M. G. LE
CLEZIO**

Année universitaire 2017-2018

Master recherche 2 Mention Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Poétiques et Histoire littéraire

Spécialité : Stylistique

Claire GALLEGO

MEMOIRE DE MASTER
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Département des Lettres
Arts/Langages : Transitions et Relation

Claire GALLEGO

Sous la direction de Bérengère MORICHEAU-AIRAUD

Membres du jury : Dominique VAUGEOIS et Nadine LAPORTE

**LA REPRESENTATION DE LA NATURE ET DE
L'ENFANCE DANS DES TEXTES DE LITTERATURE
DE JEUNESSE DE J.-M. G. LE CLEZIO**

Année universitaire 2017-2018

Master recherche 2 Mention Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Poétiques et Histoire littéraire

Spécialité : Stylistique

Claire GALLEGO

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement ma directrice de recherche. Elle m'a accompagné dans mon travail avec bienveillance et patience, son investissement et ses conseils avisés m'ont permis d'avancer avec confiance et enthousiasme durant ces deux dernières années.

Une pensée va aussi à ma famille et à mes proches que je remercie pour leur soutien et leur affection.

Enfin, je remercie l'ensemble de l'équipe pédagogique du Master Poétiques et Histoire littéraire pour la générosité et la pédagogie avec lesquelles ils ont su transmettre leur expérience et leur savoir.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	1
LA DESCRIPTION ET LA LITTERATURE DE JEUNESSE : REGARDS DE L'AUTRE COTE.....	7
1. LA DESCRIPTION : UN POINT DE VUE SUR LE MONDE.....	8
2. LA LITTERATURE DE JEUNESSE : AUX FRONTIERES DE L'ENFANCE ET DE LA LITTERATURE.....	21
3. LE CLEZIO, L'ECRITURE COMME PASS-AGE	39
LA REPRESENTATION DE LA NATURE ET DE L'ENFANCE : FIGURER LES PAYSAGES ET LES PERSONNAGES POUR EVOQUER L'ENFANCE	54
1. DES PAYS-AGES : L'ESPACE-TEMPS DE LA DESCRIPTION	56
2. L'INDEFINITION DE L'ENFANCE ET DE LA NATURE.....	71
3. LES POSSIBILITES DU REGARD	86
DU « PAYS DES HOMMES » AU PAYS DE LA NATURE : UN VOYAGE INITIATIQUE	101
1. AUX FRONTIERES DE L'ENFANCE ET DE LA NATURE.....	102
2. LES MONDES INTERIEURS, ET ANTERIEURS, DES PERSONNAGES	116
3. A LA DECOUVERTE DE LA NATURE.....	130
CONCLUSION.....	145
BIBLIOGRAPHIE.....	148
SITOGRAFIE	153
TABLE DES MATIERES	157

« [Les] livres m'ont donné le goût de l'aventure, ils m'ont permis de pressentir la grandeur du monde réel, de l'explorer par l'instinct et par les sens plutôt que par les connaissances. D'une certaine façon ils m'ont permis de ressentir très tôt la nature contradictoire de la vie d'enfant, qui garde un refuge où il peut oublier la violence et la compétition, et prendre son plaisir à regarder la vie extérieure par le carré de sa fenêtre¹. »

– J.-M. G. Le Clézio, « Dans la forêt des paradoxes », Conférence Nobel, le 07 décembre 2008.

INTRODUCTION

Dans un passage de *L'inconnu sur la terre*, Le Clézio célèbre le charme de la nature dont l'innocence et la fraîcheur sont un miroir de l'enfance et de ses vertus :

La beauté de la lumière, de la mer, des arbres n'a pas besoin de l'intelligence, ni de la connaissance. Il suffit d'ouvrir les yeux, d'être là, d'entendre, de sentir. La beauté du monde animal est hors des lois et du langage. Elle est immédiatement en rapport avec le monde, sans passé, sans avenir.

La beauté des enfants est ainsi. Elle est simple, elle ne connaît que ce qu'elle voit et ce qu'elle aime, et le monde est lisse et sans secret, parce qu'il n'y a rien entre les enfants et la vie².

La nature, à travers chaque être, chaque élément qui l'habite, est animée d'une beauté définie, distinguée par le point de vue de l'homme. Or, ce que nous dit Le Clézio dans ces quelques lignes, c'est que le regard de l'enfant prime sur ce dernier, qu'il est la source d'une connaissance immédiate et sensorielle du monde. Mondo et les autres personnages des récits de notre corpus sont des êtres de regard – postés à leur fenêtres, plongés dans leurs rêves ou introduits dans des terres inconnues – qui échappent à une vie ordinaire, à une réalité insupportable. Né en 1940 à Nice, Le Clézio a lui-même connu des moments difficiles durant son enfance : pendant la Seconde Guerre mondiale il vit reclus avec sa famille dans l'arrière-pays niçois³. Cette expérience douloureuse a influencé sa vie d'adulte et son œuvre qui porte en elle l'envie d'ailleurs, le désir d'évasion du petit garçon qu'il était. Sandra Beckett, spécialiste de la littérature d'enfance et de jeunesse et du genre romanesque du XX^e siècle, résume ainsi le rapport privilégié entre l'auteur et le temps de l'enfance : « Si Le Clézio peuple ses ouvrages d'enfants, c'est que l'auteur lui-même conserve un regard d'enfant et, à travers ses jeunes héros, le poète nous révèle le monde tel qu'il le percevait. Au regard usé, morne, voire aveugle des adultes, Le Clézio ne cesse d'opposer le regard neuf, pur, disponible, émerveillé de l'enfant⁴. » L'enfance est la gardienne d'émotions et de valeurs précieuses qui sont

¹ J.M.G. Le Clézio, « Dans la forêt des paradoxes » [en ligne], Conférence Nobel, 04 novembre 2008, mis en ligne le 07 décembre 2008, [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.html>

² J.M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2013, p. 298.

³ Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde : essai*, Clamart, Calliopées, 2009A, p. 24.

⁴ Sandra Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Grenoble, Éd. littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, coll. « Espace littéraire », 1997, p. 211.

promues par l'auteur dans son œuvre : les enfants deviennent à la fois ses porte-paroles et ses porte-regards, ils expriment sa vision du monde et incarnent l'image leclézienne de l'enfance.

Dans les œuvres qui composent notre corpus, *Voyage au pays des arbres*⁵, *Pawana*⁶, « Villa Aurore⁷ », « Orlamonde⁸ » et *Mondo et autres histoires*⁹, les paysages, les animaux et les jeunes héros forment le tableau d'un monde merveilleux et secret. Chacun de ces textes prend place dans la nature, explorée par les différents protagonistes. Il s'agit d'abord d'enfants, solitaires, aventuriers, dans l'attente de découvrir le monde et ses énigmes mais aussi d'adultes qui retrouvent par la marche ou les pensées, les lieux du passé. Tous les récits ont en commun de montrer les personnages explorant des paysages au gré de leurs émotions et de leurs sensations. En mettant en scène des enfants ou des adultes, dans la ville ou la nature, dans un jardin, un désert ou une forêt, les œuvres font le portrait des héros à travers leurs regards sur le monde. L'écriture libre et poétique de Le Clézio crée ainsi un entremêlement subtil, parfois troublant, entre la nature et l'enfance dont la rencontre a lieu tantôt dans le présent de la découverte, tantôt dans le passé du souvenir. Les textes oscillent entre la nouveauté d'un regard sur une nature inconnue, aux lisières du monde familier, et la nostalgie de personnages adultes qui se remémorent leur enfance : deux temps et deux mondes se croisent ainsi. La nature devient un lieu de quête recommencée par chaque enfant, un espace idéal évoquant un temps absolu, l'âge d'or de l'enfance. L'ivresse des jeunes années mise en scène à travers la découverte de la nature se heurte alors au temps qui passe, à la disparition des lieux et des moments vécus, devenus inaccessibles aux personnages qui se souviennent du temps béni de l'enfance. L'exotisme de l'écriture de Le Clézio s'y devine, mais l'ailleurs qu'il décrit n'est pas seulement physique, il dépayse son lecteur dans une nature indéterminée et innommée, parfois irréelle : l'auteur invente une géographie de l'imaginaire où se côtoient paysages rêvés et paysages passés.

Exotique, engagé, écologiste, voyageur sont parmi les nombreux adjectifs régulièrement employés pour qualifier l'écrivain Le Clézio qui, à partir du roman *Désert* en 1980, renvoie l'image

⁵ J.M.G. Le Clézio, Henri Galeron, *Voyage au pays des arbres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio cadet » [coll. « Enfantimages »], 2015 [1978]. Ce sera l'édition de référence.

⁶ J.M.G. Le Clézio, *Pawana*, Paris, Gallimard Éducation [Gallimard], 2003 [1992]. Ce sera l'édition de référence.

⁷ J.M.G. Le Clézio, « Villa Aurore » in *La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982. Ce sera l'édition de référence.

⁸ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde » in *La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982. Ce sera l'édition de référence.

⁹ J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard Jeunesse [Gallimard], 2009 [1978]. Ce sera l'édition de référence.

d'un auteur « familier des mythes originels et pourvoyeur d'un exotisme très à la mode¹⁰ ». Pourtant, selon Claude Cavallero, spécialiste de la littérature française et auteur de nouvelles et de poèmes, son œuvre aborde également des thèmes tragiques, comme l'exclusion dont sont victimes certaines populations immigrées. En effet, les textes de l'auteur présentent de nombreux personnages marginaux, mis au ban de la société et en quête de mondes meilleurs. Les jeunes héros ne font pas exception, ils mettent d'ailleurs en scène une autre forme d'exil, celui que chacun connaît à la sortie de l'enfance : « Le passage à l'adolescence est le premier exil auquel l'être humain est confronté¹¹. » Chaque récit de notre corpus raconte un voyage, celui d'un retour ou d'un départ, un passage initiatique d'un âge à l'autre. Les personnages cherchent leur chemin, parfois tortueux, pour quitter le monde de l'enfance : la découverte du monde de la nature, sauvage, mystérieux, parfois menaçant, métaphorise l'entrée dans l'âge adulte. Cependant, l'ailleurs désiré par les personnages est également un refuge, une parenthèse pour échapper à la fuite du temps : les protagonistes s'exilent grâce à l'imaginaire dans des paysages intérieurs. Leur regard est un outil magique pour échapper au monde réel, il fait naître des mondes imaginaires et révèle des territoires inexplorés aux personnages ainsi qu'au lecteur. Le voyage des héros n'est pas destiné à un lieu précis mais relève souvent de l'errance ou de la promenade au gré des rencontres et des paysages, si bien que le regard prend le dessus sur l'action : la description semble être l'unique objet des récits. Le cours de l'intrigue est dominé par des instants contemplatifs, des introspections des personnages dans leurs souvenirs et leurs fantasmes : les œuvres multiplient les longues séquences descriptives, presque à l'échelle du texte lui-même, à tel point que l'aventure est avant tout celle d'un regard que le lecteur suit pour entrer dans des mondes autres, perdus, imaginaires ou passés : la description nous en ouvre les portes.

Dans notre corpus, la description intervient ainsi comme l'architecte des mondes déployés dans les récits, fait vivre les paysages inventés par les auteurs au gré des images qu'elle offre au lecteur :

Le dessin et l'écriture, c'est la même chose, la même activité. C'est prendre un papier ou un carnet et les couvrir de signes dans l'espoir que les autres vont regarder et dire que c'est beau. Est-ce qu'on peut imaginer un livre sans images ? C'est une vraie question car des livres

¹⁰ Claude Cavallero, *op. cit.*, 2009A, p. 7.

¹¹ Sébastien Le Fol, « J.M.G. Le Clézio : "Écrire est un jeu" », entretien avec J.M.G. Le Clézio in *Le Figaro*, n°17461, samedi 30 septembre 2000, p. 38.

sortent des images et des images inspirent des récits, des aventures. Ce sont des appels, des jetées et à partir de là, tout commence¹².

En rapprochant l'écriture et le dessin, Le Clézio met en parallèle les mots et les images dont le lien régit le régime textuel descriptif. Décrire un lieu, un objet, un personnage nécessite souvent le recours à des métaphores et des comparaisons, omniprésentes chez Le Clézio comme nous le verrons, à l'origine d'images offertes au lecteur. Car la représentation scripturale produite par la description se mue en une sorte de représentation picturale : « la de-scription, ce serait donc ce mouvement par lequel, s'arrachant à l'écriture, à la lettre, à soi-même, l'écrit se reverse sur l'analogon du tableau¹³. » Dans notre corpus, le point de vue des personnages tournés vers l'immensité d'un paysage se conjugue avec le regard du narrateur posé sur l'intimité de leurs visages. Cette union de deux regards qui se croisent est à l'origine de tableaux où l'éthopée des enfants se donne à lire à travers la description des paysages qu'ils contemplent. L'exploration de la nature coïncide avec l'exploration de soi : Le Clézio met en avant ce que les paysages bouleversent chez les enfants tout en valorisant la perspective enfantine sur la nature. Les images créées par la description sont elles aussi à l'origine des récits et des aventures vécues par les personnages dont la trajectoire rejoint celle du lecteur : la plongée dans le monde de la fiction rejoint l'aventure des personnages au sein de la nature. La description crée plus que des images, elle invente des mondes dans lesquels sont invités le lecteur, elle est, à la manière d'un livre, un « appel » faite à l'imaginaire des lecteurs, le début de la véritable aventure des textes, hors du cours de la narration.

Les textes opèrent de cette manière un renversement des rapports de force entre la narration et la description, cette dernière devient un chemin de traverse et nous éloigne du cours du récit pour nous conduire vers la nature et l'enfance. Le regard de l'enfant sur la nature exprime ses pensées, ses désirs et ses rêves : la nature au premier plan de la description découvre alors en arrière-plan la présence d'un autre monde, celui de l'enfance. L'écriture descriptive leclézienne efface donc les frontières entre portraits et paysages pour proposer une représentation de la nature et de l'enfance aux contours indéfinis et mobiles. Les personnages et les lieux se trouvent liés par le temps comme par l'espace. La description est ainsi le lieu d'une « mémoire du texte¹⁴ », déployée comme un

¹² Citation de J.M.G. Le Clézio in Michèle Gazier, « J.M.G. Le Clézio : enfant lecteur, enfant écrivain. Les lisières de l'écriture » in *Cahiers Robinson*, n°23 « Le Clézio aux lisières de l'enfance », Isabelle Roussel-Gillet, dir., mars 2008, p. 17-22, p. 21.

¹³ Bernard Vouilloux, « Raconter, représenter, décrire » in *Poétique*, n°65, 1970, p. 4.

¹⁴ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, coll. « HU. Recherches littéraires » 1994, p. 42.

chemin réactivant la mémoire des personnages, leurs souvenirs d'enfance. Elle est aussi un à-venir, anticipant par sa fonction indiciaire le cours de l'intrigue, elle est le lieu où vient au monde la nature et où les enfants deviennent adultes. En outre, la mise en marche de l'imaginaire offerte par la description est parallèle aux itinéraires des différents protagonistes : leur voyage au pays de la nature entraîne le voyage du lecteur dans l'imagination, dans le monde magique, poétique, que façonnent les mots. Car la description est dans notre corpus une porte dont le regard est la clé : elle ouvre conjointement aux mondes de la nature et de l'enfance. Ils s'entremêlent comme deux ailleurs, objets de quête des héros, deux mondes – autres : perdus, idéalisés, rêvés – aux frontières du réel et de l'imaginaire, de l'enfance et de l'âge adulte. Les descriptions de la nature et des personnages privilégiées dans notre travail feront ainsi l'objet d'une analyse, nous tenterons de montrer comment le regard des personnages entremêle ces deux motifs qui, ensemble, composent une vision de l'enfance.

En conséquence, le premier temps de notre étude sera consacré à une approche théorique de la description et de la littérature de jeunesse. Toutes deux sont les témoins d'un regard particulier sur le monde, un regard de l'autre côté : à rebours de la réalité et du point de vue adulte. Décrire est une activité qui permet d'exprimer un point de vue, celui de l'auteur ou celui d'un personnage. La description est ainsi l'expression d'une vision du monde dont nous observerons les caractéristiques pour en donner une définition théorique et en comprendre le fonctionnement. La littérature de jeunesse, quant à elle, traduit par le point de vue de ses héros et ses thèmes, des visions de l'enfance. Nous en viendrons, ensuite, à l'écriture de Le Clézio, sensible à l'enfance et marquée par une forte pratique descriptive, pour étudier son cheminement vers la littérature de jeunesse.

Dans un deuxième temps, nous nous consacrerons aux caractéristiques propres aux passages descriptifs sélectionnés dans notre corpus. Dans les longues séquences descriptives, l'enfant est à la fois un contemplateur et un objet de contemplation : les visions enfantines de la nature dessinent le visage donné à l'enfance par Le Clézio. Pour commencer, nous nous pencherons sur le cadre spatio-temporel des descriptions dans lesquelles s'entremêlent le temps et l'espace en de véritables paysages définis par le point de vue des enfants. Cette fusion du lieu et du temps concourt, plus largement, à l'indéfinition de l'enfance et de la nature à travers une écriture du flou et du double-sens, du double regard. Les objets décrits sont équivoques, troubles, métamorphosés par le point de vue particulier de l'enfant dont nous relèverons les possibilités.

Claire GALLEGO

Enfin, dans le dernier temps de notre travail nous verrons que la nature est le lieu d'un passage pour les enfants vers un monde inconnu et une identité nouvelle. En quittant le monde ordinaire, les personnages pénètrent dans la nature pour y vivre un voyage initiatique et franchissent les frontières de l'enfance et de la nature. Cette dernière apparaît comme un lieu transitoire, un dernier refuge pour les enfants avant la plongée dans l'âge adulte. La traversée de paysages inconnus est aussi un passage dans les mondes intérieurs, les rêves, les souvenirs des protagonistes qui renvoie, à nouveau, au voyage du lecteur dans l'imaginaire de la fiction. Le regard intérieur est complété par le point de vue des personnages sur le monde qui les mène à la découverte de la nature. Au terme de notre étude et des textes de notre corpus, nous observerons que l'initiation des enfants à la beauté des paysages coïncide avec leur passage à l'âge adulte et leur retour au « pays des hommes¹⁵ ».

¹⁵ Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 243.

**LA DESCRIPTION ET LA LITTERATURE DE JEUNESSE : REGARDS DE
L'AUTRE COTE**

Dans les textes de notre corpus, « de l'autre côté » est une expression qui revient comme un leitmotiv et qui trace une frontière continue entre le réel et l'imaginaire, entre le monde et la perception que l'on peut en avoir. Le voyage de l'autre côté¹⁵ auquel nous invite Le Clézio est ainsi un voyage immobile, mené par le regard qui adopte les points de vue des personnages. Car la littérature de jeunesse nous offre la possibilité de regarder de l'autre côté, de voir du côté des enfants¹⁶ et de contempler le monde depuis l'enfance. Ce voyage offert par le regard est rendu possible par la description qui s'offre comme un passage d'une représentation du monde à l'autre à travers le point de vue qu'elle transmet, et dont nous allons maintenant proposer une définition.

1. LA DESCRIPTION : UN POINT DE VUE SUR LE MONDE

Étymologiquement, *décrire* vient du latin *describere* francisé à partir du verbe *écrire* et qui correspond, selon sa première occurrence, au fait de représenter par écrit¹⁷. La description est ainsi une déclinaison non seulement lexicale mais aussi visuelle de l'écriture : elle est le moyen par lequel les mots représentent des objets, des lieux, des personnages et expriment un point de vue sur le monde.

1.1. La théorie de la description : une approche externe

L'histoire de la description, de l'Antiquité à nos jours, a alterné entre la critique et la défense de ce régime textuel. Cette instabilité révèle qu'il est un objet complexe, ambigu qui pose problème aux auteurs comme aux théoriciens. Néanmoins, au XX^e siècle, à l'initiative de Philippe Hamon, la description a acquis une légitimité théorique qui a révélé ses caractéristiques et son mode de fonctionnement.

¹⁵ J.M.G. Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1975.

¹⁶ Isabelle Roussel-Gillet, « Au près des enfants écureuils » in *Cahiers Robinson*, n°23 « Aux lisières de l'enfance », Arras, Université d'Artois, UFR Lettres et arts, 2008, p. 5-6 : « Néanmoins, Le Clézio n'écrit-il pas toujours, non seulement du côté des enfants, mais encore un enfant écureuil à ses côtés. »

¹⁷ « Décrire » in *Trésor de la langue Française informatisé* [en ligne], consulté en mars 2018. Disponible sur : <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=33460335;>>

1.1.1. La notion de description

La linguistique a permis de saisir les traits formels de la pratique descriptive. La description, en tant que développement, consiste en deux opérations successives, la dénomination puis l'expansion¹⁸ ; et elle peut tout aussi bien prendre la forme d'une simple épithète que celle d'un segment plus étendu. Dans ce cas, elle est mise en relief dans le texte par la valorisation de ses démarcations d'ouverture et de clôture à l'aide de signaux tels qu'un commentaire du narrateur ou une marque morphologique particulière. Dans notre corpus, les descriptions prennent majoritairement la forme de longues séquences introduisant le lecteur dans le monde de la nature : leur transitivité est ainsi symbolique, elles nous guident vers des lieux nouveaux. La théorisation linguistique de la description ne se limite pas aux pratiques qui l'organisent mais découle aussi de sa terminologie, ce qui permet d'en définir les limites et les critères de reconnaissance. Le terme « descriptif », revalorisé et redéfini par Philippe Hamon, témoigne du caractère protéiforme de la description¹⁹. En effet, il suspend deux moments selon Philippe Hamon, un moment local – la description – et un moment global – la « dominante descriptive²⁰ » – faisant ainsi de la description un mode en cours dans un énoncé. Nous privilégierons dans notre travail le terme « descriptif » afin d'évoquer par son emploi aussi bien les notations que les séquences descriptives.

Si la linguistique textuelle a permis de dégager les grandes caractéristiques communes à la description, l'approche rhétorique, elle, permet d'envisager la description à travers sa diversité typologique. Pierre Fontanier, dans son ouvrage *Les Figures du discours*, établit un classement des différents genres de descriptions, déjà développés pour certains dans les manuels rhétoriques des siècles précédents²¹. Il énumère l'hypotypose, la topographie, la chronographie, l'éthopée, le portrait, le parallèle et le tableau et distingue ainsi les types de description selon leur objet, tel que le temps ou l'espace par exemple, ou selon leur caractéristique d'écriture, comme la vivacité pour l'hypotypose²². L'approche typologique suggère néanmoins les fragilités de l'écriture descriptive en mettant en avant des ambitions, telles que la volonté de faire image propre au tableau²³, qui s'avèrent finalement déçues lorsqu'elles sont confrontées aux limites théoriques de la description.

¹⁸ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « HU. Recherches littéraires », 1994, p. 77.

¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, p. 241.

²¹ Jean-Michel Adam, *La description*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993, p. 32.

²² Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 420-431.

²³ Bernard Vouilloux définit le tableau comme « cette subordination de la lecture au regard, cette conversion de l'écrit en spectacle » in « Raconter, représenter, décrire » in *Poétique*, n°65, 1970, p. 6.

1.1.2. Les limites théoriques de la description

En plus du repérage des codes formels de la description, l'approche théorique met en regard le rapport entretenu entre le régime descriptif et le langage et en dévoile les insuffisances : la capacité de la description à représenter le réel, à traduire le monde par les mots est mise en doute. Dans son essai sur le genre descriptif, Micheline Tison-Braun observe que Paul Valéry dans son texte « Le tigre » met en scène cette impuissance sémantique du langage ; elle évoque « une représentation du drame de la perception²⁴ » dans laquelle l'auteur montre la tentative opérée par l'esprit humain pour donner un sens à ce qu'il voit, mais sans y parvenir. L'auteure explique que « repoussé, renvoyé à sa solitude, l'esprit renonce. Une suite de notations de plus en plus brèves mène à l'abdication finale : « SANS PHRASES²⁵ ». L'impuissance du langage est celle d'une incapacité à approcher le réel, à être en contact avec l'objet. Micheline Tison-Braun évoque une « présence-absence indépassable », une présence de l'objet offert au regard mais aussi une absence née de l'impossibilité d'une communion avec lui²⁶. Le langage empêche la description de remplir son objectif de représentation et la situe en décalage avec le monde. Dans la suite de notre étude, nous verrons que les limites du langage nourrissent aussi les effets liés à la description de la nature en préservant son mystère, en la laissant innommée, inconnue.

Outre la non-concordance de l'écriture descriptive avec l'objet sur lequel elle se porte, la description souffre aussi de sa non-simultanéité avec le réel. Contrairement à la perception humaine, elle n'offre pas immédiatement au lecteur l'image de l'objet décrit. La description échoue à représenter le monde avec objectivité et vérité²⁷. Micheline Tison-Braun rappelle que le cheminement humain d'une prise de conscience n'est pas immédiat²⁸, et envisage alors la description comme « une véritable conversion du spatial de la perception au temporel de la conscience²⁹ ». Elle nous renvoie à la complexité de notre conscience du monde en montrant « le déroulement ou le surgissement du film intérieur qui tantôt accroche des éléments du réel, tantôt suscite un spectacle fictif qui concrétise en images un monde d'appels, d'émotions, d'affinités³⁰. »

²⁴ Micheline Tison-Braun, *Poétique du paysage : essai sur le genre descriptif*, Paris, A.-G. Nizet, 1980, p. 21.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 26.

²⁷ Jean-Michel Adam, *op. cit.*, 1993, p. 10.

²⁸ Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 107-108.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 109.

La description se heurte à ses limites théoriques, prise dans l'insuffisance du langage, mais aussi à ses limites textuelles en étant menacée par sa relation avec la narration.

1.1.3. Les limites textuelles de la description : narration et description

Au fil des siècles, la description est perçue comme une vanité rhétorique du langage³¹ accusée d'envahir le récit³². Pendant longtemps, elle n'est tolérée que comme seul faire-valoir narratif, introduisant le décor et les personnages. La description et la narration sont deux régimes textuels hétérogènes entretenant une relation complexe et dont l'équilibre est fragile. Selon Philippe Hamon, la première sollicite un savoir lexical ou littéraire alors que la seconde demande une compétence logique pour construire la signification d'un texte³³. La narration, en déroulant le sens du texte l'amène vers sa fin et s'inscrit dans une progression temporelle que suspend la description en créant une pause dans l'action³⁴. Pourtant, elles sont toutes les deux utiles au texte. Décrire permet d'offrir un cadre référentiel au récit, la description crée un décor et donne vie à des personnages³⁵. Elle nous apparaît comme un moyen de convoquer l'imagination du lecteur : en la lisant, il recompose l'univers du récit. La description soutient également la tension dramatique d'une intrigue. Julien Gracq souligne qu'une description n'intervient pas dans un récit seulement pour répondre à une fonction contemplative : en étant « liée en profondeur avec les préliminaires d'une dramaturgie, la description tend non pas vers un dévoilement quiétiste de l'objet, mais vers le battement de cœur préparé d'un lever de rideau³⁶ ». Mais en s'insérant dans la narration, elle s'établit aussi comme une parenthèse et est à l'origine du « détail inutile³⁷ » qui nuit à la cohérence du texte selon les tenants d'une conception classique de la description, comme Boileau ou Marmontel³⁸.

³¹ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 14.

³² Marie-Annick Gervais-Zaninger, *La description*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, p. 13.

³³ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 40-41.

³⁴ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université », 1998, p. 38.

³⁵ *Ibid.*, p. 4.

³⁶ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, Librairie José Corti, 2008, p. 14.

³⁷ *La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques*, Hamon Philippe, éd., Paris, Macula, coll. « Macula littérature », 1991, p. 9.

³⁸ Boileau écrit à propos de la description du palais magique dans le troisième chant de l'*Alaric* de Scudéry : « S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face ; /Il me promène après de terrasse en terrasse ; /Ici s'offre un perron ; là règne un corridor ; /Là ce balcon s'enferme en un balustre d'or. [...] /Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile, /Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant : /L'esprit rassasié le rejette à l'instant /Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire. » in Nicolas Boileau, *L'Art poétique* [en ligne], Paris, Hachette, 1850, p. 4-5 [consulté en mars 2018]. Disponible sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54623824/f11.item.r=d%C3%A9tail>>

Néanmoins, des défenseurs « modernes » de la description voient en elle ce que Barthes nomme un « *effet de réel*³⁹ » qui nourrit l'illusion romanesque⁴⁰. De plus, la description peut se décliner en notations descriptives fondues dans le récit sous la forme de compléments circonstanciels, de qualificatifs, de comparaisons, et dont l'identification peut se révéler difficile⁴¹. La description, par sa fonction référentielle, est donc indispensable au récit⁴², elle introduit le monde où il se situe et lui offre sa crédibilité, mais peut aussi librement s'en détacher. Cette indépendance théorique de la description à l'égard de la narration est néanmoins trahie par la domination qu'exerce le récit sur elle : « la description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée⁴³ ». Les frontières textuelles de la description rejoignent ses frontières théoriques qui en font un mode d'écriture mouvant – par sa longueur variable, sa diversité rhétorique ou sa relation changeante avec le récit – dont nous allons maintenant étudier l'organisation interne.

1.2. Les caractéristiques de la description : une approche interne

La description, oubliée des théoriciens, méprisée des auteurs, a souffert d'un manque de visibilité jusqu'au XX^e siècle. Mais l'éclairage théorique dont elle a ensuite bénéficié a permis de dévoiler sa structure et de caractériser ses motifs ainsi que ses fonctions.

1.2.1. L'organisation de la description

La notion de séquence, définie par Jean-Michel Adam, se présente comme une unité textuelle complexe, elle est régie par différentes parties hiérarchisées et liées entre elles, et, autonome, elle possède sa propre organisation⁴⁴. Le texte s'envisage, de cette manière, comme une « structure

³⁹ Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Genette Gérard, Todorov Tzvetan, éd., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1982, p. 81-90, p. 89.

⁴⁰ *La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques*, Hamon Philippe, éd., Paris, Macula, coll. « Macula littérature », 1991, p. 9.

⁴¹ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 6-7.

⁴² Gérard Genette, « Frontières du récit » in *Communications*, n°8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit » in *L'analyse structurale du récit*, Roland Barthes, éd., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1981, p. 158-169, p. 162.

⁴³ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁴ Jean-Michel Adam, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2005, p. 136-137.

séquentielle » de n séquences, qui est homogène lorsque l'on rencontre une ou plusieurs séquences du même type, ou hétérogène lorsque plusieurs séquences de différents types coexistent⁴⁵. Cette hétérogénéité peut correspondre à l'insertion d'une séquence dans l'autre, selon un schéma du type séquence insérante/séquence insérée. Par exemple, l'introduction d'une description dans un roman correspond à la structure « [séq. narrative (séq. descriptive) séq. narrative⁴⁶] ». Elle peut également correspondre au mélange de séquences mixtes d'où se détache parfois une dominante. Ainsi on peut rencontrer un schéma du type « [séq. Dominante (séq. Dominée)]. Le cas des notations descriptives correspond à une séquence du type [séq. Narrative dominante (séq. descriptive dominée)]. Ainsi, la description correspond à une séquence descriptive car comme nous allons le voir, elle s'organise en différentes opérations reliées entre elles et conjugue son fonctionnement propre avec le fonctionnement global du texte dans lequel elle s'insère.

La séquence descriptive découle donc d'une série d'opérations hiérarchisées. Elle est amorcée par la dénomination de l'objet décrit sous la forme d'un thème-titre⁴⁷, c'est-à-dire d'un terme conditionnant l'horizon d'attente du lecteur, attentif à retrouver certaines caractéristiques prévisibles⁴⁸. Lorsqu'il apparaît dès le début de la description, il y a ancrage référentiel. Mais son apparition est susceptible d'être retardée par un processus d'affectation : la dénomination de l'objet décrit ne se présente pas en début de description, elle peut alors se découvrir en cours ou à la fin de cette dernière. Le thème-titre et les parties décrites de l'objet sont susceptibles d'être renommés grâce au procédé de reformulation⁴⁹. L'opération d'aspectualisation découpe le tout introduit par l'ancrage, lequel consiste en l'identification de l'objet sur lequel porte la description au début de celle-ci, en différentes composantes⁵⁰. Elles peuvent désigner des parties physiques d'un être ou d'un objet mais aussi se porter sur des choses immatérielles, telles qu'un souvenir ou un désir⁵¹. L'aspectualisation, notamment, pose le problème de la neutralité de la description qui ne peut jamais être totalement objective, puisqu'elle exige du descripteur de sélectionner les facettes de l'objet décrit qu'il veut valoriser, et met en lumière son caractère asymptotique, la description ne peut pas

⁴⁵ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *op. cit.*, p. 92-93.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁹ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 76-77.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁵¹ Denis Apotheloz, « Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial » [en ligne] in *Degrés*, n°35-36, Bruxelles, p. 8 [consulté en mars 2018]. Disponible sur : < https://apps.atilf.fr/homepages/apotheloz/wp-content/uploads/sites/59/2015/06/Article_Degres.pdf>

tout dire et échoue à atteindre son objet⁵². Lorsqu'un élément décrit produit à son tour une aspectualisation et une qualification, on parle de thématization, et ce procédé participe de l'expansion descriptive et du caractère théoriquement infini de la description⁵³. En plus de dénommer l'objet décrit et de développer ses caractéristiques, la séquence descriptive fait appel au procédé de mise en relief pour le situer dans un contexte spatio-temporel, lui aussi caractérisant. Enfin, la réception de la description peut être modulée par la technique de l'assimilation, à savoir les comparaisons et les métaphores, afin de la faciliter ou de la complexifier en rapprochant un objet équivoque d'un autre plus familier ou à l'inverse en assimilant un objet connu à un objet plus problématique⁵⁴. Les procédés d'assimilation et de qualification des parties aspectualisés motivent la vision personnelle, subjective d'un auteur sur l'objet qu'il décrit. Elles introduisent ainsi la dimension configurationnelle qui, en étant liée à « la potentialité argumentative des objets schématisés par le discours », agit sur les représentations, les savoirs détenus par un lecteur qui sont renforcés ou modifiés⁵⁵. La notion de séquence induit donc un développement à la fois structurel et configurationnel qui constitue l'enjeu de la séquence descriptive. Il faut parvenir à passer d'une linéarité de structures, de propositions à une globalité, sémantique notamment.

1.2.2. Les motifs de la description

Dans le cadre de notre travail sur la représentation de la nature et de l'enfance dans des textes de littérature de jeunesse de Le Clézio, nous allons privilégier l'étude de deux motifs de la description que sont les paysages et les personnages. Le paysage est une ressource signifiante du texte, à la fois image de la nature représentée par l'auteur et image du personnage contemplateur.

Le paysage état d'âme, développé par la tradition romantique au XIX^e siècle⁵⁶, est redéfini par Philippe Hamon à travers l'esthétique de la mise en phase. Elle correspond à la résonance entre l'état, la situation d'un personnage et la description du lieu qui l'entoure⁵⁷. Dans notre corpus, le paysage met en phase le point de vue de l'enfant et le regard sur ce dernier à travers le jeu de miroirs entre l'enfance et la nature. Le point de vue posé sur le paysage se déploie, notamment, grâce au

⁵² Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 73.

⁵³ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁴ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁶ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 23.

topos de la fenêtre qui constitue un lieu d'observation idéal et condense, dans la description, l'essence d'une nature. Le cadre de la fenêtre découpe un fragment de la nature et délimite le spectacle offert au lecteur-spectateur⁵⁸. La fenêtre signale aussi l'arrivée du descriptif : son ouverture ouvre sur la description elle-même⁵⁹. Ce topos incarne une qualité de l'écriture descriptive, car la fenêtre amène à un moment de contemplation dans le texte et sollicite l'imagination du lecteur. Philippe Hamon a schématisé l'organisation de cet « espace distributionnel » : la fenêtre fait partie d'un ensemble qui se compose d'un lieu A, souvent fermé (chambre, ville, édifice, etc.) mais pas nécessairement, d'un espace intermédiaire B (fenêtre, balcon, seuil, frontière, rivage, limite, hublot, etc.) et d'un lieu ouvert C (rue, paysage, lieu quelconque, etc.). Il faut avant tout qu'il y ait confrontation entre un lieu clos et un lieu ouvert, et la mobilité ou l'immobilité du personnage peut varier d'un espace à l'autre. Même si Philippe Hamon considère qu'il n'y a pas une hiérarchisation de valeurs entre le lieu A et le lieu C, il remarque que dans une société qui distingue le domaine privé du domaine public, le passage de A en B peut marquer une dilatation, une expansion, une découverte euphorique du monde par le personnage qui effectue ce trajet – physique et symbolique⁶⁰.

De même que les personnages motivent la description par leurs points de vue, cette dernière leur donne une épaisseur et une singularité. Si elle est longtemps restée au service des protagonistes, le rapport de la description au personnage a été depuis redéfini par Philippe Hamon comme une « collaboration sémiologique » qui ne les situe plus dans un rapport hiérarchique. La personnalité d'un protagoniste est comme disséminée dans le texte, et l'effet-personnage est le résultat « d'effets descriptifs » éparpillés dans le récit sous différentes formes, à travers un portrait qui peut être moral, physique, et même par la peinture d'habits ou d'objets notamment⁶¹. De même, la représentation de l'enfance construite dans les œuvres de notre corpus est diffusée à travers les descriptions de personnages qui engendrent des « *effets d'enfance* » évoqués par Isabelle Roussel-Gillet⁶². Enfin, le personnage est aussi saisi à travers son rapport aux lieux et aux objets. La description déplace dans ces deux domaines les qualifications, psychologiques, professionnelles, sociales notamment, des personnages : ainsi l'information est différée et constitue un indice diégétique. Par conséquent, l'effet-personnage se compose grâce à des systèmes descriptifs qui sont liés par une relation

⁵⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 205.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 209-213.

⁶¹ *Ibid.*, p. 104-105.

⁶² Isabelle Roussel-Gillet, « Auprès des enfants écureuils » in *Cahiers Robinson*, n°23 « Aux lisières de l'enfance », Arras, Université d'Artois, UFR Lettres et arts, 2008, p. 5.

logique : telle description d'habitat, ou d'objet, fait écho à telle description de personnage, par exemple⁶³. Les motifs de la description, nombreux et diversifiés, participent de l'originalité de chaque passage descriptif. En revanche, ses motivations, c'est-à-dire ses fonctions, relèvent de trois grandes catégories fédérant les différentes finalités de la description.

1.2.3. Les fonctions de la description

Le descripteur peut partager avec son lecteur un savoir de nature extradiégétique. La fonction mathésique de la description répond à une ambition didactique des auteurs, ils intègrent dans leur récit des connaissances nourries de leur travail de documentation. Cette transmission nécessite un personnage-relais dont le statut va légitimer l'apport de savoir : ce sera par exemple un savant⁶⁴. Lorsqu'un écrivain décrit, il peut véhiculer l'idéologie à laquelle il adhère, tel que le concept du déterminisme pour les écrivains réalistes⁶⁵. Mais la description est aussi le reflet des idéologies d'une époque à travers le choix des objets, dont certains témoigneront d'un effet de censure. Par exemple, Marie-Annick Gervais-Zaninger relève la manière dont Flaubert dans *Mme Bovary* remplace la description d'un acte sexuel entre deux personnages par celle d'une forêt⁶⁶.

Le savoir transmis par la description est aussi de nature intradiégatique. Elle remplit une fonction sémiotique dans le texte afin de suggérer le rôle que vont tenir les personnages dans le récit ou sous-entendre la tournure, positive ou négative, que va prendre ce dernier, par exemple. Un lieu d'habitat inquiétant, sinistre, suggère parfois la noirceur de l'âme du personnage qui y vit. La fonction explicative fait de la description un moyen de comprendre le rapport entre le lieu et l'action, tel endroit décrit peut expliquer l'attitude d'un personnage.

Enfin, la description révèle des choix d'écriture car elle est une représentation d'un monde qui se transforme, qui est « reconstruit ou transfiguré » et qui devient ainsi purement verbal⁶⁷. Au XX^e siècle, le réalisme de la description est discrédité, sa fonction référentielle est déconstruite par

⁶³ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 107-108.

⁶⁴ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 84.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 92. L'auteure cite cet extrait de *Mme Bovary* : « Les ombres du soir descendaient ; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Ça et là, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait sortir des arbres ; elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. »

⁶⁷ *Ibid.*, p. 6.

les écrivains. On cherche à dévoiler l'artifice langagier qui est à la base de toute description en assumant la subjectivité qui la mène par de nombreuses interventions métalinguistiques, notamment. La seule réalité qui prime devient celle du langage, de l'écriture et non plus celle du monde représenté⁶⁸. La description sert dans cette perspective la matérialité des mots en étant liée à l'« auto-engendrement de l'écriture », elle ne renvoie plus qu'à elle-même⁶⁹. La portée digressive de la description est aussi mise en valeur dans sa fonction dilatoire et revêt un rôle diégétique, elle ralentit le cours du récit et nourrit sa tension dramatique⁷⁰. À travers la description, les auteurs mettent en abyme leur rapport au langage et à l'écriture, elle devient un espace où s'exprime la subjectivité d'un auteur. Une subjectivité traduite, non seulement sur le plan littéraire mais aussi sur le plan idéologique, car la description est un espace signifiant du texte, transmettant des connaissances et des croyances. La description est ainsi le lieu où le langage se met au service de la vision d'un auteur, et d'un personnage, comme nous allons le voir.

1.3. La description, l'expression d'une vision du monde

La description est le reflet d'un regard posé sur le monde : elle transmet à la fois le regard d'un auteur sur le monde et le point de vue d'un personnage. La description se fait ainsi l'expression d'une vision du monde à travers la peinture de paysages et de personnages.

1.3.1. La description : transmettre un savoir

D'une part, la description exprime une subjectivité par la parole : elle est un discours sur le monde. En tant que « mémoire⁷¹ » du texte, elle fait du savoir une notion qui lui est centrale. Les passages descriptifs sont souvent l'objet d'une modalisation qui porte sur la langue employée ou sur les objets représentés, comme l'a remarqué Philippe Hamon⁷². La modalité en savoir permet de transmettre une vue d'un élément connotée par une idéologie, une opinion de l'auteur. Elle n'est

⁶⁸ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *op. cit.*, p. 63-65.

⁶⁹ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 95.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁷¹ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 42.

⁷² *Ibid.*, p. 111.

pas seulement fonctionnelle⁷³, elle peut aussi être le lieu d'une « mise en phase de l'énoncé (des personnages) et d'une énonciation (narrateur et narrataire⁷⁴) ». Le personnage va recevoir en même temps que le lecteur le savoir offert par la description : l'objectif du narrateur se dédouble et recouvre une visée pédagogique qui prend forme à travers des textes descriptifs menés par une thématique en Dire. En étant portée par la parole d'un personnage, la description s'individualise : elle communique une subjectivité. Philippe Hamon parle d'un « bavard descripteur⁷⁵ » qui permet à la description de s'incarner. Le personnage qui porte la description possède un savoir supérieur à celui auquel il le transmet, ensemble ils jouent des rôles stéréotypés tels que le professeur, l'étudiant, le bavard ou le confident⁷⁶. Dans notre corpus, les enfants interrogent régulièrement les adultes sur le monde qui les entoure. La parole des plus âgés – souvent des figures de sages – participe ainsi à l'éveil des enfants à la nature et à l'autre en leur partageant leurs connaissances. L'énonciation est parfois déléguée à un actant collectif qui prend la forme d'une parole anonyme, plus ou moins diffuse – c'est le « on dit » –, ou confisquée au personnage par l'emploi du discours indirect libre⁷⁷. Ce type de description se distingue par sa valeur informative, elle noue dans le texte le savoir et la signification : elle permet en effet de connaître la classe sociale, l'âge, le sexe ou encore la nationalité du personnage-descripteur⁷⁸. La description en Dire⁷⁹ transmet un savoir au lecteur et remplit ainsi une fonction didactique. Elle est aussi apte à remplir une fonction indicelle en évoquant la personnalité des personnages.

La description est aussi le lieu où s'exprime le point de vue qu'un auteur porte sur le monde. D'une part, elle noue un dialogue, un contact entre le descripteur et le descriptaire car elle se situe « au point de convergence entre deux positions : celle de l'auteur, celle du lecteur⁸⁰ », comme nous l'avons vu. D'autre part, elle relie deux mondes, le monde de l'artiste, un monde créé, et le monde réel sur lequel elle porte un regard singulier qui traduit le point de vue qu'elle véhicule. Pour Micheline Tison-Braun, la description convoque la représentation personnelle, particulière, qu'un auteur se fait d'une époque, d'un lieu et qui s'exprime à travers les choix d'écriture, les mots sélectionnés ou encore les images créées. Décrire renouvelle systématiquement une spécificité de

⁷³ *Ibid.*, p. 112

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 185.

⁷⁶ *Ibid.*,

⁷⁷ *Ibid.*, p. 187.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁹ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁰ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 114.

point de vue, et « des spectacles analogues prennent, selon les intentions du descripteur, une signification différente⁸¹ ». La description devient également un espace où les idéologies dont l'auteur peut se réclamer se diffusent. Pour Philippe Hamon, les descriptions en Voir peuvent « devenir emblématiques [...] de telle ou telle conception des relations de l'homme avec la nature, de telle ou telle théorie éthologique ou écologique : dissolution mystique dans la nature, influence des milieux sur l'individu, communion du microcosme et du macrocosme⁸² ». Le regard du personnage développe une certaine représentation de la nature qui manifeste les opinions politiques, les revendications d'un auteur.

1.3.2. La description : transmettre un regard

D'autre part, la description exprime une subjectivité par le regard : elle est une vision du monde. À travers la description, le point de vue d'un personnage est exprimé, portant à la fois sur le monde où il vit et sur le monde intérieur qui l'anime. Par conséquent, le point de vue adopté sur l'objet peut être celui du personnage grâce à la thématique en Voir dont Philippe Hamon a réuni certaines grandes caractéristiques sur lesquelles nous allons nous arrêter. Sur le plan formel, elle permet de faciliter l'insertion de la description dans un énoncé par la présence d'un « porte-regard » qui signale le passage sous régime descriptif. Elle exige une mise en scène où le personnage qui regarde est légitimé par sa compétence technique, grâce à son « savoir voir⁸³ ». Un trait psychologique tel que la fascination, déterminé par le « vouloir voir⁸⁴ », peut également pousser un personnage à devenir l'observateur d'une scène. Son positionnement spatial, c'est-à-dire son « pouvoir voir⁸⁵ », doit aussi légitimer ce qui s'offre à son regard, il peut être à l'arrêt, ou se trouver sur un point de vue élevé qui offre à ses yeux un panorama, par exemple⁸⁶. La mobilité du personnage ou de l'objet offre une variété de perspectives, la description peut progresser selon un mouvement en recul ou en approche, notamment. De plus, l'espace est appréhendé selon la qualité du regard, par son intermittence ou sa défaillance, entre autres⁸⁷. Le choix d'attribuer la focalisation d'un objet à un personnage n'est pas désintéressé et, comme pour le paysage « état d'âme », nourrit

⁸¹ Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 159.

⁸² *Ibid.*, p. 178.

⁸³ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁶ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 172-173.

⁸⁷ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 49-50.

un double projet : informer sur ce qui est regardé et sur celui qui regarde. La description est donc soumise aux impressions du personnage, des impressions visuelles provoquées par une scène, un objet, et des impressions mentales qui connotent la description. La thématique en Voir nous apparaît comme l'expression la plus proche du principe descriptif : elle mobilise un point de vue, rend compte d'une perception et traduit une représentation. Dans notre corpus, elle est très présente et mobilise le point de vue des personnages exprimant à la fois leur subjectivité et celle de l'auteur traduisant sa vision de l'enfance. Si la thématique en Voir transmet un point de vue sur le monde, extérieur, le regard intérieur, quant à lui, plonge dans l'intériorité des personnages dont les rêveries, les souvenirs et les fantasmes révèlent au lecteur l'image de paysages rêvés ou remémorés⁸⁸. Dans les œuvres à l'étude, les regards intérieurs des personnages, notamment des personnages exilés ou immigrés, occasionnent la peinture de lieux idéaux dont la beauté et l'harmonie sont mises en valeur. Le regard intérieur s'associe au topos du *locus amoenus*, qui apparaît pour la première fois à l'Antiquité dans le discours judiciaire, pour décrire ces véritables pays de cocagne. Chacun des éléments qui composent le *locus amoenus* renvoie à une image idyllique de la nature et à une perfection poétique. Ainsi, « au modèle du lieu idéal, signe de la grandeur des dieux, les auteurs ajoutent fréquemment la possibilité d'une seconde lecture : le *locus amoenus* devient l'image d'un discours poétique lui-même idéal⁸⁹ ». À travers la peinture de la beauté de la nature, il révèle une inspiration esthétique et poétique de l'écriture.

1.3.3. Les paysages, un point de vue sur la nature

Les espaces et les paysages décrits dans le texte offrent au lecteur un point de vue d'où contempler une certaine vision du monde. Ils sont le prisme par lequel l'individu capte la singularité d'un lieu. La description est le lieu textuel où s'écrit l'espace, selon Marie-Annick Gervais-Zaninger⁹⁰. Elle transforme un lieu en un véritable « espace signifiant⁹¹ » grâce à ses caractéristiques, telles que son étendue, son relief, ses matières ou ses couleurs. Le paysage exprime la représentation qu'un auteur a d'un lieu, il est « une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré⁹² ». Prisme par lequel l'espace devient signifiant dans le texte, il est

⁸⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁹ Jean-Michel Adam, *op. cit.*, 1993, p. 44.

⁹⁰ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 67.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Alain Corbin, Jean Lebrun, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 11.

« une image où l'espace est mis en scène. Il est l'image de notre relation à l'espace regardé⁹³ », pour reprendre les mots de Michel Périqord. Le paysage découpe un cadre dans la nature et sensibilise le lecteur autant à ce qu'il montre qu'à ce qu'il ne montre pas. Ce qui reste invisible est une invitation vers l'imaginaire, « le non-représenté étant peut-être plus important que le représenté⁹⁴ ». Malgré les limites imposées par le paysage au regard, le représenté « “continue” derrière le cadre, à ses côtés, loin, bien loin, encore et toujours, à l'infini⁹⁵ ». Le paysage suggère donc l'invisible mais, dans notre corpus, il fait plus : il le révèle en offrant une vision de la nature comme autre monde à travers la connotation fantastique, surnaturelle ou merveilleuse donnée aux paysages.

Dans la littérature de jeunesse, le paysage relaie le regard neuf du personnage enfant et offre ainsi une vision réinventée et réenchantée de la nature. Cette singularité du regard enfantin sur le paysage coïncide avec la marginalité du rapport qu'entretient la littérature de jeunesse avec ce dernier. Au XX^e siècle, la pérennité artistique et littéraire du paysage est remise en cause. Pourtant, selon Jean Perrot, la littérature de jeunesse refuse cette « “mort du paysage⁹⁶” » annoncée. Ici, se devine une première spécificité de la littérature de jeunesse, sa marginalité, qui s'inscrit dans un ensemble de particularités théoriques et de caractéristiques formelles sur lesquelles nous allons maintenant nous arrêter.

2. LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE : AUX FRONTIÈRES DE L'ENFANCE ET DE LA LITTÉRATURE

La littérature de jeunesse occasionne le rapprochement de l'enfance et de la littérature : d'une part elle offre à l'enfant ses premières lectures et d'autre part elle ouvre la littérature aux possibilités thématiques, génériques et esthétiques explorées par les livres pour enfants. Elle est ainsi aux

⁹³ Michel Périqord, « Image, imaginaire et paysage » in *À la découverte du paysage : Lectures et méthodes d'analyse : Paysage et outils de planification. Lectures et méthodes d'analyse*, Bordeaux, Conférence Permanente sur l'Aménagement et l'Urbanisme, 2004, p. 50-55, p. 53.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁵ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989, p. 124-125.

⁹⁶ Jean Perrot, « Les abords de l'Autre » in *Visages et paysages du livre de jeunesse*, Jean Perrot, Université Paris Nord, Institut international Charles Perrault, éd., Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de cultures », 1996, p. 7-22, p. 21.

frontières de l'enfant et de l'adulte car elle amène le premier à grandir, et ramène le second en enfance, mais aussi aux frontières de la littérature générale et même de la Littérature⁹⁷ car sa légitimité est inconstante.

2.1. Frontières de la littérature de jeunesse

Notre intérêt pour la littérature de jeunesse nous porte à en considérer les différentes frontières : de sa naissance dans l'histoire littéraire inaugurant une différenciation avec la littérature générale jusqu'aux limites qui la réduisent au statut de « sous-littérature ».

2.1.1. Du XVIII^e siècle à nos jours : une brève histoire de la littérature de jeunesse

En 1694, les *Aventures de Télémaque* de Fénelon marquent les prémices d'une véritable littérature de jeunesse : un roman d'aventures remplit pour la première fois la fonction pédagogique dévolue jusqu'alors aux ouvrages scolaires ou aux livres d'édification écrits en latin⁹⁸. La seconde moitié du XVIII^e siècle marque l'essor de la littérature de jeunesse française, l'une des premières à émerger en Europe⁹⁹. À cette époque, le progrès de l'alphabétisation et l'ouverture d'écoles, à l'initiative du milieu catholique, augmente le nombre de lecteurs. La littérature de jeunesse épouse une volonté d'instruire et rejette les contes de fées¹⁰⁰, si bien qu'elle est caractérisée par « une mise en avant de sa fonction éducative et une méfiance à l'égard des plaisirs de l'imagination¹⁰¹. » Mais le XIX^e siècle déplace les enjeux de la littérature de jeunesse, le divertissement l'emporte sur l'édification, notamment avec la publication des *Aventures de Jean-Paul Choppart* de Desnoyers entre août 1832 et juillet 1833 écrites en opposition à la tradition de l'historiette morale. Le nombre de publications et de jeunes lecteurs augmente¹⁰² du fait de l'impact des lois Guizot et Falloux, en

⁹⁷ Par « Littérature », nous entendons l'ensemble des œuvres s'inscrivant dans le canon littéraire, les « classiques », et les titres dont la valeur est reconnue par la critique et les institutions littéraires.

⁹⁸ Christian Poslaniec, *Des livres d'enfants à la littérature de jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Littératures », 2008, p. 14-15.

⁹⁹ Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, « Avant-propos » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. XI-XVI, p. XIII.

¹⁰⁰ Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Éd. revue et corrigée, Paris, Didier Jeunesse, 2009, p. 32.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 32-35.

1832 et 1850¹⁰³, qui organisent et développent l'enseignement primaire, complétées par les lois Ferry en 1882¹⁰⁴ à l'origine d'une école obligatoire, gratuite et laïque. La productivité dynamique des publications pour la jeunesse se poursuit au XX^e siècle même si les deux conflits mondiaux fragilisent le milieu éditorial¹⁰⁵. Cependant, en ce qui concerne la littérature pour les plus jeunes, l'après-guerre constitue une véritable renaissance, tant sur le plan éditorial qu'artistique, sinon même une naissance : c'est à ce moment que voit le jour l'appellation « littérature d'enfance et de jeunesse », dans la préface des *Mésaventures de Jean-Paul Choppart* de Desnoyers en 1865 - nous reviendrons sur cette désignation. À nouveau, la production de livres augmente en parallèle de la progression du nombre de jeunes lecteurs¹⁰⁶. Dans les années 1950, une littérature de masse apparaît, avec la publication de séries, qui transforme le paysage éditorial¹⁰⁷. Au même moment, la diffusion de bandes-dessinées venues d'outre-Atlantique motive la création de la loi de 1949 en réaction à cette « américanisation »¹⁰⁸ de la littérature de jeunesse. Elle a pour but de veiller sur le contenu des livres pour enfants qui « ne peuvent présenter “sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous ces actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques¹⁰⁹” », selon l'article 2 modifié en 1954. Aujourd'hui, si la loi est toujours d'actualité, seuls de rares livres ont subi une interdiction, comme *Quand les trains passent* de Malin Lindroth en 2007 qui racontait la complicité d'une adolescente dans un viol collectif, et peut-être est-ce parce qu'elle produit un effet d'auto-censure sur les auteurs et les éditeurs¹¹⁰. L'écriture est aussi renouvelée par une exigence de qualité avec l'arrivée de maisons d'éditions comme La Farandole¹¹¹ ou la création de collections comme « La Bibliothèque Blanche » chez Gallimard en 1953¹¹². Au cours des années 1960 et 1970, le développement éditorial de la littérature de jeunesse se poursuit avec la création de départements jeunesse dans de nombreuses maisons d'édition à la suite de l'initiative de Gallimard

¹⁰³ Christian Poslaniec, *op. cit.*, p. 26-27.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 47, p. 60.

¹⁰⁶ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 45.

¹⁰⁷ Christian Poslaniec, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁸ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 42.

¹⁰⁹ Laurent Déom, « Héros et personnages » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 462-466, p. 465.

¹¹⁰ Isabelle Guillaume, « Lectures pour tous » in *La littérature jeunesse aujourd'hui*, Paris, Canopé, 2015, p. 8-15, p. 12.

¹¹¹ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 46.

¹¹² Christian Poslaniec, *op. cit.*, p. 62.

avec « Gallimard Jeunesse » en 1972¹¹³. Les années 1980 ancrent la littérature de jeunesse dans les préoccupations sociétales, elle devient d'ailleurs le sujet de débats politiques concernant son contenu moral¹¹⁴. À la fin du XX^e siècle, la publication d'*Harry Potter* marque un tournant pour la littérature enfantine, transformant le milieu éditorial et participant au développement du phénomène du *crossage*¹¹⁵. Les frontières d'âges au sein des catégories éditoriales sont éclatées, les livres publiés sont destinés aux lecteurs adolescents comme aux adultes. Les frontières thématiques de la littérature de jeunesse sont elles aussi repoussées, avec de nouveaux sujets¹¹⁶ tels que le suicide, l'homosexualité ou la maladie abordés dans *Oh boy !* de Marie-Aude Murail en 2000, par exemple. Enfin, le développement du multimédia et de la novélisation fait du livre le produit dérivé d'un film ou d'un dessin animé et l'adaptent, au péril de sa « prééminence culturelle¹¹⁷ », au monde audiovisuel d'aujourd'hui¹¹⁸. La concurrence du multimédia est donc à nuancer car la littérature de jeunesse constitue un secteur dynamique, doté maintenant d'un patrimoine et d'une histoire, et représentant une part importante du marché de l'édition¹¹⁹. L'histoire de la littérature jeunesse montre ainsi son affirmation progressive aux côtés de la littérature générale dont elle s'est émancipée pour former une catégorie éditoriale et littéraire à part entière.

2.1.2. De la littérature générale à la littérature de jeunesse

L'histoire de la littérature de jeunesse du XVIII^e siècle à nos jours a montré l'essor, éditorial et littéraire, des publications pour la jeunesse qui se sont peu à peu constituées en une véritable littérature, se différenciant de la littérature générale. L'affirmation théorique de cette littérature, restée longtemps invisible ou peu considérée, a notamment été rendue possible par sa métamorphose terminologique. À l'origine, l'absence de nom définissant l'ensemble des livres pour les enfants manifeste l'absence de reconnaissance de cette production sous-estimée. Sous le Consulat et l'Empire, la « librairie d'éducation » désigne les livres destinés à la jeunesse dont la fonction éducatrice est mise en avant. On rencontre par la suite l'expression « livres d'enfants » annonçant la « littérature enfantine », évoquée dans la préface des *Mésaventures de Jean-Paul Choppart* de

¹¹³ Jean-Claude Le Dro, « Gallimard » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 397-399, p. 398.

¹¹⁴ Christian Poslaniec, *op. cit.*, p. 77-79.

¹¹⁵ Isabelle Guillaume, *op. cit.*, p. 8.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁷ Francis Marcoin, Christian Chelebourg, *La littérature de jeunesse*, Paris, Colin, coll. « 128 », 2007, p. 88.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Isabelle Guillaume, *op. cit.*, p. 6-8.

Desnoyers publié en 1865¹²⁰, où l'association du terme « littérature » et de l'adjectif « enfantine » valorise ce domaine éditorial considéré non plus selon sa visée éducatrice mais selon son destinataire. Au XX^e siècle, Marc Soriano introduit dans ses travaux universitaires la dénomination « littérature pour la jeunesse » qui sera suivie de l'expression « littérature d'enfance et de jeunesse », imaginée par Denise Escarpit, représentative de productions adressées à un lectorat plus étendu, de l'enfant à l'adolescent. Mais comme le rappelle Isabelle Nières-Chevrel, le « pour » fut critiqué car il implique l'intention délibérée des auteurs d'écrire pour les plus jeunes¹²¹, ce qui n'est pas systématique comme nous le verrons ensuite. De plus, cette préposition réaffirme une intention pédagogique de la littérature de jeunesse, développée « pour instruire, pour éduquer¹²² ». Mais la catégorie « littérature de jeunesse » ne représente pas l'ensemble des productions livresques pour les enfants, composée de livres-jeux, de documentaires, d'ouvrages pratiques, pour ne donner que ces exemples¹²³. C'est à l'intérieur de cet ensemble hétérogène que se détache un « domaine plus spécifiquement littéraire¹²⁴ », la littérature de jeunesse composée d'œuvres qui ont été écrites pour un jeune public, éditées dans des œuvres destinées à la jeunesse ou lues par des enfants¹²⁵. La première frontière séparant la littérature générale et la littérature de jeunesse est donc celle de l'âge. Mais en réalité, les adultes sont très impliqués – comme auteurs, éditeurs, bibliothécaires, parents – dans la littérature de jeunesse¹²⁶. Les mesures éditoriales déterminent donc l'appartenance des livres à cette catégorie, parfois en s'éloignant des souhaits des auteurs. Par exemple, à l'origine Louis Pergaud met en garde sur le lectorat auquel se destine *La guerre des boutons* dans la préface de ce livre qui « ne s'adresse ni aux petits enfants ni aux jeunes pucelles¹²⁷. » Pourtant, même si la première édition vise les adultes, aujourd'hui de nombreuses éditions pour la jeunesse ont vu le jour. Pour Isabelle Nières-Chevrel, spécialiste de la littérature de jeunesse qu'elle a enseignée dès les années 1970 à l'université de Rennes, « la littérature d'enfance et de jeunesse est effectivement constituée de ce qui est édité comme tel, à une époque donnée, par différentes maisons

¹²⁰ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 35.

¹²¹ *Ibid.*, p. 12-14.

¹²² *Ibid.*, p. 20.

¹²³ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁴ Christiane Conan-Pintado, « Introduction » in *Littérature de jeunesse au présent : genres littéraires en question(s)*, Christiane Conan-Pintado, éd., Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le livre de jeunesse », 2015, p. 7-23, p. 12.

¹²⁵ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 15.

¹²⁶ Isabelle Nières-Chevrel, « Lisières et chemins de traverse » in *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Isabelle Nières-Chevrel, éd., Paris, Gallimard, coll. « Publications de Cerisy », 2005, p. 9-27, p. 9-10.

¹²⁷ Louis Pergaud, *La guerre des boutons* [en ligne], Paris, Mercure de France, 1912, p. 7 [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625632p/f15.image>>

d'éditions¹²⁸. » Cependant, les lectures des enfants définissent aussi la littérature de jeunesse pour laquelle sont réédités des livres qui ont rencontré le succès auprès de jeunes lecteurs, comme c'est le cas avec *Le Dernier des Mohicans*¹²⁹. Mais le choix des adultes reste premier car ce sont eux qui déterminent les œuvres destinées aux enfants, qui n'ont donc que la liberté de lire ou non certaines d'entre elles¹³⁰. L'opposition des classes d'âges fait finalement écho à celle qui distingue une culture de masse et une culture lettrée déterminant le patrimoine de la littérature de jeunesse¹³¹. Le désir des adultes de faire lire de « bons livres » aux enfants se confronte aux plaisirs de lectures populaires de ces derniers¹³². Une saga populaire telle que *Twilight* de Stephenie Meyer, mettant en scène une variation amoureuse du récit de vampires propre à la *bit lit*¹³³, montre l'écart entre le point de vue critique des théoriciens de la littérature de jeunesse qui voient, par exemple, dans cette œuvre l'expression de « représentations conservatrices, voire rétrogrades¹³⁴ » du féminin et le succès considérable qu'elle a rencontrée auprès d'un public d'adolescents et de jeunes adultes. Bien que la littérature de jeunesse fasse preuve d'une exigence littéraire notable, elle souffre de la fragilité de son statut de littérature. En s'adressant aux plus petits, elle est soupçonnée d'être une « petite » littérature que l'on abandonne à la sortie de l'adolescence.

2.1.3. Une littérature perçue comme aux limites de la littérature

La littérature de jeunesse se caractérise d'abord par son jeune lectorat et met donc en jeu des contraintes d'écriture liées à sa réception. Écrire pour les enfants ce n'est pas simplement écrire, c'est s'adapter à un jeune regard qui ne peut pas tout lire ni tout voir de sorte que la littérature de jeunesse peut être perçue comme une littérature limitant la liberté de création. Pourtant la hiérarchisation littéraire entre les auteurs jeunesse et les autres écrivains est injustifiée : la valeur littéraire d'une plume n'est pas définie par le lecteur à qui elle s'adresse mais seulement par son

¹²⁸ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 17.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 18-19. *Le Dernier des Mohicans* est un roman de Fenimore Cooper publié pour la première fois en 1826.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 24-25.

¹³¹ *Ibid.*, p. 221.

¹³² Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2005, p. 14.

¹³³ La *bit-lit* désigne un ensemble de productions romanesques *fantasy* qui relatent une histoire d'amour ou confrontent une héroïne humaine à des créatures et des univers fantastiques et s'adresse à un public féminin, largement composé d'adolescentes et de jeunes adultes.

¹³⁴ Citation extraite du résumé en ligne de la thèse *Les filles qui aimaient les vampires : la construction de l'identité féminine dans Twilight de Stephenie Meyer et deux autres séries romanesques de bit lit, Vampires Diaries et House of Night* par Lucie Bernard soutenue en 2016 sous la direction de Gaïd Girard [consulté en mars 2018]. Disponible sur : <<http://www.theses.fr/2016BRES0013>>

écriture, son talent¹³⁵. Les auteurs jeunesse renvoient donc à une catégorie d'écrivains, particulière mais pas seconde, définie par ses lecteurs : il s'agit des auteurs qui ont spécifiquement choisi d'écrire pour les plus jeunes, que ce choix soit systématique ou ponctuel¹³⁶. Les auteurs jeunesse ont souffert, comme la littérature de jeunesse, d'un manque de reconnaissance qui perdure encore aujourd'hui. Si jusqu'à présent, le titre d'auteur jeunesse pouvait abimer le prestige d'un écrivain, de nos jours les auteurs jeunesse s'affirment de plus en plus aux côtés des écrivains plus estimés, notamment en s'établissant au sein d'une « école littéraire “jeunes¹³⁷” ». D'autant que le passage d'un lectorat à l'autre est de plus en plus courant¹³⁸, un lectorat qui, d'ailleurs, voit ses frontières s'effacer à leur tour avec le phénomène du *crossage*. Écrire pour tous les âges apparaît finalement comme un moyen de réconcilier la littérature générale et la littérature de jeunesse, ainsi que tous les lecteurs, autour de la Littérature¹³⁹. Aujourd'hui, pour Boris Moissard, écrire pour les enfants revient à « écrire pour tout le monde¹⁴⁰ », à l'instar de chefs d'œuvres comme *Le Vieil homme et la Mer* d'Hemingway dont la reconnaissance est universelle. Par ailleurs, certains grands auteurs du XX^e siècle, dont Le Clézio, ont écrit des livres pour la jeunesse, bien qu'ils soient peu nombreux et qu'ils n'aient destiné que quelques œuvres aux enfants¹⁴¹. Il n'en reste pas moins qu'écrire pour la jeunesse exige de trouver le ton juste, il faut parvenir à préserver la sensibilité et l'innocence de l'enfant sans pour autant lui offrir une image trompeuse du monde ou verser dans un propos moralisant. La littérature de jeunesse, enfin, est souvent rejetée aux marges de la Littérature car en s'adressant aux enfants, elle est soupçonnée de ne parler que de l'enfance. Le thème de l'enfance est omniprésent dans la littérature de jeunesse, tout comme les personnages d'enfants, participant à la publication d'œuvres dans des éditions pour enfants¹⁴². Cette préférence thématique se transforme aussi parfois en un retour sur les jeunes années d'un auteur, en une reconstruction de l'enfant qu'il n'est plus : la littérature de jeunesse, est l'occasion d'écrire sur l'enfance mais aussi d'écrire sa propre enfance¹⁴³. Mais les œuvres pour la jeunesse, plus particulièrement pour l'adolescence, abordent aussi des thèmes difficiles qui montrent que la littérature enfantine offre davantage qu'une image d'Épinal de l'enfance. En effet, les récits pour adolescents exposent le lecteur à une violence

¹³⁵ Boris Moissard, « Écrire pour tous les âges » in *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Isabelle Nières-Chevrel, éd., Paris, Gallimard, coll. « Publications de Cerisy », 2005, p. 28-33, p. 32.

¹³⁶ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 77.

¹³⁷ Boris Moissard, *op. cit.*, p. 29-30.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁹ Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 247.

¹⁴⁰ Boris Moissard, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴¹ Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 15.

¹⁴² Francis Marcoin, Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 90-91.

¹⁴³ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 89-91.

qui est parfois désavouée, critiquée : pour Isabelle Guillaume, ces débats autour de la violence et de la cruauté montrées dans la littérature de jeunesse révèlent ses ambitions contradictoires : donner une image réaliste du monde sans blesser la sensibilité des jeunes lecteurs¹⁴⁴. Les frontières floues de la littérature de jeunesse, aux lisières de la littérature générale, au croisement de l'enfance et de l'âge adulte révèlent son identité changeante d'une époque à l'autre, d'une définition de la littérature à l'autre, et son instabilité : la littérature de jeunesse est un domaine en métamorphose constante et dont la maturation est progressive.

2.2. La maturation de la littérature de jeunesse : d'une littérature utilitaire à une littérature littéraire

La littérature de jeunesse est parfois peu ou mal reconnue, victime de ses fonctions pédagogiques et morales. Néanmoins, comme nous le verrons, cette littérature formatrice n'en est pas pour autant formatée ainsi que le démontrent ses possibilités formelles.

2.2.1. Une littérature formatrice

Le rôle moral de la littérature de jeunesse remonte à ses origines, nous l'avons évoqué plus haut, avec la tradition de l'historiette morale très développée au XVIII^e siècle et qui marque encore de son empreinte les œuvres de jeunesse actuelles¹⁴⁵. À cette époque, la prégnance de la littérature religieuse de jeunesse nourrit également le projet édificateur des livres pour enfants, avec des ouvrages comme *l'Abrégé du catéchisme ou Instruction sur les principales vérités de la religion catholique à l'usage des petits enfans* publié en 1736. Dans une perspective laïque cette fois, la moralité de la littérature jeunesse sert aussi l'éveil d'une conscience sociale chez les enfants. L'innocence et la vulnérabilité d'un jeune personnage soulignent l'injustice et la cruauté d'une « réalité sociopolitique¹⁴⁶ » que le texte dénonce, comme dans *Les Aventures d'Oliver Twist* de Charles Dickens, véritable modèle du genre. De cette manière, le livre s'adresse non seulement au lecteur enfant mais aussi à l'adulte en devenir, au futur citoyen qu'il est¹⁴⁷. La littérature de jeunesse

¹⁴⁴ Isabelle Guillaume, *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁴⁵ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 98.

¹⁴⁶ Francis Marcoin, Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 101.

influence aussi le comportement de l'enfant en mettant en scène des héros vertueux qui font figure d'exemples à suivre. Ils relèvent d'une catégorie de personnages identifiée par Marie-José Chombart et Claude Bellan, celle du « *bon exemple*¹⁴⁸ » qui valorise des qualités morales telles que la franchise, l'obéissance caractéristiques d'enfants sages comme *Martine*, créée par Gilbert Delahaye et Marcel Marlier en 1954¹⁴⁹. Cette fonctionnalité morale n'a pas disparue de la littérature de jeunesse actuelle, on la retrouve dans des œuvres qui abordent des problématiques contemporaines, telles que les questions liées au genre¹⁵⁰. Elle constitue l'un des grands reproches formulés à l'égard de la littérature de jeunesse soupçonnée de n'engendrer que « des productions, sensibles à l'air du temps et aux conformismes du moment¹⁵¹ », et non d'authentiques œuvres littéraires. Toutefois, cette accusation visant la littérature de jeunesse est injuste car la situation est similaire dans la littérature générale, si l'on considère l'ensemble des livres publiés¹⁵². Les livres pour enfants forment également les jeunes lecteurs sur le plan idéologique : en effet, « l'utilisation de la littérature de jeunesse à des fins de formation idéologique est en somme le corollaire politique de son usage en matière de morale¹⁵³. » Dans *Le Tour de la France par deux enfants* de G. Bruno, alias Augustine Tuillerie, le récit est parsemé de connaissances historiques, géographiques, scientifiques, culturelles si bien que l'enjeu idéologique prône sur la dimension narrative et littéraire¹⁵⁴. La préface explicite d'ailleurs le projet de formation des futurs citoyens de la III^e République : « En groupant ainsi toutes les connaissances morales et civiques autour de l'idée de la France, nous avons voulu présenter aux enfants la patrie sous ses traits les plus nobles, et la leur montrer grande par l'honneur, par le travail, par le respect religieux du devoir et de la justice¹⁵⁵. » Comme le montre *Le Tour de la France par deux enfants*, la littérature de jeunesse manifeste aussi une ambition didactique. Pour Francis Marcoin et Christian Chelebourg, « enseigner sans ennuyer, éduquer en distrayant, tel est l'un des principaux objectifs de la littérature de jeunesse, le principal même dans la perspective instrumentalisante des adultes¹⁵⁶. » Dans cette optique, les livres pour enfants peuvent recourir au

¹⁴⁸ Laurent Déom, *op. cit.*, p. 464. Les italiques sont employées par l'auteur de l'article.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Francis Marcoin, « Critiquer la littérature de jeunesse : pistes pour un bilan et des perspectives » [en ligne] in *Le français aujourd'hui*, n° 149, 2005/2, p. 23-34 [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2005-2-page-23.htm>>

¹⁵¹ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2005, p. 13.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Francis Marcoin, Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵⁵ G. Bruno, « Préface » in *Le Tour de la France par deux enfants* (128^e éd., conforme aux nouveaux programmes officiels de morale et d'instruction civique) [en ligne], Paris, Vve E. Belin et fils, 1884 [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102640z/f3.item>>

¹⁵⁶ Francis Marcoin, Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 79.

principe de l'information narrativisée, lorsque par exemple des épisodes mythologiques sont adaptés en récits, ou à celui de la narration informée¹⁵⁷, comme dans les romans de Jules Verne où les aventures des personnages occasionnent la transmission des savoirs de l'époque en matière de géographie ou de sciences, notamment¹⁵⁸. Les livres pour enfants sont un outil pédagogique scolaire jusqu'à la fin du XIX^e siècle avec l'apparition des premiers manuels développés par l'État¹⁵⁹. L'histoire de la littérature de jeunesse est liée à l'école, jouant un rôle dans l'apprentissage des savoirs, mais l'école a aussi bénéficié à la littérature de jeunesse en participant à sa légitimation¹⁶⁰.

2.2.2. Une légitimité croissante

Dans les années 1950, la diffusion de la littérature de jeunesse est favorisée par le cadre scolaire et les livres pour enfants interviennent désormais dans l'apprentissage de la lecture : l'école participe ainsi à la légitimation de la littérature de jeunesse. Cette nouvelle approche de la lecture marque un changement pédagogique et idéologique car « la lecture ne relève plus seulement de l'ascétisme culturel mais du registre du plaisir personnel, de la révélation de soi¹⁶¹. » Ainsi, bénéficiant de la naissance de la bande dessinée¹⁶², la littérature de jeunesse jusqu'alors uniquement au service de la lecture se met au service des lecteurs : le livre devient un objet de divertissement et de plaisir pour l'enfant¹⁶³. Ce point de vue nouveau sur les livres pour les enfants permet à la littérature de jeunesse de jouer un rôle officiel au sein de l'école, en 1985 des bibliothèques centres de documentation (BCD) sont créées dans les établissements scolaires et, en 1996, le Ministère de l'Éducation publie une « liste d'œuvres de référence » pour le collège intégrant pour la première fois des œuvres de littérature de jeunesse¹⁶⁴. Aux côtés des éternels classiques de la littérature générale, les œuvres écrites pour les enfants apparaissent désormais comme susceptibles d'amener

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 75-77.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁹ Michel Manson, « Pédagogie et littérature de jeunesse » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 720-722, p. 720-721.

¹⁶⁰ Christian Poslaniec, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶¹ Claude Poissenot, « Scolarisation de la littérature de jeunesse et appropriation juvénile » in *Recherches et formations en littérature de jeunesse état des lieux et perspectives*, Max Butlen, Annick Lorant-Jolly, Centre national du livre pour enfants, Centre de recherche Textes et francophonies, éd., Paris, Bibliothèque nationale de France / Centre national de la littérature pour la jeunesse, 2012, p. 111-116, p. 112.

¹⁶² Francis Marcoin, Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶³ Christian Poslaniec, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶⁴ Michel Manson, *op. cit.*, p. 721.

les enfants à la lecture mais aussi à la littérature¹⁶⁵. La légitimation de l'enfance, dont l'école est une des garantes, participe également à celle de la littérature de jeunesse. En effet, le regard nouveau sur l'enfant, développé dans les années 1960, favorise une production de livres pour enfants moins conventionnels, d'abord dans le domaine de l'album avec, par exemple, les titres de Tomi Ungerer comme *Les Trois brigands* paru en 1968¹⁶⁶. Mais la reconnaissance de la littérature de jeunesse passe aussi par le développement de son intérêt critique et de sa visibilité dans le milieu universitaire : la première thèse, publiée en 1923, est ainsi consacrée à *La Littérature enfantine en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; étude précédée d'un rapide aperçu des lectures des enfants en France avant 1860* par Marie-Thérèse Latzarus. Puis, en 1932, Paul Hazard, professeur au Collège de France, est l'auteur de l'ouvrage *Les Livres, les enfants et les hommes* chez Flammarion « Éducation ». En 1950, une première *Histoire de la littérature enfantine de ma mère l'Oye au roi Babar* est écrite par Jean de Trigon, ouvrant les recherches à l'album, à la presse, au théâtre et au cinéma¹⁶⁷. Mais les recherches dans ce domaine sont peu considérées dans les années 1970 qui demeurent sous l'influence, toujours actuelle, des Belles-Lettres. Cependant, plusieurs phénomènes permettent à la littérature de jeunesse d'émerger en tant qu'objet critique reconnu : le développement de nouvelles disciplines, comme la linguistique ou la sociologie, l'apparition de nouveaux chercheurs et la création des IUFM. En parallèle, des travaux de recherche d'Isabelle Jan, Marc Soriano et Jean Perrot, notamment, contribuent à cette légitimation universitaire¹⁶⁸. Depuis les années 2000, la littérature de jeunesse est un domaine de recherche en plein développement¹⁶⁹, même si des obstacles d'un autre ordre se font jour : le manque de professeurs spécialisés et la disparité qualitative des travaux publiés, difficiles à repérer par ailleurs¹⁷⁰. Enfin, la littérature de jeunesse s'est développée grâce au soutien apporté par les institutions françaises œuvrant pour la

¹⁶⁵ Francis Marcoin, « École et littérature de jeunesse » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 322-324, p. 322.

¹⁶⁶ Christian Poslaniec, *op. cit.*, p. 65-67.

¹⁶⁷ Isabelle Nières-Chevrel, « Historiographie de la littérature de jeunesse » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 488-491, p. 488.

¹⁶⁸ Isabelle Nières-Chevrel, « Le regard d'un grand témoin » in *Recherches et formations en littérature de jeunesse état des lieux et perspectives*, Max Butlen, Annick Lorant-Jolly, Centre national du livre pour enfants, Centre de recherche Textes et francophonies, éd., Paris, Bibliothèque nationale de France / Centre national de la littérature pour la jeunesse, 2012, p. 132-135, p. 132-134.

¹⁶⁹ Marie-France Bishop, « Présentation de l'enquête "État des lieux des recherches" » in *Recherches et formations en littérature de jeunesse état des lieux et perspectives*, Max Butlen, Annick Lorant-Jolly, Centre national du livre pour enfants, Centre de recherche Textes et francophonies, éd., Paris, Bibliothèque nationale de France / Centre national de la littérature pour la jeunesse, 2012, p. 18.

¹⁷⁰ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2012, p. 134.

conservation et la promotion des livres pour les enfants. La plus importante est la Bibliothèque Nationale de France qui accueille l'ancienne association La Joie par les livres qui est unie depuis 2008 au Centre national de la littérature pour la jeunesse (CNLJ-JPL)¹⁷¹. La légitimation de la littérature de jeunesse, entre autres par les universitaires, cautionne sa reconnaissance littéraire dont nous allons montrer maintenant les spécificités formelles.

2.2.3. Une littérarité légitime

Comme le souligne Isabelle Nières-Chevrel, « il y a littérature (quel que soit l'âge du destinataire) lorsqu'un texte ne s'épuise pas dès la première lecture, lorsqu'il résiste et que de nouvelles lectures – qu'elles soient de notre fait ou d'un autre – ouvrent de nouveaux réseaux de sens¹⁷². » Ainsi, l'inventivité formelle dont fait preuve la littérature de jeunesse légitime son statut de littérature et contredit tout jugement de valeur fondé uniquement sur l'appréciation de l'âge d'un lectorat. La littérature de jeunesse propose un ensemble d'œuvres relevant de différents genres, du documentaire à la poésie, en passant par le théâtre pour enfants ou les comptines, qui démontre la plasticité générique des livres pour enfants. Le conte est peut-être l'un des genres, aux côtés de l'album, à être le plus aisément associé à l'enfance. Pourtant, il appartient à une littérature à l'origine adressée aux adultes mais dont les enfants sont aujourd'hui devenus les destinataires privilégiés¹⁷³. Le conte apparaît comme un « genre littéraire instable¹⁷⁴ » dont les formes varient et se multiplient, de l'inspiration merveilleuse du conte de fées aux formes réinventées du conte au XX^e siècle, à l'image des *Contes de la rue Broca* de Pierre Gripari¹⁷⁵. Aujourd'hui, le succès de la *fantasy* perpétue la tradition du conte dans la littérature de jeunesse sous une forme nouvelle. Elle est l'héritière du roman d'aventures féériques qui est né du croisement entre les genres du roman et du conte de fées et dont relèvent des œuvres telles qu'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, où l'action se conjugue avec le merveilleux¹⁷⁶. Aux côtés du conte, le roman est un genre

¹⁷¹ Lucile Trunel, « Institutions nationales et internationales » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 516-519, p. 516.

¹⁷² Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 24.

¹⁷³ Jean Perrot, « Conte et littérature de jeunesse » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 225-229, p. 225.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 228.

¹⁷⁶ Francis Marcoin, Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 114-115.

très présent dans la littérature de jeunesse¹⁷⁷, notamment à travers ses nombreux sous-genres : le roman historique, le roman d'aventures, le roman policier, le roman scout, le roman scolaire, la robinsonnade, pour ne citer qu'eux. Le succès pérenne du roman au sein de la littérature de jeunesse tient dans l'une de ses caractéristiques : en mettant en scène une intrigue développée et des héros individualisés qui évoluent et grandissent au cours du récit, le roman se prête idéalement aux jeux d'identification entre le jeune lecteur et le personnage¹⁷⁸. Enfin, la plasticité formelle de la littérature de jeunesse est concrétisée par la création d'un genre alliant l'écriture et la représentation picturale : l'album. Selon Christian Poslaniec, acteur important de la promotion de la littérature de jeunesse à laquelle il a consacré plusieurs études et auteur pour les enfants, « l'apport le plus notable de ce siècle où naît la littérature de jeunesse, est la création d'une nouvelle forme littéraire, l'album, qui aujourd'hui encore reste la seule forme littéraire propre à la littérature de jeunesse¹⁷⁹. » L'album naît d'un désir d'offrir aux enfants une véritable littérature¹⁸⁰ : par sa richesse formelle, mêlant l'art et la littérature, il revalorise l'image des livres pour enfants. En effet, l'album entretient un dialogue entre le texte et l'image, entre deux narrateurs, l'un verbal et l'autre iconique¹⁸¹. Ainsi, « la lecture d'album est [...] une lecture mixte qui met en rapport des informations données par le texte et des informations glanées dans l'image. La dynamique de l'album naît des écarts, de jeux discrets ou ostensibles entre ce qui se donne à lire et ce qui se donne à voir¹⁸². » La littérature de jeunesse a permis aux livres pour enfants de s'émanciper de la littérature générale, de se constituer en un domaine littéraire reconnu des institutions et de la critique. De la même manière, la littérature de jeunesse accompagne l'émancipation des jeunes lecteurs : elle est un pont entre l'enfance et l'âge adulte, entre les enfants et le monde.

¹⁷⁷ Christiane Conan-Pintado, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁸ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 102.

¹⁷⁹ Christian Poslaniec, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸⁰ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 40.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁸² *Ibid.*, p. 136-137.

2.3. La littérature de jeunesse, un pont entre l'enfant et le monde

La littérature de jeunesse accompagne l'évolution de l'enfant vers l'âge adulte, lui fait découvrir l'univers de la fiction et lui transmet des savoirs. Elle joue ainsi un rôle d'intermédiaire mais aussi de passeur en amenant l'enfant à la découverte du monde.

2.3.1. La lecture, une émancipation

Comme nous l'avons vu précédemment, le roman privilégie une relation d'identification entre le lecteur et le personnage amenant l'enfant à se projeter dans les parcours suivis par les héros. Les récits initiatiques destinés aux enfants mettent en scène l'évolution d'un protagoniste de l'enfance à l'âge adulte et font écho à la métamorphose équivalente que vit le lecteur lui-même¹⁸³. Les textes de Le Clézio réunis dans notre travail présentent en majorité une structure initiatique à deux facettes : d'une part l'initiation du personnage peut être euphorique, lorsque le texte montre la mue de l'enfant vers l'âge adulte comme dans *Voyage au pays des arbres* ; d'autre part, elle peut être dysphorique, lorsque le texte met plutôt l'accent sur la perte tragique de l'enfance, c'est le cas dans « Les bergers » présent dans *Mondo et autres histoires*. Bien que le thème de l'initiation détermine l'identité générique du récit initiatique, il s'inscrit, en creux, dans d'autres genres, comme le roman d'aventures. Ce dernier s'est développé au XIX^e siècle en parallèle des romans de voyage et a connu un vif succès jusqu'aux années 1950¹⁸⁴ et se définit comme une « superstructure générique, regroupant l'ensemble des récits d'action¹⁸⁵ ». Même si aujourd'hui il est éclipsé par la science-fiction ou la *fantasy*, ces genres ne font que « reformuler une logique de l'aventure¹⁸⁶ » démontrant ainsi l'ancrage du roman d'aventures dans la littérature de jeunesse. Les lecteurs trouvent dans ce sous-genre romanesque un format propre à les pousser à l'aventure, à les accompagner dans l'évènement que constitue l'entrée dans le monde des adultes. Car ce genre de récit présente une structure initiatique héroïque dont les étapes sont les suivantes : « arrachement au foyer,

¹⁸³ Chantal Bouguennec, « Fiche pédagogique - Les récits initiatiques » [en ligne] in *Télémaque*, CRDP de l'académie de Créteil, 1999, mis en ligne le 12 octobre 1999 [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<http://www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/comite/initiatique.htm>>

¹⁸⁴ Matthieu Letourneux, « Roman d'aventures », in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 812-816, p. 812-813.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 812.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 813.

basculement dans le monde des morts, épreuves, combat avec le monstre, apothéose du héros¹⁸⁷ ». Derrière cette série d'épreuves, on retrouve une métaphore du passage initiatique de l'enfance à l'âge adulte. Selon Matthieu Letourneux, dont le travail de chercheur sur les littératures populaires et les littératures de jeunesse met en lumière le genre du roman d'aventures, « l'incertitude initiale du novice, comme le triomphe final du héros figureraient les deux seuils de l'enfance et de l'âge adulte, et le chaos des mésaventures intermédiaires dans un univers de violence exotique représenterait l'état d'incertitude associée au passage à l'adolescence ou à la projection dans l'avenir¹⁸⁸ ». L'adolescence, moment de l'entre-deux, fascine Le Clézio qui met en scène beaucoup de personnages adolescents pris entre l'âge d'or de l'enfance et le monde inconnu de l'âge adulte comme Annah dans « Orlamonde », tirée du recueil *La Ronde et autres faits divers*, ou Lullaby dans la nouvelle du même nom extraite de *Mondo et autres histoires*. Les frontières géographiques franchies par les héros d'aventures renvoient aux frontières de l'enfance et de l'âge adulte mais aussi à celles de la réalité et de la fiction. Pour Matthieu Letourneux, dans un récit d'aventures, le trajet du héros quittant son monde quotidien pour un monde inconnu est une métaphore de la lecture romanesque, de la lecture d'évasion¹⁸⁹. Daniel, héros de « Celui qui n'avait jamais vu la mer », entreprend un voyage sans retour vers la mer, objet de ses rêves nourris par les lectures des *Aventures de Sindbad le marin* par lesquelles il échappe au morne quotidien de son pensionnat. Ainsi, le livre participe à l'émancipation du lecteur enfant qui y trouve la résonance de son propre passage à l'âge adulte mais il lui offre aussi un moment et un lieu d'évasion : en entrant dans le livre, en franchissant ses frontières immatériels, l'enfant vit l'aventure de la lecture, connaît l'évasion offerte par le livre.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 814-815.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 815.

¹⁸⁹ Matthieu Letourneux, « Le roman d'aventures, un récit de frontières » in *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Isabelle Nières-Chevrel, éd., Paris, Gallimard, coll. « Publications de Cerisy », 2005, p. 34-51, p. 35.

2.3.2. La lecture, une évasion

Aujourd'hui, les romans sont dominés par un « besoin d'ailleurs¹⁹⁰ » symptomatique d'une époque où la réalité est parfois trop difficile à affronter, en particulier pour un public d'enfants et d'adolescents. Or, la littérature de jeunesse permet au lecteur de s'échapper du monde réel, elle est une littérature de l'évasion comme le notent Christian Chelebourg, spécialiste des littératures de l'imaginaire, et Francis Marcoin, directeur de la revue les *Cahiers Robinson* et spécialiste de l'histoire et de la critique de la littérature de jeunesse, qui voient ainsi le livre de jeunesse « comme capable de happer son lecteur, de l'entraîner dans un autre monde¹⁹¹. » Dans son article consacré aux mondes possibles, Laurent Bazin rejoint cette définition de la littérature de jeunesse qui, selon lui, « stigmatise la pulsion d'évasion, l'envie d'ailleurs et la capacité de l'imaginaire à inventer des mondes comme thème narratif privilégié pour ses romans¹⁹². » Le livre peut aussi être un moyen pour l'enfant de connaître le monde réel : l'évasion est donc tout à la fois divertissante et formatrice. Dans *Les Voyages extraordinaires* de Jules Verne, le parcours des voyageurs permet à l'auteur de renseigner des savoirs issus de différents domaines¹⁹³. Le récit sert une dimension didactique et forme le lecteur à la connaissance du monde : « la thématique de la découverte du monde fait sienne l'adage selon lequel les voyages forment la jeunesse et produit en conséquence une littérature alliant la documentation à l'évasion¹⁹⁴. » Les textes de notre corpus reprennent à plusieurs reprises le schéma du voyage en menant les enfants à la rencontre de lieux inexplorés : la découverte géographique se double d'une découverte initiatique, ils font face à la beauté de la nature. Dans « Les bergers », Gaspar franchit les limites du monde civilisé pour entrer dans le désert à la découverte d'un lieu inconnu et à la rencontre d'enfants sauvages qui l'initient à une nouvelle vie. Pour Francis Marcoin et Christian Chelebourg, l'aventure, quant à elle, favorise la projection du lecteur qui, en entrant dans un livre, pénètre dans un autre monde. Ainsi, « l'aventure idéale, c'est celle qui fait oublier qu'elle est écrite pour devenir une véritable aventure¹⁹⁵ ». L'évasion géographique, spatiale, peut aussi être de nature temporelle par le recours à des formes romanesques qui immergent le lecteur dans d'autres espace-temps. Ainsi Francis Marcoin et Christian Chelebourg

¹⁹⁰ Laurent Bazin, « Passage entre les mondes, passage entre les genres. La catégorie du possible dans le roman de jeunesse contemporain » in *Littérature de jeunesse au présent : genres littéraires en question(s)*, Christiane Connan-Pintado, éd., Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le livre de jeunesse », 2015, p. 77-89, p. 79.

¹⁹¹ Francis Marcoin, Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 109.

¹⁹² Laurent Bazin, *op. cit.*, 2015, p. 80.

¹⁹³ Francis Marcoin, Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 109.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 110.

distinguent les romans historiques qui font revivre au lecteur des époques révolues, à l'image des ouvrages de Scott, et la science-fiction qui projette le lecteur dans le futur¹⁹⁶. Mais l'évasion dans les « ailleurs du temps¹⁹⁷ » peut aussi se porter sur des temporalités autres, à la manière des mondes autres. Le genre de l'uchronie met en scène « l'histoire telle qu'elle aurait pu être si elle avait suivi un autre cours¹⁹⁸ », selon Laurent Bazin, et s'inscrit dans la dimension formatrice de l'évasion dans la littérature de jeunesse. Elle suggère aux jeunes lecteurs que les rêves de changements politiques, sociétaux ou encore écologiques peuvent être imaginables¹⁹⁹. Enfin, les mondes possibles peuplant le domaine romanesque de la littérature de jeunesse sont autant d'univers pluriels, parallèles, qui représentent l'espace autre dans lequel nous embarque la fiction. Pour Laurent Bazin, « écrire c'est créer des mondes, en déployer l'espace-temps le temps d'une aventure ; lire c'est en recréer d'autres, au gré des représentations qu'on se donnera à soi-même de l'univers perçu²⁰⁰. » Le motif du voyage entre les mondes, observé par Laurent Bazin, illustre le voyage fictionnel vécu par le lecteur :

Dès lors mettre en scène le passage entre les mondes, c'est mettre en abyme le voyage entre les mots, en donnant à voir et même à vivre les mésaventures de la conscience détachée du réel et expérimentant l'infini des possibles au gré de sa lecture et des actualisations qu'en donnera sa rêverie imageante²⁰¹.

Le livre permet à l'enfant de se plonger dans l'univers de la fiction mais il est aussi un accès à la connaissance et à la conscience du monde : la littérature de jeunesse éveille le lecteur aux menaces environnementales qui pèsent sur la nature.

2.3.3. L'enfant sur la terre : la transmission écologiste de la littérature de jeunesse

Dans les livres pour enfants, la nature n'est pas simplement le décor d'une intrigue ou le motif d'un paysage d'album : elle est aussi le signe d'un bouleversement écologique. Les livres pour enfants informent le lecteur sur les dangers qui guettent la nature dans le monde réel et participent ainsi à l'éveil de la conscience écologique des nouvelles générations. La littérature française montre sa préoccupation pour les questions environnementales depuis le XIX^e siècle dans des essais

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 111-112.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹⁸ Laurent Bazin, *op. cit.*, p. 84.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 87-88.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 83.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 83.

questionnant la relation de l'homme à son *oïkos*, à savoir la « maison » que représente notre habitat naturel qu'est la terre²⁰², comme dans *Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes* d'Élisée Reclus publié en 1866. Mais plus récemment, l'écologie a trouvé une voie d'expression privilégiée dans les œuvres de fiction. En effet, pour Anne-Rachel Hermetet, responsable du projet EcoLitt, elles « peuvent susciter la réflexion parce qu'elles en appellent à nos imaginaires ou par la force stylistique des récits²⁰³ ». Chez le jeune lecteur, il semble que la littérature, notamment la fiction, soit donc un médium idéal pour développer sa sensibilité écologiste²⁰⁴. La littérature de jeunesse semble ainsi faire perdurer sa tradition éducatrice en formant les écocitoyens de demain. Mais le projet écologiste des livres pour enfants déroge à l'invariable modèle pédagogique de la littérature de jeunesse. Les adultes ne sont plus les exemples à suivre, il s'agit au contraire de former les générations futures à de nouveaux modes de vie et à un nouveau rapport à la nature²⁰⁵. L'école accorde d'ailleurs une place officielle à la littérature de jeunesse dans la formation des enfants et des adolescents aux enjeux écologiques de notre époque comme le révèle la bibliographie établie par le CRDP de l'académie de Créteil en 2005 et intitulée « Éducation à l'environnement dans la littérature de jeunesse²⁰⁶ ». On y retrouve *Voyage au pays des arbres* de Le Clézio classé au sein de la catégorie « Philosophie, réflexion sur l'environnement et le rapport à la nature, hymne à la nature... » La liste établit une centaine de titres pour des élèves de primaire et de collège à travers différents thèmes tels que la protection de la nature, les déchets, l'alimentation ou les espèces en voie de disparition et sous diverses formes comme le roman, l'album ou le documentaire. L'objectif n'est pas seulement d'informer les jeunes lecteurs sur les menaces environnementales mais aussi de leur proposer des moyens d'agir à leur propre niveau, par un changement dans leurs habitudes de consommation par exemple. En s'adressant à des lecteurs enfants, la littérature de jeunesse réalise une ambition pédagogique et morale qui en fait le miroir d'une époque : à travers elles s'expriment les enjeux politiques, moraux, scientifiques ou culturels d'un temps, d'un lieu. De nos jours, les

²⁰² Frédérique Roussel, « Écologie : les écrivains montent à la tribune » [en ligne], Entretien avec Anne-Rachel Hermetet, in *Libération*, mis en ligne le 13 novembre 2015 [consulté en octobre 2017]. Disponible sur : <http://next.liberation.fr/livres/2015/11/13/ecologieles-ecrivains-montent-a-la-tribune_1413283>

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Rappelons la définition du terme « écologiste », « qui défend l'environnement humain et plus généralement la nature en tant que garants d'un bon équilibre humain. » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en juin 2018. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9cologiste>>. En revanche, l'adjectif « écologique » relève de l'écologie, à savoir la « science qui étudie les relations entre les êtres vivants (humains, animaux, végétaux) et le milieu organique ou inorganique dans lequel ils vivent. » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en juin 2018. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9cologie>>

²⁰⁵ João Fernandes, « Écologie et littérature pour la jeunesse » [en ligne], Journée d'étude, *Calenda*, mis en ligne le 12 mars 2015 [consulté en octobre 2017]. Disponible sur : <<http://calenda.org/328036>>

²⁰⁶ Le document est disponible sur : <www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/comite/environnement-bibli.htm>, consulté en mars 2018.

livres pour la jeunesse participent à la nécessaire prise de conscience des dégâts écologiques qui dévastent la nature laissée en ruines aux enfants d'aujourd'hui et de demain. Sensible à la beauté du monde, Le Clézio prend régulièrement part à la défense de l'environnement à travers la publication d'articles engagés et l'écriture d'œuvres littéraires. Dans *Voyage au pays des arbres*, il initie l'enfant aux secrets de la nature – sa beauté, son mystère, sa poésie – et fait de l'écriture une transmission écologiste et un passage : un passage entre l'auteur et le lecteur, entre l'enfant et l'adulte.

3. LE CLEZIO, L'ÉCRITURE COMME PASS-AGE

Chez Le Clézio, l'écriture est un passage : un passage de l'enfance, temps des premières lectures et des premiers écrits, à la maturité d'un homme et d'une œuvre ; un passage de la littérature générale à la littérature de jeunesse, à la rencontre de l'enfant, son lecteur idéal, et de l'enfant qu'il a été et qui a influencé son écriture.

3.1. Le Clézio : de la lecture à l'écriture, de l'enfant à l'adulte

Chez Le Clézio, l'enfance et l'âge adulte sont liés par les mots : les mots des livres qui impactent le jeune lecteur et le futur écrivain, et les mots choisis, écrits, par l'adulte devenu auteur.

3.1.1. Le Clézio, l'enfant

L'enfance est un moment auquel Le Clézio accorde une importance qui se reflète dans son œuvre, comme il le confie à Gérard de Cortanze, romancier et essayiste, auteur d'ouvrages sur des écrivains tels que J.M.G. Le Clézio ou Jorge Semprún : « Je parle très souvent de cette enfance, parce que je crois que c'est ce temps-là qui m'a le plus marqué²⁰⁷. » Les premières années de sa vie sont ponctuées de voyages, entre Nice et le Nigéria où il rencontre son père. Sa jeunesse au bord de la Méditerranée marque son œuvre future, dont « Villa Aurore », où se lit « ce Nice des toutes premières années, [...] celui de la peur et de l'exotisme, de la paresse, de toute la vaste lumière

²⁰⁷ Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile. Vérité et légendes*, Paris, Ed. du Chêne, 1999, p. 52.

amassée dans ce jardin des instants de l'enfance²⁰⁸. » Nice est la ville de l'enfance mais aussi celle d'une découverte de la violence du monde adulte car pendant la Seconde Guerre mondiale, Le Clézio vit retranché avec sa famille dans l'arrière-pays niçois sans pouvoir sortir et sans rien pour se divertir²⁰⁹. Les années qui suivent sont marquées par le périple effectué pour rejoindre son père au Nigéria, la traversée en bateau l'amène vers une terre – et un père – inconnus mais aussi vers l'écriture : pour Gérard de Cortanze, ce voyage est double, « un voyage qui rapproche géographiquement du père, un voyage en soi par le biais de l'écriture²¹⁰. » À l'école, Le Clézio est un élève autodidacte qui apprend en marge du milieu scolaire, au contact des livres dans la bibliothèque familiale ou dans celle de son quartier²¹¹. Il découvre, notamment, les dictionnaires de sa grand-mère qui étalent devant ses yeux des illustrations, des cartes et des listes de mots inconnus par lesquels il fait connaissance avec le monde²¹². Revenant sur cette initiation, Le Clézio révèle à Gérard de Cortanze avoir vécu au contact des livres une « sorte d'étonnement du monde²¹³ » qui lui permit de « comprendre que le monde était plus vaste que ce que je voyais, que derrière ce monde, il en était un autre auquel je ne pouvais accéder que par les livres²¹⁴... » La période enfantine correspond donc à la rencontre avec les livres, les premières lectures sont ainsi indissociables des premières années : elles influencent conjointement l'écriture à venir.

Je pense qu'on est très largement conditionné par ce qu'on a vécu dans les premières années de sa vie, y compris par les lectures qu'on a faites, et les contes qu'on a pu vous raconter, et qu'on a entendus – c'est cela qui vous donne votre véritable destination. On a beaucoup de mal à se défaire de tout cela par la suite. En fait, le reste de l'existence consiste peut-être à reconstruire cette période-là, un peu comme le tigre qui doit devenir un tigre. On a beau l'avoir élevé comme un animal de société, il faut qu'il devienne ce qu'il est²¹⁵.

Le Clézio, lecteur, privilégie alors les romans d'aventures, de William Defoe, Jack London, ou Robert Stevenson²¹⁶, où est mis en scène le passage de l'enfance à l'âge adulte, véritable aventure aux yeux de l'auteur :

Mais quand je veux dire « d'aventures », ce n'est pas forcément qu'il se passe quelque chose d'extraordinaire ou que ça se passe dans un pays extraordinaire. Mais, je crois, ce qui

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁹ Claude Cavallero, *op. cit.*, 2009A, p. 24.

²¹⁰ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, 1999, p. 44-46.

²¹¹ Claude Cavallero, *op. cit.*, 2009A, p. 28.

²¹² J.M.G. Le Clézio, *op. cit.*, 2008.

²¹³ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, 1999, p. 37.

²¹⁴ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, 1999, p. 37.

²¹⁵ Gérard de Cortanze, « Une littérature de l'envahissement » in *Le Magazine littéraire*, n°362, Dossier, mardi 1 janvier 2002, p. 18.

²¹⁶ Claude Cavallero, *op. cit.*, 2009A, p. 23.

m'attirait, c'était un roman où était mis en scène un enfant qui devenait adulte, qui était obligé par les circonstances de se débrouiller, comme chez Dickens aussi, ou Mark Twain, c'est la même chose²¹⁷.

Les livres font ainsi écho à la vie et mènent, de la même façon, vers elle, enseignent à Le Clézio le goût du voyage et de la découverte à travers les récits de Jules Verne, de Joseph Conrad, les relations de voyage de Bougainville ou de Dumont d'Urville²¹⁸ et *Le Livre des Merveilles* de Marco Polo. Pour Le Clézio, le livre est un « moyen de voyager, d'aller ailleurs²¹⁹ », une traversée symbolique du réel vers la fiction, l'imaginaire ; le livre est un voyage, tant dans sa lecture que dans son écriture puisque c'est lors de la traversée en bateau jusqu'au Nigéria que Le Clézio écrit plusieurs romans²²⁰. L'écriture est donc un voyage mais aussi un passage, celui que constitue par nature l'adolescence et dans laquelle Le Clézio veut demeurer : « Et d'une certaine façon, vivre comme un écrivain, c'est un peu vivre comme un adolescent qui ne veut pas vieillir, qui cherche à garder le plus longtemps possible ces privilèges de l'adolescence que sont le rêve et l'illusion²²¹ ». Les voyages entrepris par l'adulte que devient Le Clézio influencent aussi l'écrivain et l'homme. En étant au contact du monde, il en observe les faiblesses et les fragilités et le voyage le mène à nouveau à l'écriture, une écriture engagée pour dénoncer des injustices.

3.1.2. Le Clézio, l'homme engagé

À la fin des années 1960, Le Clézio est amené à partir pour le Mexique dans le cadre de ses obligations militaires²²². Il fait là-bas deux rencontres décisives qui modifient radicalement son écriture, comme nous le verrons plus loin : la première avec les livres sacrés mexicains et la seconde, mais pas la moindre, avec les Indiens Embera auprès desquels il effectuera plusieurs séjours entre 1967 et 1970²²³. La lecture des Codex et des anciennes Chroniques, telles que *La Relation de Michoacán*, les *Prophéties du Chilam Balam*, bouleversent Le Clézio et lui enseignent un savoir ancestral mais inédit à ses yeux, l'ouvrent à un univers en opposition avec la société que connaît Le

²¹⁷ Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 291.

²¹⁸ J.M.G. Le Clézio, « Voyage en utopie », propos recueillis par Jérôme Garcin in *Le Nouvel Observateur*, n°2152, jeudi 2 février 2006, p. 86-88.

²¹⁹ Michèle Gazier, *op. cit.*, p. 18.

²²⁰ Aliette Armel, « L'écriture comme trace d'enfance » in *Le Magazine littéraire*, n°362, dossier mardi 1 janvier 2002, p. 56.

²²¹ *Ibid.*

²²² François Marotin, *François Marotin commente Mondo et autres histoires de J. M. G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1995, p. 151.

²²³ *Ibid.*

Clézio²²⁴. Mais c'est surtout la rencontre avec un peuple inconnu qui marque l'auteur et l'amène à vivre le changement que connaissent les personnages de romans d'aventures qu'il affectionne tant :

J'avais besoin d'un choc physique. Je voulais cesser d'être quelqu'un de purement cérébral. Je me suis aperçu que je devais tendre vers cela. Que cette non-cérébralité pourrait nourrir mes livres futurs. D'autres écrivains pourraient trouver ce cheminement parfaitement absurde, voire artificiel. Les livres qui m'intéressaient, alors que j'étais adolescent, étaient ceux qui, au fond, racontaient cette histoire : comment passe-t-on de l'être cérébral à l'être physique²²⁵.

Le Clézio vit une véritable métamorphose qui l'amène à changer de regard sur le monde et qui annonce l'évolution de l'œuvre à venir : « “Cette expérience a changé toute ma vie, mes idées sur le monde et sur l'art, ma façon d'être avec les autres, de marcher, de manger, d'aimer, de dormir, et jusqu'à mes rêves²²⁶.” » L'aventure amérindienne amène ainsi Le Clézio sur la voie de l'écologie : « J. M. G. Le Clézio qui ne sait pas encore à l'époque ce qu'écologie veut dire se met à respecter cette nature qui lui apporte tant et qu'on détruit tant là d'où il vient²²⁷. » Dès lors, ses œuvres mettent en avant la nature et en appellent à sa protection dans des récits comme *Pawana* où le massacre des baleines incarne la barbarie de l'homme à l'encontre de la nature. Loin de ne faire que le constat de la disparition de celle-ci, Le Clézio propose au lecteur une réponse inspirée par le Mexique indépendant qui agit en faveur de la protection environnementale, notamment sur le plan juridique²²⁸. Défenseur de la nature, Le Clézio est aussi un écrivain qui, selon Jacqueline Dutton, condamne le manque de respect pour l'homme, en dénonçant les peuples colonisés notamment²²⁹. Ses déclarations humanistes sont ainsi nombreuses, en témoignent les articles que Le Clézio écrit comme « Le retour des peuples déplacés²³⁰ » où il prend la parole pour défendre les habitants de l'archipel Chagos où plus récemment à travers ses prises de position publiques pour la protection des droits des immigrés²³¹. L'évolution personnelle de Le Clézio, notamment grâce à ses voyages, accompagne son évolution artistique, de lecteur à auteur, développant peu à peu une œuvre majeure dans la littérature française.

²²⁴ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, 1999, p. 121.

²²⁵ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, 2002, p. 18.

²²⁶ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, 1999, p. 109.

²²⁷ *Ibid.*, p. 110.

²²⁸ Jacqueline Dutton, *Le chercheur d'or et d'ailleurs : l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 109.

²²⁹ *Ibid.*, p. 105.

²³⁰ J.M.G. Le Clézio, « Le retour des peuples déplacés est un droit fondamental » in *Le Monde*, lundi 3 juillet 2017, p. 26.

²³¹ Citons par exemple la lecture de Le Clézio à l'antenne de France Inter d'un texte qu'il a écrit en faveur de la défense des migrants en octobre 2017 [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<https://www.franceinter.fr/culture/quand-jean-marie-gustave-le-clezio-lit-un-texte-inedit-sur-france-inter>>

3.1.3. Le Clézio, l'écrivain

Pour Le Clézio, malgré l'engagement dont il fait preuve pour défendre ses valeurs humanistes et écologistes comme nous l'avons vu, l'écriture ne peut agir sur le monde :

Agir, c'est ce que l'écrivain voudrait par-dessus tout. Agir, plutôt que témoigner. Écrire, imaginer, rêver, pour que ses mots, ses inventions et ses rêves interviennent dans la réalité, changent les esprits et les cœurs, ouvrent un monde meilleur. Et cependant, à cet instant même, une voix lui souffle que cela ne se pourra pas, que les mots sont des mots que le vent de la société emporte, que les rêves ne sont que des chimères²³².

La littérature est avant tout un acte créateur, un emploi artistique du langage qui donne naissance à « de la beauté, de la pensée, de l'image²³³ ». En valorisant davantage la fonction poétique de la littérature, Le Clézio se détache de la figure d'un auteur engagé dont l'œuvre soutient la défense de grandes causes. Néanmoins, il souligne le pouvoir de la création littéraire de faire entendre les voix des hommes et des femmes, d'exprimer leur identité, leur singularité en étant le moyen de revendiquer « le droit à la parole²³⁴ ». L'humilité avec laquelle Le Clézio envisage le travail de la langue propre à l'écrivain se retrouve aussi dans son rapport personnel à l'écriture qui est pour lui un besoin, une nécessité :

Il est très difficile de parler de ce qu'on écrit, parce qu'on écrit d'abord pour une raison qu'on ne comprend pas. Si on la comprenait, peut-être arrêterait-on d'écrire... Écrire est un besoin... C'est à l'intérieur de vous-même. [...] Écrire n'est pas facile. Écrire est un art, qui demande beaucoup d'entraînement je veux dire, qui exige davantage que de connaître le dictionnaire de la langue française et la syntaxe de cette langue²³⁵.

Le rapport qu'entretient la critique à l'œuvre de Le Clézio contraste avec la modestie d'un auteur qui confesse les difficultés de l'écriture. Dès ses débuts, l'accueil de l'œuvre leclézienne est très favorable, il reçoit le prix Renaudot en 1963 pour son premier roman, *Le Procès-verbal*. Il est aujourd'hui « un auteur reconnu qui a la faveur d'un large public [...] et qui bénéficie d'une diffusion internationale²³⁶ », selon Marina Salles. Cependant, malgré le consensus critique autour de la valeur littéraire de l'œuvre leclézienne, ses livres sont inclassables, s'inscrivant dans une

²³² J.M.G. Le Clézio, *op. cit.*, 2008.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, 2002, p. 18.

²³⁶ Marina Salles, « Le Clézio dans le "champ littéraire" » [en ligne] in *Le Clézio : notre contemporain*, nouvelle édition [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, mis en ligne le 31 mars 2018 [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <<http://books.openedition.org/pur/34773>>

pluralité de genres qui montrent la diversité et l'originalité des textes de Le Clézio²³⁷. La marginalité est ainsi une caractéristique déterminante dans la construction de l'image de l'écrivain Le Clézio et de l'image de son œuvre, qui n'est pas sans lien avec la vie d'un homme en décalage avec le monde occidental et que l'on retrouve dans son écriture.

3.2.L'écriture leclézienne

Après nous être penchée sur la relation que noue Le Clézio avec l'écriture et la relation qu'entretient la critique avec son œuvre, nous allons maintenant nous intéresser à l'écriture même de l'auteur pour en observer les caractéristiques et en relever les thématiques privilégiées.

3.2.1. La description

La description est très présente dans les textes de Le Clézio, à tel point qu'elle entame le rôle de la narration dans ses textes, à ce sujet Sophie Jollin-Bertocchi, spécialiste de grammaire et de la stylistique française auteure de nombreuses études sur Le Clézio, évoque très justement une « ivresse descriptive²³⁸ ». Dans les premiers textes de l'auteur, comme *Le Procès-verbal*, elle note que « la description semble s'infiltrer dans le corps du texte, l'investir de telle sorte que l'on assiste à une *vampirisation* du récit et du genre romanesque²³⁹. » La répartition des séquences descriptives et narratives dans le texte en est un indice : leur distinction « est moins nette qu'ailleurs, tout en subsistant²⁴⁰. » Dans les textes de notre corpus, nous verrons que les longues descriptions se mêlent au récit, de sorte que l'aventure qui est nous est racontée est avant tout celle d'un regard, d'un point de vue, à savoir celui de l'enfant. De plus, l'écriture descriptive leclézienne évolue très souvent sous la forme de listes²⁴¹ de termes isolés qui épurent le langage, notamment lorsque leur disposition typographique les détache du corps du texte et du cours du récit. Dans « Lullaby », les mots écrits pêle-mêle par la jeune fille sur la lettre adressée à son père relèvent de cette « mise en scène typographique²⁴² » qui exalte la beauté et la poésie du langage. Ainsi, la pratique descriptive de Le Clézio révèle « que l'auteur prend du champ par rapport aux règles du genre pour dessiner d'autres

²³⁷ Claude Cavallero, « L'étoile J. M. G. Le Clézio » in *Europe*, n°975-958, janv.-fév. 2009, p. 3-4.

²³⁸ Sophie Jollin-Bertocchi, *J.M.G. Le Clézio : l'érotisme, les mots*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2001, p. 175.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*, p. 178.

silhouettes du descriptif. Le plus frappant est la mixité textuelle de nombre de séquences, descriptions narrativisées ou récits dénarrativisés²⁴³. » De plus, la marginalité descriptive de Le Clézio se montre également par l'emploi « d'autres modes de saisie du réel²⁴⁴ » que ceux qu'a réunis Philippe Hamon. Les descriptions reposent sur un point de vue des personnages qui s'étend à l'ensemble des perceptions corporelles, sensorielles : ainsi « l'ensemble des informations descriptives se concentrent ou se déploient à partir d'un foyer sensitif qui est le corps du personnage²⁴⁵ ». Ces derniers sont de « grands promeneurs²⁴⁶ », pour reprendre l'expression de Sophie Jollin-Bertocchi qui remarque qu'ils sont à l'origine d'une « accumulation des descriptions », notamment sous la forme de topographies. Pour Minane Dalam, qui a travaillé sur la description dans l'œuvre de Le Clézio, la relation d'un personnage à l'espace est même au cœur des textes lecléziens :

le texte leclézien semble porter essentiellement sur un certain rapport du personnage ou de l'énonciateur à l'espace : texte de blâme ou de louange d'un certain espace, énoncé d'identification avec cet espace, texte énumératif ou texte focalisé par ou sur le personnage, tous semblent mettre en scène de façon ou d'une autre le rapport de l'individu à son milieu, à un milieu dont il rêve, réel ou imaginaire²⁴⁷.

L'enfant est souvent pris comme porte-regard récurrent des descriptions dans les textes de Le Clézio car il présente plusieurs caractéristiques, observées par Christiane Albert, spécialiste des littératures francophones et notamment des questions liées à l'identité et à l'immigration, qui facilitent son rôle de contemplateur : « la disponibilité, la liberté, l'autonomie de ses actes et de ses mouvements²⁴⁸ ». Le regard de l'enfant invite le lecteur à la contemplation mais lui découvre aussi l'intériorité des personnages. Dans notre corpus, la perception passe ainsi souvent par des regards intérieurs, des rêveries, des souvenirs par lesquels s'exprime l'identité des héros plus que par leurs discours, leurs paroles. L'écriture de cet auteur se dévoile ainsi dans son rapport à la description mais aussi à travers les thématiques qu'il met en avant dans ses œuvres, et particulièrement dans notre corpus.

²⁴³ *Ibid.*, p. 199.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 187.

²⁴⁵ Lucien Giraud, « À l'écart » in *Europe*, n°975-958, janv.-fév. 2009, p. 96.

²⁴⁶ Sophie Jollin-Bertocchi, *op. cit.*, 2001, p. 176.

²⁴⁷ Minane Dalam, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1996, p. 287.

²⁴⁸ Christiane Albert, « L'enfance chez J.M.G. Le Clézio : regard ou quête ? », in *J.M.G. Le Clézio*, Elena Real, Dolores Jiménez, dir., Valencia, Univ. de Valencia, 1992, p. 199-204, p. 200.

3.2.2. Les thématiques de l'œuvre

Comme nous l'avons vu précédemment²⁴⁹, Le Clézio a connu une expérience révélatrice au contact du monde amérindien et de ses valeurs, éloignées de celles du monde occidental, qui l'a mené à une écriture empruntant aux codes de l'utopie. En effet, l'œuvre de Le Clézio fait partie de celles qui revalorisent le primitivisme et l'enfance face à la complexité grandissante de nos sociétés²⁵⁰. L'enfant est ainsi une figure, celle des premiers temps de la vie, qui incarne un espoir, un horizon pour l'adulte : « grâce à son statut d'être éclairé, proche de la nature et des origines, l'enfant protagoniste qui se trouve dans presque tous les récits de *Mondo et autres histoires* et dans *L'Inconnu sur la terre*, remplit le rôle de guide de l'humanité²⁵¹. » De plus, « la nature représente un élément essentiel de son pays idéal²⁵² », Le Clézio déclare d'ailleurs : « Chacun de nous, même s'il a grandi dans la société occidentale, a cette tentation : ôter ses habits, s'enfoncer dans la forêt, se mesurer à la mer, être tout simplement. Le rôle de la littérature, c'est de traduire ce désir de renouer avec l'essentiel²⁵³. » La nature est ainsi le lieu d'une quête des origines et la destination, initiatique, de nombreux personnages voyageurs. La thématique du voyage est très importante dans l'œuvre de Le Clézio et participe à sa dimension utopique, comme en témoigne le récit *Voyages de l'autre côté* ou le conte *Voyage au pays des arbres*. Le voyage n'est pas simplement pour l'auteur un accès à un ailleurs exotique mais à la possibilité d'une autre vie : « en abordant explicitement le thème du voyage dans *Voyages de l'autre côté*, Le Clézio le conçoit moins comme un moyen d'évasion que comme une voie d'accès à l'utopie²⁵⁴. » Par exemple, dans *Voyage au pays des arbres*, l'itinéraire du petit garçon le conduit à un univers naturel merveilleux à l'opposé de la représentation que les adultes ont d'une nature immobile, immuable et silencieuse. Le passage vers un monde meilleur qu'offre une telle utopie rejoint celui inscrit dans la thématique de l'effacement, à savoir le passage du temps. Dans l'œuvre de Le Clézio, le motif des ruines est très présent – à travers les villas délabrées d'« Orlamonde » ou de « Mondo », les épaves de navires de *Pawana* ou le jardin à l'abandon de « Villa Aurore » – et le recouvrement des lieux humains par la nature incarne l'écoulement temporel. Comme le remarque Claude Cavallero, tous ces lieux marginaux « sont autant d'espaces dans lesquels l'exubérance végétale impose, on peut le dire, sa concurrence

²⁴⁹ Voir « Le Clézio, l'homme engagé », (3.1.2), p. 41.

²⁵⁰ Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 85.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 91.

²⁵² *Ibid.*, p. 92.

²⁵³ Sébastien Le Fol, « Le Clézio abat son jeu », entretien avec J.M.G. Le Clézio in *Le Figaro*, n°17017, jeudi 29 avril 1999, p. 30.

²⁵⁴ Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 151.

“sauvage” au travail de l’homme²⁵⁵ ». Enfin, remarquons l’importance de la religion dans l’œuvre de Le Clézio, notamment par la présence de références à des épisodes ou des personnages de la Bible, nous reviendrons sur celles qui émaillent des textes tels que *Pawana* ou « La montagne du dieu vivant ». Néanmoins, Le Clézio se tient à l’écart, encore une fois, de la culture et de la pratique religieuse :

Je ne pratique plus du tout la foi de mes ancêtres. J'en suis, par ma vie, totalement détaché. Mais cela fait partie de moi. Je ne peux pas le renier. Je ne pourrai jamais être un païen²⁵⁶.

Ainsi le passage paraît-il au cœur de l’œuvre de Le Clézio, un passage vers le monde primitif, vers les origines, qui permet l’espoir, le renouvellement de nos sociétés et qu’accompagne le passage de l’écriture de l’auteur vers l’enfance.

3.2.3. Une œuvre tournée vers l’enfance

Dans l’œuvre de Le Clézio, l’enfant incarne le possible, il est synonyme de renouveau, d’espoir comme l’explique l’auteur : « Je pense que des personnages jeunes nous offrent ça, non pas l’optimisme mais cette possibilité de rebondir. On sera autre chose, peut-être²⁵⁷. » Mais les jeunes héros illustrent aussi l’effort d’un écrivain qui cherche à comprendre l’enfance elle-même. Selon Christiane Albert, l’enfance « apparaît surtout comme une représentation mythique qui structure l’œuvre entière et peut se lire comme une tentative sans cesse recommencée d’écrire et de décrire l’enfance pour parvenir à en percer le mystère²⁵⁸ ». La « magie²⁵⁹ » de l’enfance est ainsi traduite par Le Clézio à travers « un double mouvement de regards qui tantôt se croisent sans se rencontrer, tantôt se confondent : celui de Le Clézio regardant l’enfance et celui de l’enfance regardant le monde²⁶⁰. » L’enfant est pour Le Clézio, un être initiatique qui permet le contact avec un autre monde, comme il l’explique dans un entretien avec Sandra Beckett :

dans toutes les religions il y a des enfants qui sont en contact avec Dieu, avec les formes supérieures, les formes surnaturelles ; aussi bien dans les populations animistes que chez les chrétiens ou en islam, on trouve toujours des enfants qui ont servi d’intermédiaires. Parce

²⁵⁵ Claude Cavallero, *op. cit.*, 2009A, p. 110-111.

²⁵⁶ Sébastien Le Fol, *op. cit.*, 2000, p. 38.

²⁵⁷ Claire Devarrieux, « J.M.G. Le Clézio : “Écrire ajoute des jours à ma vie” », rencontre avec J.M.G. Le Clézio in *Libération*, jeudi 27 mars 2014, p. LIV2.

²⁵⁸ Christiane Albert, *op. cit.*, p. 199.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

que c'est l'époque de la vie où je crois qu'on a cette interrogation tellement intense. C'est normal que le surnaturel communique avec l'homme par le moyen de ces enfants²⁶¹.

En se tournant vers l'enfance, l'œuvre de Le Clézio se détourne des adultes qui sont opposés à la lumière et à la magie associées aux enfants :

L'enfance, chez Le Clézio, se définit d'abord en opposition à l'adulte. L'enfant, explique-t-il dans *L'Inconnu sur la terre*, est doté d'une gaieté simple alors que l'adulte a inventé le sérieux ; les enfants ont un « manque de sérieux naturel » tandis que l'adulte a inventé l'ennui, l'horreur, la guerre, le mensonge²⁶².

Le Clézio va plus loin encore en faisant de l'enfant une figure divine, un « enfant-dieu » que rencontre d'ailleurs Daniel au sommet de la « Montagne du dieu vivant » :

J'aime penser que si Dieu existe il s'incarne parfois dans un enfant, dans un vieux mendiant. Ce n'est pas une donnée sûre, mais lorsqu'on me dit « religion », à mes yeux, « religion » c'est ça. Religion incarnée dans le monde, dans les êtres vivants, et particulièrement les êtres humains, puisqu'ils sont les seuls à avoir conscience de la religion²⁶³.

La frontière établie par Le Clézio entre l'enfance et l'âge adulte, frontière symbolique, s'incarne néanmoins dans les nombreuses figures d'adolescents représentées dans ses textes. L'auteur est fasciné par ce moment transitoire qu'il décrit comme « l'âge romanesque par excellence. Le passage à l'adolescence est le premier exil auquel l'être humain est confronté²⁶⁴. » Les adolescents peuplent les nouvelles de Le Clézio qui fut très inspiré par Salinger à qui il dédie son prix Nobel : « À J.D. Salinger, parce qu'il a réussi à nous faire entrer dans la peau d'un jeune garçon de quatorze ans nommé Holden Caulfield²⁶⁵. » C'est d'ailleurs après la lecture de la nouvelle « Un jour rêvé pour le poisson-banane », publiée en 1948 dans le *New-Yorker*, que Le Clézio écrit son premier roman²⁶⁶. L'intérêt de Le Clézio pour l'enfance et l'adolescence l'amène à la rencontre du jeune public, notamment grâce au *Voyage au pays des arbres* en 1978 qui inaugure son entrée dans la littérature de jeunesse.

²⁶¹ Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 300.

²⁶² Gérard de Cortanze, *op. cit.*, 1999, p. 146-147.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Sébastien Le Fol, *op. cit.*, 2000, p. 38.

²⁶⁵ J.M.G. Le Clézio, *op. cit.*, 2008.

²⁶⁶ Gérard de Cortanze, *op. cit.*, 1999, p. 71.

3.3. De la littérature générale à la littérature de jeunesse

L'œuvre de Le Clézio est marquée peu de temps après ses débuts officiels en 1963 par le choc idéologique et spirituel que l'auteur vécut à la rencontre du monde amérindien dans les années 1970. Dès lors, l'écriture de Le Clézio passe « de l'autre côté », évoluant de la littérature générale vers la littérature de jeunesse.

3.3.1. *Mondo et L'Inconnu sur la terre* : le passage vers l'enfance

Cette nouvelle écriture se laisse découvrir dans l'ouvrage *Voyages de l'autre côté* où l'auteur réinvente son rapport à la nature et au monde en transformant ce dernier en cosmos²⁶⁷. Les *Voyages de l'autre côté* de Le Clézio lui permettent d'« ouvrir les yeux au merveilleux immanent à l'expérience terrestre²⁶⁸ » et ouvrent la voie à *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre* où « Le Clézio réalise cette vision du cosmos au sein même du vécu, en se débarrassant de l'adulte qui est en lui pour s'assimiler profondément à l'enfance²⁶⁹. » Ces ouvrages mettent en scène des enfants dont le mode de vie se rapproche de celui des Indiens Embera, notamment à travers « l'intégration de l'individu dans la communauté, dans le temps cyclique et l'espace naturel, et le rapprochement du pays idéal et du monde du réel par le truchement du rêve²⁷⁰. » *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu* s'affirment comme les textes qui inaugurent la seconde partie de l'œuvre de Le Clézio et « sonnent l'heure d'une écriture apaisée, célébrant l'inouïe beauté du monde dans un phrasé plus poétique, effaçant pour le coup toute trace du « “modelage littéraire²⁷¹” ». Les deux ouvrages ont d'ailleurs été écrits en parallèle par Le Clézio²⁷², suggérant une lecture en « dyptique²⁷³ » pour un même projet philosophique. En effet, dans *L'Inconnu sur la terre* comme dans *Mondo* « les cris, l'angoisse, l'agression, la guerre s'effacent devant la joie, la plénitude, l'apaisement, l'extase²⁷⁴. » À partir du roman *Désert* en 1980, l'auteur « se fait [...] le porte-parole de l'humanité souffrante²⁷⁵ » et traite désormais le malheur collectif, porte son intérêt sur le sort des

²⁶⁷ Masao Suzuki, « De la claustromanie au nomadisme », in *Europe*, n°975-958, janv.-fév. 2009, p. 77.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 77-78.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Jacqueline Dutton, *op. cit.*, p. 186.

²⁷¹ Claude Cavallero, *op. cit.*, 2009A, p. 106.

²⁷² Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 205.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 204.

²⁷⁵ Sophie Jollin-Bertocchi, *op. cit.*, 2001, p. 165.

peuples plutôt que sur le mal-être individuel²⁷⁶. Dans *Pawana*, publié en 1992, l'auteur sensibilise ainsi à des enjeux universels à travers la dénonciation des souffrances de groupes humains, comme les Indiens ou les femmes, et d'espèces animales, à savoir les baleines qui sont victimes de la cruauté des chasseurs. *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre* marquent le tournant de l'œuvre de Le Clézio vers l'enfance qui s'oriente ensuite vers l'enfant, lecteur, avec la publication de ses textes pour la jeunesse.

3.3.2. Des textes publiés pour les enfants

En 1978, Le Clézio écrit son premier texte spécifiquement destiné aux enfants, *Voyage au pays des arbres*, publié dans la collection « *Enfantimages* » chez Gallimard en 1978 et illustré par Henri Galeron. Au cœur de ce conte aux motivations écologistes, un « petit garçon qui s'ennuyait » part en voyage jusqu'au « pays des arbres », une forêt merveilleuse peuplée d'arbres anthropomorphes qui en sont les gardiens. Initiant les jeunes lecteurs à la beauté de la nature, ce livre est aussi une source de connaissances au sujet des arbres, « un manuel explicatif sur les arbres, leurs mœurs et coutumes²⁷⁷ ». Néanmoins, il ne rencontre pas un grand succès auprès des enfants, ce que Le Clézio explique par la nature orale du texte : « c'était plutôt une histoire qui devait être lue à haute voix, à des enfants qui n'étaient pas en âge de lire²⁷⁸. » Au contraire, les textes, tels que ceux du recueil *Mondo et autres histoires*, que Le Clézio ne destinait pas originellement aux enfants, ont reçu « une bonne réponse²⁷⁹ » de la part de ce public selon l'auteur. Tous les titres qui ont été édités pour la jeunesse sont d'abord parus dans des éditions générales et sont puisés en grande majorité parmi les recueils *La Ronde et autres faits divers* et *Mondo et autres histoires*, hormis *Pawana*, un texte théâtral, et *Balaabilou*, un conte extrait du roman *Désert*. Ainsi on retrouve dans la collection « *Folio junior* » de Gallimard des titres comme *La Grande vie suivi de Peuple du ciel* ou *Villa Aurore suivi de Orlamonde*. Mais la première œuvre à faire le passage vers la littérature de jeunesse est la nouvelle « *Lullaby* » extraite de *Mondo et autres histoires*²⁸⁰. Interrogé à ce sujet par

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ Cécile Boudeau, « Jean-Marie G. Le Clézio – Voyage au pays des arbres » [en ligne], fiche de lecture réalisée dans le cadre du projet EcoLitt, [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<http://ecolitt.univ-angers.fr/fr/ressources-pour-tous/fiches-de-lecture/jean-marie-g-le-clezio-voyage-au-pays-des-arbres.html>>

²⁷⁸ Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 294.

²⁷⁹ Sandra Beckett, « Le Clézio et les “vrais lecteurs” : vers une littérature pour tous » in *Cahiers Robinson*, n°23 « Le Clézio aux lisières de l'enfance, Isabelle Roussel-Gillet, dir., mars 2008, p. 23-34, p. 28.

²⁸⁰ Sandra Beckett « Le Clézio, J.M.G. » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 580.

Sandra Beckett, Le Clézio explique ce choix par le fait que « Lullaby » représente « cet accès à la littérature qui est une sorte d'aventure²⁸¹. » La publication des textes de Le Clézio pour la jeunesse est aussi justifiée par les thèmes qui trouvent un certain écho chez les enfants : « l'émerveillement, le goût de l'aventure, la nature, le voyage, et la quête d'un ailleurs²⁸². » De plus, comme le remarque Sandra Beckett, l'œuvre de Le Clézio est « empreinte d'un merveilleux qui naît du réel et du quotidien²⁸³ » dont le « langage magique²⁸⁴ » fait de Le Clézio un conteur qui s'adresse donc parfaitement au jeune public. En outre, l'évolution de son écriture après les séjours dans le monde amérindien a aussi participé à son passage vers la littérature de jeunesse :

Il a renoncé à l'avant-gardisme pour privilégier l'histoire lorsqu'il a écrit *Mondo et autres histoires*. Il n'est donc pas étonnant que ce soit après la publication de *Mondo* que Le Clézio ait trouvé un lectorat jeune. Désormais, il adopte un langage, plus simple, plus primitif et plus élémentaire, qui est accessible aux enfants tout en séduisant les adultes²⁸⁵.

Enfin, le genre de la nouvelle présente l'avantage de sa brièveté, idéale pour un jeune public, d'autant plus que Le Clézio joue de deux temporalités. Pour Francine Dugast-Portes, les nouvelles publiées à l'intention des enfants présentent « un développement extrême de l'instant d'une part, et d'autre part une évocation de parcours, à structure initiatique²⁸⁶. » Néanmoins, chez Le Clézio, la publication de textes pour la jeunesse n'est pas synonyme d'une écriture pour l'enfance car l'auteur fait éclater les frontières des lectorats dans le but d'écrire pour tous.

3.3.3. Le Clézio : écrire pour tous les âges

Le Clézio ne se revendique pas comme un auteur pour la jeunesse, allant jusqu'à nier la possibilité d'une écriture volontairement adressée aux enfants : « je crois qu'on n'écrit pas délibérément pour la jeunesse, sauf quand on écrit des contes qui sont destinés aux tout-petits²⁸⁷. » Pourtant, les textes de Le Clézio sont populaires auprès du jeune public qui aime peut-être y lire, et

²⁸¹ Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 200.

²⁸² Sandra Beckett « Le Clézio, J.M.G. » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 580.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Sandra Beckett, *op. cit.*, 2008, p. 33.

²⁸⁶ Francine Dugast-Portes, « J.-M. G. Le Clézio et la littérature de jeunesse in *Culture, texte et jeune lecteur : actes du Xe Congrès de l'International research society for children's literature, Paris, [16-19] septembre 1991*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 146.

²⁸⁷ Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 293.

y vivre, cette « dernière aventure qui reste aux enfants²⁸⁸ », et que constitue la littérature selon l'auteur. Le Clézio n'écrit pas pour les enfants mais cela ne l'empêche pas d'avoir sa propre définition de la littérature de jeunesse, une littérature lue par les plus jeunes et que l'auteur considère être pour eux « un moyen [...] d'entrer dans la vie, de comprendre la vie, de trouver leurs propres interrogations²⁸⁹. » Finalement, la rencontre entre Le Clézio et l'enfance est possible grâce à une écriture qui ne s'adresse pas aux enfants mais qui leur parle, qui les émeut comme le laisse à penser ce que répond l'auteur à Sandra Beckett lorsqu'elle l'interroge sur sa vision de la littérature :

S.B. : Vous avez dit à Pierre Boncenne que vous considérez que la littérature et les oranges ne sont pas des choses très différentes. Cette vision de la littérature explique-t-elle peut-être pourquoi vos livres plaisent aux jeunes ?

L.C. : Oui, si la littérature est un moyen de ressentir plus fort l'effet de la vie réelle, les détails de la vie quotidienne, à ce moment-là je crois que c'est bon, de façon sensuelle, c'est une initiation aux sens. [...] Je crois que la littérature pour les enfants c'est ça aussi, c'est une découverte de ce qu'il y a d'extraordinaire dans la vie quotidienne, dans les gestes les plus intimes²⁹⁰.

Le lecteur de Le Clézio n'a pas de visage, pas d'âge car son écriture est universelle. Il est un auteur *crossover* d'une œuvre *crossage*, qui s'adresse à tous, épousant sa vision idéale de la littérature. En effet, pour l'auteur, « on devrait pouvoir lire les mêmes livres à tous les âges de la vie²⁹¹. » Cependant, l'enfant tient une place importante dans l'écriture de Le Clézio, Aliette Armel souligne que « les enfants ont pour lui la qualité essentielle du regard, un regard nu, sans aucun préjugé, un regard que le merveilleux enseigne bien plus que la réalité scientifique²⁹². » L'enfant est finalement le lecteur idéal aux yeux de l'auteur. Écrivain pour tous, Le Clézio fait le lien entre l'enfance et l'âge adulte, notamment dans *Pawana*, qui est peut-être le texte le plus à la frontière, à la jonction entre ces deux moments. Il est « plutôt osé pour un livre de jeunesse, plutôt dépouillé pour un livre destiné aux adultes²⁹³. » Mais, surtout, les deux monologues des deux protagonistes mettent en miroir l'enfant et l'adulte. Le Clézio est ainsi un écrivain pour tous dont l'œuvre est aux limites de la littérature générale et de la littérature de jeunesse. Bien que s'adressant, en théorie, à un lectorat différent, ces littératures partagent des caractéristiques communes. La littérature d'enfance et de jeunesse possède, elle aussi, son répertoire d'œuvres classiques, ses thématiques privilégiées et ses

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 294.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 297-298.

²⁹¹ Sébastien Le Fol, *op. cit.*, 1999, p. 30.

²⁹² Aliette Armel, *op. cit.*, p. 56.

²⁹³ Robert Miller, « Pawana » in *Dictionnaire J.-M. G. Le Clézio* [en ligne], [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <www.editionspassages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/oeuvres/pawana/>

propres genres littéraires qui font d'elle une véritable littérature. Mal considérée pendant longtemps, elle est revalorisée de nos jours, à l'instar de la description. Cette dernière a, elle aussi, quitté les marges de la Littérature pour s'inscrire pleinement dans les projets d'écriture et les propos des auteurs en témoignant d'un regard particulier sur le monde. Or, dans notre corpus d'œuvres, le regard est à l'origine de descriptions où se croisent les enfants et la nature pour composer une image de l'enfance, comme nous allons le voir maintenant.

**LA REPRESENTATION DE LA NATURE ET DE L'ENFANCE : FIGURER
LES PAYSAGES ET LES PERSONNAGES POUR EVOQUER L'ENFANCE**

Dans un article consacré aux « “visages-paysages” de J.-M.G. Le Clézio », Sandra Beckett a mis en lumière le lien qui unit les figures enfantines aux paysages naturels dans les œuvres de littérature de jeunesse de l’auteur. Les visages des enfants marqués, dorés par l’empreinte de la nature s’offrent à notre contemplation et nous donnent à lire des « histoires belles et simples²⁹⁴ » inspirées par le ciel, la mer, la lumière. La représentation de la nature et de l’enfance articule ainsi les portraits d’enfants et les paysages qui, conjointement, évoquent le visage si particulier de l’enfance selon Le Clézio. C’est ainsi que les « histoires » de notre corpus se donnent à lire, et à voir, dans les descriptions car, en-dehors des sentiers battus de la narration, l’art de conteur de Le Clézio se révèle dans sa façon de représenter un personnage, un instant de vie, une aventure par le prisme d’un regard posé sur la nature. Notre corpus est donc composé de très nombreuses descriptions, nous en avons relevé 743 dont 418 prennent la forme de séquences descriptives et 325 de notations descriptives. Cet ensemble réunit les descriptions qui prennent pour objet la nature et l’enfance : ainsi 26% d’entre elles concernent la nature, 27 % l’enfance et, enfin, 40% des descriptions de notre corpus associent la nature et l’enfance. Cette union est rendue possible par le point de vue actoriel privilégié dans l’écriture descriptive leclézienne : en effet, 447 descriptions traduisent le regard d’un personnage sur le monde, soit 60% de l’ensemble des passages que nous avons relevés. Dans les descriptions de la nature, cette dernière est représentée de façon plurielle : à travers le cosmos – le ciel, le soleil, le jour, la lumière, la nuit –, les animaux et autres créatures – les baleines, les insectes, les arbres – et les espaces aux lisières du monde réel et civilisé – la forêt, la mer, le désert, les jardins. Les descriptions de personnages, quant à elles, saisissent les enfants à travers quelques portraits qui ne font qu’ébaucher leur personnalité, leur visage. À nos yeux, les passages les plus signifiants sont donc ceux où se mêlent l’enfance et la nature dans des tableaux qui naissent de la conjonction des éthopées et des topographies. Ils proposent un univers incarné, au sens littéral, par l’enfant : l’entrelacs de la nature et de l’enfance détermine donc la constitution de notre corpus qui met l’accent sur les échos entre ces deux motifs. Nous avons privilégié les passages valorisant la subjectivité des personnages où les thématiques en Voir et les regards intérieurs expriment une vision particulière de la nature et la sensibilité des enfants, par contraste avec celle des adultes. Enfin, nous avons été attentifs à l’ambition pragmatique de l’écriture descriptive, notamment à la possibilité de projection qu’elle engendre et à sa dimension poétique. La description invite le lecteur à entrer dans le livre, dans l’imaginaire en parallèle de la

²⁹⁴ Sandra Beckett, « Les “visages-paysages” de J.M.G. Le Clézio » in *Visages et paysages du livre de jeunesse*, Jean Perrot, Université Paris Nord, Institut international Charles Perrault, éd., Paris, L’Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de cultures », 1996, p. 23-37, p. 25.

plongée des enfants dans la nature. En conséquence, nous avons favorisé les extraits renvoyant à la frontière – entre l'enfant et l'adulte, entre le passé et le présent, entre la réalité extérieure et le monde intérieur – sur le plan lexical, thématique et symbolique. Les descriptions sélectionnées se partagent ainsi entre l'aventure émancipatrice des enfants dans la nature et l'errance de personnages en quête d'un retour impossible en enfance. En effet, notre corpus éclaire l'oscillation des textes entre la possibilité d'un monde rêvé et la rupture qui les sous-tend, en étant marqués par une cession temporelle et spatiale entre les personnages et leurs rêves, leurs souvenirs qui finit par donner à l'enfance une coloration clair-obscur, se métamorphosant en lieu idéal comme en paradis perdu.

1. DES PAYS-AGES : L'ESPACE-TEMPS DE LA DESCRIPTION

La description a souvent été perçue comme un moment suspendu dans le récit et pourtant, dans les œuvres qui nous intéressent, elle suit l'itinéraire des personnages et le déroulement de l'intrigue. Ainsi évoquons-nous des pays-âges : les paysages décrits sont marqués par le temps de l'enfance qui communique alors avec la nature. L'écriture souligne au niveau énonciatif, syntaxique, notamment, les marques temporelles, signes d'un espace redéfini par un moment, un âge particulier.

1.1. Le déploiement progressif de la description

Dans notre corpus, les descriptions émergent à mesure que s'éveillent les mondes visités par les enfants : l'écriture descriptive s'ancre dans une progression temporelle qui reflète la dynamique évolutive des lieux et des personnages.

1.1.1. Le moment initial : une progression initiatique

Beaucoup des descriptions qui intéressent notre propos révèlent une attention portée au commencement des passages descriptifs, ce qui évoque de façon symbolique la naissance des enfants au contact de la nature. Le moment initial que constitue l'aube intervient régulièrement comme un motif temporel qui traduit littéralement l'expérience initiatique des personnages. Au fil de *Voyage au pays des arbres*, ces derniers se déploient, prennent vie aux yeux du petit garçon et activent ainsi le monde invisible et secret qu'ils symbolisent. La description illustre le mouvement d'émergence de ces créatures par le recours à l'aspect inchoatif :

le petit garçon voyait les arbres desserrer progressivement leur étreinte. Les branches s'ouvraient un peu plus, comme de grands parapluies, et les racines devenaient plus souples ; elles sortaient même de terre, très lentement²⁹⁵.

Dans cet extrait, on relève les verbes « ouvrir » et « sortir » témoignant du début d'une action, et de même cette dernière est qualifiée par les adverbes « progressivement », « lentement » qui expriment l'idée d'une progression. La description trahit l'image figée d'arbres immobiles et immuables en se fondant sur un développement temporel qui reproduit l'éclosion d'un monde invisible. L'éveil des arbres est d'ailleurs représenté par le mouvement de bâillement qui les caractérise et qui constitue une autre marque du commencement : « Quand les racines se desserraient un peu, on entendait un bruit bizarre, un grand bruit de bâillement²⁹⁶ ». La naissance des arbres déclenche aussi l'éveil du petit garçon à ce monde inconnu car comme l'explique le narrateur : « Mais dès que tu siffles, et que tu siffles bien, comme un oiseau, tu commences à entendre le bruit que font les arbres²⁹⁷. » L'aspect inchoatif du verbe « commences » est une autre marque de l'initiation, celle du petit garçon qui suit elle aussi le cours du *Voyage au pays des arbres*. Dans *Pawana*, la nuit précédant l'apparition de la lagune est marquée par une tension, une attente correspondant à l'imminence de la découverte du lieu tant rêvé : « Le vent soufflait, la lune montait lentement au-dessus de la lagune. Je rêvais de ce que je n'avais pas vu encore, du secret que j'étais sur le point de découvrir²⁹⁸. » Notons, ici, l'aspect inchoatif du verbe « montait » : l'élévation de la lune, semblable à celle du lever du soleil évoquée précédemment, renvoie, elle aussi, au commencement. De même, la locution

²⁹⁵ P. 9.

²⁹⁶ P. 10.

²⁹⁷ P. 10.

²⁹⁸ P. 62.

verbale « être sur le point de » exprime une action à venir, la proximité, spatiale et temporelle, de la lagune qui va bientôt se découvrir. Ainsi le passage de la lagune rêvée, intériorisée par le personnage, à une vision effective, réelle de cette dernière correspond à une véritable naissance. Symétriquement à l'aube qui évoque l'éveil des enfants à la nature, le crépuscule met un terme à la parenthèse initiatique des enfants, prononçant la fin du rêve et de l'enfance. L'enfant de lumière que rencontre Jon sur la montagne et qui incarne l'âge d'or de l'enfance perd son aura lumineuse lorsque vient la fin du jour. Son regard s'éteint, se métamorphose, comme le montre le verbe « devenaient », perdant sa couleur dorée qui laisse place à une nuance grise alors que la lumière du jour se dilue dans l'obscurité de la nuit :

Puis la lumière déclina un peu. [...] Jon regarda le visage de son compagnon, et il lui sembla qu'il avait changé de couleur. Sa peau et ses cheveux devenaient gris comme la cendre, et ses yeux avaient la teinte du ciel. La douce chaleur diminuait peu à peu. Le froid arriva comme un frisson²⁹⁹.

En symétrie à l'aspect inchoatif, le verbe « diminuait » présente un aspect terminatif qui exprime la fin du texte et du songe vécu par Jon, ce que révèle la locution adverbiale « peu à peu ». Non seulement le moment initial, mis en valeur par le texte, amorce l'initiation des personnages mais, plus globalement, le déroulement temporel de la description fait écho au cheminement initiatique des enfants, comme nous allons le voir.

1.1.2. La temporalisation de la description

Dans notre corpus, les descriptions suivent un déroulement temporel qui relève de la progressivité, ce qui contribue à relier le parcours géographique des personnages dans la nature à leur parcours initiatique de l'enfance vers l'âge adulte. Dans *Voyage au pays des arbres*, comme nous l'avons évoqué précédemment, les descriptions donnent à voir la naissance des arbres et s'organisent donc selon un déroulement temporel :

²⁹⁹ J.M.G. Le Clézio, « La montagne du dieu vivant » in J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, op. cit., p. 170. Ce sera l'édition de référence.

Il y a d'abord ces bâillements et ces respirations aiguës. Puis tu perçois d'autres bruits. [...] puis tout un tas de craquements, des branches qui se redressent avec des explosions³⁰⁰

Petit à petit, tous les arbres se mettent à parler, et quand ils parlent tous ensemble, ça fait un fracas de sifflements et de bâillements très bien à entendre³⁰¹.

Alors sur toutes les petites feuilles agitées il voyait des yeux s'ouvrir les uns après les autres, lentement, comme les yeux des escargots³⁰².

La description rythme ainsi le déploiement des arbres à l'aide d'adverbes et de locutions adverbiales comme « d'abord », « lentement », « alors », « quand », « puis », « petit à petit », « lentement », présentant tous une valeur temporelle. Le temps de la description fusionne donc avec celui de la narration car le chemin du texte, c'est-à-dire le temps du récit, restitue le temps de l'initiation vécue par l'enfant. La nouvelle « Orlamonde » s'ouvre sur la fenêtre³⁰³ depuis laquelle le personnage contemple la mer. Le motif du cadre renvoie de cette manière au fait que l'on soit dans une partie liminaire où deux ouvertures coïncident, celle de l'histoire et celle du texte dans lequel entre le lecteur, mettant en abyme le motif de l'ouverture. De la même manière, dans « Mondo », la place en début de chapitre de l'ascension du personnage jusqu'à la maison, et jusqu'à sa rencontre avec Thi Chin, reflète le caractère initiatique de cet épisode qui ouvre un moment nouveau pour le personnage³⁰⁴. Le texte « Lullaby » forme une boucle où le personnage quitte la maison puis revient au monde des adultes après son voyage. L'incipit constitue pour le personnage le début d'une nouvelle vie et celui d'une nouvelle aventure pour le lecteur. Ces nouvelles étapes sont symbolisées par la page blanche que regarde la jeune fille et qui peut être celle de l'écrivain, incarnant les possibles de la fiction à travers les possibles offerts au personnage : « Elle regardait seulement le blanc du papier, et elle pensait que peut-être quelque chose allait apparaître, comme des oiseaux dans le ciel, ou comme un petit bateau blanc qui passerait lentement³⁰⁵. » À l'inverse, la fin du texte est parallèle à la fin du chemin parcouru par les personnages. Dans « La roue d'eau » le coucher du soleil et l'arrêt de la roue annoncent la fin du récit et le retour au réel pour Juba : « L'eau a cessé de

³⁰⁰ P. 11.

³⁰¹ P. 15.

³⁰² P. 16.

³⁰³ P. 239..

³⁰⁴ De « C'était environ à cette époque-là » à « Puis Mondo était arrivé devant la porte de la Maison d'or » in J.M.G. Le Clézio, « Mondo » in J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, op. cit., p. 46-50. Ce sera l'édition de référence.

³⁰⁵ J.M.G. Le Clézio, « Lullaby » in J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, op. cit., p. 98. Ce sera l'édition de référence.

couler dans l'acequia, les dernières gouttes sont bues par la terre, dans les fissures des sillons³⁰⁶. » L'emploi du passé composé marque par son aspect accompli l'achèvement d'une action : la circularité de la roue accompagne celle de la boucle suivie par Juba du réel au rêve, et l'interruption du fonctionnement de cette roue coïncide avec le réveil du personnage. De la même façon, dans « Hazaran », l'histoire enchâssée, celle que raconte Martin aux enfants, se termine lorsque ceux-ci retournent à leur maison à la nuit tombée : « Quand l'histoire était finie, les enfants partaient un à un, ils retournaient chez eux.³⁰⁷ » La tension narrative incombant à la place liminaire de fin de chapitre fait ainsi écho à la tension dramatique de l'histoire qui s'achève. Les passages descriptifs suivent la linéarité d'un temps qui destine la nature et les enfants à un nouvel état, un nouvel âge à travers une dynamique de métamorphose.

1.1.3. La dynamique de la métamorphose

Le Clézio recourt très souvent aux comparaisons dans les textes à l'étude pour donner de la nature une image changeante et vivante, progressant tout au long des descriptions. Dans *Voyage au pays des arbres*, le processus d'émergence des arbres qui s'animent est rapproché de celui des coquillages : « Ils sont un peu comme les coquillages à marée basse qui s'agrippent sur les vieux rochers chaque fois qu'ils entendent le bruit des pas d'un homme qui avance³⁰⁸. » En comparant deux objets appartenant à la nature, les arbres et les coquillages, l'auteur suggère que cette dernière est peuplée de créatures secrètes qui en font un monde fantastique. La comparaison traduit ainsi une perception subjective de la nature, d'ailleurs explicitée par le modalisateur « un peu ». La description crée à partir de l'écriture comparative des liens entre différentes images, divers objets : « Les branches s'ouvraient un peu plus, comme de grands parapluies³⁰⁹ ». L'image employée par l'auteur, celle des parapluies, ne relève pas du domaine de la nature et produit une résonance poétique entre deux objets : l'écriture comparative crée des liens entre différentes images, divers éléments à l'origine d'une dynamique de la métamorphose. Le réel est transfiguré par les comparaisons, comme dans « Mondo » où « les autos roulaient en faisant un bruit doux comme

³⁰⁶ J.M.G. Le Clézio, « La roue d'eau » in J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, op. cit., p. 199. Ce sera l'édition de référence.

³⁰⁷ J.M.G. Le Clézio, « Hazaran » in J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, op. cit., p. 155. Ce sera l'édition de référence.

³⁰⁸ P. 8.

³⁰⁹ P. 9.

l'eau³¹⁰ ». La ville, incarnée par le bruit monotone de la circulation, est rapprochée de la nature par la comparaison méliorative au son de l'eau qualifié par l'adjectif « doux ». C'est ainsi la perception que l'on a du monde qui détermine son image et qui le métamorphose. La métonymie est également une figure de style qui participe à la polymorphie des objets décrits. Dans *Voyage au pays des arbres*, ceux-ci se dissimulent aux yeux des hommes en prenant une autre apparence, comme lorsqu'ils feignent l'immobilité, cela montre l'illusion dans laquelle est pris le regard humain. Le monde des arbres se métamorphose ainsi selon un principe métonymique : les nombreuses illustrations du récit où des arbres se confondent avec des hiboux, où les feuilles se transforment en oiseaux et en regards concrétisent cette idée de continuité entre deux mondes où la frontière n'est pas géographique mais de l'ordre de la perception. Ces anamorphoses montrent qu'un objet peut être vu de plusieurs manières en fonction du regard qui l'observe, à l'image du canard-lapin de Jastrow³¹¹. La réversibilité des images symbolise ainsi le renversement entre deux mondes, et c'est le regard qui le permet. Le déroulement temporel de la description reflète la progression des personnages dans leur quête de la nature et d'eux-mêmes. Or, cette linéarité est brisée au croisement de l'enfance et de l'âge adulte. Les repères temporels de la description font entendre la rupture entre l'enfant et l'adulte.

1.2. La rupture temporelle : l'enfance, un temps du passé

Dans notre corpus, les descriptions sont caractérisées par un temps disloqué entre le passé et le présent qui symbolise la rupture entre deux âges. En effet, l'enfance appartient au passé et s'oppose à l'*hic et nunc* de la maturité, comme en témoignent les différents temps verbaux et les différents adverbes.

³¹⁰ P. 34.

³¹¹ Joseph Jastrow, *Fact and fable in psychology*, Boston, Houghton, Mifflin and Co., 1900.

1.2.1. La différence aspectuelle et temporelle des temps verbaux

L'imparfait, le temps verbal habituel de la description dans un récit au passé, coexiste avec le présent de l'indicatif, le passé simple ou encore le plus-que-parfait dans les extraits que nous avons étudiés. Les temps composés expriment grâce à leur aspect accompli une action qui est achevée et donc un moment perdu, notamment dans « Villa Aurore » qui raconte le retour d'un personnage adulte vers les lieux de son enfance. Le protagoniste fait ainsi le constat de la perte de son moi enfant, et c'est alors le plus-que-parfait qui évoque l'enfant qu'il fut :

Le cœur battant, le visage brûlant, j'essayais d'arriver le plus vite possible jusqu'au monde que j'avais aimé, de toutes mes forces, j'essayais de le voir apparaître, vite, tout cela que j'avais été³¹²

Je crois que, dans le fond, je n'avais jamais pu m'habituer tout à fait à n'être plus celui que j'avais été³¹³

Dans *Pawana*, Charles Melville Scammon revient sur le massacre des baleines et la destruction de la lagune, et le constat de la disparition inéluctable du lieu se fait au plus-que-parfait : « Je pense aux larmes de l'enfant, [...] parce qu'il était le seul à savoir le secret que nous avons perdu³¹⁴. » Ainsi, dans ces deux textes qui confrontent les adultes à leur enfance, les temps composés traduisent une rupture dysphorique avec le passé. En qualifiant l'action de personnages enfants, ils témoignent aussi du changement vécu par eux. Le personnage de « Celui qui n'avait jamais vu la mer » est métamorphosé par sa première rencontre avec cette dernière : « Daniel courait en zigzag à travers la plaine des rochers. La lumière l'avait rendu libre et fou, et il bondissait comme elle, sans voir³¹⁵. » De même, en pénétrant dans le désert, Gaspar n'est plus le même, il oublie ses anciens repères qui correspondent au monde qu'il a quitté et dont les lieux sont énumérés : « Il avait tout oublié, maintenant, tout ce qu'il connaissait avant d'arriver. Les rues de la ville, les salles d'étude sombres, [...], tout cela avait disparu³¹⁶ ». Dans notre corpus, l'enfance est perçue comme un âge

³¹² P. 122.

³¹³ P. 125.

³¹⁴ P. 93.

³¹⁵ J.M.G. Le Clézio, « Celui qui n'avait jamais vu la mer » in J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, op. cit., p. 222. Ce sera l'édition de référence.

³¹⁶ J.M.G. Le Clézio, « Les bergers » in J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, op. cit., p. 316. Ce sera l'édition de référence.

d'or, un temps pur des origines. L'imparfait est ainsi employé pour caractériser un moment passé immuable, par son aspect non-limitatif et sécant. La villa Aurore de la nouvelle du même nom est le symbole d'une enfance heureuse, un lieu originel et éternel, ce que suggère la première phrase du texte qui caractérise le lieu : « Depuis toujours, Aurore existait, là, au sommet de la colline³¹⁷ ». Dans « La montagne du dieu vivant », la description du ciel, contemplé par Jon au sommet de la montagne, révèle l'infinité de sa couleur bleue grâce au verbe « commençait » qui associe l'aspect inchoatif et l'aspect non-limitatif de l'imparfait pour introduire la borne première du procès mais sans lui apporter de borne finale, comme si le ciel ne s'arrêtait jamais : « Plus haut, le bleu commençait, un bleu profond et sombre qui vibrait de lumière aussi³¹⁸ ». Le présent évoque à sa façon une certaine permanence, comme c'est le cas dans *Pawana*. Lorsque John revient à Punta Bunda et retrouve ses souvenirs, l'emploi du présent de l'énonciation est une manière de montrer la persistance de la mémoire à travers son aspect tensif, ce qui est renforcé par l'emploi de l'adverbe « encore » : « Il me semble que j'entends encore les cris des marins, le bruit des sabots du cheval d'Emilio³¹⁹. Cependant, le passage à l'imparfait provoque une rupture morphologique dévoilant la frontière entre le passé idéalisé et le présent : « Le vent qui souffle entre les pierres et les lames d'os fait une musique étrange, qui siffle et geint tout bas, comme une plainte. C'était autrefois, c'était il y a si longtemps³²⁰. » Les temps verbaux expriment le passage du temps qui change les personnages mais aussi les lieux, comme c'est le cas dans *Pawana*. Or, conjointement aux temps verbaux, les déictiques traduisent, à leur manière, la rupture spatiale et temporelle à l'œuvre dans les descriptions.

1.2.2. Les déictiques : une frontière spatio-temporelle

Deux adverbes sont récurrents dans les textes de notre corpus et expriment la désunion spatiale et temporelle : il s'agit respectivement de « ici » et « maintenant ». L'emploi du déictique « ici », un indice de la situation d'énonciation sur laquelle est embrayée l'énoncé, pour désigner un lieu implique, en creux, l'opposition de ce dernier à d'autres espaces dont il se distingue par ses particularités. Dans les textes de notre corpus, les personnages quittent la ville ou leur maison, leur école, pour s'aventurer dans la nature, et le passage entre ces deux espaces met en relief leur

³¹⁷ P. 109. Remarquons d'ailleurs que la place de cette description en début d'incipit renvoie à un temps liminaire.

³¹⁸ P. 172.

³¹⁹ P. 40.

³²⁰ P. 32.

opposition. Dans « Celui qui n'avait jamais vu la mer », le schéma du voyage souligne le contraste entre le lieu de départ de Daniel, le pensionnat, et le lieu d'arrivée, la mer. L'emploi de l'adverbe « ici » fait ainsi résonner le contraste sous-jacent entre ces deux espaces : « Il n'y avait personne ici, et pas de noms écrits sur les murs³²¹. » Dans « Lullaby », la proximité entre la ville et le littoral est contredite par l'éloignement symbolique de ces deux espaces aux yeux de l'héroïne qui les traverse. L'adverbe « ici » montre que c'est la perception des personnages qui met en lumière une disjonction entre différents lieux, que la frontière, symbolique, entre ville et nature a été franchie, une fois que Lullaby est sortie de la ville :

Ici, la mer était encore plus belle, intense, tout imprégnée de lumière³²².

Ici, il n'y avait plus de jardins³²³.

Personne ne vivait ici³²⁴.

On était heureux, ici, comme au bout du monde³²⁵

Le contraste est d'ailleurs accentué par la place de l'adverbe en début de phrase ou entre virgules. C'est également le cas dans cet extrait de la nouvelle « Les bergers » où Gaspar et les autres enfants contemplant la vallée qui s'étend sous leurs yeux, un véritable monde à part : « Ici le ciel était grand, la lumière plus belle, plus pure³²⁶. » L'adverbe « maintenant », quant à lui, est le marqueur privilégié du changement œuvré par le temps. Il fait rupture dans les descriptions où il apparaît et renvoie ainsi à la disjonction qui sépare le passé et le présent. Dans « Villa Aurore », il est d'ailleurs associé à l'adverbe « ici » pour témoigner du changement qu'a connu la maison. Ensemble, ils ancrent la description dans l'*hic et nunc*, dans un présent absolu, et montrent que le passé est définitivement perdu : « Et puis mes souvenirs d'enfance semblaient dérisoires, maintenant que la ville moderne avait rongé la villa Aurore, car rien ne pouvait cacher la plaie, la douleur, l'angoisse qui régnaient

³²¹ P. 208.

³²² P. 102.

³²³ P. 103.

³²⁴ P. 103.

³²⁵ P. 104.

³²⁶ P. 317.

maintenant ici³²⁷. » Le déictique « maintenant » est aussi très présent dans *Pawana* et y souligne la rupture entre le passé et le présent : « Et maintenant, tout a disparu³²⁸. » Il révèle également le changement opéré chez John, ses souvenirs ravivés par son pèlerinage sur les lieux du massacre lui font admettre la cruauté exercée à l'encontre des baleines : « Maintenant, après tant d'années, ce sont ces souvenirs qui reviennent ici, à Punta Bunda, dans la baie d'Ensenada³²⁹. » ; « C'est ce sang que je vois, maintenant, sans cesse, ici, sur cette mer si bleue de la Ensenada³³⁰. » Dans « La montagne du dieu vivant », l'association du déictique « maintenant » et de l'aspect accompli du plus-que-parfait met en avant la coupure avec le passé en valorisant le temps présent de l'énonciation. C'est le moment d'une découverte de la nature métamorphosée aux yeux du personnage grâce à l'apparition de la lumière, le changement morphologique symbolise le changement initiatique vécu par Jon : « Elle était née maintenant, sortie de la terre, allumée dans le ciel parmi les nuages, comme si elle devait vivre toujours³³¹. » La frontière temporelle est aussi illustrée du point de vue du passé à travers une déclinaison d'adverbes. Le soldat que rencontre chaque jour Petite Croix, l'héroïne de « Peuple du ciel », raconte à la petite fille la mer qu'elle ne peut pas voir mais qu'elle peut imaginer grâce à lui, et l'adverbe « autrefois » dessine alors une frontière entre le présent et le passé : « Mais c'est seulement quand le soldat est là qu'elle peut imaginer tout cela. C'est peut-être parce qu'il a tellement regardé la mer, autrefois, qu'elle sort un peu de lui et se répand autour de lui³³². » Ce passé-renvoie à un temps éloigné, un âge d'or inaccessible, à l'image de la mer pour l'enfant. Le récit de « Villa Aurore » présente également de nombreuses occurrences d'adverbes temporels qui mettent en tension l'enfance et l'âge adulte à travers le contraste entre les marqueurs temporels du présent, comme l'adverbe « aujourd'hui », la locution adverbiale « à présent », et ceux du passé, comme l'adverbe « autrefois »³³³. Les déictiques permettent ainsi de souligner l'oscillation des descriptions entre deux temps, deux âges. Mais elles finissent, néanmoins, par aboutir au constat de la disparition de l'enfance.

³²⁷ P. 131.

³²⁸ P. 28.

³²⁹ P. 30.

³³⁰ P. 32.

³³¹ P. 153.

³³² J.M.G. Le Clézio, « Peuple du ciel » in J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, op. cit., p. 290. Ce sera l'édition de référence.

³³³ De « Il y avait bien, de temps en temps, comme autrefois » à « de se rejoindre avec ceux du présent. », p. 118.

1.2.3. L'adverbe « plus » : exprimer la perte de l'enfance

Les descriptions qui occupent notre propos emploient à de très nombreuses reprises l'adverbe négative « plus » dans des constructions qui expriment une perte : celle de l'enfance. Dans « Orlamonde », la destruction symbolique de la villa éponyme dans laquelle s'est réfugiée Annah renvoie à la fin du temps de l'enfance : « Orlamonde n'existe plus, ce ne sont que des ruines couleur de vieille poussière³³⁴. » L'amenuisement de la villa Aurore sous les coups de l'invasion urbaine symbolise également la disparition de l'enfance, attachée à cette maison originelle. Or la description des ravages causés à la maison emploie à plusieurs reprises l'adverbe « plus » pour évoquer une double perte, à savoir celle de la villa et celle de l'enfance : « Il n'y avait plus d'ombres à présent, plus de secrets³³⁵. » ; « Elle n'avait plus cette couleur légère, nacrée, qui la faisait paraître irréaliste autrefois³³⁶ » ; « Elle n'avait plus sa couleur d'aurore³³⁷. » À la fin du texte, le silence de la vieille dame annonce la mort de la maison : « La vieille dame ne parlait plus³³⁸. » L'adverbe négatif porte sur la partie temporelle qui reste à venir, marquant ainsi une borne finale. Dans *Pawana*, les constructions négatives avec « plus » traduisent à leur tour une disparition : « Maintenant, à l'endroit où Araceli se baignait, il n'y a plus de roseaux, ni d'oiseaux³³⁹. » La description du paysage pointe ici la perte de la vie qui l'animait à travers l'amenuisement de la nature. Les dernières paroles de John signent la fin d'un temps et la mort de la lagune, comme le met en évidence la répétition de l'adverbe « plus » : « Le siècle nouveau commence, plus rien ne sera comme avant. Le monde ne retournera plus à son origine. La lagune n'est plus le lieu où la vie pouvait naître³⁴⁰. » Dans « La montagne du dieu vivant », le rêve de Jon se termine lorsque l'enfant mystérieux qu'il a rencontré s'évanouit dans la nature : « Jon se réveilla quand le soleil apparut au-dessus de l'horizon. Il s'assit et regarda autour de lui, sans comprendre. L'enfant n'était plus là³⁴¹. » Jon souffre à la fois de la perte d'une omniscience et d'un monde qui s'était ouvert à lui, ce qui est symbolisé par la disparition de l'enfant, et exprimé par « plus ». Cependant, l'adverbe négatif « plus » peut être assorti d'une nuance plus positive, lorsqu'il exprime la métamorphose connue par les enfants au sein de la nature.

³³⁴ P. 249.

³³⁵ P. 120.

³³⁶ P. 121.

³³⁷ P. 121.

³³⁸ P. 131.

³³⁹ P. 40.

³⁴⁰ P. 88.

³⁴¹ P. 176.

Plusieurs notations décrivent ainsi le changement vécu par les personnages qui sortent peu à peu de l'enfance :

Daniel n'avait pas peur, mais il n'était plus tout à fait lui-même³⁴².

À partir de ce moment, Gaspar sut qu'il n'était plus le même³⁴³.

Lullaby ne pensait même plus à l'école [...] Elle ne pensait plus du tout aux rues, aux maisons, aux voitures, aux motocyclettes. [...] On n'attendait plus rien, on n'avait plus besoin de personne³⁴⁴.

La progression temporelle des descriptions de la nature et de l'enfance est donc altérée par la rupture entre l'enfance et l'âge adulte qui fait du passé un moment perdu. Mais le renversement entre passé et présent, dont découle la métamorphose des personnages mais aussi des lieux, offre aussi la possibilité d'un retour en enfance, comme nous allons le voir.

1.3. Le renversement entre passé et présent

Passé et présent s'inversent dans les textes de notre corpus lorsque le passé, les souvenirs éclipsent le moment présent, mais aussi quand le passé est effacé par le temps, par le présent, révélant le changement total vécu par les personnages et par les lieux. Mais ce renversement temporel est aussi celui qui permet aux acteurs des récits de retourner en enfance.

1.3.1. La disjonction géographique et actorielle

Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, certains héros des récits étudiés font l'expérience d'une redécouverte des sites associés à leur enfance. En effet, la disjonction géographique, c'est-à-dire le bouleversement qui sépare les lieux du passé de leur image présente,

³⁴² J.M.G. Le Clézio, « Celui qui n'avait jamais vu la mer », *op. cit.*, p. 222.

³⁴³ J.M.G. Le Clézio, « Les bergers », *op. cit.*, p. 330.

³⁴⁴ J.M.G. Le Clézio, « Lullaby », *op. cit.*, 103-104.

place les personnages face à des espaces nouveaux. Dans « Villa Aurore », le portrait de la maison en montre la décrépitude à travers des adjectifs comme « triste, grise, abandonnée », des participes passés comme « taché », « rongés » et la perte symbolique de sa couleur blanche, de son éclat :

Alors elle m'est apparue, triste, grise, abandonnée, avec ses hautes fenêtres aux volets fermés, et le plâtre taché de rouille et de suie, les stucs rongés par la vieillesse et le malheur. Elle n'avait plus cette couleur légère, nacrée, qui la faisait paraître irréaliste autrefois, quand je la guettais entre les branches basses des lauriers³⁴⁵.

Dans *Pawana*, la baie d'Ensenada est désertée par toute trace du passé : l'emploi de l'adverbe négatif « plus » et l'adjectif « vides » témoignent de la disparition, de la mort du lieu, d'ailleurs évoquée à travers celle des bateaux :

Le sang ne noircit plus la mer, les bassins du port sont vides, la grande lagune frissonne sous le vent comme si rien de tout cela n'avait jamais existé, et que les navires des chasseurs étaient morts en même temps que leurs proies³⁴⁶.

Ici, la disjonction géographique indique la disjonction actorielle, c'est-à-dire la séparation vécue par un personnage entre son « moi » présent et son « moi » enfant, laquelle est renvoyée à l'état de virtualité par l'emploi de la construction hypothétique « comme si ». La désolation du lieu fait ainsi écho à la désolation intérieure de personnages coupés de l'enfant qu'ils ont été. Cette disjonction actorielle se matérialise par une rupture énonciative entre l'enfant du passé et le « je » énonciateur du présent. Dans « Villa Aurore », l'apparition de la troisième personne du singulier pour désigner l'enfant qu'a été le protagoniste témoigne de la distance qui sépare l'enfant de l'adulte. Le « je » personne devient ainsi le « il » non-personne : « Celui qui avait disparu en moi, où était-il ? Mais pendant des années, il ne s'était pas rendu compte de la rupture, frappé d'amnésie, rejeté à jamais dans un autre monde. Il ne voyait plus le jardin, il n'y pensait plus³⁴⁷. » La description met ainsi en parallèle un déplacement géographique et un déplacement dans le temps des personnages : elle est un retour sur le passé.

³⁴⁵ P. 121.

³⁴⁶ P. 30.

³⁴⁷ P. 116.

1.3.2. La description : un retour sur le passé

Le texte *Pawana* est construit sur l'alternance de deux voix, deux confessions, celle de John et celle de Charles Melville Scammon. Le récit suit ainsi les souvenirs des personnages qui reviennent sur leurs actes passés. Le discours de Scammon est comparable à une anamnèse, il revient sur le passé à travers des souvenirs introduits par la formule commémorative « Je pense » : « Maintenant que j'approche de ma fin, je pense à l'étrave de la chaloupe [...]. Je pense encore au bond gigantesque de la femelle [...]. Je pense aux larmes de l'enfant [...] Je pense à lui³⁴⁸ ». Ces dernières images évoquées par Scammon dans l'explicit présentent, par leur place, une valeur confessionnelle : la fin du texte, à laquelle correspond la fin de la vie du personnage, pousse ce dernier à une ultime confession. La formule « Je pense » constitue donc une sorte de rituel confessionnel qui jalonne la parole du personnage et prend une valeur commémorative par sa dimension performative. La parole de John prend, elle, la forme d'une analepse : le personnage adulte repense à son enfance, comme le fait entendre l'alternance entre le présent et le passé. À la fin de son propos, il fait le constat de sa vieillesse à l'aube d'un siècle nouveau : « C'était autrefois, c'était il y a si longtemps. [...] Maintenant, c'est moi qui suis vieux, comme le vieux Nattick, au commencement d'un nouveau siècle³⁴⁹. » Le passage au présent, souligné par l'adverbe « maintenant », contraste avec l'imparfait employé juste avant. Les pensées du personnage sont à l'origine d'un va-et-vient qui est aussi physique, puisque le personnage revient sur les lieux de l'ancien temps. Le retour sur le passé de John s'accomplit ainsi littéralement par la marche mémorielle qui le mène à Punta Bunda. Ce rapport entre le lieu et le personnage, ses sentiments, est à l'œuvre, notamment, dans cet extrait : « Maintenant, après tant d'années, ce sont ces souvenirs, qui reviennent ici, à Punta Bunda, dans la baie d'Ensenada. J'entends la mer, je vois le reflet des roches polies par le vent, la plage si douce, le ciel, et c'est d'abord à la mer de Nantucket que je pense³⁵⁰ ». Le verbe « reviennent », qui a pour sujet les « souvenirs », renvoie aussi, par son sémantisme, au retour physique du personnage. Son contact sensoriel avec le paysage réactive le souvenir, et ce lien entre le « je pense » et la perception se trouve concrétisé par la coordination des propositions. L'action de marcher est directement mise en relation avec l'acte du souvenir par la conjonction « et » qui coordonne les deux propositions : « Je marche maintenant sur cette plage

³⁴⁸ P. 93.

³⁴⁹ P. 33.

³⁵⁰ P. 30.

déserte, et je me souviens de ce que c'était³⁵¹. » La description amène les personnages vers le passé qui, bien souvent, est un moment sublimé, idéalisé par les souvenirs.

1.3.3. *Le tempus amoenus* : le passé, un âge d'or

À l'instar du topos du *locus amoenus* qui présente un paysage idéal, une nature paradisiaque, le *tempus amoenus* fait du temps passé un monde idyllique. Pour Sandra Beckett, le jardin de la villa Aurore « symbolise le jardin édénique de l'enfance³⁵². » En effet, ce lieu à l'abri de la ville et de son bouleversement incarne cet âge d'or malheureusement perdu pour le héros de la nouvelle : « Celui qui avait disparu en moi, où était-il ? Mais pendant des années, il ne s'était pas rendu compte de la rupture, frappé d'amnésie, rejeté à jamais dans un autre monde³⁵³. » Les participes passés, « frappé », « rejeté », marquent une sentence et énoncent la condamnation du personnage. Il est séparé du monde de son enfance, comme Adam et Ève du jardin d'Éden, banni de l'âge d'or qu'incarnent le jardin et la villa. L'assonance du nom même de la villa, « Aurore », laisse entendre le terme « or » et renvoie à l'aube, symbole d'un monde originel et pur, d'un âge d'or. Dans *Pawana* également, la lagune s'inscrit dans un temps primitif comme le montrent dans l'incipit la répétition du circonstant « au commencement » et l'emploi du verbe « commençait » : « C'était au commencement, tout à fait au commencement [...]. Depuis mon enfance j'ai rêvé d'aller là, dans cet endroit où tout commençait, où tout finissait³⁵⁴. » Le topos du *tempus amoenus* est aussi présent à travers la thématique en Dire, moyen d'expression de la nostalgie des origines. Dans « Mondo », le personnage du pêcheur Giordan raconte à Mondo le territoire qu'il rêve de retrouver, l'Afrique, par l'emploi de termes emphatiques qui font de ce continent un lieu d'absolu : « Il fait très chaud là-bas, il y a beaucoup de soleil et la côte est comme le désert. [...] Oui, et des plages de sable très longues. Dans la journée la mer est très bleue, il y a beaucoup de petits bateaux de pêche³⁵⁵ ». La description emploie à deux reprises l'adverbe « beaucoup » et présente trois occurrences de l'adverbe indéfini « très ». Les personnages sont tournés vers un bateau à l'horizon qui rappelle ceux décrits par Giordan, l'homme que rencontre Mondo sur le port, et qui déclenche la prise de parole du personnage : « Un jour, pas très loin en mer, ils avaient vu un grand cargo noir qui glissait

³⁵¹ P. 35.

³⁵² Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 210.

³⁵³ P. 116.

³⁵⁴ P. 27.

³⁵⁵ P. 23.

sans bruit³⁵⁶. » Mondo demande ensuite au pêcheur, à propos du lieu dont il est question : « Alors on peut rester assis sur la plage et regarder passer les bateaux ? On reste assis à l'ombre, et on se raconte des histoires en regardant les bateaux sur la mer³⁵⁷ ? » La question de l'enfant crée un effet de miroir entre Giordan, les hommes que ce dernier lui dépeint, et l'enfant même. La description met en scène un monde utopique dans lequel se projettent les personnages, comme lorsque Giordan évoque ainsi un pêcheur menant une existence tranquille : « Sur une petite île, il y a un pêcheur avec toute sa famille. Ils vivent dans une maison en feuilles de palmier, au bord de la plage. [...] Quand il fait beau et que la mer est calme, le pêcheur emmène toute sa famille, ils vont voir des parents et des amis dans les îles voisines, et ils reviennent le soir³⁵⁸. » Le *tempus amoenum* forme donc le tableau idyllique d'un passé révolu ou imaginaire où nous entraînent les souvenirs et les rêves des personnages. Les récits que nous étudions s'ancrent ainsi dans le passé mais aussi dans le temps présent et révèlent une temporalité à deux visages qui tantôt revient sur une époque accomplie tantôt se ferme sur un instant présent. Ce renversement entre le présent et le passé s'inscrit dans une démarche descriptive où fusionnent l'espace et le temps, le temps des enfants, à tel point que la nature et l'enfance se confondent, comme nous allons maintenant le découvrir.

2. L'INDEFINITION DE L'ENFANCE ET DE LA NATURE

Dans notre corpus, les descriptions évoquent à la fois l'enfance et la nature qui s'entrelacent en un même motif aux contours indéfinis. L'objet décrit devient ainsi difficile à fixer, à saisir tant les interférences et les échos entre le temps de l'enfance et l'espace de la nature sont nombreux. L'indéfinition de ces deux motifs fonde ainsi une représentation changeante, polymorphe, portée par une écriture qui privilégie les marques de l'indéfini.

³⁵⁶ P. 22.

³⁵⁷ P. 23.

³⁵⁸ P. 25.

2.1. La non-référentialité de la description

L'écriture descriptive de notre corpus est caractérisée par son aspect indéfini : le temps, l'espace et les objets sont décrits en-dehors de toute référentialité et témoignent ainsi d'un flou, d'une incertitude qui engendrent l'indéfinition de l'enfance et de la nature.

2.1.1. Un temps indéterminé

Le cadre temporel des passages descriptifs étudiés est indéterminé car il est laissé dans l'imprécision : on ne peut juger du moment, de la date exacte à laquelle se déroulent les faits mis en scène. Le texte *Voyage au pays des arbres* présente plusieurs éléments caractéristiques du genre du conte, notamment une temporalité qui renvoie seulement à l'univers développé dans l'œuvre. En effet, pour Christophe Carlier, les contes prennent place dans le passé, non pas celui de l'Histoire mais un passé « sans date et sans réalité³⁵⁹ ». L'action de *Voyage au pays des arbres* est ainsi ancrée dans un temps imprécis comme le montrent plusieurs notations temporelles : « Quand il avait sifflé comme cela un bon moment, le petit garçon voyait les arbres desserrer progressivement leur étreinte³⁶⁰. » Si le circonstant « un bon moment » caractérise le temps par l'adjectif modalisateur « bon » qui dépend donc de l'appréciation subjective du narrateur, le lecteur n'est cependant pas en mesure de savoir avec précision la durée de ce « moment ». De plus, le texte est caractérisé par un temps qui s'étire, celui de l'attente et de la contemplation, propres à la description : « Le petit garçon n'était pas pressé de partir³⁶¹ » ; « Puis il s'asseyait par terre, au centre d'une clairière, et il attendait³⁶². » Notre corpus présente également de très nombreuses occurrences de l'adverbe « longtemps » qui situe, lui aussi, la durée des événements, ou plutôt des non-événements contemplatifs, dans l'imprécision :

C'était vraiment une belle colline, juste au-dessus de la mer, tout près des nuages, et Mondo l'avait regardée longtemps³⁶³

³⁵⁹ Christophe Carlier, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 2016, p. 41.

³⁶⁰ P. 9.

³⁶¹ P. 8.

³⁶² P. 9.

³⁶³ J.M.G. Le Clézio, « Mondo », *op. cit.*, p. 49.

Il était resté longtemps dans la grande salle à regarder les fenêtres³⁶⁴.

Ils restèrent longtemps assis sur l'embarcadère, à regarder la mer, presque sans parler³⁶⁵.

La tête levée, ils s'en allaient très longtemps, très longtemps, sans quitter des yeux le croissant couleur d'argent, sans penser à rien, presque sans respirer³⁶⁶.

Le temps indéfini, illimité de la description correspond à la parenthèse atemporelle et extatique des enfants au contact de la nature. De la même manière, le cadre spatial des passages descriptifs est imprécis, renvoyant à un univers irréel.

2.1.2. Une situation spatiale imprécise

Comme nous venons de l'évoquer, le cadre spatio-temporel de *Voyage au pays des arbres* est indéterminé, limité à de vagues indications. Ainsi le début du récit situe l'action en un lieu inconnu : « Alors il était obligé de rester sur place et il s'ennuyait un petit peu. Mais un jour, il s'est dit que ce n'était peut-être pas nécessaire d'avoir des ailes ou des nageoires pour voyager³⁶⁷. » L'emploi du terme « jour » et de l'article indéfini « un », de même que la référence exophorique « sur place » à la situation physique du petit garçon qui n'est pas explicitée, ancrent le texte dans une dimension universelle. En outre, les lieux de destination rêvés par le petit garçon sont imprécis : « Il avait bien envie de voyager, de partir vers le ciel, ou bien dans la mer, ou encore de l'autre côté de l'horizon. » Les termes « ciel », « mer », « horizon » réfèrent davantage à des espaces plutôt qu'à des lieux géographiquement situés. De surcroît, il s'agit d'espaces illimités, leur imprécision en fait ainsi des archétypes symbolisant l'ailleurs, la nature. De plus, l'apparition des arbres et du monde autre qu'ils constituent survient à des moments imprécis, liés à une autre réalité, ce que démontre l'absence de référent des adverbes « ici » et « là » : « un jour il allait ici, un autre jour là, et il avait l'impression que les arbres avaient bougé³⁶⁸. » Dans les descriptions, la nature est en effet un espace inconnu, un monde autre qui attend les enfants. Dans « Villa Aurore », la présence de la dame de la villa éponyme est aussi insaisissable que la maison aux contours imaginaires qu'elle habite : « Pourtant,

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 57.

³⁶⁵ J.M.G. Le Clézio, « Lullaby », *op. cit.*, p. 126.

³⁶⁶ J.M.G. Le Clézio, « Les bergers », *op. cit.*, p. 348.

³⁶⁷ P. 5.

³⁶⁸ P. 6.

c'est une chose étrange aussi quand je pense à cette époque, c'est comme si nous savions tous que la dame était là, qu'elle habitait dans cette maison, qu'elle y régnait. » La référence de l'adverbe « là » n'est pas pleine car il peut désigner la villa mais aussi un espace plus large, celui qu'incarne symboliquement la dame dont la présence, l'aura, entoure le lieu et contribue à l'irréalité de ce dernier. L'ailleurs, la nature sont des espaces inconnus pour les enfants qui projettent en eux leurs rêves, leurs attentes. Ainsi les camarades de Daniel dans « Celui qui n'avait jamais vu la mer » évoquent avec imprécision le lieu où est parti le jeune garçon car ils ne peuvent, et peut-être ne veulent, mettre des mots sur ce territoire qui est avant tout pour eux un espace offert à l'imagination :

« Tu crois qu'il est là-bas ? »

Personne ne savait au juste ce que c'était, là-bas, mais c'était comme si on voyait cet endroit, la mer immense, le ciel, les nuages, les récifs sauvages et les vagues, les grands oiseaux blancs qui planent dans le vent³⁶⁹.

La locution adverbiale « là-bas » et la relative semi-substantive « ce que c'était » qui la désigne symbolisent ainsi par leur nature indéfinie l'ailleurs, l'inconnu dont rêvent les enfants. Les autres textes qui constituent notre corpus emploient à de nombreuses reprises la locution adverbiale « là-bas », dont voici quelques occurrences :

Ils disaient, là-bas, en Californie, dans l'Océan, il y a ce lieu secret où les baleines vont mettre bas leurs petits, où les vieilles femelles retournent pour mourir³⁷⁰.

« Il fait très chaud là-bas, il y a beaucoup de soleil et la côte est comme le désert³⁷¹. »

Le jeune garçon avait très envie d'aller voir là-bas³⁷².

Dans chacun de ces extraits, la distance géographique caractérisée par la locution adverbiale « là-bas » témoigne de la nature inaccessible, irréaliste voire mythique des lieux décrits. L'ambiguïté des références spatiales en fait des espaces de possibles où les personnages, et l'auteur, projettent leurs

³⁶⁹ P. 228.

³⁷⁰ J.M.G. Le Clézio, *Pawana*, *op. cit.*, p. 27.

³⁷¹ J.M.G. Le Clézio, « Mondo », *op. cit.*, p. 23.

³⁷² J.M.G. Le Clézio, « Les bergers », *op. cit.*, p. 307.

rêves, leurs fantasmes. Les marqueurs de l'indéfini concourent, eux aussi, à faire de la description un lieu d'évocations.

2.1.3. Les marqueurs de l'indéfini

Dans les descriptions, la nature et l'enfance se confondent à travers des objets représentés par une écriture de l'indéfini. Ainsi, dans cet extrait de *Pawana*, l'adjectif indéfini « tout » renvoie autant à l'enfance qu'à la nature : « Maintenant, tout s'est éteint, tout s'est fini³⁷³. » Cette déclaration de John à propos de la disparition de la lagune résonne aussi comme l'annonce de la perte de son enfance. De la même façon, le narrateur de « Villa Aurore » évoque à la fois la villa et son passé à travers l'indéfini « Les choses » : « Les choses ne devraient pas changer³⁷⁴. » La fatalité qui pèse sur la maison bientôt détruite est aussi celle qui coupe le personnage de l'enfance qu'il a connue. Plus tôt dans la nouvelle la même désignation équivoque revient pour embrasser à la fois la villa et l'enfance : « je sentais quelque chose m'oppresser, appuyer au centre de moi-même, une douleur, une inquiétude, parce que je savais que je n'allais pas retrouver ce que je cherchais, que je ne le retrouverais plus, que cela avait été détruit, dévoré³⁷⁵. » Le pronom démonstratif neutre « cela » renvoie à la villa qui est détruite mais aussi à l'état d'esprit propre à l'enfance marquée par la disparition inévitable qu'exprime l'adverbe « plus » dans la négation et l'aspect accompli du plus-que-parfait. Dans d'autres textes, l'emploi des marques de l'indéfini contribue à ancrer les objets décrits dans le mystère et dans le domaine de l'imaginaire. Dans « La montagne du dieu vivant » un passage du texte montre Jon qui s'enfonce dans le sommeil en même temps que l'écriture devient de plus en plus floue, comme en témoignent l'indéfini « quelque part » et le modalisateur « peut-être » : « Complètement inerte, il sentit qu'il descendait quelque part, vers le sommet du caillou noir peut-être, au bord des trous minuscules³⁷⁶. » La lagune de *Pawana* est d'abord décrite comme « cet endroit où tout commençait, où tout finissait³⁷⁷ », le démonstratif et le terme générique « endroit » montre l'impossibilité de définir le lieu, de même le caractère indéfini du pronom « en » qui désigne ensuite la lagune : « Ils en parlaient, comme d'une cachette, comme d'un trésor³⁷⁸. » Dans « La

³⁷³ P. 30.

³⁷⁴ P. 116.

³⁷⁵ P. 120.

³⁷⁶ P. 164.

³⁷⁷ P. 27.

³⁷⁸ P. 27.

Roue d'eau », la caractérisation de la cité antique qui renait est elle aussi marquée par l'indéfini qui nourrit le mystère de ce lieu mythique :

Peut-être reste-t-il, quelque part, un monument en forme de tombeau, un dôme de pierres brisées où poussent les herbes et les arbustes, non loin de la mer ? Peut-être que demain, quand les grandes roues de bois recommenceront à tourner, quand les bœufs repartiront, lentement en soufflant, sur leur chemin circulaire, peut-être alors que la ville apparaîtra de nouveau, très blanche, tremblante et irréelle comme les reflets du soleil³⁷⁹ ?

La répétition du modalisateur « peut-être », traduisant la subjectivité de Juba, l'emploi de la locution adverbiale indéfinie « quelque part » et la modalité interrogative placent le lieu décrit dans le domaine du mythe, un lieu dont l'emplacement et l'existence même sont incertains. Le texte reste sur une suspension du sens mais, dans cet explicite, ouvre aussi le lieu à tous les possibles. Enfin, dans « Les bergers », la première apparition des enfants nomades présente à plusieurs reprises l'article indéfini « des » pour introduire : « des cris étouffés, des appels. C'étaient des voix d'enfants³⁸⁰. » Les enfants restent indistincts, invisibles voire irréels, leur portrait renvoie à la frontière, qui sous-tend chaque texte, entre le monde réel et le monde de la nature. De plus, lorsque leurs visages se découvrent à Gaspar, celui-ci ne voit d'abord qu'une « paire d'yeux³⁸¹ », sa perception est métonymique et, donc, partielle, décalée. Ce décalage qui caractérise les lieux, et les personnages, dans leur rapport au réel est aussi celui d'une écriture qui décrit un objet pour en évoquer un autre, qui suggère plus qu'elle ne dit.

³⁷⁹ P. 199.

³⁸⁰ P. 307.

³⁸¹ P. 309.

2.2. Une écriture suggestive

L'écriture descriptive des textes réunis dans notre travail est caractérisée par son pouvoir évocateur et suggestif : les descriptions sont ainsi marquées par une signification seconde qui s'inscrit en filigrane d'une représentation première de la nature et de l'enfance.

2.2.1. La fonction indicielle

La fonction indicielle permet de décrire un objet pour renvoyer à un autre élément, à une autre signification : la description peut être l'indice d'un événement narratif ou de la qualité d'un personnage, par exemple. Dans *Pawana*, les paysages témoignent par leur caractère désertique d'une absence de vie que symbolise la disparition de l'eau :

L'eau ne coule plus. Entre les rives étroites, l'ancienne rivière s'éclipse, forme des bassins où dansent les moustiques. Il y a des lézards, des orvets. Quand j'avance, les chevaliers s'envolent en poussant leurs cris aigus. Ce sont les derniers habitants de Punta Bunda³⁸².

L'adverbe de négation « plus », se rapportant à l'absence d'eau, indique la rupture avec le passé : l'eau figée, inanimée, incarne le figement du lieu, la disparition de la vie qui l'anime, que fait entendre la dimension crépusculaire du verbe « s'éclipse » et de l'adjectif « derniers ». De plus, cette rivière est associée au personnage d'Araceli dont la mort résonne à travers celle du lieu :

Je marche sur la plage, là où courait autrefois la rivière. Maintenant, à l'endroit où Araceli se baignait, il n'y a plus de roseaux, ni d'oiseaux. Il n'y a qu'un grand marécage de sable noir, taché de sel³⁸³.

L'imparfait « courait » et l'adverbe « autrefois », par contraste avec le présent « je marche », révèlent le changement vécu par l'espace représenté. La disparition du mouvement de l'eau, qui indique la disparition de la vie, notamment celle d'Araceli, et la construction négative à l'aide de l'adverbe « plus » font état d'une vie qui s'échappe, ce que l'on retrouve aussi dans la construction

³⁸² P. 37.

³⁸³ P. 40.

restrictive qui exprime l'amenuisement du lieu. Enfin, la place de cette description en fin de chapitre rappelle la fin de la quête d'un amour perdu, symbolisée par la désolation et la mort du lieu : le paysage se fait ainsi l'expression de l'état d'âme du héros. La fonction indicielle de la description est également présente dans « Villa Aurore » : « Partout, il y avait ces jardins éventrés, ces ruines, ces plaies béantes creusées dans la terre, en haut de la colline³⁸⁴. » La destruction du lieu, audible dans les participes passés « éventrés », « creusées », les termes « plaies », « ruines » symbolise la dissolution des souvenirs du narrateur. Plus tôt, le terme « mutilation », qui renvoie au lexique de la dégradation, pour qualifier les sentiments du personnage, met en parallèle la destruction du lieu et l'anéantissement des souvenirs du héros : « Ce qui existait aujourd'hui avait effacé d'un seul coup tous mes souvenirs d'enfance, laissant seulement la sensation douloureuse d'un vide, d'une mutilation³⁸⁵ ». La mise en scène de la dégradation des lieux est donc récurrente dans les textes de notre corpus, notamment à travers une isotopie de la disparition sur laquelle nous allons maintenant nous pencher.

2.2.2. L'isotopie de la disparition

La disparition des lieux représentés dans les textes de notre corpus est évoquée à travers le motif de la réduction. La villa « Orlamonde » est ainsi menacée de destruction et présentée comme un lieu en ruines :

Elle se souvient de la première fois qu'elle a marché dans le théâtre abandonné. Elle avançait le long du couloir de béton. L'air sombre la suffoquait, après toute la lumière du ciel et de la mer. Plus loin, elle est entrée dans la maison fantôme, elle a gravi les escaliers de marbre et de stucs, elle s'est arrêtée dans le patio éclairé par une lueur de grotte, elle a regardé les décors éboulés, les colonnades torsadées qui soutenaient les verrières brisées, la vasque de pierre avec sa fontaine tarie³⁸⁶.

La maison est laissée à l'abandon, assimilée à une ombre par les adjectifs « fantôme », « sombre », et le motif de la réduction qui sous-tend les participes passés en emploi adjectival « éboulés », « brisée », « tarie ». On retrouve d'ailleurs l'image de l'eau qui s'est arrêtée, renvoyant à nouveau à l'inanimation, la désincarnation du lieu. Dans *Pawana*, la disparition de l'eau est, en effet,

³⁸⁴ P. 120.

³⁸⁵ P. 118.

³⁸⁶ P. 243.

synonyme de la disparition de la vie qui habite les paysages. La rivière que nous avons évoquée précédemment est frappée par la sécheresse : « La rivière aussi a changé. Maintenant, elle est mince et maigre, juste un filet d'eau qui sinue dans le sable croupi. Comme si le vent et le soleil avaient asséché l'eau des collines³⁸⁷. » Les adjectifs « mince et maigre » révèlent l'amenuisement de la rivière par une gradation : « maigre » accentue l'épuisement du lieu. De plus, la reformulation du terme « rivière » par la périphrase « filet d'eau » concrétise l'amenuisement de cette dernière, dans sa forme, par l'absence de verbe introduisant ce groupe nominal, et dans son ampleur, ce qui est renforcé par l'adverbe « juste ». Enfin, la notation qui suit affirme la disparition totale de la vie par l'emploi du pronom « tout » : « Tout ce qui était vivant ici s'est transformé en charbon³⁸⁸. » Le motif de la réduction connote de façon négative les lieux de notre corpus, saisis dans leur disparition. En revanche, la thématique leclézienne de l'effacement montre le retour de la nature sur les constructions humaines, que nous évoquerons ensuite : « Alors le ventre de la terre pourrait recommencer à vivre, et les corps des baleines glisseraient doucement dans les eaux les plus calmes du monde, dans cette lagune qui enfin n'aurait plus de nom³⁸⁹. » L'effacement du nom de la lagune avec l'adverbe de négation « plus » renvoie au pouvoir déchu de l'homme sur la nature. En effet, l'absence de nom redonne son mystère au lieu et marque la rupture avec l'homme qui est celui qui nomme. Dans « Les bergers », l'effacement est également celui du monde réel aux lisières du monde fantastique que peut constituer la nature : « Peut-être que là où on allait, on ne pourrait plus revenir en arrière, jamais. Peut-être que le vent recouvrait vos traces, comme cela, avec son sable, et qu'il fermait tous les chemins derrière vous³⁹⁰. » La thématique de l'effacement est, ici, traduite par la métaphore des chemins fermés. Il s'agit du désert, lieu où le motif de l'érosion est poussé à son maximum : « Le vent froid avait tout balayé, tout lavé, tout usé avec ses grains de sable³⁹¹. » La mise en scène d'un lieu où la présence, où les traces de l'homme sont éphémères, renvoie au *tempus fugit* mais indique aussi la singularité d'un monde fermé sur lui-même, aux frontières du réel. Les textes sont caractérisés par une autre forme de flou, d'indéfinition, celle qui mêle le rêve et la réalité, et qui fait de la description un entre-deux, entre perception et imagination.

³⁸⁷ P. 36.

³⁸⁸ P. 36.

³⁸⁹ P. 93.

³⁹⁰ P. 304.

³⁹¹ P. 304.

2.3. La confusion entre rêve et réalité

La perception actorielle, notamment enfantine, de la nature fait de la description l'expression d'une vision enchantée du monde où se confondent le rêve et la réalité, où la limite entre perception du regard et hallucination de l'esprit se trouble.

2.3.1. Les marques de modalisation

Parce qu'elles favorisent l'expression d'une subjectivité, les descriptions de notre corpus présentent de nombreuses marques de modalisation. Ainsi, la construction « il me semble que » revient régulièrement dans *Pawana* :

Il me semble aujourd'hui qu'à peine un battement de cœur me sépare de cet instant, quand sur la plage j'essayais en vain d'apercevoir un navire, portant accroché à son flanc une proie, entouré de son nuage d'oiseaux³⁹².

Il me semble que j'entends encore les cris des marins, le bruit des sabots du cheval d'Emilio³⁹³.

Le verbe modalisateur « sembler » montre l'illusion dans laquelle est plongé le personnage qui pense revivre le passé : sa rêverie éveillée s'intercale avec le réel, son souvenir le hante comme il hante le lieu. Pour John et les hommes de Nantucket, l'histoire de la lagune nourrit un rêve qu'ils confondent avec un souvenir : « C'est ce qu'ils disaient, ils racontaient tous cet endroit, comme s'ils l'avaient vue. Et moi, sur les quais de Nantucket, j'écoutais cela et je m'en souvenais moi aussi, comme si j'y avais été³⁹⁴. » Les deux propositions « comme s'ils l'avaient vu » et « comme si j'y avais été » traduisent des souvenirs qui, en réalité, sont illusoire, relèvent d'un regard intérieur traduit par le morphème de comparaison « comme », lié à la subjectivité des personnages. Néanmoins, lorsque Charles Melville Scammon voit réellement la lagune pour la première fois, il n'est pas sûr de ne pas rêver : « L'eau grise nous est apparue, couverte de marques noires qui glissaient lentement. Je ne pouvais en croire mes yeux, et je crois que personne ne pouvait être sûr

³⁹² P. 31.

³⁹³ P. 40.

³⁹⁴ P. 28.

de ne pas rêver³⁹⁵. » Le choix du terme « marques » fait des baleines des formes floues, troubles, seulement perçues par leur couleur, et irrealise les animaux. Cette indéfinition rejoint le flou qui caractérise la vision du personnage comme le montrent les marques de négation qui fragilisent la perception. La lagune est ainsi un lieu qui est constamment pris entre le rêve et la réalité : « Ce lieu jadis si beau, si pur, tel que devait être le monde à son début, avant la création de l'homme, était devenu l'endroit du carnage³⁹⁶. » La comparaison « tel que devait être » où est employée le semi-auxiliaire « devait » fait de la description l'expression d'une probabilité et non d'une certitude : la lagune est à nouveau décrite selon la subjectivité du personnage, au regard de sa vision de la beauté et de la pureté. La virtualité dans laquelle sont plongés les protagonistes des récits est, en outre, traduite par l'emploi du mode verbal du conditionnel, propre à exprimer ce qui relève du possible : « C'était un mot qui vous emportait loin en arrière, dans un autre temps, dans un autre monde, comme un nom de pays qui n'existerait pas³⁹⁷. » Dans cet extrait de « Villa Aurore », le nom grec gravé sur le temple du jardin renvoie à un lieu imaginaire fantasmé par le personnage à la lecture du mot, et le conditionnel révèle ainsi le caractère virtuel du « pays ». De même, à la fin de la nouvelle « Les bergers », le conditionnel est employé dans la description du lieu imaginé par le personnage, il participe ainsi à la construction de mondes possibles : « Il y aurait des plateaux et des ravins [...]. Au-dessus du marécage, il y aurait peut-être même un grand oiseau blanc qui volerait penché sur la terre comme un avion qui tourne³⁹⁸. » Le portrait de Daniel au début de « Celui qui n'avait jamais vu la mer », dévoile la personnalité imprévisible d'un adolescent qui a réalisé, actualisé, les rêves des enfants, désignés comme tels par l'emploi de l'irréel du passé : « Personne n'aurait imaginé qu'il partirait un jour, je veux dire vraiment, sans revenir³⁹⁹. » Dans la même perspective, le mode subjonctif, lui aussi, exprime un procès non pleinement actualisé : « Au-dessous d'elle, si loin qu'on regardât, il n'y avait que cela : la mer⁴⁰⁰. » Le regard de Lullaby ne peut se porter aussi loin que possible car le paysage est présenté dans sa démesure, ce que souligne également le circonstant « sans fin » : « Immense, bleue, la mer emplissait l'espace jusqu'à l'horizon agrandi, et c'était comme un toit sans fin⁴⁰¹. » Le regard des personnages fait vivre leur subjectivité, la communique

³⁹⁵ P. 63.

³⁹⁶ P. 82.

³⁹⁷ P. 112.

³⁹⁸ P. 378.

³⁹⁹ P. 204.

⁴⁰⁰ P. 127.

⁴⁰¹ P. 127.

aux yeux du lecteur par la description. De surcroît, la perception actorielle est aussi fragilisée par la description d'objets irréels dont l'existence est mise en doute.

2.3.2. Des objets irréels

Les objets décrits dans les textes, tant les maisons que les espaces de la nature, présentent un aspect irréel dû, tout d'abord, à l'éloignement qui les sépare du regard des personnages. Ainsi, la colline contemplée par Mondo apparaît comme « grise et lointaine⁴⁰² », éclairée seulement à mesure que le jour se lève. Mais lorsque les protagonistes se rapprochent des lieux contemplés, ceux-ci perdent leur dimension inaccessible. Dans « La montagne du dieu vivant », le mont Reyðarbarmur « semblait très loin, inaccessible⁴⁰³ » à Jon, jusqu'à ce qu'il s'approche : « À mesure que Jon s'approchait, il s'apercevait qu'elle était moins régulière qu'elle ne paraissait de loin⁴⁰⁴ ». L'illusion est brisée, le verbe « s'apercevoir », en contraste avec le verbe « paraître », montre que le personnage prend conscience de la véritable apparence de la montagne. Dans « Hazaran », la maison de Martin est perçue à distance par Alia, ce qui contribue à lui donner son aspect fantastique : « Quand on voyait la maison de Martin, de loin, dans la brume du matin, tout à fait seule au milieu des terrains vagues, à la limite du marécage et de la plage, elle semblait plus grande et plus haute, comme une tour de château⁴⁰⁵. » L'éloignement de la maison et l'aspect mystérieux, cotonneux, de « la brume du matin » en font un lieu étrange, fabuleux car elle est comparée à un « château », et de plus elle est située sur une partie elle-même liminaire de la digue. L'irréalité des objets de la description est aussi motivée par leur comparaison à des nuages : dans « Villa Aurore », le narrateur évoque « le mur blanc, léger comme un nuage, de la villa Aurore⁴⁰⁶ ». La comparaison assure le lien entre le ciel et la villa et la légèreté, associée au motif du nuage, rend la maison comme irréelle. L'évanescence des lieux se développe dans les descriptions par le recours à un autre motif, celui du mirage. Dans « La roue d'eau », l'ancienne cité qui renaît à travers le regard de Juba est imaginaire, ce qui est traduit par le caractère irréel, illusoire du lieu :

Yol, c'est une ville étrange, très blanche au milieu de la terre déserte et des pierres rouges. Ses hauts monuments bougent encore, indécis, irréels, comme s'ils n'avaient pas été terminés. Ils sont pareils aux reflets du soleil sur les grands lacs de sel. Juba connaît bien

⁴⁰² P. 49.

⁴⁰³ P. 150.

⁴⁰⁴ P. 151.

⁴⁰⁵ P. 236-237.

⁴⁰⁶ P. 122.

cette ville. Il l'a vue souvent, au loin, quand la lumière du soleil est très forte et que les yeux se voilent un peu de fatigue⁴⁰⁷.

Le verbe « bougent » et les adjectifs « indécis, irréels » rappellent les ondulations d'un mirage dont les contours sont indéfinis, flous. La présence de « hauts monuments » fait écho au soleil au zénith qui semble être à l'origine de l'apparition de Yol, car la thématique en Voir est liée au circonstant « quand la lumière est très forte ». De plus, les monuments sont comparés aux « reflets du soleil », renvoyant ainsi au processus même du mirage qui est produit par la réfraction de la lumière. En outre, l'incipit décrit le « les eaux lisses qui miroitent déjà⁴⁰⁸ » et introduit cette vision trouble que l'on retrouve dans la caractérisation de Yol. Enfin, la ville est « étrange, très blanche⁴⁰⁹ », et la couleur renvoie à celle des « lacs de sel », évoqués précédemment, où se réfléchit la lumière. L'éloignement du regard, avec le circonstant « de loin », semble ici encore à l'origine de l'illusion que contemple le personnage. Quelques lignes après, le texte affirme l'élévation conjointe du soleil et de la ville grâce au verbe « grandit » : « Maintenant, dans la musique lente des roues, dans la lumière éblouissante, quand le soleil est au plus haut dans le ciel, Yol est apparue, encore une fois. Elle grandit devant Juba, et il voit clairement ses grands édifices qui tremblent dans l'air chaud⁴¹⁰. » La fin du texte correspond ainsi à la fin du mirage qui est sur le point de s'évanouir et qui annonce la fin du rêve :

Les ombres grandissent sur la terre, tandis que le soleil descend peu à peu vers l'ouest, à la gauche du temple. Juba voit les édifices trembler et se défaire. Ils glissent sur eux-mêmes comme des nuages, et le chant des roues, dans le ciel et la mer, devient plus grave, plus gémissant. Il y a de grands cercles blancs dans le ciel, de grandes ondes qui nagent. Les voix humaines s'amenuisent, s'éloignent, s'évanouissent⁴¹¹.

Ce moment crépusculaire est concrétisé par l'accroissement des ombres avec le verbe « grandissent », parallèlement au coucher du soleil qui « descend », comme l'indique la locution conjonctive « tandis que ». On retrouve le verbe « trembler », caractéristique du mirage, associé au verbe « défaire » qui traduit l'effacement de la ville, son évanouissement. Enfin, la juxtaposition de verbes qui signalent la disparition des voix symbolise l'affaiblissement, la disparition de la ville

⁴⁰⁷ P. 190.

⁴⁰⁸ P. 181.

⁴⁰⁹ P. 190.

⁴¹⁰ P. 191.

⁴¹¹ P. 197.

elle-même. Les visions hallucinatoires que connaissent les personnages révèlent combien leur regard est capable de réinventer le monde : le regard des enfants est enchanteur.

2.3.3. La construction « comme si » : enchanter le réel

Dans les descriptions sélectionnées, nous avons remarqué la récurrence d'une construction comparative particulière qui associe l'hypothèse et la comparaison : « comme si ». Elle assimile l'objet décrit à un autre objet, lui prêtant une apparence étonnante et poétique qui facilite l'accès du lecteur au monde autre inventé par le récit. Ainsi, dans *Voyage au pays des arbres* le petit garçon a l'impression que les arbres s'adressent à lui : « Il y avait longtemps qu'il allait se promener dans la forêt et il sentait tout un tas de choses bizarres, comme si les arbres voulaient lui parler, ou comme si les arbres bougeaient⁴¹² ». La construction « comme si » fait de la forêt un monde où les arbres sont doués de la parole et rappelle une façon de s'exprimer proche du langage enfantin. En effet, cette construction relaye le regard ludique, magique des enfants qui enchantent le réel grâce à leur imagination traduite par la parole, par les histoires qu'ils se racontent. Cet extrait de « Villa Aurore » où le narrateur se remémore ses souvenirs d'enfance, exprime ainsi la voix de l'enfant, audible dans la construction « comme si » qui est une formule proche de l'enfance, du parler enfantin : « Eux vivaient dans le beau jardin mystérieux, comme s'ils étaient les créatures de la dame de la villa Aurore. » La comparaison des chats à des « créatures », un terme qui évoque un univers fantastique, assimile le lieu et ses habitants à un autre monde. La nouvelle « Peuple du ciel » met en scène Petite Croix, une petite fille aveugle qui perçoit la nature à travers ses autres sens, le début du texte présente le personnage au bord de la falaise où elle a l'habitude de se rendre :

Elle était comme si elle regardait la terre au-dessous d'elle, sans penser à rien et sans attendre, simplement assise en angle droit sur la terre durcie, tout à fait au bout du village, là où la montagne cessait d'un seul coup et laissait la place au ciel⁴¹³.

La thématique en Voir, signalée par le verbe de perception « regardait », est modifiée par la construction comparative hypothétique « comme si » qui montre que le regard de l'enfant est imaginaire, impossible du fait de sa cécité. Ainsi, sa perception de l'environnement est avant tout intérieure, motivée par son imagination, comme dans cet extrait où le personnage imagine dompter

⁴¹² P. 6.

⁴¹³ P. 269.

la lumière, personnifiée sous la forme de chevaux : « Mais ces chevaux-là sont encore plus grands et plus doux, et ils viennent tout de suite vers elle comme si elle était leur maîtresse⁴¹⁴. » La lumière, décrite à l'aide de la construction « comme si », est présentée sous un jour surnaturel : « À mesure qu'il montait, la lumière du soleil devenait de plus en plus jaune, douce, comme si elle sortait des feuilles des plantes et des pierres des vieux murs⁴¹⁵. » Le rapport entretenu par les personnages avec la nature relève d'une forme de mysticisme qui est exprimée à travers les impressions des personnages, introduites par la construction « comme si » :

Il la regardait, et c'était un peu comme si elle le regardait elle aussi, du fond des nuages, par-dessus la grande steppe grise⁴¹⁶.

Ce n'était pas exactement un regard qui était venu, quand il était penché sur l'eau du ruisseau. C'était aussi un peu comme une voix qui aurait prononcé son nom, très doucement, à l'intérieur de son oreille, une voix légère et douce qui ne ressemblait à rien de connu⁴¹⁷.

Dans le premier extrait, la description révèle l'impression de Jon, qui voit en la montagne un être vivant, et qui est donc transfigurée par la perception de l'enfant. De la même manière, le deuxième passage décline l'association de la comparaison et de l'hypothèse à travers l'emploi du verbe au conditionnel « aurait ». À nouveau, la comparaison exprime le rapport mystique à la nature de personnages qui pensent être appelés, élus par elle, et nous reviendrons sur ce point plus tard. Enfin, « comme si » est le marqueur de la frontière qui sépare le monde réel des mondes parallèles qu'offre la nature : « Tout était si beau que c'était comme si l'école n'avait jamais existé⁴¹⁸. » L'existence de l'école, et du monde ordinaire qu'elle symbolise, est effacée par l'adverbe « jamais » qui renforce la négation du verbe « exister » au plus-que-parfait. La comparaison hypothétique permet donc de montrer que le regard des enfants, leur imaginaire transfigure le réel. Ainsi, dans « Les bergers », une fois que Gaspar est revenu du désert, le texte met en doute la réalité de la vallée de Genna : « Elle était perdue maintenant, quelque part de l'autre côté des collines, inaccessible, comme si elle n'avait pas existé⁴¹⁹. » La construction « comme si » suggère que l'aventure vécue n'est que le fruit

⁴¹⁴ P. 274.

⁴¹⁵ P. 48.

⁴¹⁶ J.M.G. Le Clézio, « La montagne du dieu vivant », *op. cit.*, p. 150.

⁴¹⁷ P. 152.

⁴¹⁸ J.M.G. Le Clézio, « Lullaby », *op. cit.*, p. 102.

⁴¹⁹ P. 377.

de l'imagination du personnage. La perception enfantine transforme l'image du monde : la nature et l'enfance fusionnent ainsi à travers ce jeune regard qui se propage dans les textes et transfigure les paysages. Nous allons donc maintenant nous intéresser plus précisément aux possibilités du regard mises en avant dans les descriptions.

3. LES POSSIBILITÉS DU REGARD

La perception des personnages dans les récits étudiés est magique : elle a le pouvoir de transfigurer le réel. Ainsi, les descriptions révèlent les possibilités d'un regard, ses caractéristiques et sa capacité à faire naître des mondes possibles.

3.1. La focalisation : le point de vue autre des enfants

Le recours majeur à la thématique en Voir donne libre cours aux contemplations des enfants dont le point de vue est autre, à l'image des mondes qu'ils découvrent.

3.1.1. Une perspective privilégiée

Dans les descriptions, les personnages à qui revient le rôle de focalisateurs possèdent une perspective privilégiée qui justifie leur point de vue. Ils apparaissent à plusieurs reprises dans une position – l'élévation, le cheminement, le retrait – propice à la description qu'ils légitiment et déclenchent toute à la fois : leur rôle est ainsi descriptif plus que narratif. Le chemin emprunté par les personnages prend souvent la forme d'une ascension : leur élévation est ainsi susceptible de leur offrir les panoramas, les points de vue les plus exceptionnels. Dans « Orlamonde », la falaise d'où Annah contemple la mer et le ciel se présente comme un lieu unique : « Elle l'a choisi parce qu'il est tout à fait isolé, si haut, si secret que personne ne pourrait la trouver là⁴²⁰. » Les superlatifs

⁴²⁰ P. 239.

absolus construits avec l'intensif « si » révèlent la nature extraordinaire du lieu. De plus, l'adjectif « secret » en fait un point de vue privilégié et même élitiste car le personnage l'a choisi : Annah fait figure d'élue, elle est celle qui a découvert ce point de vue autre sur la nature et dont elle est l'expression. Les descriptions soulignent donc la hauteur des lieux où se situent les personnages. Dans « La montagne du dieu vivant », le pouvoir voir du personnage est mis en scène par son point de vue surplombant que caractérise le circonstant « au sommet » : « Au sommet de la faille, il se retourna. La grande vallée de lave et de mousse s'étendait à perte de vue, et le ciel était immense, roulant des nuages gris⁴²¹. » La puissance du regard est aussi dévoilée par la caractérisation du paysage : l'expression « à perte de vue » et les adjectifs « grande » et « immense » en montrent l'immensité. L'itinéraire des enfants de la nouvelle « Les bergers » les mène, eux aussi, au point d'arrivée et de contemplation que constitue le sommet : « Quand ils arrivèrent au sommet, les enfants s'arrêtèrent pour regarder⁴²². » Ce moment paroxystique achève une sorte de quête des enfants qui arrivent à ce lieu depuis lequel ils admirent la vallée, plongés dans une immobilité contemplative marquée par l'aspect accompli du passé simple « s'arrêtèrent ». Le mouvement des personnages vers les hauteurs favorise leur point de vue tout comme le caractère statique des récits qui nourrit un immobilisme propice à la description. Les textes sont pris dans le temps de l'attente et de la contemplation. Dans *Voyage au pays des arbres*, la relative dans « un petit garçon qui s'ennuyait⁴²³ » montre le désœuvrement du personnage : l'ennui du personnage est la condition nécessaire à la plongée dans un monde imaginaire. L'arrêt du héros entraîne la mise en attente des événements narratifs : « Puis il s'asseyait par terre, au centre d'une clairière, et il attendait⁴²⁴ ». Ici, l'aspect non-limitatif de l'imparfait n'impose pas de fin à l'attente dont on ne connaît ni l'objet ni la durée. Les enfants des textes sont donc souvent montrés immobiles, abandonnés à la contemplation de la nature :

ils avaient vu la grande plaine verte qui brillait doucement, et ils s'étaient arrêtés un instant, sans pouvoir bouger, tellement c'était beau⁴²⁵.

⁴²¹ P. 154.

⁴²² P. 317.

⁴²³ P. 5.

⁴²⁴ P. 9.

⁴²⁵ J.M.G. Le Clézio, « Les bergers », *op. cit.*, p. 324.

Je restais assis des heures, à l'entrée de ce monde, sans vouloir y aller vraiment, seulement regardant ces lettres qui disaient le mot magique⁴²⁶

On remarque dans le premier extrait l'emploi du circonstant de manière « sans bouger » qui marque l'arrêt des personnages. De même, dans le second exemple, le participe passé en emploi adjectival traduit la permanence d'un état : « assis des heures » montre ainsi l'immobilité comme sans fin du personnage, ce que souligne l'approximation temporelle avec l'indéfini pluriel, « des heures ». Revenons à l'élévation du point de vue des enfants qui culmine lorsque ces derniers adoptent le point de vue surplombant des oiseaux. Le regard des enfants est souvent associé à celui des oiseaux qui incarnent la liberté, le voyage : dans « Orlamonde », le point de vue depuis lequel Annah contemple la nature est comparé à l'aire d'un « oiseau qui semble voler au-dessus du monde⁴²⁷. » Ce regard sans limites sur le monde, ce voyage par le regard sont l'objet de la quête menée par les personnages. Les enfants dans « Les bergers » rêvent de posséder la mobilité du regard des oiseaux, ce qui est suggéré par ce conditionnel qui exprime le souhait des personnages : « Ils auraient voulu voler aussi vite que le regard et se poser là-bas, au centre de la vallée⁴²⁸. » Les verbes « voler » et « se poser » font écho à l'oiseau et à ses capacités naturelles et associent ainsi par métonymie le regard des enfants et le point de vue des oiseaux. Enfin, les possibilités offertes par le point de vue particulier de l'oiseau sont mises en scène dans un passage de « Mondo⁴²⁹ ». Le paysage décrit depuis un point de vue surplombant, qualifié par le circonstant « au-dessus », est réduit à des formes, à des notes de couleur : les « rubans noirs » désignent les routes et les montagnes sont comparées aux « tas de cailloux ». De plus, l'énumération des lieux parcourus en parataxe traduit un effet de survol ainsi que la fluidité et la vitesse du regard de l'oiseau. Le point de vue surplombant des oiseaux prêté aux enfants leur permet de contempler les paysages dans leur ensemble. Le regard des enfants se porte ainsi sur l'infiniment grand mais aussi sur l'infiniment petit, comme nous allons le voir, révélant le pouvoir voir offert aux personnages.

⁴²⁶ J.M.G. Le Clézio, « Villa Aurore », *op. cit.*, p. 115.

⁴²⁷ P. 239.

⁴²⁸ P. 317.

⁴²⁹ De « Dadi racontait avec sa voix douce, un peu essoufflée, les histoires de ces oiseaux qui volaient » à « les collines, les montagnes qui ressemblaient à des tas de cailloux. », p. 33-34.

3.1.2. Le pouvoir voir des enfants

Dans les différents textes réunis dans notre travail, les enfants ont la capacité de voir l'inconnu, l'invisible : leur pouvoir voir ne dépend pas uniquement de leur positionnement physique privilégié mais aussi de la magie, de la puissance qui caractérise le regard enfantin. Régulièrement, les objets décrits dans les textes relèvent d'une perception microscopique du monde :

Lullaby voyait avec tous ses yeux, de toutes parts. Elle voyait des choses qu'elle n'aurait pu imaginer autrefois. Des choses très petites, des cachettes d'insectes, des galeries de vers. Elle voyait les feuilles des plantes grasses, les racines⁴³⁰.

L'emploi du conditionnel passé, traduisant la virtualité du procès, suggère que cette vision impossible est devenue possible en étant actualisée par le regard, avec le verbe « voir » à l'imparfait. Le personnage fait l'apprentissage d'une nature minuscule, ce qui est révélé par la caractérisation « très petites » et l'aspectualisation de lieux souterrains en « cachettes » et les « galeries ». Les enfants voient aussi ce qui échappe au regard des autres, des adultes mais aussi des enfants ordinaires : « C'était bien la mer, sa mer, pour lui seul maintenant, et il savait qu'il ne pourrait plus jamais s'en aller⁴³¹. » Ce passage de « Celui qui n'avait jamais vu la mer » qui correspond au moment où Daniel voit pour la première fois celle-ci met en avant la vision subjective du personnage avec l'adjectif « bien » qui modalise l'objet décrit, ainsi qu'avec l'emploi du possessif, « sa mer ». L'appropriation du lieu par le personnage révèle qu'il est le seul à voir la mer de cette façon. Le regard différent des enfants rejoint le caractère exceptionnel des lieux qu'ils contemplent et qui est traduit par la récurrence des superlatifs :

C'est l'endroit qu'elle aime le mieux au monde. Elle l'aime parce que c'est l'endroit du monde où l'on voit le mieux la mer et le ciel⁴³²

C'était une lumière sans chaleur, venue du plus loin de l'espace⁴³³

⁴³⁰ P. 120.

⁴³¹ P. 211.

⁴³² J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 239.

⁴³³ J.M.G. Le Clézio, « La montagne du dieu vivant », *op. cit.*, p. 159.

Ces différentes occurrences de superlatifs absolus de supériorité pointent le caractère unique et extraordinaire des lieux contemplés, d'autant que la contemplation est décrite comme un moment inédit pour les personnages grâce à une construction particulière. En effet, les descriptions emploient régulièrement un verbe de perception associé à l'adverbe « jamais » pour témoigner du caractère nouveau du spectacle offert aux personnages :

et elle regardait le ciel et la mer, comme elle ne les avait jamais vus⁴³⁴

Jon n'en avait jamais vu de semblable⁴³⁵.

Jamais elle n'avait vu une aussi jolie maison⁴³⁶.

Les possibilités offertes au regard des personnages, spectateurs privilégiés de la nature, sont complétées par celles offertes à leur imagination grâce aux différents regards intérieurs mis en scène.

3.1.3. Le passage en regard intérieur

Les personnages des récits sont de grands contemplateurs de la nature, comme nous l'avons vu, mais ils ont aussi la capacité de se tourner vers leurs rêves et leurs souvenirs. Leur regard intérieur est signalé par un retrait physique : les personnages glissent vers le sommeil et les songes, ou parcourent des lieux qui les ramènent au passé, à leurs souvenirs. Dans *Pawana* l'expression récurrente « Je me souviens » ouvre, et signale, les descriptions des souvenirs des héros et les convoquent. Elle présente donc une dimension performative qui lui confère un caractère rituel : « Je me souviens, quand j'avais dix ans, avec les garçons de Nantucket⁴³⁷ » ; « Je me souviens d'Araceli⁴³⁸. » Par ailleurs, le regard intérieur est également traduit dans les descriptions par l'intériorisation du point de vue des personnages. Sur le plan syntaxique, l'emploi de la parataxe traduit le mouvement fluide, continu, qui porte les protagonistes jusqu'au sommeil :

⁴³⁴ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 240.

⁴³⁵ J.M.G. Le Clézio, « La montagne du dieu vivant », *op. cit.*, p. 151.

⁴³⁶ J.M.G. Le Clézio, « Lullaby », *op. cit.*, p. 112.

⁴³⁷ P. 30.

⁴³⁸ P. 35.

Annah est si fatiguée d'avoir attendu, et aussi à cause du froid et de la faim, qu'elle glisse un peu sur elle-même, et elle appuie sa tête sur son épaule droite. Le soleil brille en milliers d'étoiles sur la mer, ouvre le chemin de feu sur lequel on glisse, on s'en va⁴³⁹.

La construction parataxique « on glisse, on s'en va » suggère une gradation : le verbe « aller » renvoie au mouvement du personnage vers le rêve. De plus, le verbe « glisser », employé à deux reprises, correspond au glissement vers le songe, au passage progressif de l'éveil au sommeil lorsque l'esprit s'échappe, se détache peu à peu du corps. De même dans « La montagne du dieu vivant », le moment où le personnage quitte le réel est montré par la métamorphose de son regard, posé sur un caillou qui met en abyme le monde dans lequel il plonge : « Jon approcha son visage de la pierre noire, jusqu'à ce que sa vue devienne trouble. Le bloc de lave grandissait, emplissait tout son regard, s'étendait autour de lui⁴⁴⁰. » La mise en abyme correspond à l'entrée du personnage dans un monde fantastique, comme si Jon entrait dans le tableau, dans la scène contemplée. Le regard traduit ce passage dans un autre monde par son changement de forme, dont sont témoins le verbe « devenir » et l'adjectif « trouble ». Enfin, le regard porté au loin, sur l'horizon, qui symbolise l'ailleurs et le possible, se transforme en une rêverie des personnages grâce au relais entre la thématique en Voir et le regard intérieur : « ses yeux étaient fixés ailleurs au loin, comme s'il pensait à autre chose⁴⁴¹ » ; « Il regardait au loin, vers l'horizon, comme s'il cherchait à voir vraiment tout cela.⁴⁴² » Dans ces deux extraits, les personnages d'exilés que sont Martin et Giordan regardent vers l'horizon : les circonstants « au loin » témoignent d'un éloignement symbolique, ils recherchent l'évasion. De plus, les yeux ne se fixent pas sur un objet précis mais sont comme perdus, ils montrent que le regard est plutôt tourné vers l'imaginaire. Nous avons pu voir comment le regard des enfants est doué de différents pouvoirs qui permettent aux personnages d'appréhender les secrets de la nature et de plonger dans leurs rêves. Mais la nature, elle aussi, favorise la perspective enfantine en s'établissant comme une véritable féerie donnée aux yeux des jeunes personnages.

⁴³⁹ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 245.

⁴⁴⁰ P. 162.

⁴⁴¹ J.M.G. Le Clézio, « Hazaran », *op. cit.*, p. 240.

⁴⁴² J.M.G. Le Clézio, « Mondo », *op. cit.*, p. ?

3.2. La visualisation : la nature, une féerie

Les « “enfants-fées⁴⁴³” » qui peuplent notre corpus, « à la fois réels et merveilleux, [...] doués de pouvoir qu’ont perdu les adultes⁴⁴⁴ », possèdent un regard magique sur le monde, et notamment sur la nature qui s’offre à eux comme une féerie, un spectacle enchanté.

3.2.1. La représentation comme spectacle

Le conte *Voyage au pays des arbres* prend place dans une forêt qui dissimule une clairière où vivent les arbres anthropomorphes : « Pour cela ; il marchait doucement à l’intérieur de la forêt [...]. Puis il s’asseyait par terre, au centre d’une clairière, et il attendait⁴⁴⁵. » Ce lieu dégagé au cœur de la forêt, entouré par les arbres, forme une sorte de scène où le petit garçon va écouter et contempler les arbres, son attitude passive – « il attendait » – le démontre. La clairière est ainsi une bulle secrète, un écrin au sein de la forêt. La fin de la séquence où se sont animés les arbres montre l’union de ceux-ci avec l’enfant à travers une harmonie picturale et musicale. En effet, on remarque une picturalisation par les nombreuses couleurs évoquées qui s’unissent à travers l’adjectif indéfini « toutes » : « Il y a des yeux de toutes les couleurs, des noirs, des jaunes, des roses, des bleu foncé et des bleu pervenche⁴⁴⁶. » De même, la musicalité du sifflement du petit garçon révèle une forme d’harmonie entre lui et les arbres : « Il sifflait le plus doucement qu’il pouvait, pas un air de musique, mais comme les arbres, une ou deux notes, très doucement⁴⁴⁷. » L’animation passe par le son, avec le lexique de la musique présent : le terme « notes », le « verbe » siffler » et l’adverbe « doucement » suggèrent l’harmonie musicale de la scène. Ce moment de communion entre l’enfant et la nature forme ainsi un tableau par les renvois aux couleurs, par le paysage typique de la peinture que constitue la clairière et par le positionnement spatial de l’enfant « au centre » de cette dernière. Et à la fin du texte, la clairière joue son rôle de scène en accueillant la danse des arbres et du petit garçon :

Le ciel est bleu-noir et la pleine lune luit très fort quand il arrive dans la clairière, il entend

⁴⁴³ Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 213-214.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ P. 9.

⁴⁴⁶ P. 16.

⁴⁴⁷ P. 16.

le bruit de la musique. Ce sont les arbres qui sifflent tous ensemble le même refrain⁴⁴⁸.

Les arbres chantent en même temps, en faisant des suites de « tuut-tut-tut-tut-tuuut » tantôt très aigus, tantôt très graves. Avec le bruit des branches qui cognent régulièrement ça fait une drôle de musique, la musique des arbres qui dansent⁴⁴⁹.

Une véritable scénographie se dessine ici par la lumière de la lune qui illumine la clairière et par la musique que sifflent les arbres et que produit leur entrechoquement. L'unité musicale des arbres, traduite par le circonstant de manière « tous ensemble » et par la mention du « même refrain », les assimile à un chœur qui rappelle la chorégraphie de la danse : « Les jeunes arbres sont en rond autour de la clairière et ils dansent en chantant⁴⁵⁰. » L'harmonie des arbres se révèle, ici, par le « rond » que forment ces derniers et qui en est le symbole : celle entre les hommes et la nature, car le petit garçon s'apprête à les rejoindre. Comme le suggère *Voyage au pays des arbres*, le spectacle de la nature est total et convoque l'ouïe comme la vue. Dans notre corpus, la représentation de la nature et de l'enfance en appelle, en effet, à tous les sens.

3.2.2. Une perception multisensorielle

Le contact des enfants avec la nature ne passe pas que par la vue mais aussi par les sens du toucher, du goût et de l'ouïe, comme dans cet extrait de « Mondo » :

Mondo n'était pas pressé. Il avançait en zigzaguant lui aussi, d'un mur à l'autre. Il s'arrêtait pour regarder dans les caniveaux, ou pour arracher des feuilles aux arbres. Il prenait une feuille de poivrier et il l'écrasait entre ses doigts pour sentir l'odeur qui pique le nez et les yeux. Il cueillait les fleurs du chèvrefeuille et il suçait la petite goutte sucrée qui perle à la base du calice. Ou bien il faisait de la musique avec une lame d'herbe pressée contre ses lèvres⁴⁵¹.

L'odorat, le goût, l'ouïe et le toucher contrastent avec une contemplation distante et immobile de la nature. Ici, l'enfant est acteur de sa perception de la nature, sujet des verbes d'action qui le mènent

⁴⁴⁸ P. 28.

⁴⁴⁹ P. 32.

⁴⁵⁰ P. 29.

⁴⁵¹ P. 48.

à la rencontre de celle-ci : « il l'écrasait », « Il cueillait », « il suçait », « il faisait de la musique ». La perception visuelle, évoquée en premier, est délaissée au profit des autres sens qui abondent dans le reste du passage. Régulièrement, le regard des personnages est empêché et la perception auditive se substitue à lui, comme dans l'incipit du texte « Les bergers » : « Les bruits résonnaient ensemble. Dans la nuit ils étaient plus forts, plus précis. Le froid rendait la terre vibrante, sonore, grandes étendues de sable chantonnantes, grandes dalles de pierre qui parlaient. Les insectes crissaient, et aussi les scorpions, les millepattes, les serpents du désert⁴⁵². » Dans « Peuple du ciel » également, la description se consacre souvent à la perception auditive au détriment du sens visuel : l'incapacité de voir des personnages, notamment de Petit Croix, renvoie ainsi à l'aveuglement symbolique du lecteur qui ne peut qu'imaginer, refonder le paysage qui lui est décrit. La description constitue, en effet, une vue de l'imagination pour le lecteur. La relation sensorielle, intuitive de Petite Croix à la nature suggère le mysticisme d'un personnage empreint de religiosité, ce que suggère déjà son nom. Or, nous allons maintenant voir comment les descriptions proposent une image sacralisée de la nature.

3.3. La sacralisation : un regard inspiré sur le monde

Le regard des personnages porté sur le monde est doublement inspiré : les descriptions présentent à la fois des échos à la religion et au monde antique et traduisent le mysticisme, la spiritualité de personnages inspirés par la nature.

3.3.1. Les références à l'Antiquité et à la mythologie

La nature est décrite selon une perspective sacralisante qui la déifie, la mythifie. Ainsi, les arbres dans *Voyage au pays des arbres* sont représentés au regard d'une mythologie de la forêt dans laquelle le chêne est considéré comme l'arbre le plus majestueux. En effet, dans le texte il est désigné comme le « roi de la forêt⁴⁵³ » et ce titre s'inscrit dans une vision issue de l'antiquité gréco-romaine selon laquelle :

⁴⁵² P. 302.

⁴⁵³ P. 24.

cet arbre [...] est associé à Zeus dès l'*Illiade* d'Homère ; son caractère nourricier, sa puissance vitale comme sa longévité exceptionnelle, qui symbolise l'ancestralité, rappellent, en effet, la souveraineté et la puissance du roi de l'Olympe⁴⁵⁴.

Dans *Pawana*, les baleines sont elles aussi décrites comme des figures mythologiques, des créatures démesurées, voire monstrueuses et donc fabuleuses : « les canons lançaient les harpons explosifs, et le sang des géantes s'étalait dans la lagune⁴⁵⁵ ». L'évocation du seul personnage féminin renvoie aussi à la mythologie car l'apparition d'Araceli hors de l'eau rappelle une autre beauté sortie des eaux⁴⁵⁶, Vénus, incarnation de la femme et de la beauté féminine : « Puis elle sortait de l'eau, et la lumière du soleil apparu brillait sur son corps, sur ses épaules, sur son ventre, sur ses seins⁴⁵⁷. » Le participe passé « apparu » et le verbe « sortait » mettent en parallèle le lever du jour et l'apparition d'Araceli, sortant de l'eau. L'Antiquité est aussi un monde auquel réfèrent les descriptions : les lieux dépeints sont ainsi imprégnés du caractère sacré et originel associé à ce temps lointain. L'action de « La roue d'eau » se passe ainsi dans le royaume antique d'Himyar qui renaît au cours du récit et dont la population hétéroclite se joint harmonieusement pour la venue de Juba, ce qui contribue à faire de lui une figure sacrée : « Le peuple d'Himyar se presse dans les rues de la ville. Il y a les esclaves noirs venus de Nubie, les cohortes de soldats, les cavaliers aux capes rouges coiffés de casque de cuivre, les enfants blonds des montagnards⁴⁵⁸. » De plus, l'arrivée du personnage face à la foule se déroule au sommet d'un temple, et l'écho au monde antique est souligné par la référence à la déesse Diane : « En haut de la ville, au-dessus des villas et des arbres, le temple de Diane est immense, ses colonnes de marbre sont pareilles à des troncs pétrifiés⁴⁵⁹. » La caractérisation des troncs par le participe passé en emploi adjectival « pétrifiés » renvoie implicitement à la foudre, un symbole associé à l'antiquité. Dans « Villa Aurore », la description du lieu éponyme se porte sur le temple découvert dans le jardin : « Il y avait aussi quelque chose de curieux dans ce grand jardin abandonné : c'était une sorte de temple circulaire, fait de hautes colonnes sur lesquelles reposait un toit orné de fresques, avec un mot mystérieux écrit sur l'un des côtés, un mot étrange qui disait :

⁴⁵⁴ Sonia Darthou, *Lexique des symboles de la mythologie grecque* [en ligne], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2017, p. 28-29 [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<https://books.google.fr/books?hl=fr&lr=&id=TbIXDgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT4&dq=symbole+ch%C3%AAne&ots=ZcvilCQyXq&sig=iqRG90a9niL4K21v2n0rlzmWfUI#v=onepage&q=ch%C3%AAne&f=false>>

⁴⁵⁵ P. 82.

⁴⁵⁶ Voir Sandro Botticelli, « La nascita di Venere » [en ligne], 1483-1485, [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <<https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBVg>>

⁴⁵⁷ P. 39.

⁴⁵⁸ P. 191.

⁴⁵⁹ P. 192.

OUPANOS⁴⁶⁰ » L'adjectif « circulaire » évoquant l'harmonie et la présence de « colonnes » et de « fresques » en font un lieu anachronique, un temple antique qui s'établit comme une ruine, un vestige du passé dans un texte illustrant la quête des origines du héros. L'image du temple revient aussi dans « Lullaby » où la villa est comparée à un « temple en miniature » sur lequel est gravé un autre nom grec « ΧΑΡΙΣΜΑ⁴⁶¹ ». L'intertextualité des descriptions s'inscrit donc d'une part dans un ensemble d'échos au monde antique et mythologique et d'autre part au domaine religieux, comme nous allons le voir.

3.3.2. Les références religieuses

Dans les textes de notre corpus, les références à la religion prennent plusieurs formes, ainsi le rite initiatique du baptême est une scène religieuse déclinée dans plusieurs récits : « Avant de continuer sa marche, Jon s'agenouilla à nouveau au bord du ruisseau et il but plusieurs gorgées de la belle eau glacée⁴⁶². » Le prénom « Jon » est un dérivé du prénom anglais « John », équivalent anglophone de « Jean » qui évoque la figure de Jean le Baptiste, et souligne ainsi la similitude entre cette scène et le rituel chrétien du baptême. Plus loin dans le récit, la description affirme cette intertextualité biblique : « Elle était douce et fraîche, mais dense et lourde aussi, et elle semblait parcourir tout son corps comme une source. C'était une eau qui rassasiait la soif et la faim, qui bougeait dans les veines comme une lumière⁴⁶³. » Pour Daniel Henky, la comparaison à une « source » et « à une lumière », ainsi que l'effet de diffusion suggéré par le verbe « parcourir », assimilent l'eau bue par John à l'eau vive : « Dans *La Montagne du dieu vivant*, l'enfant que rencontre Jon est un véritable initiateur. Il donne à boire à Jon une eau “qui rassasi[e] la soif et la faim, qui boug[e] dans les veines comme une lumière” qui fait irrésistiblement penser à l'eau vive dont parle le Christ⁴⁶⁴ ». Enfin, le moment pendant lequel se déroule l'histoire inscrit aussi le texte dans une dimension religieuse : « C'était une lumière très lente, et Jon comprit qu'elle allait durer des mois encore, sans faiblir, jour après jour, sans laisser place à la nuit. » La description d'une lumière qui ne faiblit jamais réfère à la particularité climatique de l'Islande où la nuit est absente

⁴⁶⁰ P. 113.

⁴⁶¹ P. 112.

⁴⁶² P. 152.

⁴⁶³ P. 171.

⁴⁶⁴ Danièle Henky, « J.M.G Le Clézio édité en jeunesse : “Lire et écrire comme les enfants jouent” » in *Cahiers Robinson*, n°23 « Aux lisières de l'enfance », Arras, Université d'Artois, UFR Lettres et arts, 2008, p. 35-48, p. 38-39.

pendant une partie de l'année, à partir du 21 juin qui correspond au jour de l'aventure connue par Jon : « Dans la lumière du 21 juin il était très haut et large, dominant le pays de steppes et le grand lac froid, et Jon ne voyait que lui⁴⁶⁵. » Or, le 21 juin, le solstice est célébré par la religion chrétienne au cours des fêtes de la saint Jean, ce qui renvoie à nouveau au personnage de Jon. L'intertextualité biblique des récits de Le Clézio contribue donc à la dimension initiatique de l'œuvre, par des références au Nouveau Testament ou à la Genèse notamment, et à son projet utopiste. En effet, Sophie Jollin-Bertocchi y décèle l'intérêt de l'auteur pour le primitivisme et la recherche des origines qui est celle de la « pureté, de l'essentiel, de l'ensemble des valeurs négligées par la société moderne⁴⁶⁶. » Dans *Pawana*, les références au temps des origines vont dans ce sens :

Ce lieu jadis, si beau, si pur, tel que devait être le monde à son début, avant la création de l'homme, était devenu l'endroit du carnage⁴⁶⁷.

Alors le ventre de la terre pourrait recommencer à vivre, et les corps des baleines glisseraient doucement dans les eaux les plus calmes du monde, dans cette lagune qui enfin n'aurait plus de nom⁴⁶⁸.

Dans ces deux extraits », des constructions superlatives, avec l'intensif « si » puis la tournure absolue pour « les eaux les plus calmes du monde », renvoient à la pureté de l'épisode biblique de la Création, au paradis de l'Éden. Un autre écho à une scène religieuse est récurrent dans les textes qui dévoilent l'ouverture d'une mer ou d'un fleuve : « Elle gonfle le ciel et la mer, son onde s'écarte longuement⁴⁶⁹. » L'extrait nous montre la mer qui s'écarte devant l' élu acclamé par la foule, Juba, ce qui rappelle la figure biblique qu'incarne Moïse devant lequel s'ouvre la mer rouge. Dans « Peuple du ciel » également, une formule employée rappelle la religion : « Ainsi parlent les abeilles, et bien d'autres choses encore⁴⁷⁰. » La présence de l'adverbe « ainsi » en début de phrase et l'inversion sujet-verbe rappellent le titre de l'ouvrage de Nietzsche *Ainsi parlait Zarathoustra*. Or, Ana Luiza Silva Camarani a mis en lumière « l'une des utopies les plus récurrentes de Le Clézio, celle qui se lance à la quête du Paradis Perdu de Zoroastre, idée répandue dans le monde gréco-latin

⁴⁶⁵ P. 149.

⁴⁶⁶ Sophie Jollin-Bertocchi, « La Bible chez Le Clézio : Références et réécriture » in *Bible et littérature*, Olivier Millet, éd., Paris, Champion, 2003, p. 221-230, p. 224.

⁴⁶⁷ P. 82.

⁴⁶⁸ P. 93.

⁴⁶⁹ J.M.G. Le Clézio, « La roue d'eau », *op. cit.*, p. 193.

⁴⁷⁰ P. 280.

et transformée en dogme par la religion chrétienne⁴⁷¹. » Observons également que l'abeille est un insecte important dans la Bible, dont le miel est le symbole de la Terre promise⁴⁷². Les échos religieux sont aussi présents à travers l'onomastique : Gaspar, héros de la nouvelle « Les bergers », renvoie au Roi mage Gaspard qui traverse le désert dans le but de guider les païens vers le Christ. Et le jeune garçon parcourt lui aussi le désert, guidé vers la nature. Lullaby est surnommée « Ariel » par son père : « le nom que son père lui avait donné un jour, avant qu'elle s'endorme. “Ariel... Ariel⁴⁷³...” ». Selon le *Trésor de la langue française*, le prénom Ariel est celui d'un génie de l'air, emprunté à l'onomastique de la Bible⁴⁷⁴. Enfin, la première description de Mondo montre les origines inconnues du personnage qui est ainsi une sorte d'apparition, semblable à un ange : « Personne n'aurait pu dire d'où venait Mondo. Il était arrivé un jour, par hasard, ici dans notre ville, sans qu'on s'en aperçoive, et puis on s'était habitué à lui⁴⁷⁵. » Ainsi, le portrait de Mondo donne de lui une vision sacrée qui s'inscrit dans une volonté plus globale de sacrifier la nature et l'enfance.

3.3.3. Une écriture consacrée à la nature et à l'enfance

L'écriture descriptive de notre corpus est consacrée à la nature et à l'enfance au sens où ces deux objets sont sacrifiés par le regard qui est posé sur eux. Cette sacrification passe, notamment, par une dimension visuelle où les couleurs blanche et bleu évoquent le divin : la villa Aurore est décrite comme un « grand palais blanc, couleur de nuage⁴⁷⁶ ». Le « blanc » du « nuage » qui est lié au ciel, aux cieux, implique une forme de sacrification du lieu. En effet, la blancheur « est associée à la pureté » et considérée comme « une couleur divine et donc synonyme de révélation, de grâce, de triomphe⁴⁷⁷ ». Une autre description de la villa Aurore met en valeur la dimension sacrée du lieu par la couleur : « C'était à ce moment-là que c'était le plus beau : le ciel bleu, sans nuage, et la pierre blanche du temple, si intense que je devais fermer les yeux, ébloui⁴⁷⁸. » L'absence de nuages dans le ciel et la couleur blanche de la « pierre » évoquent elles aussi une épure propre à la villa. Le bleu

⁴⁷¹ Ana Luiza Silva Camarani, « La magie de l'enfance chez Le Clézio : dialogues avec le surréalisme » in *Cahiers Robinson*, n°23 « Le Clézio aux lisières de l'enfance », Isabelle Roussel-Gillet, dir., mars 2008, p. 63-74, p. 72-73.

⁴⁷² « Les insectes dans la Bible » [en ligne] in *Interbible*, mis en ligne le 10 décembre 2010 [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <http://www.interbible.org/interBible/ecritures/symboles/2010/sym_101210.html>.

⁴⁷³ P. 114.

⁴⁷⁴ « Ariel » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en avril 2018. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/definition/ariel>>

⁴⁷⁵ P. 11.

⁴⁷⁶ P. 109.

⁴⁷⁷ Nathalie Le Luel, « Blanc » in *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2015, p. 35.

⁴⁷⁸ P. 115.

du ciel est associé au religieux, la vierge Marie est représentée en habits bleus à partir du XII^e siècle et, ce, jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle⁴⁷⁹. Dans « Orlamonde », l'apparition de la mère d'Annah lors d'une vision de cette dernière fait d'ailleurs penser à cette figure féminine chrétienne :

Au bout du chemin d'étincelles, il y a sa mère qui l'attend, debout, vêtue de sa robe d'été pâle, et la lumière brille sur ses cheveux noirs, sur ses épaules nues. Elle est transfigurée, légère, comme autrefois quand elle revenait de la plage, et que les gouttes d'eau de mer roulaient lentement sur la peau de ses bras en brillant⁴⁸⁰.

Le regard du personnage sacralise la mère d'autant que son prénom l'associe déjà au religieux : l'étymologie du prénom Annah remonte à l'hébreu « Hannah » signifiant « grâce ». La couleur dorée éclairant la nature contribue aussi à la sacralisation des lieux et des personnages car elle est importante dans l'iconographie chrétienne où elle a pour but « d'affirmer le caractère intemporel des scènes bibliques ou non représentées, et la transcendance du divin⁴⁸¹. » La lumière apparaît comme un guide pour les personnages, ce qui renvoie à une conception chrétienne de cet élément naturel : « et il y avait, sur la mer, le grand chemin qui ressemble à une cascade de feu⁴⁸². » De plus, l'image d'un chemin sur la mer renvoie à la traversée de la mer rouge par Moïse et qui correspond, pour les enfants, à une traversée vers un autre monde, celui de la nature, laquelle laisse sa trace lumineuse sur le visage des personnages, comme nous le verrons. La lumière est donc très présente dans les descriptions, éclairant la nature mais aussi les personnages, dotés d'une aura sacrée :

Quand il ouvrit les yeux à nouveau, il vit tout de suite l'enfant au visage clair qui était debout sur la dalle de lave, devant le réservoir d'eau. Autour de l'enfant, la lumière était intense, car il n'y avait plus de nuages dans le ciel⁴⁸³.

L'adjectif « clair » et l'auréole de lumière entourant l'enfant font de lui une sorte d'« enfant-dieu » transfiguré par la lumière. Enfin, pour revenir aux possibilités du regard enfantin que nous avons évoquées, la sacralisation de la nature naît aussi à travers une vision épiphanique de cette dernière :

⁴⁷⁹ Michel Pastoureaux, *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 50-51.

⁴⁸⁰ P. 245.

⁴⁸¹ Nathalie Le Luel « Or, doré » in *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, p. 137.

⁴⁸² J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 240.

⁴⁸³ P. 164.

Immense, bleue, la mer emplissait l'espace jusqu'à l'horizon agrandi, et c'était comme un toit sans fin, un dôme géant fait de métal sombre, où bougeaient toutes les rides des vagues. Par endroits, le soleil s'allumait sur elle, et Lullaby voyait les taches et les chemins obscurs des courants, les forêts d'algues, les traces de l'écume⁴⁸⁴.

La mer se révèle au personnage dans un instant de grâce, se montre entièrement : l'énumération des éléments aspectualisés et l'adjectif indéfini « toutes » suggèrent que l'infinité de la mer est visible, ce qui est renforcé par la notation sur le regard de l'enfant qui a pour objet le pronom indéfini « tout » : « Lullaby ouvrit les yeux et regarda tout⁴⁸⁵ ». Les portraits et les paysages forment des tableaux dont les couleurs et la lumière sacralisent les enfants et la nature. Ainsi, l'écriture descriptive des textes de notre corpus est marquée par une inspiration religieuse, renvoyant tantôt à des références bibliques tantôt à l'idée d'une nature divinisée. Le regard de l'auteur et des personnages définit donc une image sacrée mais aussi féérique de la nature et de l'enfance. Nous allons maintenant voir qu'elles se rencontrent, non seulement à travers un regard, mais aussi par le cheminement des personnages qui laissent derrière eux le monde ordinaire pour connaître dans la nature une aventure initiatique.

⁴⁸⁴ P. 127-128.

⁴⁸⁵ P. 128.

DU « PAYS DES HOMMES » AU PAYS DE LA NATURE : UN VOYAGE INITIATIQUE

1. AUX FRONTIÈRES DE L'ENFANCE ET DE LA NATURE

Chacun des récits qui nous importent raconte un voyage – un retour ou une découverte – des personnages du « pays des hommes⁴⁸⁶ » jusqu'à la nature qui est parfois pleinement présente ou réduite, marginalisée aux confins des territoires urbains notamment. Néanmoins, son rayonnement symbolique est, lui, immense et inaltérable aux yeux des personnages car la nature est un horizon, une quête incarnant des valeurs et une philosophie qui prend âme avec les enfants. Les récits sont ainsi aux frontières de l'enfance et de la nature en montrant la trajectoire, libératrice ou mutilante, vers l'âge adulte.

1.1.D'un âge à l'autre : une traversée symbolique

L'itinéraire des enfants dans les textes du corpus les amène à grandir : leur traversée de la nature symbolise le passage à un autre âge. L'enfance et l'âge adulte incarnent ainsi deux moments successifs mais aussi antagonistes : les récits mettent en scène l'inversion entre les enfants et les adultes et révèlent les différences d'un âge à l'autre.

1.1.1. La frontière entre l'enfant et l'adulte

La frontière de l'âge séparant l'enfant et l'adulte cache d'autres limites invisibles, symboliques qui sont suggérées à travers les portraits d'enfants. Dans « Celui qui n'avait jamais vu la mer », le narrateur est le porte-parole de la communauté d'enfants soudés par leur complicité, leur connivence : « Pendant longtemps, on chuchotait, dans la cour, ou bien pendant le cours de français, mais ce n'étaient que des bouts de phrase dont le sens n'était connu que de nous⁴⁸⁷. » La construction restrictive « dont le sens n'était connu que de nous » indique, implicitement, que les professeurs, et les adultes de façon générale, sont à l'écart des conversations des enfants qui protègent le secret de Daniel. Leur connivence se révèle donc à travers l'exclusion des adultes,

⁴⁸⁶ Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 243.

⁴⁸⁷ P. 205-206.

indiquée par l'emploi de la première personne du pluriel et la référence commune à une question rituelle désignée à l'aide de l'article défini « la question », suggérant la référence partagée par tous les enfants : « De temps en temps, nous nous arrêtons de parler, et quelqu'un posait la question, toujours la même : "Tu crois qu'il est là-bas ?" ». De plus, la référence implicite à Daniel à travers le pronom « il » souligne la complicité des personnages qui est scellée par leur « pacte » : « Mais on ne disait jamais beaucoup plus, parce que c'était comme un pacte qu'on avait conclu sans le savoir avec Daniel ». Cette comparaison implique une entente des enfants qui n'intègre pas les adultes, renvoyés à leur ignorance, leur étrangeté comme le montre la mise à distance des enfants par le pronom « ils » : « Ils s'étaient tellement agités pour retrouver la trace de Daniel Sindbad, [...], et voilà qu'un jour, à partir d'une certaine date, ils ont fait comme si Daniel n'avait jamais existé⁴⁸⁸. » La complicité qui anime les enfants nourrit le visage singulier qui est donné à l'enfance dans le corpus et qui est aussi construit par la description de figures d'enfants. Dans *Pawana*, le jeune John décrit par le regard de Melville en fait un enfant inconnu, une figure de l'enfance : « L'un d'eux, un enfant, regardait la mer⁴⁸⁹. » ; « L'enfant regardait avec émerveillement⁴⁹⁰. » L'imprécision de la caractérisation de l'enfant en fait un personnage archétypal, représentatif d'un âge et, surtout, d'un regard particulier, ainsi que le fait entendre le groupe prépositionnel « avec émerveillement » qui, à la manière d'un adverbe, qualifie le point de vue du petit garçon. La distinction entre l'enfant et l'adulte est donc récurrente dans les textes étudiés, notamment dans *Voyage au pays des arbres* où les adultes sont désignés par le pluriel « les gens » qui les anonymise : « Les gens qui ne savent pas le langage des arbres⁴⁹¹ », « Les gens qui ne savent pas apprivoiser les arbres⁴⁹² ». Cette construction à l'aide d'une relative niant le savoir des « gens » par opposition au petit garçon est récurrente et trace une frontière symbolique entre eux tout au long du récit. Ainsi, l'enfant est opposé à l'homme : « Comme les arbres sont un peu timides, ils gardent généralement les yeux fermés quand il y a un homme dans les environs. Le petit garçon lui, qui voulait voyager au pays des arbres, avait appris petit à petit à faire ouvrir les yeux⁴⁹³. » Le pronom personnel « lui » fait la distinction entre le petit garçon et « un homme » en mettant en valeur syntaxiquement le personnage de l'enfant. À la distinction entre des personnages enfants et adultes, s'ajoute la distinction entre des lieux associés à différents âges. La descente de Jon du mont Reyðarbarmur

⁴⁸⁸ P. 227.

⁴⁸⁹ P. 56.

⁴⁹⁰ P. 57.

⁴⁹¹ P. 14.

⁴⁹² P. 10.

⁴⁹³ P. 16.

dans « La montagne du dieu vivant » coïncide, de cette façon, avec son retour dans « le territoire des hommes⁴⁹⁴ ». Le terme « territoire » renvoie à la notion de frontière, physique mais aussi abstraite car la caractérisation « des hommes » peut laisser entendre l'opposition entre les adultes et les enfants. La séparation entre l'enfance et l'âge adulte ne suppose pas l'infériorité des enfants, adultes en devenir. Au contraire, les enfants sont décrits comme des êtres sages, clairvoyants : les descriptions mettent en scène le renversement entre les adultes et les enfants.

1.1.2. Le renversement entre adultes et enfants

Le renversement entre les adultes et les enfants passe par le savoir, la conscience détenue par les plus jeunes qui font figure de repoussoir : ils renvoient les adultes à leur conscience, les amènent à réfléchir, comme c'est le cas dans *Pawana*. La chasse des baleines vécue par le jeune John qui accompagne Charles Melville Scammon ne produit pas chez lui la réaction enthousiaste de son aîné :

« Moi, je suis venu pour chercher de l'or. Je n'en ai pas trouvé, alors j'ai affrété ce navire pour la chasse. Sais-tu que si nous trouvons le refuge des grises, nous deviendrons immensément riches ? »

Le regard de l'enfant brillait étrangement. Mais je me trompai sur ce qu'il exprimait⁴⁹⁵.

Le regard de l'enfant traduit une incompréhension des paroles du personnage : l'adverbe « étrangement » signale une réaction inattendue qui échappe encore à l'adulte. La signification de ce regard est donnée plus loin dans le texte : « ce jeune garçon qui chassait pour la première fois et qui me regardait comme si j'avais fait quelque chose d'interdit, quelque chose de maudit⁴⁹⁶. » L'emploi du plus-que-parfait, indiquant une action accomplie, et le sens attaché aux adjectifs « interdit » et « maudit » montrent que l'adulte a franchi une frontière symbolique. Le regard de l'enfant traduit donc un point de vue sacré sur la nature car l'adjectif « maudit » implique la transgression d'une loi divine, une profanation sur laquelle nous reviendrons. L'enfant fait ainsi figure de juge. Mais on rencontre aussi dans les textes de notre corpus des enfants-guides, des enfants initiateurs qui mènent les adultes comme leurs pairs au contact d'un monde inconnu. Ainsi, dans « La montagne du dieu vivant », l'enfant-dieu que rencontre Jon le guide vers le sommet :

⁴⁹⁴ P. 177.

⁴⁹⁵ P. 58.

⁴⁹⁶ P. 89.

« “Viens, je vais te montrer le ciel maintenant⁴⁹⁷.” » L’emploi de l’impératif « viens » et la construction « je vais te montrer le ciel », où le pronom personnel « te » fait de John le bénéficiaire de l’action, mettent l’enfant inconnu dans une posture de guide, au sens littéral puisqu’il l’amène vers le haut de la montagne, un point culminant symbolisant l’initiation, le dépassement. Dans « Les bergers », on retrouve un schéma similaire puisque Gaspar découvre des enfants nomades qui l’initient à la vie sauvage dans le désert : « Mais c’était elle la plus légère, c’était elle qui entraînait le jeune garçon vers les hauteurs⁴⁹⁸. » La construction extractive met en valeur le rôle assigné à Khaf qui guide l’enfant, le pousse vers le haut. Les enfants peuvent aussi être les protecteurs des adultes, et les rôles s’inversent alors, comme dans « Orlamonde » où Annah cherche à épargner sa mère en lui cachant ses escapades buissonnières. Cette dernière est, en effet, à l’hôpital, malade, et sa mort est suggérée par le texte qui mentionne « le dortoir » où elle vit, associé au sommeil qui rappelle la présence de la mort. L’enfant cherche à guérir sa mère : « Elle lui tenait la main très fort, et la lumière et la couleur de la mer entraient dans le corps de sa mère⁴⁹⁹. » Les rôles sont inversés, l’enfant soigne sa mère : une frontière symbolique est à nouveau franchie d’un âge à l’autre, effaçant les limites, qui définissent les enfants et les adultes. Ce franchissement laisse ainsi entendre la mue du personnage d’Annah qui entre peu à peu dans l’âge adulte. Le rôle de l’enfant, de surcroît, est double car elle cherche autant à protéger sa mère de la maladie que la villa de sa destruction : « Il y a plusieurs jours que les machines sont là, et Annah attend dans sa maison, au sommet de la muraille. Elle sait que, si elle s’en va, les destructeurs mettront leurs machines en marche et feront tomber tous les murs⁵⁰⁰. » Il y a, là aussi, un renversement : ce n’est plus la maison qui protège l’enfant du monde mais l’enfant qui protège la maison de l’extérieur, ce qui suggère son sentiment de culpabilité, sa peur d’abandonner sa mère. Enfin, le personnage de Mondo incarne la disponibilité intellectuelle des personnages d’enfants qui interrogent les adultes et les poussent à la réflexion. Son nom est inspiré de la pratique d’un enseignement bouddhiste zen sous la forme d’un dialogue, le mondô⁵⁰¹. Mondo est ainsi le détenteur d’un savoir qu’il transmet aux habitants de la ville : « C’était comme si les gens avaient attendu longtemps une parole, juste quelques mots, comme cela, au coin

⁴⁹⁷ P. 172.

⁴⁹⁸ P. 348.

⁴⁹⁹ P. 241.

⁵⁰⁰ P. 244.

⁵⁰¹ François Marotin écrit à ce propos : « Il vise à établir une communication entre le maître et le disciple en dehors de la logique intellectuelle, par-delà le sens commun des mots, et à vérifier si l’aspirant est effectivement parvenu au zen, c’est-à-dire à l’illumination grâce à laquelle l’univers se montre dans son unité, par un dépassement de la distinction entre le sujet et l’objet. », in *François Marotin commente Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 36-37.

de la rue, et que Mondo savait dire ces mots-là⁵⁰². » La « parole » décrite semble divine, sacrée par l'emploi de ce terme évocateur qui renvoie aussi au pouvoir du verbe sur lequel nous reviendrons. Le jeune Mondo symbolise le savoir supérieur que détiennent les personnages d'enfants et qui se manifeste, notamment, à travers leur vision du monde.

1.1.3. Le savoir (voir) des enfants

Chez les personnages d'enfants des textes réunis dans notre travail, le savoir est indissociable du regard. La notion de savoir voir développée par Philippe Hamon désigne les caractéristiques propres au point de vue de personnages-types, tels que l'artiste. Les enfants des œuvres de Le Clézio sont ainsi des personnages dont le point de vue est supérieur, ils savent contempler la nature et percevoir des mondes invisibles. *Voyage au pays des arbres* met en scène la frontière entre la réalité, connue seulement du petit garçon, et ce que l'on en perçoit : « Si on les regarde sans trop faire attention, on peut croire qu'ils ne veulent rien, qu'ils ne savent rien dire. Mais le petit garçon savait que ce n'était pas vraiment vrai⁵⁰³. » Le contraste entre les verbes « croire » et « savoir » illustre l'opposition entre la connaissance visuelle, sensorielle du garçon et la croyance de ceux qui pensent les arbres inanimés. L'illusion des arbres qui feignent l'immobilité est marquée par la répétition de la locution adverbiale « avoir l'air de », qui creuse l'écart entre l'image des arbres et leur réalité : « Ils ont l'air paisible et doux, fixés dans la terre par les racines solides⁵⁰⁴. » ; « Ils ont l'air de dormir, comme cela, d'un sommeil épais qui dure des siècles. Ils ont l'air de ne penser à rien⁵⁰⁵. » Dans le texte, deux mouvements se distinguent : l'image illusoire des arbres et l'ambiguïté de la réalité. Le portrait attendu des arbres est déconstruit et présenté comme une mise en scène : paradoxalement, ce que l'on prend pour une réalité – à savoir l'inanimation des arbres – constitue finalement une sorte d'illusion d'optique. Ce basculement est préparé par les autres frontières, physiques, mises en scène dans ce texte : la frontière qui sépare le garçon de la forêt et la frontière entre le jour et la nuit, moment de révélation totale des arbres au cours de leur danse. La frontière traverse tout le texte par la récurrence de système hypothétiques, comme « Si on les regarde sans trop faire attention⁵⁰⁶ » ou « Si tu ne fais pas attention⁵⁰⁷ », qui témoignent de la virtualité, de

⁵⁰² P. 68.

⁵⁰³ P. 6-8.

⁵⁰⁴ P. 6.

⁵⁰⁵ P. 8.

⁵⁰⁶ P. 6.

⁵⁰⁷ P. 11.

l'invisibilité de faits inconnus aux hommes s'ils n'y sont pas attentifs. L'opposition entre le savoir et la croyance recoupe aussi une opposition entre la perception visuelle empirique et la parole : « Les gens qui ne savent pas apprivoiser les arbres disent que les forêts sont silencieuses⁵⁰⁸. » La parole des hommes affirme une absence de parole et se porte ainsi sur du vide, symbolisant la vacuité de la croyance humaine. Cette affirmation met aussi l'accent sur un élément important du savoir des enfants, il s'agit de leur complicité avec la nature et les animaux qui passe par leur capacité à apprivoiser ces derniers : « Il faut apprivoiser les arbres⁵⁰⁹ » répète ainsi régulièrement le narrateur de *Voyage au pays des arbres*. L'emploi du verbe « apprivoiser » convoque la référence au *Petit Prince* d'Antoine de Saint Exupéry : « Le renard se tut et regarda longtemps le petit prince : “S'il-te-plaît... apprivoise-moi ! dit-il⁵¹⁰. » Enfin, comme le petit garçon qui s'ennuyait, Petite Croix est un personnage qui montre la relation privilégiée des enfants à la nature, contrairement aux adultes : « Les gens d'ici ne savent pas bien parler aux nuages. Ils font trop de bruit, trop de gestes, et les nuages restent haut dans le ciel⁵¹¹. » On remarque la proximité avec la description des « gens qui ne savent pas apprivoiser les arbres⁵¹² » par l'emploi du terme « gens » et la négation du verbe « savoir ». Une frontière linguistique sépare les hommes des nuages, et plus largement de la nature. Cependant, Petite Croix, elle, sait communiquer avec cette dernière : « Les abeilles vibrent sur ses cheveux noirs, près de ses oreilles, et ça fait un chant monotone qui parle des fleurs et des plantes⁵¹³ ». Le langage des abeilles constitue une autre forme de communication, entre l'enfant et la nature, dont sont exclus les autres hommes : « Elles ne parlent pas la langue des hommes, mais Petite Croix comprend ce qu'elles disent⁵¹⁴. » Les textes naviguent d'un âge à l'autre en observant la sensibilité différente, le regard autre qui anime les enfants ainsi mis en valeur. Cette traversée symbolique qui introduit le lecteur dans le monde des enfants en embrassant leur point de vue s'accompagne d'une traversée géographique des personnages.

⁵⁰⁸ P. 10.

⁵⁰⁹ P. 8.

⁵¹⁰ Antoine de Saint Exupéry, *Le Petit Prince* [en ligne], Paris, Gallimard, 1999, p. 73 [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <<http://www.saintexupery-domainepublic.be/wp-content/uploads/2015/02/petitprince2.pdf>>

⁵¹¹ P. 277.

⁵¹² P. 10.

⁵¹³ P. 279.

⁵¹⁴ P. 280.

1.2.D'un monde à l'autre : une traversée géographique

Une fois encore les descriptions nous emmènent aux frontières de l'enfance et de la nature : l'espace et le temps sont liés par la mobilité des personnages qui passent de l'enfance à l'âge adulte au cours d'un voyage dans des contrées de l'autre côté du monde connu.

1.2.1. Le motif de la frontière

La frontière est un motif qui parcourt l'ensemble des textes de notre corpus sous différentes formes. Elle se manifeste, en tout cas, très souvent sous une apparence réelle, délimitant les territoires visités par les personnages, et que signale les textes par la récurrence de l'expression « de l'autre côté » :

C'était l'arrivée vers le haut de la mer, tout à fait au sommet du grand mur bleu, à l'endroit où l'on va enfin voir ce qu'il y a de l'autre côté⁵¹⁵.

Son cœur battait plus fort, parce qu'il savait que c'était de l'autre côté des dunes, à deux cents mètres à peine⁵¹⁶.

Elle écoutait les coassements des crapauds et le bruit régulier de l'eau du fleuve, de l'autre côté du marais⁵¹⁷.

L'adjectif « autre », renvoie à un monde différent, inconnu et séparé des personnages. Le dernier exemple est extrait de « Hazaran » où à la fin du texte, « le gué⁵¹⁸ » sur lequel se situent les personnages pour traverser le fleuve est une déclinaison d'un pont symbolisant le passage vers un autre monde. D'autres espaces dans les textes incarnent des espaces limitrophes, notamment le fleuve que l'on rencontre dans plusieurs descriptions. Dans « Hazaran », il délimite le camp où sont installées les populations réfugiées :

⁵¹⁵ J.M.G. Le Clézio, « Lullaby », *op. cit.*, p. 118.

⁵¹⁶ J.M.G. Le Clézio, « Celui qui n'avait jamais vu la mer », *op. cit.*, p. 209.

⁵¹⁷ J.M.G. Le Clézio, « Hazaran », *op. cit.*, p. 263.

⁵¹⁸ P. 264.

La Digue des Français, ce n'était pas vraiment une ville, parce qu'il n'y avait pas de maisons, ni de rues, seulement des huttes de planche et de papier goudronné et de la terre battue. [...] Ils arrivaient ici, à la Digue, près des marécages qui bordent l'estuaire du fleuve, ils s'installaient là où ils pouvaient et ils construisaient leur hutte en quelques heures⁵¹⁹.

La « digue » renvoie à la frontière, celle entre les Français et les autres peuples, qui est aussi évoquée à travers la situation spatiale du lieu « près des marécages qui bordent l'estuaire du fleuve », où « l'estuaire » constitue lui-même une frontière. La description de la Digue met aussi en jeu une autre frontière, invisible cette fois-ci, à travers le portrait de cette population marginalisée. Le modalisateur « vraiment » pointe la difficulté de nommer le lieu : ce manque de reconnaissance lexicale est symbolique de son invisibilité et de sa marginalité. La forme négative fait entendre combien la description porte sur l'absence. En outre, ce qui est présent souffre néanmoins d'un manque, d'une pauvreté suggérée par l'adverbe « seulement ». Le lieu est décrit comme un bidonville par la mention des « huttes », notamment. L'emploi du verbe « décharger » assimile aussi les populations à du bétail, voire à des rebuts. Enfin, remarquons l'étymologie du prénom de l'héroïne du texte, Alia qui vient du latin *alius*, signifiant « autre », et proche d'*alienatus*, qui qualifie l'état d'aliénation. Le prénom renvoie aux privations de libertés dont souffre le personnage et à sa condition d'immigrée : elle incarne l'autre, la différence. Or les personnages sont invités à franchir les frontières pour se libérer.

1.2.2. Le motif de l'ouverture

Les descriptions de lieux suggèrent l'ouverture d'autres mondes au sein du réel. Le lexique convoqué tisse ainsi un ensemble d'échos au motif de l'ouverture par l'emploi de termes tels que « faille », « passage » ou « échancrure » : « Peu à peu apparaissait une large échancrure, dont l'entrée était gardée par une île⁵²⁰. » ; « Jon contourna la muraille, remonta vers le nord, à la recherche d'un passage. [...] Devant lui, une large faille séparait le rocher noir, formant comme une porte géante⁵²¹. » ; « Tout à coup, Jon regarda fixement la faille sombre, au-dessous de lui, et il frissonna⁵²² ». La présence d'une « faille » dans la montagne que Jon parcourt est pour lui l'entrée

⁵¹⁹ P. 233.

⁵²⁰ J.M.G. Le Clézio, *Pawana*, *op. cit.*, p. 59.

⁵²¹ J.M.G. Le Clézio, « La montagne du dieu vivant », *op. cit.*, p. 154.

⁵²² *Ibid.*, p. 155.

dans un univers surnaturel. Ce motif suggère régulièrement la possibilité d'une ouverture de la nature qui est sur le point de révéler ses secrets :

Elle regardait de toutes ses forces, comme si le ciel allait enfin s'ouvrir et montrer tous ces palais, tous ces châteaux, ces jardins pleins de fruits et d'oiseaux, et le vertige l'obligeait à fermer les yeux⁵²³.

Alia désire l'ouverture du ciel qui laisserait voir le monde merveilleux dépeint par Martin. Le motif de la faille figure ainsi l'accès des enfants à un monde qui transcende l'ordinaire. Et ce passage se fait tout naturellement par des portes, fréquentes dans les descriptions. Dans « Villa Aurore », le « portail » de la maison sépare le personnage du lieu de son enfance et s'apparente, de ce fait, à un portail temporel. Ce texte propose d'ailleurs une autre sorte de frontière, la frontière temporelle, que l'on retrouve dans *Pawana* : « Elle était si jeune, mince, elle avait l'air d'une enfant⁵²⁴. » Le personnage d'Araceli est décrite entre deux âges et illustre la frontière entre l'enfance et l'âge adulte que constitue par essence l'adolescence de plusieurs protagonistes. John se trouve lui aussi entre deux temps, le passé et le présent, deux âges, l'enfance et l'âge adulte. Cette frontière temporelle est montrée par le parallèle entre le commencement d'un siècle et la fin d'un homme suggéré par le contraste entre les adjectifs « nouveau » et « ancien » : « Le siècle nouveau commence, plus rien ne sera comme avant. [...] Je suis peut-être devenu pareil au vieux Nattick de mon enfance⁵²⁵ ». De plus, le positionnement liminaire des personnages concrétise aussi une situation entre deux âges : « Elle l'aime parce que c'est l'endroit du monde où l'on voit le mieux la mer et le ciel, rien d'autre que la mer et le ciel, comme si la terre et les hommes avaient cessé d'exister⁵²⁶. » La jeune fille est au bord de la fenêtre au-dessus de la falaise : la villa est un lieu limitrophe, comme le suggère son étymologie. Le mot « orla⁵²⁷ » est lié lui-même à l'idée de rebord, ainsi « Orlamonde » peut signifier au bord du monde et même hors-le-monde par la consonnance avec « hors ». Et, de plus, la fenêtre joue un rôle de frontière entre elle et l'autre monde, la ville : « Elle n'oubliait pas, non, mais les gens et les choses de l'autre monde n'avaient plus la même importance⁵²⁸. » La nature apparaît finalement comme un espace limite, aux lisières de la ville et du réel.

⁵²³ J.M.G. Le Clézio, « Hazaran », *op. cit.*, p. 242.

⁵²⁴ P. 38.

⁵²⁵ P. 88.

⁵²⁶ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 239.

⁵²⁷ « Orla » in *Dicovia* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.dicovia.com/orla.htm>>

⁵²⁸ P. 240.

1.2.3. La nature : un monde aux limites du réel

Dans les descriptions de paysage réunies dans notre travail, la nature est opposée à la ville qui incarne le monde réel et ordinaire. L'espace urbain est décrit de façon négative, à travers les images dysphoriques qui en sont données. Dans « Orlamonde, lorsque les hommes du chantier viennent récupérer Annah, la lumière dorée du soleil est remplacée par le jaune de leurs casques : « Les ouvriers sont là, immobiles, sans rien dire, leurs casques jaunes brillent très fort⁵²⁹. » À la beauté de la nature se substitue le caractère artificiel du plastique des casques dont la brillance semble agressive, outrancière par la caractérisation au moyen de l'adverbe « très » et symbolise la violence du monde réel. Les personnages sont les témoins privilégiés de la laideur de la ville et de son étrangeté :

Mondo regardait les vitrines des magasins en léchant sa glace. Au fond d'une vitrine où la lumière était allumée, il y avait un grand lit en bois rouge, avec des draps et un oreiller à fleurs, comme si quelqu'un allait s'y coucher et dormir. Un peu plus loin, il y avait une vitrine remplie de cuisinières très blanches et une rôtissoire où tournait lentement un poulet en carton⁵³⁰.

La vitrine forme une frontière entre Mondo et cet univers inconnu : le magasin figure la superficialité de la ville, on le voit avec le circonstant « en carton » ou encore l'adverbe « très », qui fait entendre la blancheur exagérée du décor. Le passage met ainsi en abyme l'image de la ville dont Mondo est exclu et qui incarne l'envers des valeurs véhiculées par l'enfant. Cependant, les jardins, notamment celui de la « Villa Aurore », se présentent comme des bulles épargnées par la corruption urbaine de l'espace. Les descriptions les assimilent à la jungle qui « permet d'échapper la ville, à son complexe rationnel, pour s'avancer à la découverte de la nature et de la pensée primitive. La jungle est pour Le Clézio le lieu antithétique de la ville : c'est un espace authentique, sauvage, profond et fécond, nourricier et libérateur⁵³¹. » En effet, dans l'extrait qui suit, le jardin est décrit comme une nature sauvage et luxuriante :

Autour de la maison, il y avait un jardin pas très grand, mais tellement envahi de ronces et

⁵²⁹ P. 248-249.

⁵³⁰ J.M.G. Le Clézio, « Mondo », *op. cit.*, p. 38-39.

⁵³¹ Bruno Thibault, « Errance et initiation dans la ville post-moderne de *La Guerre* (1970) à *Poisson d'or* (1997) de J. M. G. Le Clézio » in *Nottingham French Studies*, Vol. 39, No. 1, Nottingham, University of Nottingham, Spring 2000, p. 96-109, p. 101-102.

de mauvaises herbes qu'on n'en voyait pas les limites. [...] Dans le jardin en désordre, devant la maison, il y avait deux beaux palmiers qui s'élevaient au-dessus du toit et, quand le vent soufflait un peu, leurs palmes grattaient les gouttières et les tuiles. Autour des palmiers, les buissons étaient épais, sombres, parcourus par de grandes ronces violettes qui rampaient sur le sol comme des serpents.

L'invasion de la nature sauvage se concrétise dans les « ronces » et les « mauvaises herbes ». Le circonstant « en désordre » indique, lui aussi, un lieu en-dehors de la civilisation, et les « palmiers » ainsi que la comparaison des ronces à des « serpents » en soulignent l'exotisme. De façon plus générale, les maisons elles-mêmes incarnent des îlots spatiaux et temporels au sein de la ville. Elles dominent la ville et s'en détachent : leur grandeur symbolise la distance spirituelle que permet le lieu : « Depuis toujours, Aurore existait, là, au sommet de la colline⁵³² » ; « Mais quand elle était ici, dans sa maison, en haut de la muraille⁵³³ ». La villa est un îlot coupé aussi du passage du temps qui semble ne pas l'affecter : « Jour après jour, tout cela était là, sans bouger, sans changer⁵³⁴ ». Enfin, les nombreuses occurrences du terme « pays » pour désigner des espaces naturels convoque la référence aux *Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, et ainsi, assimile la nature à un espace merveilleux :

C'est comme ça qu'il a eu l'idée d'aller au pays des arbres⁵³⁵.

Jon était heureux d'être arrivé ici, près des nuages. Il aimait leur pays, si haut, si loin des vallées et des routes des hommes⁵³⁶.

Les petits animaux inconnus détalait dans les creux de sable, entraient dans leurs terriers. On était chez eux dans leur pays⁵³⁷.

La nature apparaît comme un territoire inconnu exploré par les personnages à la conquête, ou en quête, de la nature.

⁵³² P. 109.

⁵³³ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 241.

⁵³⁴ J.M.G. Le Clézio, « Villa Aurore », *op. cit.*, p. 111.

⁵³⁵ J.M.G. Le Clézio, *Voyage au pays des arbres*, *op. cit.*, p. 6.

⁵³⁶ J.M.G. Le Clézio, « La montagne du dieu vivant », *op. cit.*, p. 161.

⁵³⁷ J.M.G. Le Clézio, « Les bergers », *op. cit.*, p. 305.

1.3. De la conquête à la quête de la nature

Parmi tous les personnages mis en scène dans les textes de notre corpus, deux relations à la nature se dessinent : certains des protagonistes voient en elle une ressource inépuisable, une source d'enrichissement, alors que d'autres l'envisagent, par leur contemplation, comme une beauté fragile dont la valeur est inestimable et immatérielle.

1.3.1. La nature : une terre à conquérir

Le texte *Pawana* raconte le massacre, réel, des baleines à Nantucket du point de vue de deux personnages coupables de cet acte de cruauté. Les premières pages de l'œuvre nous plongent dans une atmosphère sombre qui caractérise la noirceur des protagonistes et annonce la mort des baleines : « les mâles forment autour une ligne de défense pour empêcher les orques et les requins de venir, et la mer bout sous les coups des nageoires, le ciel s'obscurcit dans la vapeur des événements, les cris des oiseaux font un bruit de forge⁵³⁸. » La description dramatise le cadre spatial par la présence d'un « ciel obscur », le bouleversement de la mer qui « bout » et le « bruit de forge ». Ces deux derniers éléments convoquent le feu qui symbolise la guerre, la destruction, celle de l'homme et de la nature, en évoquant implicitement les Enfers. Les baleines sont réduites à de la viande : « De tous côtés, sur les bancs de sable inaccessibles, gisaient les carcasses des grises, lambeaux de chair et d'os, becs immenses dressés vers le ciel⁵³⁹. » L'aspectualisation des animaux à travers des parties du corps, « carcasses », « os », « becs », les assimile à des morceaux de chair, seules des parties du corps représentent par métonymie les baleines. Le massacre des baleines entraîne aussi la profanation d'un lieu secret, et sacré, la lagune : « Les grands navires effilés, les hauts mâts où l'homme de vigie guettait la mer, les canots accrochés aux flancs des bateaux, prêts à fendre la mer, les épars, les harpons, les crocs, prêts à accomplir leur travail⁵⁴⁰. » Dans ce passage, beaucoup d'éléments renvoient au motif de l'ouverture, comme les outils « épars », « harpons », « crocs » et le verbe « fendre ». De plus, la répétition de la construction « prêt à » crée une tension, suggère la disparition imminente des animaux par son aspect inchoatif. La destruction du lieu est assimilée à une forme de viol : « Alors, tandis que l'étrave de la chaloupe fendait l'eau de la lagune, nous allions

⁵³⁸ P. 27-28.

⁵³⁹ P. 83.

⁵⁴⁰ P. 28.

très durement vers notre destinée. » Le viol est suggéré par la description du bateau, avec le verbe « fendre », pénétrant les eaux de la lagune, un lieu inexploré, et met en parallèle les deux causes portées par le texte, la dénonciation des violences contre les femmes et contre la nature, nous y reviendrons. La mort des baleines symbolise la disparition de la nature qui est mise en parallèle tout au long du texte avec la perte de l'eau, remplacée par le sang : « quand les baleiniers revenaient de l'autre bout du monde en halant les géants morts. Puis sur les quais, [...] les ruisseaux de sang noir coulant dans les bassins du port, l'odeur âcre et puissante, l'odeur des profondeurs⁵⁴¹. » Le mouvement des bateaux avec le verbe « revenaient » est relayé par celui du sang « coulant » car la conjonction « Puis » associe les deux phrases : la mort symbolisée par le sang se diffuse, virale, envahissante. La disparition des baleines est associée à celle d'Araceli, toutes deux sont les symboles d'une perte de la vie :

J'erre sur la plage, dans le vent doux de l'hiver, j'entends pleurer les tubes des roseaux, et le sifflement dans les ossements et les branches des anciennes huttes. Je frissonne, parce que c'est comme la voix d'Araceli, son souffle qui chante près de la rivière invisible⁵⁴².

L'évocation du souffle de la jeune fille disparue est symbolique : il est l'*anima* en latin, l'âme, le souffle de vie qui traversait le personnage et qui s'affaiblit. Cette disparition est dévoilée à travers l'amenuisement de la « voix » devenue « souffle ». *Pawana* raconte donc la fin d'un monde qui est, notamment, traduite par la rupture du cycle de la nature, brisé par la cruauté humaine : « Le monde ne retournera plus à son origine⁵⁴³. » L'emploi de l'adverbe de négation marque la disparition de la vie et l'arrêt du cycle tout comme la négation du verbe « retourner », où le préfixe « re » témoigne de la répétition, montre que la vie a disparu. Ce passage où John se compare au vieux Nattick est ainsi marqué par une tension entre le cycle et la rupture : « Elle est devenue un lac mortel⁵⁴⁴ ». Le participe passé « devenue » traduit un changement, une rupture affirmée par l'aspect accompli du passé composé se substituant au recommencement : la lagune est condamnée à un état de mort. Le personnage de John est pris dans la même cyclicité avec l'emploi du participe passé « devenu » : « Je suis peut-être devenu pareil au vieux John Nattick⁵⁴⁵ ». Il est à la fin d'un siècle et à la fin d'un temps, souffrant la perte définitive de son enfance et du monde qui lui est associé, pris malgré lui

⁵⁴¹ P. 28-29.

⁵⁴² P. 87-88.

⁵⁴³ P. 88.

⁵⁴⁴ P. 88.

⁵⁴⁵ P. 88.

dans un enchaînement temporel soumis à la rupture. Cependant, les enfants incarnent la possibilité d'un autre rapport à la nature.

1.3.2. La nature : une *terra incognita* à découvrir

À de nombreuses reprises, les personnages d'enfants sont présentés comme des explorateurs de la nature. Dans « Villa Aurore », la découverte pour le narrateur jeune du lieu et de son jardin provoque « le frisson de l'aventure⁵⁴⁶ ». On distingue, ici, un écho au genre du récit d'aventures et un peu plus loin on remarque des termes comme « expéditions⁵⁴⁷ » ou « jungle⁵⁴⁸ » : le jardin devient à travers le regard de l'enfant l'objet d'une exploration. Daniel, « Celui qui n'avait jamais vu la mer », est un jeune garçon qui voyage seul, à l'insu des adultes, jusqu'à la mer, et sans jamais revenir. L'aventure qu'il vit fait déjà de lui un explorateur car il part pour un lieu inconnu : « Il sentit tout à coup l'ivresse de ceux qui sont entrés sur une terre vierge, et qui savent qu'ils ne pourront peut-être pas revenir. Il n'y avait plus rien de semblable, ce jour-là ; tout était inconnu, nouveau⁵⁴⁹. » La périphrase « ceux qui sont entrés dans une terre vierge » désigne les explorateurs et fait écho au titre de la nouvelle mettant en parallèle Daniel et les explorateurs. Cette découverte est initiatique : une rupture est traduite par le circonstant « tout à coup » et la construction négative en « ne...plus » qui oriente le temps dans un seul sens. La nature est un trésor qui ne relève pas de la possession mais de la contemplation : « Ils regardaient la belle lumière comme dans un rêve⁵⁵⁰. » La troisième personne du pluriel suggère la communion des deux regards. Et la communion est aussi celle de l'enfant avec la nature car son regard prend la couleur de cette dernière : « Ses yeux reflétaient la couleur du soleil⁵⁵¹. » Le rapport de force s'inverse entre la nature et l'homme : la première rappelle sa toute-puissance et son éternité face au passage éphémère du second sur la terre. Dans *Pawana*, les cabanes des boucaniers sont « consolidées avec les côtes géantes des baleines, et les longues lames blanches polies par le vent et la mer brillent au soleil⁵⁵². » Le participe passé « consolidées » entremêle les ruines humaines et animales et suggère la vulnérabilité des hommes ainsi que leur proximité avec les animaux. La civilisation est finalement détruite, effacée par le

⁵⁴⁶ P. 110.

⁵⁴⁷ P. 110.

⁵⁴⁸ P. 110.

⁵⁴⁹ P. 221.

⁵⁵⁰ P. 56.

⁵⁵¹ P. 57.

⁵⁵² P. 33.

temps. Mais plus encore, dans les textes la nature reprend l'espace conquis par l'homme, elle envahit le paysage. On le voit déjà dans l'aspect des cabanes « polies par le vent et la mer » : l'érosion suggère que le lieu retourne à la nature par l'effacement de la présence humaine. Le motif revient dans d'autres passages, comme dans « Lullaby » : « Il n'y avait personne, et ça devait faire des années qu'elle était abandonnée, parce que les herbes et les lianes avaient envahi la véranda, et les volubilis s'étaient enroulés autour des colonnes⁵⁵³. » Les participes passé « abandonné », « envahi », « enroulés » dévoilent l'irruption d'une nature sauvage, désignée par les plantes exotiques que sont les « lianes » et les « volubilis ». Le passage des enfants dans la nature symbolise donc également le changement dans le rapport entretenu par l'homme avec la nature : elle devient un objet de quête. Ainsi, la traversée géographique des personnages décline d'autres passages, d'ordre symbolique, d'un âge à l'autre, d'un regard à l'autre. Nous allons maintenant voir que le passage entre deux mondes est aussi imaginaire en nous intéressant aux mondes intérieurs, et antérieurs, des personnages.

2. LES MONDES INTERIEURS, ET ANTERIEURS, DES PERSONNAGES

Les descriptions sont souvent guidées par le regard des personnages vers la nature, nous avons pu le constater. Dans le prolongement de la thématique en Voir, le regard intérieur est un accès aux paysages imaginaires des protagonistes. Il permet de découvrir les mondes intérieurs – les rêves, les fantasmes, les lieux de refuge – et les mondes antérieurs – les souvenirs, les pays d'origine, les mondes perdus – qui habitent les différents personnages.

⁵⁵³ P. 112.

2.1. La nature comme *oïkos* de l'enfance

Le monde intérieur des personnages n'est pas seulement mental, il correspond aussi aux lieux matriciels, aux refuges offerts aux enfants. La nature est ainsi l'*oïkos*⁵⁵⁴ de l'enfance, habitat précieux de l'homme et lieu de (re)naissance et de vie des jeunes protagonistes des récits.

2.1.1. Le topos de la Nature maternelle

Les lieux de la nature apparaissent comme des espaces matriciels qui recueillent les jeunes personnages. Dans *Voyage au pays des arbres*, le petit garçon est entouré par les yeux des arbres « au milieu de la forêt⁵⁵⁵ », sa position centrale et l'omniprésence des arbres protecteurs fait de la forêt un véritable berceau qui, par métonymie, désigne l'enfance. Or, elle sera pour l'enfant un lieu d'éveil à la vie en lui offrant un savoir nouveau et s'affirme ainsi comme un espace initiatique et transformateur, elle est un cocon dont sort métamorphosé le petit garçon. La clairière de la fin du récit est un espace clos au sein de la forêt qui constitue une sorte de matrice où a lieu la renaissance initiatique du petit garçon après l'épreuve de la danse. L'enfant est cerné par les arbres qui assurent sa protection : « Le petit garçon dort longtemps, jusqu'au petit matin, jusqu'à l'heure de la rosée, et le vieux chêne veille sur lui toute la nuit. » L'attitude de l'arbre révèle la communion entre l'enfant et la nature qui joue, ici, son rôle protecteur, maternel. Dans « Orlamonde », la fenêtre de la villa d'où Annah contemple la mer est comparée à l'aire d'un oiseau logée dans la falaise : « Comme l'aire d'un oiseau de mer, accrochée à une falaise, qui semble voler au-dessus du monde.⁵⁵⁶ » La comparaison convoque la symbolique du nid, celui que l'enfant quitte une fois adulte. La terre parcourue par les personnages est une terre matricielle, d'où naît la vie : « Puis Jon entendit les coups de son cœur à l'intérieur de la terre⁵⁵⁷ » ; « Il y a des coups lourds, comme s'il y avait un cœur qui battait quelque part sous la terre⁵⁵⁸. » De plus, la nature est décrite comme un espace du féminin, aux sources de la vie, notamment grâce au parallèle établi dans *Pawana* entre Araceli et la lagune : « Elle était une servante, une esclave⁵⁵⁹. » ; « Il m'a parlé d'Emilio, l'Espagnol, qui avait acheté

⁵⁵⁴ « Écologie » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/écologie>>.

⁵⁵⁵ P. 22.

⁵⁵⁶ P. 239.

⁵⁵⁷ J.M.G. Le Clézio, « La montagne du dieu vivant », *op. cit.*, p. 163.

⁵⁵⁸ J.M.G. Le Clézio, *Pawana*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵⁹ P. 38.

l'Indienne. Elle avait été capturée par l'armée, au Sonora, et Emilio l'avait achetée pour qu'elle soit l'esclave des filles⁵⁶⁰ ». Le personnage est réduit au statut de marchandise, elle est « capturée », « achetée » et désindividualisée en étant ramenée à son origine et nommée « l'Indienne ». Le texte dénonce l'oppression envers les femmes, dominées par des hommes comme Emilio qui recherchent le profit, à l'instar des boucaniers qui n'hésitent pas à tuer les baleines pour s'enrichir. La mort d'Araceli fait, par conséquent, écho à la destruction de la lagune et des baleines et contraste avec la scène d'amour vécue entre elle et le narrateur. La « peau grise⁵⁶¹ » de la jeune femme après la mort a perdu la « couleur⁵⁶² » évoquée précédemment, tout comme ses « yeux fermés⁵⁶³ » ne brillent plus de la « flamme sauvage⁵⁶⁴ » que décrivait John. Araceli est liée à la lagune à travers l'élément aquatique dont la disparition évoque la mort de la jeune femme et du lieu. La lagune, lieu de vie et de mort, demeure cependant un des éléments qui participent au cycle de la nature.

2.1.2. Le cycle de la nature

Les descriptions construisent l'image d'une nature vivante dont le cycle est le reflet de la vie qui l'anime. La lagune de *Pawana* est décrite comme le lieu « où tout commençait, où tout finissait⁵⁶⁵. » L'opposition sémantique dévoile le temps cyclique dans lequel s'inscrit cet espace. La lagune est, en effet, le lieu de naissance et de mort des baleines, elle symbolise le rôle que joue la nature auprès des êtres vivants. De même, dans la nouvelle « Les bergers », le désert révèle le cycle de la vie : « Les grincements des insectes s'éloignaient, revenaient, repartaient, jaillissaient de tous les côtés à la fois⁵⁶⁶ ». La parataxe de verbes de mouvements présente deux fois le morphème itératif « re » qui traduit la dynamique cyclique. En symétrie avec cette vie terrestre éphémère, les éléments célestes éternels figurent eux aussi le cycle de la nature : « En haut des dunes, on voyait le désert qui s'allumait et s'éteignait sans cesse, de tous côtés⁵⁶⁷. » Le verbe « s'éteignait » ainsi que l'adverbe de temps « puis » indiquent un mouvement, un passage, celui des étoiles, qui expriment le cycle à travers le couple de verbes antithétiques « qui s'allumait et s'éteignait ». Le passage du jour à la nuit est un des indices du cycle de la nature dans les textes étudiés, avec l'évolution du

⁵⁶⁰ P. 40.

⁵⁶¹ P. 86.

⁵⁶² P. 85.

⁵⁶³ P. 86.

⁵⁶⁴ P. 85.

⁵⁶⁵ P. 27.

⁵⁶⁶ P. 304.

⁵⁶⁷ P. 305.

soleil dans le ciel qui jalonne le cours d'une journée. Ainsi, dans « La roue d'eau » l'histoire racontée se déroule en une journée et le cycle du temps, de la nature, fait écho au cycle de l'imagination mis en scène dans le texte. Le mouvement de la roue de bois enclenche peu à peu les mécanismes de l'imagination de Juba : « Juba regarde l'eau qui coule par vagues le long de la gouttière, ruisselle dans l'acequia, descend par poussées régulières vers la terre rouge des champs⁵⁶⁸. » L'énumération de verbes reproduit la fluidité de l'eau, la parataxe suggère le flux de l'eau et la longueur des propositions reflète la linéarité d'un ruisseau. Cette fluidité semble figurer le mouvement intérieur du personnage qui s'évade peu à peu dans l'imaginaire : « la roue de bois tourne très lentement, en grinçant, et le bourdonnement continu de la courroie monte dans l'air [...]. C'est une musique lente et gémissante, comme une voix humaine⁵⁶⁹ ». L'élévation du bruit de la roue incarne le bruit du passé qui renaît, qui s'élève jusqu'à Juba, jusqu'à son point de vue surélevé : il est « assis sur une pierre au bord du puits⁵⁷⁰ » comme sur un promontoire. Un peu plus loin, la description de la roue est mise en rapport avec le glissement du personnage vers le sommeil : « Puis, tandis que le soleil monte lentement, entraîné par la roue et par les pas des bœufs, Juba ferme les yeux. » Le participe passé « entraîné » évoque le passage de Juba vers le sommeil et fait écho au verbe « emporter » employé ensuite : « La lumière et la chaleur font un tourbillon doux qui l'emporte dans leur courant, le long d'un cercle si vaste qu'il semble ne jamais se refermer. » La similitude entre les deux verbes met en parallèle le mouvement du soleil avec celui de Juba et le terme « courant » rappelle le mouvement de l'eau. La circularité est présente dans les termes « tourbillon » et « cercle » qui rappellent la roue, le cheminement des bœufs, la rotation du soleil et le cycle de la nature, comparable au cycle qui mène Juba au sommeil. Dans son rêve, il devient Juba II, celui que son père lui décrit comme « un jeune roi venu de l'autre côté de la mer et qui portait le même nom que lui⁵⁷¹. » La description rapproche le personnage historique du héros de la nouvelle par l'adjectif « jeune » et le prénom qu'ils ont en commun. L'identification entre les deux personnages est ambiguë car la circularité très présente dans le texte nous pousse à croire que Juba et Juba II sont un même personnage. La fin du texte marque, elle aussi, l'idée de cycle par la concomitance entre le crépuscule et la fin de la journée de travail : le texte respecte ainsi, à sa manière, une unité de vingt-quatre heures, propre à la tragédie antique qui recherche le ravissement, l'embarquement du lecteur. Et cet arrêt des roues n'est pas définitif, laissant le rêve à nouveau

⁵⁶⁸ P. 186.

⁵⁶⁹ P. 186-187.

⁵⁷⁰ P. 186.

⁵⁷¹ P. 191.

possible : « Peut-être que demain, quand les grandes roues de bois recommenceront à tourner, quand les bœufs repartiront, [...], peut-être alors que la ville apparaîtra de nouveau, très blanche, tremblante et irréelle comme les reflets du soleil⁵⁷² ? » On retrouve, ici, le morphème « re » qui exprime le cycle de l'imaginaire. Comme on le voit avec Juba, les personnages trouvent aussi refuge dans leurs rêves, une autre évasion possible pour eux.

2.2.L'intérieur, l'intériorité : un refuge pour les personnages

L'imagination des personnages leur permet d'échapper à leur quotidien : leur intériorité est une alternative au monde réel qu'ils fuient, tout comme l'intérieur, celui des maisons qui parcourent les textes et qui symbolisent l'intériorité protectrice que constitue l'imaginaire.

2.2.1. Les maisons qui parcourent les textes

Plusieurs maisons apparaissent dans les textes à l'étude et pourtant, lorsque l'on recoupe les différentes descriptions de ces lieux, il semble qu'une seule maison soit dépeinte, une villa archétypale. Celles décrites dans « Mondo » rappellent ainsi la « Villa Aurore » : le narrateur évoque des « villas blanches⁵⁷³ », des « jardins de palmiers⁵⁷⁴ » qui font penser à « la grande maison blanche aux escaliers en éventails entourée des fûts des palmiers⁵⁷⁵. » De même, la nature invasive du jardin se retrouve dans « Lullaby » où la maison, cette « sorte de théâtre⁵⁷⁶ » comparable au « théâtre abandonné⁵⁷⁷ » d'« Orlamonde », présente « des ronces et des lianes qui recouvraient complètement le sol⁵⁷⁸. » La villa est, en fait, la réminiscence littéraire d'*Eurêka*, la maison familiale de Le Clézio sur l'île Maurice :

« Pour moi, c'est ça la maison, alors que je n'y ai jamais vécu, et que je ne sais pas vraiment ce qu'elle est. [...] Je ne peux pas dire que je la connaisse. J'en ai, disons, une image

⁵⁷² P. 199.

⁵⁷³ P. 12.

⁵⁷⁴ P. 12.

⁵⁷⁵ J.M.G. Le Clézio, « Villa Aurore », *op. cit.*, p. 111.

⁵⁷⁶ P. 128.

⁵⁷⁷ P. 242.

⁵⁷⁸ P. 128.

virtuelle. [...] Oui, toutes les maisons de mes livres sont des sortes d'appentis de cette maison-là⁵⁷⁹. »

La maison de famille de l'auteur est ainsi la matrice de toutes les maisons qu'il imagine, qu'il représente dans ses œuvres et nous révèle comment la maison est liée aux origines, à l'enfance dont elle est le symbole dans les textes étudiés. La « Villa Aurore » est intimement liée à la dame qui l'occupe, « la dame de la Villa Aurore », dont la dénomination rappelle la « dame du lac » car elle est comparée à une « fée⁵⁸⁰ ». Elle participe à l'aura du lieu, à son aspect légendaire, traduit par la parole collective du « on » : « On l'appelait la villa Aurore, bien qu'il n'y ait jamais eu de nom sur les piliers de l'entrée⁵⁸¹ ». Comme la lagune de *Pawana*, l'absence de nom du lieu le rend mystérieux, l'aspect légendaire de la villa dessine ainsi ses contours flous, indéfinis et en font un lieu symbolique. La mutilation du lieu par le temps et par les promoteurs immobiliers symbolise la perte de l'enfance du narrateur : « J'ai vu chaque détail du mur, le plâtre écaillé, rayé, les taches de moisissures autour des gouttières, les éclats de bitume, les blessures qu'avaient laissé les machines, quand on avait fait la route⁵⁸². » Le lexique de la maladie, convoqué par le terme « blessures », est aussi présent : « Maintenant, elle était d'un blanc-gris sinistre, couleur de maladie et de mort⁵⁸³ ». La maladie, la mort du lieu détérioré par le temps renvoient à celle de l'enfance qui, inévitablement, s'estompe avec le temps. La maladie est aussi celle qui affecte la mère de Lullaby et celle d'Annah dans « Orlamonde ». Dans ces deux textes, le vieillissement et la destruction des maisons font écho à la maladie vécue par les mères des héroïnes qui vont, tragiquement, les faire sortir de l'enfance : « Sa mère dormait encore, à cause des pilules qu'elle prenait chaque soir, depuis son accident⁵⁸⁴. » ; « Annah pensait parfois à sa mère qui était malade, dans le grand hôpital en haut de la ville⁵⁸⁵. » La mort de la mère, et de la maison, sonne ainsi la fin de l'enfance. Cependant, la fragilité des maisons finit par être suppléée par la puissance de la nature, dernier refuge offert aux personnages : « c'était ici leur maison⁵⁸⁶ », déclare le narrateur des « Bergers » à propos du désert où vivent les enfants. La nature apparaît comme une maison de substitution, un lieu où se retirer.

⁵⁷⁹ Propos de J.M.G. Le Clézio recueillis par Gérard de Cortanze in Gérard de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio, le nomade immobile*, *op. cit.*, 1999, p. 180.

⁵⁸⁰ P. 110.

⁵⁸¹ P. 109.

⁵⁸² P. 123.

⁵⁸³ P. 121.

⁵⁸⁴ J.M.G. Le Clézio, « Lullaby », *op. cit.*, p. 134.

⁵⁸⁵ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 241.

⁵⁸⁶ P. 328.

2.2.2. L'imaginaire, lieu de retrait(e) des personnages

L'imagination est pour les personnages un refuge qu'ils visitent au gré de leurs rêves, de leurs hallucinations. Ce retrait dans des mondes intérieurs se manifeste d'abord physiquement par leur gestuelle : « Alors elle se glissait à l'intérieur de l'ouverture, et elle appuyait son dos contre la colonne de pierre, les jambes repliées en tailleur⁵⁸⁷ ». Le repli du personnage sur lui-même est symbolique, la jeune fille semble vouloir quitter le monde extérieur, se fondre avec la maison, « au fond de l'alcôve⁵⁸⁸ », d'autant que celle-ci est associée à l'intimité de la chambre et donc à l'intériorité. Le passage à l'intérieur de la maison coïncide ainsi avec un retrait dans le monde intérieur du personnage, le discours indirect libre offre d'ailleurs un accès aux pensées d'Annah : « Quand elle arrivait en haut du mur, et qu'elle sentait sous ses doigts le bord de la fenêtre, c'était si bien⁵⁸⁹ ! » ; « Cela aussi, c'était bien⁵⁹⁰. » L'adverbe « bien » exprime une subjectivité, ainsi que l'intensif « si ». De plus, les deux passages sont reliés par l'adverbe « aussi » qui crée comme un écho entre eux. On entre dans les pensées d'Annah comme elle entre dans le refuge que constitue la maison et qui incarne l'intériorité du personnage : « Il suffisait d'être indifférente, dure comme un caillou, et la peur ne pouvait pas entrer⁵⁹¹. » Le verbe « entrer », comme s'il était question de la maison, montre que celle-ci figure la façon dont le personnage s'est protégé du monde extérieur. La confusion entre le personnage et la maison est accentuée dans un autre extrait : « C'est au fond d'elle que la masse pesante cogne, aveuglément, s'acharne, fait tomber les murs⁵⁹² ». L'intériorisation de la maison, par un processus de renversement, suggère que l'intériorité est littéralement un refuge pour Annah. Dans « Hazaran » également, la maison concrétise l'intériorité, ce qu'indique le parallèle entre la situation de Martin « à l'intérieur de la maison » et l'orientation de ses pensées : « Il était peut-être retourné dans son pays d'origine⁵⁹³ ». Le retrait est encore concrétisé par le sommeil des différents protagonistes, souvent dans des espaces clos, protecteurs. Ainsi, la nature est un berceau propice aux rêves, à l'évasion, comme en témoigne le sommeil de Mondo : « C'était bien de dormir comme cela, au pied de l'arbre qui sent fort, pas très loin de la Maison de la Lumière

⁵⁸⁷ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 240.

⁵⁸⁸ P. 240.

⁵⁸⁹ P. 240.

⁵⁹⁰ P. 240.

⁵⁹¹ P. 242.

⁵⁹² P. 248.

⁵⁹³ J.M.G. Le Clézio, « Hazaran », *op. cit.*, p. 244.

d'Or, tout entouré de chaleur et de paix⁵⁹⁴ » L'adverbe « tout » met en valeur le participe passé en emploi adjectival « entouré » qui présente le personnage dans une sorte de cocon baigné de lumière. Le personnage est d'ailleurs veillé par l'arbre, comme le signale sa position « au pied » de celui-ci qui rappelle celle du petit garçon dans *Voyage au pays des arbres*. L'immersion des personnages dans le sommeil et dans les rêves s'accompagne d'un retrait physique dont le corollaire est la plongée des personnages en eux-mêmes pour se couper du monde réel. Le silence des personnages est révélateur de cette attitude introspective face au spectacle de la nature :

Gaspar regarda les enfants. Debout sur un rocher en surplomb, ils contemplaient le paysage sans parler⁵⁹⁵.

À l'avant de la chaloupe, à côté du harponneur indien, je regardais cela sans rien dire⁵⁹⁶

Puis, sans dire une parole à la foule qui attendait, il a commencé à marcher sur le chemin, dans la direction du fleuve⁵⁹⁷.

Le rapport entre extérieur et intérieur se joue à travers cette attitude communiant des personnages dans leur contemplation. Le regard intérieur naît, en effet, d'un regard posé sur le monde, sur le temps présent qui rappelle le passé.

2.2.3. L'ailleurs de l'enfance : un voyage intérieur dans les paradis perdus

L'enfance est un ailleurs pour les personnages : elle incarne un lieu passé que l'on ne peut plus rejoindre et qui, pourtant, nourrit les rêves d'évasion des protagonistes adultes. Le regard intérieur intervient ainsi comme un moyen pour retourner en enfance, pour retrouver les paradis perdus grâce aux souvenirs. Le personnage de Gaspar, au retour de son aventure dans le désert, est attristé par la perte d'un monde secret qui est désormais intérieur : « Il était bien avec eux, sans avoir besoin de paroles, au moment même où il entra dans le bureau de la gendarmerie⁵⁹⁸ ». Le parallèle

⁵⁹⁴ P. 53.

⁵⁹⁵ J.M.G. Le Clézio, « Les bergers », *op. cit.*, p. 317.

⁵⁹⁶ J.M.G. Le Clézio, *Pawana*, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁹⁷ J.M.G. Le Clézio, « Hazaran », *op. cit.*, p. 264.

⁵⁹⁸ P. 378.

entre la situation présente et le souvenir du personnage, liés par le circonstant « au moment même », manifeste la dualité du personnage, partagé entre le souvenir et la réalité. Genna et les enfants nomades qu'il y a rencontrés sont l'incarnation d'un monde utopique qui revient dans d'autres textes. Dans « La roue d'eau », la ville Yol qui renaît au cours des rêveries de Juba constitue une cité perdue évoquant l'Atlantide. L'ombre qui gagne la ville est comparée à des vagues : « L'ombre grise et mauve s'étend sous les collines, avance dans la vallée du fleuve⁵⁹⁹. » Le circonstant « dans la vallée du fleuve » suggère que l'ombre coule comme de l'eau dont le mouvement est évoqué par les verbes « s'étend » et « avance ». Ensuite, la description de la ville l'inscrit sous l'autorité du mythe de l'Atlantide :

Les ondes lentes passent sur les marbres brisés, troublent la surface de la mer. Les colonnes sont couchées au fond de l'eau, les grands troncs pétrifiés enfouis dans les algues, les escaliers engloutis. Il n'y a plus d'hommes ni de femmes ici, plus d'enfants. La ville est pareille à un cimetière qui tremble au fond de la mer, et les vagues viennent battre les dernières marches du temple de Diane, comme un écueil⁶⁰⁰.

L'ombre efface Yol comme l'eau a englouti l'Atlantide, la métaphore est accentuée par la reformulation des ombres en « ondes ». Les participes passé « enfouis », « engloutis » ainsi que l'emploi du circonstant « au fond de la mer » mettent en scène l'immersion de la ville. En outre, la ville est comparée à « un cimetière marin », ce qui renforce la similitude avec l'Atlantide. Assimilée à ce continent perdu, la ville incarne un eldorado, une civilisation exceptionnelle qui fait figure d'idéal⁶⁰¹. Les paradis perdus décrits dans les textes ne sont pas uniquement des topoï qui incarnent des valeurs et des désirs universels mais aussi des lieux particuliers à l'histoire des personnages. Ainsi, les personnages adultes racontent aux enfants leur pays d'origine : la nostalgie du passé se porte autant sur l'enfance que sur les lieux d'origines. Dans « Mondo », nous avons évoqué précédemment le passage où l'enfant discute avec le pêcheur Giordan à propos du lieu dont celui-ci est originaire⁶⁰². La description faite par ce dernier le présente de façon idyllique, en évoquant notamment « un pays très grand où les gens étaient beaux et doux⁶⁰³ ». Le propos de Giordan est

⁵⁹⁹ P. 197.

⁶⁰⁰ P. 197-198.

⁶⁰¹ Jean-Louis Tremblais, « L'Atlantide, continent englouti » [en ligne] in *Le Figaro*, mis à jour le 31 mai 2013 [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/voyages/2011/07/08/03007-20110708ARTFIG00458-l-atlantide-continent-englouti.php>>

⁶⁰² Voir « *Le tempus amoenus* : le passé, un âge d'or », (1.3.3), p. 70.

⁶⁰³ P. 74.

accompagné d'un regard vers la « mer⁶⁰⁴ » qui semble déclencher sa prise de parole. Ce voyage par le regard est suggéré aussi par la comparaison hypothétique « comme s'il était déjà là-bas, au bord de ce fleuve⁶⁰⁵ », le caractère virtuel de la proposition traduit la nature de ce regard qui symbolise le rêve de retour des personnages exilés, nombreux dans les textes de notre corpus. L'exil est aussi ce qui coupe les personnages de leur enfance : « J'ai erré longtemps au sommet de la colline, à la recherche de quelque trace, d'un indice⁶⁰⁶. » ; « Maintenant, je cherche l'embouchure de cette rivière, en vain⁶⁰⁷. » Dans ces deux extraits, les personnages sont à la recherche du passé inscrit dans les lieux mais leur recherche se transforme en une errance symbolique : la perte géographique concorde avec la perte de l'enfance. Si les personnages s'échappent dans des mondes protecteurs et fantasmés grâce à leurs regards intérieurs, le lecteur, quant à lui, plonge dans un autre monde grâce au texte : les descriptions font ainsi coexister ces deux voyages.

2.3. Les possibilités du langage : le texte, une entrée dans un monde imaginaire

Parallèlement aux points de vue des personnages qui animent le réel, le transfigurent grâce aux possibilités du regard que nous avons observées précédemment⁶⁰⁸, les textes dévoilent leur propre pouvoir en mettant en scène les possibilités du langage à l'origine de mondes dans lesquels sont invités le lecteur.

2.3.1. La mise en abyme du pouvoir des histoires

Les enfants des textes de jeunesse de Le Clézio sont régulièrement les auditeurs privilégiés des histoires racontées par les adultes : en tant que jeunes destinataires des récits, ils mettent en abyme la figure du lecteur enfant convoquée dans ces textes et sont les témoins du pouvoir des histoires. La nouvelle « Celui qui n'avait jamais vu la mer » présente un cadre propre à mettre en abyme la relation entre le texte et le lecteur car l'aventure de Daniel est présentée par un de ses camarades. Daniel est l'objet des fantasmes des autres enfants qui le réinventent en personnage, en

⁶⁰⁴ P. 74.

⁶⁰⁵ P. 74.

⁶⁰⁶ J.M.G. Le Clézio, « Villa Aurore », *op. cit.*, p. 120.

⁶⁰⁷ J.M.G. Le Clézio, *Pawana*, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁰⁸ Voir « Les possibilités du regard », (3), p. 86.

un « Sindbad le marin » : il devient le héros d'aventures semblables à celle du célèbre protagoniste des *Mille et une nuits*. En effet, le narrateur évoque les pensées des enfants pour Daniel « comme s'il était réellement un peu Sindbad⁶⁰⁹ ». Le texte est ainsi déjà placé sous la référence du conte, de la légende, par cette identification et par sa dimension orale. Le recueil tout entier est marqué par la figure de Sindbad qui évoque l'aventure et le voyage guidant les enfants par la citation placée en exergue : « «Hé quoi ! Vous demeurez à Bagdad, et vos ignorez que c'est ici la demeure du Seigneur Sindbad le Marin, de ce fameux voyageur qui a parcouru toutes les mers que le soleil éclaire⁶¹⁰ ? » Les personnages enfants témoignent de l'influence des histoires lues ou racontées, notamment dans « Hazaran » avec l'enchâssement d'un récit raconté par Martin. Le récit enchâssant qui raconte la vie d'Alia dans le camp, sa rencontre avec Martin puis l'exil présente de nombreuses similitudes avec le récit enchâssé où Trèfle, après plusieurs aventures, atteint enfin le pays merveilleux d'Hazaran. Le texte renvoie ainsi à l'influence des histoires sur les personnages-lecteurs à travers Alia qui s'identifie à Trèfle et finit par embrasser la même trajectoire en partant pour un lieu meilleur. L'histoire de Trèfle comme celle d'Alia raconte un départ, un exil pour un monde nouveau. Le titre de la nouvelle est ainsi révélateur : « Hazaran », c'est le pays rêvé, l'ailleurs inconnu et prometteur qui permettrait à Alia de sortir des murs du camp. Outre Martin, les conteurs sont nombreux dans les textes étudiés : dans « Mondo », « Thi Chin prenait un livre d'images et elle lui racontait une histoire ancienne⁶¹¹ ». L'adulte est dans un rôle de transmission : le pronom personnel « lui » représente l'enfant avec la fonction de complément d'objet indirect et fait de Mondo le bénéficiaire des histoires. Mais les personnages ne sont pas les seuls conteurs car les arbres de *Voyage au pays des arbres* sont, eux aussi, des conteurs dont le talent est noté par le narrateur : « Ils ont de drôles de voix cavernueuses, et ils racontent des histoires vieilles de deux cents ans⁶¹². » L'adjectif « cavernueuses » fait écho aux « vieilles histoires » mentionnées parce que la caverne est un lieu récurrent dans les légendes, les histoires, un « lieu où se passent des choses mystérieuses, réservées à des initiés⁶¹³. » Le petit garçon est donc initié aux savoirs des arbres, aux secrets de la forêt et de la nature que délivre le texte au lecteur lui-même, initié à son tour à l'existence des arbres.

⁶⁰⁹ P. 228.

⁶¹⁰ « Histoire de Sindbad le Marin » in *Les Mille et une nuits* in J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, op. cit., p. 7.

⁶¹¹ P. 58.

⁶¹² P. 23.

⁶¹³ « Caverne » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/definition/caverne>>.

Les histoires nous ouvrent donc à des univers mystérieux, merveilleux et dévoilent ainsi le pouvoir magique des mots.

2.3.2. Le pouvoir magique des mots

La langue, les mots sont au cœur de la description qui se porte autant sur des objets que sur la façon de les représenter par l'écrit et révèle ainsi la dimension métadiscursive présente dans certains passages. L'écriture descriptive de Le Clézio dans les textes étudiés concilie ces deux pratiques par la description de mots, de paroles dont le pouvoir de fascination et d'attraction sur les personnages est aussi fort que celui exercé par les paysages. Pour les jeunes personnages, les mots inconnus sont le réceptacle de leurs désirs : « “C'est un joli nom”, disait Mondo. “Ça doit être un beau pays⁶¹⁴.” » Pour Mondo, « Erythrea » est un terme dont la beauté est promesse de celle du lieu qu'il désigne, l'enfant met en rapport la poéticité du verbe et la splendeur du pays. Le passage révèle comment le langage, qui n'est pas compris, connu du personnage, est sujet aux rêves et à l'imagination : il provoque la rêverie de l'enfant, plongé dans la virtualité de ce lieu inconnu, ce que signale l'emploi du semi-auxiliaire « doit » qui exprime la probabilité. La frontière linguistique entre les enfants et les mots recoupe une autre frontière, entre le monde réel et les mondes virtuels, imaginaires :

c'était une sorte de temple [...], avec un mot mystérieux écrit sur l'un des côtés, un mot étrange qui disait :

OUPANOS

[...] C'était un mot qui vous emportait loin en arrière, dans un autre temps, dans un autre monde, comme un nom de pays qui n'existerait pas⁶¹⁵.

Le mot grec relève d'une langue et d'un alphabet inconnus du jeune narrateur qui nourrissent à ses yeux le caractère « mystérieux », « étrange » du mot. De plus, le contexte de la scène joue en faveur du mysticisme du mot car on est sur la fin du passage : le mystère entourant le jardin est à son comble avec l'emploi de l'indéfini « quelque chose⁶¹⁶ » pour désigner le temple. L'imagination et le verbe sont à l'origine d'un autre monde : « Alors je regardais le nom magique, et je pouvais m'en aller rien que sur ce nom, comme dans un autre monde, comme si j'entrais dans un monde qui

⁶¹⁴ P. 23.

⁶¹⁵ P. 113.

⁶¹⁶ P. 113.

n'existait pas encore⁶¹⁷. » Le passage du conditionnel dans la description précédente, « qui n'existerait pas », à l'imparfait, « dans un monde qui n'existait pas », et l'emploi de l'adverbe « encore » nous enseignent que le lieu devient accessible grâce au mot. Le mot est comme une porte d'entrée : le contact du regard, avec le verbe de perception « je regardais », contraste avec le présentatif de la première description qui met à distance « C'était un mot ». De plus, on passe d'un article indéfini, « un mot », à un article défini, « le mot ». Une appropriation du mot s'opère ainsi grâce au regard. Mais le mot gravé sur le temple fait figure d'exception car les noms des autres villas sont décrits comme « prétentieux et vides⁶¹⁸ » : il est le seul à déclencher un fantasme onomastique chez le narrateur. Le relation au langage relève donc d'une forme de cratylisme en liant les mots aux choses, aux mondes, qu'ils désignent par une sonorité exotique, poétique qui renvoie à l'ailleurs auquel ils donnent accès. Les mots sont ainsi des mots de passe pour entrer dans d'autres mondes, de véritables sésames, dans « Lullaby », la jeune fille entre dans la maison après avoir prononcé le mot grec « ΧΑΡΙΣΜΑ⁶¹⁹ » inscrit sur la porte. L'inscription sur la porte est symbolique car le mot permet d'entrer dans un autre monde, le monde imaginaire que constitue la maison : à nouveau, la frontière linguistique épouse la frontière entre les mondes. Pour le lecteur, la possibilité d'évasion qu'offre le langage est tout aussi importante : les descriptions sont autant de fenêtres glissées dans le texte où les mots invitent à une évasion poétique.

2.3.3. L'évasion poétique

Les descriptions réunies dans notre corpus mettent en valeur le pouvoir évocateur des mots qui s'inscrivent dans un ensemble descriptif en vue de représenter un objet mais qui sont aussi pris pour eux-mêmes, isolés dans le corps du texte : les mots deviennent objets de poésie. L'écriture relève ainsi de la fonction poétique du langage, observée par Jakobson qui a démontré que le langage humain est attaché aux caractéristiques formelles des mots⁶²⁰. Dans « Lullaby », l'isolement typographique des mots fait résonner leur pouvoir poétique : « Algues », « Miroir », « Loin » font partie des termes alignés sur la page sans autre marque de ponctuation que les guillemets. Le lien les unissant n'est pas logique ou sémantique mais poétique : ils évoquent tous différents éléments, différents paysages, objets ou expériences qui renvoient à la subjectivité de la lecture. La mise en

⁶¹⁷ P. 115.

⁶¹⁸ P. 119.

⁶¹⁹ P. 112.

⁶²⁰ Nadine Tournel, Jacques Vassevière, *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, Paris, A. Colin, 2011, p. 18.

scène typographique des mots sur le papier de la lettre écrite par Lullaby à son père met en abyme le pouvoir des mots dans le texte parce qu'ils apparaissent comme des signes éparpillés sur la page qui n'expriment pas une information mais appellent à une lecture subjective et poétique. Pris séparément, les mots dévoilent leur propre puissance, en eux résonnent ce qui émeut chaque lecteur.

Le langage est aussi pour Le Clézio un objet ludique comme le révèlent les jeux avec les mots, avec les expressions françaises qu'il se plaît à insérer dans ses textes. Dans *Voyage au pays des arbres*, le caractère ludique de la langue est révélé par le jeu autour du sémantisme des mots, pris dans leur sens littéral : « Les pins et les ifs sont tristes et les saules pleureurs aussi⁶²¹. » L'adjectif « pleureurs » est compris au sens premier car la tristesse de cette espèce d'arbre est évoquée. De même, l'if est un arbre associé à la mort, présent dans les cimetières : ainsi sa symbolique est, elle aussi, traduite comme littéralement par le caractère de ces arbres « tristes ». Les expressions figées du langage, comme « parler de la pluie et du beau temps », sont également filtrées par un rapport ludique et décalé aux mots : « Ils parlent de la pluie et du beau temps, des orages⁶²² ». Le complément d'objet « des orages » suggère que l'expression est détournée car les sujets de conversation relèvent, bel et bien, des conditions climatiques.

Si le langage est un objet de jeu, il est néanmoins parfois inabouti, insuffisant : les textes mettent en avant les limites de la langue. La construction comparative hypothétique « comme si », que nous avons étudiée auparavant⁶²³, est parfois le signe d'une impuissance du verbe : « Jon n'avait jamais rien vu de plus beau. C'était comme si la terre était devenue lointaine et vide⁶²⁴ » La nouveauté du spectacle offert à l'enfant crée chez lui la surprise et cet inconnu est difficile à exprimer : le recours à la construction « comme si » pallie un manque d'exactitude, de précision de l'écriture. La nature est un lieu dont la complexité est un problème pour l'ambition taxinomique de la description : « Il y a beaucoup d'arbres dont le petit garçon ne connaît pas bien les noms, des cèdres, des frênes, des chênes-lièges, des lauriers, des sycomores, des peupliers, des saules, des poivriers, des noisetiers⁶²⁵. » L'ignorance du petit garçon témoigne de l'impossibilité de connaître tous les arbres. Pourtant, la liste des espèces présentes dans la forêt est une forme d'expression du pouvoir des mots qui contraste avec l'aveu d'ignorance du personnage : la description cherche à épuiser le monde et à dépasser les limites qui se posent au langage. Le pouvoir de la langue, bien

⁶²¹ P. 23.

⁶²² P. 22.

⁶²³ Voir « La construction "comme si" : enchanter le réel », (2.3.3), p. 84.

⁶²⁴ P. 154.

⁶²⁵ J.M.G. Le Clézio, *Voyage au pays des arbres*, op. cit., p. 20.

que limité, est exploité par la description qui est pour le lecteur l'occasion d'une parenthèse poétique et ludique dans le texte. L'évasion par la lecture fait écho à l'évasion par l'imaginaire grâce aux rêves, aux hallucinations et aux souvenirs des personnages. L'imagination est leur refuge intérieur, matérialisée par la maison. Néanmoins, leur parcours les mène à quitter ce monde clos pour s'engager à la découverte de la nature.

3. A LA DECOUVERTE DE LA NATURE

Le parcours des personnages dans les récits est double, à la fois initiatique et géographique. Ainsi, leur départ de la maison les entraîne vers des territoires inconnus et sauvages, vers une découverte de la nature qui est pour eux le lieu d'un apprentissage et d'une expansion, d'une ouverture sur le monde.

3.1. Les passages des enfants dans la nature

Les enfants quittent le cocon familial pour découvrir la nature qui est, à la fois, un lieu de passage du quotidien à l'extraordinaire et le lieu d'une transition, celle d'un chemin qui guide les enfants jusqu'à l'âge adulte.

3.1.1. Au seuil de la nature

Avant de s'élancer dans leurs aventures, les personnages franchissent le seuil, symbolique, de leur maison. L'école, la maison sont autant de lieux attachés au quotidien, autant de points dont est éloignée la nature, en marge du monde ordinaire. Les personnages sont, pour plusieurs d'entre eux, poussés par des parents « défailants⁶²⁶ », pour reprendre le qualificatif employé par Isabelle Nières-Chevrel. C'est le cas de Lullaby et d'Annah, notamment, qui sont proches de la figure de l'orphelin car elles sont abandonnées à elles-mêmes, leurs pères sont absents et leurs mères malades. La

⁶²⁶ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, 2009, p. 165.

situation familiale dramatique de ces personnages leur offre, cependant, une rare liberté car « dans la littérature de jeunesse, l'autonomie suprême, c'est d'être orphelin⁶²⁷. » Cette indépendance permet à Lullaby de s'éloigner de l'école, décrite comme un lieu d'enfermement dans une lettre à son père : « J'avais vraiment l'impression d'être dans une prison. [...] Imagine tous ces murs partout, tellement de murs que tu ne pourrais pas les compter, avec des fils de fer barbelés, des grillages, des barreaux aux fenêtres⁶²⁸ ! » Le cloisonnement du lieu est accentué par plusieurs termes emphatiques, tels que les adverbes « partout » et « tellement », qui surenchérisent l'emploi de l'adjectif « tous », ainsi que par l'énumération d'éléments propres à une véritable prison, comme les fils barbelés ou les barreaux. L'incipit du texte montre la jeune fille quittant la maison pour échapper à l'école : « Elle quitta son lit, elle traversa pieds nus sa chambre et elle écarta un peu les lames des stores pour regarder dehors. Il y avait beaucoup de soleil, et en se penchant un peu, elle put voir un morceau de ciel bleu⁶²⁹. » Le mouvement de la jeune fille jusqu'à la fenêtre annonce le voyage qu'elle s'apprête à faire ; il lui permettra de dépasser sa perception limitée et biaisée de l'extérieur qui est évoquée par la présence des stores. Le « dehors » qu'elle contemple depuis sa chambre est un symbole de l'ailleurs dont la nature importe peu finalement, ce qui est suggéré par la reformulation « Lullaby regarda tout cela⁶³⁰ » où est employé l'indéfini « tout » et le pronom démonstratif neutre « cela ». L'essentiel pour le personnage est le voyage, et non la destination. Une fois que Lullaby a franchi la frontière symbolique de la maison, sa découverte de la nature l'amène en des lieux immenses qui contrastent avec la chambre de l'incipit, ainsi « le ciel et la mer semblaient sans limites⁶³¹. » Lullaby n'est pas la seule à connaître cette expérience de l'éloignement de la maison, du foyer protecteur, Juba aussi, dans « La roue d'eau », quitte la maison au seuil du texte pour rejoindre les champs et la nature. Ainsi, les départs des personnages les mènent sur le chemin de la nature.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 169.

⁶²⁸ P. 109.

⁶²⁹ P. 97.

⁶³⁰ P. 97.

⁶³¹ P. 113.

3.1.2. Le chemin de la nature

Dans les descriptions de notre corpus, la nature est empreinte d'une aura sacrée, comme nous l'avons vu plus haut⁶³², si bien que les personnages entretiennent avec elle une relation imprégnée de mysticisme. Les protagonistes perçoivent ainsi l'appel de la nature : « Il ne savait pas bien pourquoi il marchait vers Reyðarbarmur⁶³³. » Jon ne s'explique pas les raisons de l'attraction que produit la montagne sur lui, et la litote, « Il ne savait pas bien », témoigne du mystère total, impénétrable qui le pousse vers Reyðarbarmur. Plus loin dans la nouvelle, le texte affirme explicitement l'appel dont fait l'objet le personnage : « Elle l'avait appelé⁶³⁴. » « La lumière », à laquelle renvoie le pronom personnel, convoque une dimension religieuse en faisant écho à une lumière divine. Jon n'est pas le seul personnage à être attiré et appelé par la nature, c'est aussi le cas de Gaspar dans « Les bergers » : « Le jeune garçon était attiré par cet endroit⁶³⁵. » Ici, la construction passive fait, à nouveau, entendre la convocation de la nature, le personnage est guidé vers elle. Dans « La roue d'eau », l'appel est même concrétisé par les bruits de voix qui se font entendre au personnage : « C'est comme un chant, comme une voix humaine qui crie de très loin, qui appelle : "Juba ! Ju-uuu-baa⁶³⁶ !" » Ces différents personnages sont incités à suivre le chemin qui mène à la nature : Jon, notamment, « marchait vers Reyðarbarmur », comme nous venons de le voir. De la même manière, dans « Mondo », l'enfant découvre la villa abandonnée au terme d'une description-promenade qui permet au lecteur de connaître simultanément les lieux : « Mondo avait poussé la porte de fer, et il avait marché sur l'allée de gravier qui menait à la maison, sans faire de bruit⁶³⁷. » Le chemin guide le personnage à la maison et il est accompagné par la lumière qui éclaire les lieux et qui diminue au passage du jour et de la nuit : « La lumière du soleil de la fin d'après-midi avait une couleur très douce et calme⁶³⁸. » Le chemin de la nature s'inscrit dans un cheminement symbolique des personnages. La ville de Yol ressuscitée dans « La roue d'eau » signifie « chemin⁶³⁹ » en turque, et le texte évoque « une route de lumière⁶⁴⁰ » : c'est la voie que Juba s'ouvre au cours de son rêve. L'intrication du chemin de la nature et du cheminement initiatique des personnages se lit dans l'incipit de « La montagne du dieu vivant » : « Le mont Reyðarbarmur était

⁶³² Voir « La sacralisation : un regard inspiré sur le monde », (3.3), p. 94.

⁶³³ P. 149.

⁶³⁴ P. 158.

⁶³⁵ P. 308.

⁶³⁶ P. 197.

⁶³⁷ P. 50.

⁶³⁸ P. 52.

⁶³⁹ « Yol » in *Dicovia* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.dicovia.com/yol.htm>>

⁶⁴⁰ P. 191.

à droite du chemin de terre⁶⁴¹. » Le récit s'ouvre ainsi sur un chemin terrestre, qui symbolise le chemin du texte, et que va suivre Jon tout au long de l'histoire, tout au long de son évolution. L'appel de la nature qui prend la forme d'un chemin est, en outre, accentué par le motif de l'escalier qui se dessine dans les paysages et qui suggère la destinée/destination programmée des personnages : « C'était pour cela qu'il voulait monter sur la colline, parce que le chemin d'escaliers semblait conduire vers le ciel et la lumière⁶⁴². » Le verbe « semblait » suggère que c'est la lecture du paysage par Mondo qui fait de la colline un escalier, le garçon voit ainsi dans la nature un appel, une trajectoire. Dans « La montagne du dieu vivant », Jon ressent l'étrangeté de cet escalier naturel qui s'offre à lui : « Tout à coup, Jon regarda fixement la faille sombre, au-dessous de lui, et il frissonna ; il ne s'en était pas rendu compte tandis qu'il escaladait les blocs, mais chaque morceau de basalte formait la marche d'un escalier géant⁶⁴³. » Le terme « faille » nous renvoie au motif de l'ouverture, celle sur un monde fantastique que s'apprête à visiter Jon, et les escaliers indiquent l'élection dont il est l'objet : Jon renvoie à la figure de l'élus, celui qui vit des aventures irréelles⁶⁴⁴. Les personnages sont ainsi naturellement amenés sur un chemin qui semble avoir été construit pour eux, dont ils sont les destinataires élus, comme nous allons le voir.

3.1.3. La lumière : un cheminement vers la nature

La figure de l'élus intervient régulièrement dans les représentations de personnages des textes du corpus. Les enfants, contrairement aux adultes, connaissent la nature : « Le petit garçon, lui, savait bien que les arbres ne dormaient pas⁶⁴⁵. » Le pronom de reprise « lui » du sujet « le petit garçon » insiste sur l'identité de celui qui détient le savoir. Le personnage lui-même perçoit sa relation unique avec les arbres, « il sentait tout un tas de choses bizarres, comme si les arbres voulaient lui parler ». Le pronom personnel « lui » nourrit l'impression de communication entre l'enfant et les arbres. Petite Croix dans « Peuple du ciel » entretient, comme le petit garçon de *Voyage au pays des arbres*, un lien spécial avec la nature : « Ils ne sont venus que pour elle, [...], parce qu'elle est la seule à les comprendre, la seule qui les aime⁶⁴⁶. » La construction restrictive montre la singularité du personnage, elle est au cœur de la nature, seule avec elle : « la lumière

⁶⁴¹ P. 149.

⁶⁴² P. 49.

⁶⁴³ P. 155.

⁶⁴⁴ Francis Marcoin, Christian Melebourg, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁴⁵ J.M.G. Le Clézio, *Voyage au pays des arbres*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁴⁶ P. 274-275.

tourne autour d'elle⁶⁴⁷ ». De nouveau, le complément circonstanciel de lieu « autour de » révèle que Petite Croix est une exception, une élue. Dans « La roue d'eau », le roi Juba réincarné par le jeune protagoniste du récit fait figure d' élu du peuple qui l'acclame : « La musique jaillit encore, comme une clameur d'oiseaux, retentit entre les murs de la ville. Elle gonfle le ciel et la mer, son onde s'écarte longuement⁶⁴⁸. » Le passage rappelle l'épisode de la Mer rouge traversée par Moïse dans la Bible : la description met en scène l'eau de mer qui s'écarte devant l' élu. L'élection des personnages dévoile, de cette manière, une dimension religieuse exprimée aussi par la lumière : « Le mot rayonnait à l'intérieur de son corps, comme s'il était écrit aussi en elle, et qu'il l'attendait⁶⁴⁹. » Le personnage est présenté comme une élue, attendue par le mot, par le lieu où il est inscrit. Le verbe « rayonnait » suggère que la lumière éclaire le personnage qui fusionne ensuite avec elle : « Les rayons de lumière sortaient d'elle⁶⁵⁰ ». La lumière gagne le personnage, l'énumération des parties du corps, « par ses doigts, par ses yeux, sa bouche, ses cheveux⁶⁵¹ », le montre. La lumière est l'élément ultime qui accueille et guide les protagonistes dans la nature : « Mondo avait regardé un moment les collines éclairées par le soleil, et il avait pris le chemin qui conduit vers elles⁶⁵². » L'illumination du lieu appelle le personnage, décide de sa marche et renvoie ainsi à une dimension sacrée des textes. Cette idée revient dans « La montagne du dieu vivant », l'ascension du héros est déclenchée par la lumière : « Aujourd'hui, c'était peut-être cette lumière du mois de juin qui l'avait conduit jusqu'à la montagne⁶⁵³. » La lumière est donc régulièrement perçue comme un chemin dans les textes, un chemin spirituel qui guide les personnages vers une illumination symbolique : « Son visage était éclairé par la lumière de la lune, et ses yeux étaient comme l'eau du fleuve, sombres et brillants⁶⁵⁴. » Le portrait de Martin fait de lui un guide sacré dont la sagesse et la connaissance s'expriment par la lumière divine éclairant son regard et son visage : il sera en effet celui qui mène les personnages hors du camp à la fin du texte. La lumière est ainsi le signe d'une révélation vécue par les personnages au contact de la nature : « Lorsque la mer était tout à fait basse, il y avait comme une illumination⁶⁵⁵. » L'illumination est autant celle du soleil matinal que celle vécue par le personnage dont la prise de conscience de la beauté de la nature

⁶⁴⁷ P. 274.

⁶⁴⁸ P. 193.

⁶⁴⁹ P. 117.

⁶⁵⁰ P. 117.

⁶⁵¹ P. 117.

⁶⁵² P. 46.

⁶⁵³ P. 150.

⁶⁵⁴ J.M.G. Le Clézio, « Hazaran », *op. cit.*, p. 263.

⁶⁵⁵ P. 220.

est suggérée à travers la syllepse de sens du terme « illumination ». Le cheminement symbolique des enfants, illuminés par la nature qui leur offre son savoir, ses secrets, contribue ainsi à l'évolution des personnages dans la nature, sur laquelle nous allons maintenant nous attarder.

3.2.L'évolution des enfants dans la nature

Le chemin emprunté par les enfants les fait évoluer dans la nature où ils marchent et grandissent : l'évolution, du latin *evolutio*⁶⁵⁶, désigne en effet l'action de dérouler, de parcourir. La marche des enfants les amène donc vers l'âge adulte et vers la connaissance du monde⁶⁵⁷.

3.2.1. La marche : un itinéraire initiatique

Beaucoup de descriptions relevées dans notre travail sont organisées par le point de vue d'un personnage qui, au détour d'un chemin, fixe son regard sur un paysage. La description-promenade légitime ainsi les passages descriptifs des textes et fait de la marche le mode de découverte de la nature privilégié par les protagonistes. Le début de *Voyage au pays des arbres* donne ainsi à voir le petit garçon en train de marcher dans la forêt et reprend à son compte la description-promenade caractéristique de l'incipit romanesque qui motive et justifie le régime descriptif : « Il y avait longtemps qu'il allait se promener dans la forêt⁶⁵⁸ ». Le voyage des personnages tient une place importante dans les textes où il est évoqué à travers le motif du bateau, notamment. Dans « Lullaby », l'image du voilier contemplé à la fenêtre par la jeune fille est une évocation du voyage qui l'attend : « Le voilier blanc semblait suivre la même route qu'elle, avec sa grande voile isocèle gonflée dans le vent. En marchant, Lullaby regardait la mer et le ciel bleus⁶⁵⁹ ». Le parallélisme entre le trajet suivi par le bateau et celui de la jeune fille fait du second un voyage, une évasion pour le personnage. Le rêve de liberté de Lullaby s'accomplit, celui qui était exprimé par la page blanche qui s'ouvrait devant elle et dont la couleur rappelle celle du voilier, synonyme de voyage : « Elle

⁶⁵⁶ « Évolution » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <www.cnrtl.fr/etymologie/evolution>.

⁶⁵⁷ Le latin *evolutio* signifie « dérouler », un verbe proche de « déployer » auquel renvoie *explicare* : l'évolution des personnages va de pair avec une explication des savoirs que la nature leur confie. Voir « Expliquer » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/expliquer>>.

⁶⁵⁸ P. 6.

⁶⁵⁹ P. 102.

regardait seulement le blanc du papier, et elle pensait que quelque chose allait apparaître, comme des oiseaux dans le ciel, ou comme un petit bateau blanc qui passerait lentement⁶⁶⁰. » Les motifs du voyage et du bateau concrétisent donc dans les descriptions l'évasion, réelle ou imaginaire, des enfants :

Ils restèrent longtemps assis sur l'embarcadère, à regarder la mer, presque sans parler. Le vent passait sur la mer, en soulevant les gouttes d'embrun qui piquaient leur visage. C'était comme d'être assis à la proue d'un bateau, au large. On n'entendait rien d'autre que le bruit des vagues et le sifflement allongé du vent⁶⁶¹.

La position limite des personnages sur « l'embarcadère » montre que les personnages tendent vers l'ailleurs, désirent une évasion représentée par le bateau sur lequel ils s'imaginent voyager. Le bateau et le voyage prolongent la marche des personnages et en sont ainsi l'extension imaginaire : ils symbolisent l'évasion désirée par les personnages, ce départ pour l'inconnu qui les anime. Pour autant, leur marche dans la nature les mène aussi dans des contrées étrangères et fascinantes et sont souvent l'occasion d'une rencontre initiatique. Dans « Lullaby », la rencontre de cette dernière avec le petit garçon inconnu fait écho à la rencontre de Jon dans « La montagne du dieu vivant » avec le mystérieux enfant surgi soudainement de nulle part. Ainsi, pendant leur marche, les personnages font des rencontres bouleversantes avec des enfants qui sont pour eux des guides, des bergers, et qui les initient à la connaissance de la nature. Pour Daniel, la rencontre est celle qu'il fait avec la mer venant à lui : « Elle était là, devant lui, immense, gonflée comme la pente d'une montagne, brillant de sa couleur bleue, profonde, toute proche, avec ses vagues hautes qui avançaient vers lui⁶⁶². » C'est la première fois que le personnage voit la mer, l'expérience relève ainsi d'une véritable rencontre initiatique, avec les vagues qui « avançaient » jusqu'à Daniel, entre le jeune garçon et la nature. La marche des personnages occasionne le contact avec des êtres, des animaux et des lieux nouveaux et inattendus qui mènent les personnages au terme de leur initiation. Dans « Les bergers », Gaspar arrive dans un pays étranger, irréel, le pays des enfants de Genna : « C'était ici leur monde, sur la grande étendue de pierre et de sable⁶⁶³. » Ainsi, le trajet du personnage reflète celui du recueil qui aboutit à cette nouvelle, qui est une métaphore de la représentation de l'enfance selon Le Clézio, associée au monde libre et sauvage de la nature. La fugue de Gaspar loin du monde réel, auquel il finit par retourner, fait écho à celle de Lullaby ou de Daniel : pour chacun d'entre eux, cette

⁶⁶⁰ P. 98.

⁶⁶¹ P. 126.

⁶⁶² P. 209.

⁶⁶³ P. 306.

parenthèse buissonnière a nourri des connaissances et des expériences inédites. Loin de l'école, les enfants font de leur voyage un véritable apprentissage.

3.2.2. L'école buissonnière : le voyage comme apprentissage

En se soustrayant à l'école, les enfants prennent le contre-pied d'une éducation traditionnelle vouée à les faire entrer dans le monde des adultes. D'après Ana Luiza Silva Camarani, l'école est pour Le Clézio « le chemin qui conduit à la renonciation à la magie inhérente à l'enfance⁶⁶⁴. » La nature, au contraire, est un chemin de traverse qui offre la possibilité aux enfants de s'adonner à l'école buissonnière. Même si les adultes sont souvent décrits de façon anonyme et archétypale, certains d'entre eux émergent dans les récits parce qu'ils y incarnent la sagesse, la clairvoyance. Dans « Hazaran », Martin rappelle une figure christique par la religiosité exprimée à travers ses périodes de jeûne et par son rôle de guide que nous avons déjà évoqué dans notre travail⁶⁶⁵. Mais ce sont surtout les portraits du personnage qui en donnent une image divine : « ses yeux brillaient aussi fort que des miroirs⁶⁶⁶. » La lumière et l'éclat du regard de Martin dévoilent son savoir prophétique, mystique, d'autant qu'il possède « un visage assombri par le soleil⁶⁶⁷ » comparé à celui d'« un marin⁶⁶⁸. » Les descriptions reviennent à plusieurs reprises sur le regard de ce personnage : « Alors ses yeux devenaient très beaux, ils brillaient comme des miroirs de pierre, pleins d'une lumière claire qu'Alia n'avait jamais vue ailleurs⁶⁶⁹. » Ce passage insiste sur la clarté du regard, la lumière incarne la connaissance, l'espoir, c'est-à-dire la lumière, au sens figurée, que Martin apporte aux habitants du camp. Dans « Peuple du ciel », le soldat que rencontre chaque jour Petite Croix est un véritable porte-regard pour la petite fille aveugle : « Petite Croix est bien en face du paysage pour sentir ce qu'a raconté le soldat⁶⁷⁰. » La parole du soldat est un relais entre son point de vue extérieur sur le monde et le regard intérieur de Petite Croix qui incarne les possibilités infinies de l'imagination. Mais c'est surtout au contact de la nature que les enfants acquièrent un savoir. Ainsi *Voyage au pays des arbres* est un récit de formation, celui du petit garçon qui « avait appris à reconnaître le sifflement des arbres⁶⁷¹. » Le verbe « apprendre » renvoie au genre du récit de

⁶⁶⁴ Ana Luiza Silva Camarani, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁶⁵ Voir : « La lumière : un cheminement vers la nature », (3.1.3), p. 134.

⁶⁶⁶ P. 236.

⁶⁶⁷ P. 236.

⁶⁶⁸ P. 236.

⁶⁶⁹ P. 237.

⁶⁷⁰ P. 287.

⁶⁷¹ P. 11.

formation qui se mue en récit d'initiation par l'adéquation de la marche et de l'apprentissage. Dans « Peuple du ciel », ce sont les abeilles qui offrent un savoir au personnage : « Elles ont visité toutes les fleurs sauvages, dans les champs entre les amas de roche⁶⁷². » ; « Les abeilles vibrent sur ses cheveux noirs, et ça fait un chant monotone qui parle des fleurs et des plantes, de toutes les fleurs et de toutes les plantes qu'elles ont visitées ce matin⁶⁷³. » Les abeilles décrivent à Petite Croix les fleurs et les plantes butinées : ainsi, le butin des abeilles est un trésor symbolique transmis à la petite fille. La nature joue ici son rôle d'initiatrice en transmettant au personnage ses secrets, ses trésors et, dans la nouvelle « Les bergers », de nombreuses notations mettent en avant cet aspect de la nature : « Il y avait beaucoup de choses à apprendre, ici à Genna⁶⁷⁴. » Le verbe « apprendre » renvoie, une fois de plus, au genre du récit d'apprentissage dont relève le texte. L'histoire raconte, en effet, la formation de Gaspar au mode de vie des enfants de Genna, il est le novice qui va être petit à petit initié à une nouvelle existence, notamment grâce aux animaux : « Hatrous savait tellement de choses, non pas de ces choses qu'on trouve dans les livres, dont les gommeuses aiment parler, mais des choses silencieuses et fortes, des choses pleines de beauté et de mystère⁶⁷⁵. » Le passage oppose le savoir livresque au savoir de la nature et l'adjectif « silencieuses » suggère que les connaissances sont relatives aux sens, à l'expérience. Le bouc Hatrous, sujet du verbe « enseigner », est présenté comme un maître pour les enfants : « C'était cela qu'il enseignait à Augustin⁶⁷⁶ » ; « Alors Gaspar comprenait qu'il était en train de lui enseigner de nouvelles choses⁶⁷⁷. » Les rôles attendus se déplacent car c'est la nature qui a quelque chose à apprendre aux enfants, et non les hommes, les adultes : « Il écoutait de toutes ses forces, pour entendre ce que disaient les étoiles⁶⁷⁸. » ; « Ils avaient beaucoup de choses à enseigner, des choses étranges et minuscules⁶⁷⁹. » Les enfants sont transformés par la nature : « Ils connaissaient bien ce pays, maintenant. Rien qu'avec la plante de leurs pieds, ils auraient pu dire où ils étaient⁶⁸⁰. » L'adverbe « maintenant » crée la rupture, il indique la métamorphose vécue par les enfants qui ne sont plus les mêmes.

⁶⁷² P. 278.

⁶⁷³ P. 279.

⁶⁷⁴ P. 354.

⁶⁷⁵ P. 341.

⁶⁷⁶ P. 341.

⁶⁷⁷ P. 347.

⁶⁷⁸ P. 346.

⁶⁷⁹ P. 352.

⁶⁸⁰ P. 356.

3.3.L'accomplissement des enfants dans la nature

Les descriptions découvrent la mue des enfants qui sont transformés par leur rencontre avec la nature. Ils accomplissent leur métamorphose et quittent ainsi progressivement l'enfance à mesure que s'achèvent les différents textes.

3.3.1. La métamorphose des enfants

La découverte de la nature est pour les personnages une expérience sensorielle et contemplative qui laisse sa trace jusque dans leurs regards. Les yeux des enfants prennent une autre couleur, un autre éclat qui témoigne d'une transformation symbolique, ils portent un nouveau regard sur la nature : « Le visage de la petite fille était maintenant couleur de pain brûlé, et ses yeux brillaient d'une leur étrange⁶⁸¹. » Le changement de couleur de la peau et des yeux donne l'impression que la nature s'est imprimée sur le personnage, il est exprimé par le circonstant temporel « maintenant » qui indique un état nouveau et qui rompt avec le passé. Le contact concret des personnages avec la nature les transforme physiquement : « Jon sentit qu'elle entraît en lui par toute la peau de son corps et de son visage. Elle brûlait et pénétrait les pores comme un liquide chaud, elle imprégnait ses habits et ses cheveux⁶⁸². » Le personnage est comme plongé dans un bain de lumière qui rappelle les scènes de baptême. Plusieurs scènes dans les textes se présentent comme des rites initiatiques pour les jeunes personnages :

Avant de continuer sa marche, Jon s'agenouilla à nouveau au bord du ruisseau et il but plusieurs gorgées de la belle eau glacée⁶⁸³.

Il cueillait les fleurs du chèvrefeuille et il suçait la petite goutte sucrée qui perle à sa base du calice⁶⁸⁴.

Le rôle joué par l'eau rappelle le rituel du baptême et, même s'il s'agit d'une version réécrite car les personnages boivent l'eau, la récurrence de cette scène dans plusieurs textes suggère son caractère

⁶⁸¹ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 241.

⁶⁸² J.M.G. Le Clézio, « La montagne du dieu vivant », *op. cit.*, p. 153.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁸⁴ J.M.G. Le Clézio, « Mondo », *op. cit.*, p. 48.

cérémonial. Les personnages sont donc initiés à la nature lors de rites de passage : un passage du monde familier au monde de la nature, un passage de l'enfance à l'âge adulte. Cette transformation symbolique est visible par un changement physique :

Après cela, tandis qu'il revenait en arrière dans la direction des voix des enfants, il y avait une drôle de tache devant ses yeux, une tache éblouissante comme l'écume qui se déplaçait avec son regard et fuyait au milieu des roseaux gris⁶⁸⁵.

Ce portrait de Gaspar termine le passage où l'enfant a découvert l'oiseau blanc de Genna, symbole de la beauté de la nature, et son regard est métamorphosé après cette expérience. La « tache éblouissante » dans ses yeux est comme une trace de la vision de l'oiseau car elle rappelle la caractérisation de ce dernier : « Son plumage faisait une tache éblouissante sur l'eau grise du marécage⁶⁸⁶. » On retrouve dans ce parallèle entre la nature et le regard de l'enfant le lien établi par Sandra Beckett entre les paysages et les visages lorsqu'elle note que « Le Clézio a une prédilection pour les visages des enfants et des vieillards, car c'est chez ces êtres privilégiés qui fuient le monde des hommes qu'il trouve des "visages semblables aux espaces du ciel et de la terre, semblables aux grands paysages⁶⁸⁷" ». Ainsi, le regard devient le témoin de la nature, comme pour Daniel dont les yeux reflètent la lumière de la mer à travers le participe passé « éblouie » : « Mais son corps tremblait encore, et il avait [...] au fond de ses yeux la tache éblouie des vagues⁶⁸⁸. » La transformation des personnages est parfois plus importante encore lorsque ces derniers se métamorphosent littéralement sous la forme d'un oiseau : « C'était comme d'être une mouette et de voler par-dessus des rues de la ville qui gronde, par-dessus les grandes maisons grises, par-dessus les jardins humides, les écoles et les hôpitaux⁶⁸⁹. » La comparaison d'Annah à un oiseau évoque la limite entre deux âges où se situe le personnage, ce qui est aussi suggéré par le positionnement d'Annah au bord de la fenêtre : la transformation en oiseau est une métaphore du passage à l'âge adulte. En quittant le nid et en volant de leurs propres ailes, pour poursuivre la métaphore de l'oiseau, les personnages jouissent d'un regard sans limites, comme nous allons le montrer.

⁶⁸⁵ J.M.G. Le Clézio, « les bergers », *op. cit.*, p. 339.

⁶⁸⁶ P. 336.

⁶⁸⁷ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978, p. 183 in Sandra Beckett, *op. cit.*, 1996, p. 28.

⁶⁸⁸ P. 216.

⁶⁸⁹ J.M.G. Le Clézio, « Orlamonde », *op. cit.*, p. 240-241.

3.3.2. La transcendance : un voyage ultime

Au voyage physique vécu par les personnages s'ajoute un voyage par le regard qui poursuit et sublime le premier. Les expériences de transcendance des enfants leur offrent, en effet, un point de vue total sur le monde. La question d'Alia à Martin à propos de l'expérience du jeûne ébauche une définition de cette forme particulière de voyage : « Est-ce que c'est comme voyager⁶⁹⁰ ? » La comparaison employée par la jeune fille indique que ce voyage se distingue des autres car le seul déplacement qu'il implique est intérieur :

Quand tu dormais, Mondo, tu n'étais pas là. Tu étais parti ailleurs, loin de ton corps. Tu avais laissé ton corps endormi par terre, à quelques mètres du chemin de gravier, et tu te promenais ailleurs. C'est cela qui était bizarre. [...] Tu étais ailleurs, parti dans la lumière chaude de la maison, dans l'odeur des feuilles du laurier, dans l'humidité qui sortait des miettes de terre⁶⁹¹.

La séparation entre le corps et l'esprit de Mondo est reflétée par le changement énonciatif, le passage à la deuxième personne du singulier montre la frontière qui est établie entre le personnage et le narrateur. Cette voix narrative qui surgit dans le texte entretient un certain mystère, c'est comme une voix qui s'adresse au personnage, une voix divine peut-être, faisant écho à la promenade mystique du personnage. Le voyage de Mondo est d'ordre spirituel et physique, il est séparé de son corps, et cette rupture est traduite par l'opposition entre les adverbes « là » et « ailleurs ». Le sommeil invite les personnages à des expériences transcendantales, ils épousent lors de leur voyage intérieur un point de vue inédit : « Le regard de Juba traverse les remparts de Yol, va au-delà ; il suit les méandres du fleuve Azan, passe l'étendue des champs déserts, va jusqu'aux monts Amour, jusqu'à la source de Sebgag⁶⁹². » La puissance du regard est montrée par la frontière franchie à travers le terme « remparts » et la locution prépositionnelle « au-delà » ainsi que par la mobilité exprimée avec les verbes « suit », « passe », « va ». La transcendance est à la fois spatiale et temporelle car la destination du regard est la « source de Sebgag », or le terme « source » évoque l'origine, la naissance, et renvoie au voyage intérieur du jeune Juba qui, dans son rêve, retourne vers le roi disparu. La supériorité de leur regard donne aux personnages une omniscience divine : « Lullaby voyait avec tous ses yeux de toutes parts. Elle voyait des choses qu'elle n'aurait pu

⁶⁹⁰ P. 245.

⁶⁹¹ J.M.G. Le Clézio, « Mondo », *op. cit.*, p. 53.

⁶⁹² J.M.G. Le Clézio, « La roue d'eau », *op. cit.*, p. 193.

imaginer autrefois. Des choses très petites [...]. Elle voyait des choses très grandes, l'envers des nuages [...]. Elle voyait tout cela au même instant⁶⁹³ ». La variation d'échelle entre les choses « très petites » et les choses « très grandes » dévoile la puissance du point de vue omniscient de Lullaby qui perçoit même l'invisible, lequel est suggéré par le terme « envers » notamment. Une fois la métamorphose des enfants achevée, vient le temps de leur retour « au pays des hommes » sur lequel nous allons terminer notre travail.

3.3.3. La fin du texte, la fin de l'enfance

Le retour des personnages après leur aventure dans la nature prend différentes tonalités selon les textes abordés. Ainsi, les retrouvailles avec le monde ordinaire sont l'occasion d'un passage enthousiaste vers l'âge adulte ou, au contraire, entraînent une rupture difficile avec l'enfance. La première attitude dysphorique des personnages à la fin des récits est la fuite dont témoignent les héros de « Villa Aurore » et de « Peuple du ciel ». La fin du second texte contraste avec l'incipit par l'apparition funeste de Saquasohuh dont l'ombre « recouvre la vallée comme un manteau⁶⁹⁴ » alors que les premières lignes du récit montraient le soleil au zénith. Saquasohuh amène avec lui la guerre, représentée par la métonymie « Le feu et la mort⁶⁹⁵ ». Cette dernière plane, littéralement, au-dessus du passage, sous la forme de la menace d'une bombe atomique lancée dans le cadre spatial du récit, comme l'a remarqué Bruno Thibault⁶⁹⁶. Ainsi, plusieurs indices témoignent d'une atmosphère funeste, comme le silence et l'absence de souffle de la petite fille : « Elle crie, se met debout d'un bond, et reste immobile, [...], le souffle arrêté dans sa gorge⁶⁹⁷ » ; « Petite Croix ne dit rien⁶⁹⁸. » L'attitude du personnage est négative, et la seule possibilité pour elle reste la fuite. Pour d'autres personnages, la violence finale du texte s'exprime sous la forme d'une chute, réelle et/ou symbolique. Dans « Orlamonde », Annah est contrainte de descendre de la fenêtre de la villa qui va ensuite être décrite : ce renoncement marque, pour elle, la fin d'un rêve, d'une parenthèse loin du réel. De la même manière, l'explicit de « La roue d'eau » met en scène la fin de la rêverie du

⁶⁹³ J.M.G. Le Clézio, « Lullaby », *op. cit.*, p. 120.

⁶⁹⁴ P. 293.

⁶⁹⁵ P. 293.

⁶⁹⁶ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam, Rodopi, 2009, chapitre 3, p. 68-70, p. 69 in Isabelle Roussel-Gillet, « Peuple du ciel » in *Dictionnaire J.-M.G. Le Clézio* [en ligne], Marina Salles, dir., © Copyright 2016 - l'Association des lecteurs de J.-M.G. Le Clézio, [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <<http://www.editionspassages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/oeuvres/peuple-du-ciel/>>

⁶⁹⁷ P. 296.

⁶⁹⁸ P. 297.

personnage et, en même temps, la fin du cycle : il forme une boucle avec le début du texte puisque Juba retourne à sa maison. Le cycle est dysphorique car il correspond à la chute, symbolique, du rêve. Pour Gaspar aussi, dans « Les bergers », la dernière action correspond au retour vers la réalité déclenché et annoncé par le duel avec Abel. Le personnage prend conscience de la fin du rêve : « il savait maintenant qu'il ne pourrait plus retourner auprès des enfants⁶⁹⁹ ». Le déictique « maintenant » et la construction négative « ne...plus » sont deux marques de la rupture vécue par Gaspar dépossédé de l'âge d'or que représente pour lui Genna. La vallée est perdue pour lui et cette perte est montrée par la distance qui le sépare désormais du lieu : « Il essaya d'apercevoir la silhouette de la petite Khaf assise près du feu, mais il était trop loin, et il ne vit personne⁷⁰⁰. » La tempête qui traverse ensuite le désert semble même effacer toute trace de ce paradis, on note à nouveau l'emploi de l'adverbe de négation « plus » exprimant la rupture : « La terre n'était plus qu'une nappe de poussière qui glissait dans le vent horizontal⁷⁰¹. » De plus, l'emploi du plus-que-parfait souligne le changement que connaît le lieu à travers son aspect accompli : « Dehors, tout avait changé⁷⁰². » Le personnage fait le constat de la disparition de Genna : « il vit que la vallée de Genna avait disparu. Elle était perdue maintenant⁷⁰³ ». Le verbe « perdre » évoque le mythe du paradis perdu auquel fait écho ce lieu pour Gaspar, un lieu finalement présenté comme irréel par le recours à la construction comparative hypothétique : « Elle était perdue maintenant, quelque part de l'autre côté des collines, inaccessible, comme si elle n'avait pas existé⁷⁰⁴. » Le lieu appartient au domaine des mondes possibles ainsi que le suggère l'emploi du conditionnel : « Il y aurait des plateaux et des ravins [...]. Au-dessus du marécage, il y aurait peut-être même un grand oiseau blanc⁷⁰⁵ ». Enfin, la cécité du personnage est symbolique et renvoie à la cession, à la rupture entre lui et Genna, entre lui et son enfance : « Gaspar ne regardait pas la ville où il entrait maintenant. Il ne voyait pas les murs de brique, ni les fenêtres fermées par des rideaux de métal⁷⁰⁶. » La chute vécue par le personnage est ainsi métaphorique : elle correspond à la chute du paradis que représentait Genna et au retour du personnage dans le monde des hommes. Cependant, d'autres explicites du corpus relèvent, au contraire, d'un registre positif. Tout d'abord, dans « Lullaby », « La montagne du dieu vivant » et *Voyage au pays des arbres*, les protagonistes terminent leur voyage

⁶⁹⁹ P. 374.

⁷⁰⁰ P. 374.

⁷⁰¹ P. 375.

⁷⁰² P. 376.

⁷⁰³ P. 377.

⁷⁰⁴ P. 377.

⁷⁰⁵ P. 378.

⁷⁰⁶ P. 378.

en revenant dans leur école ou leur foyer. Ce retour n'est pas négatif car les descriptions mettent en valeur le changement bénéfique opéré chez les personnages. Prenons par exemple le cas de Lullaby dont le dialogue avec M. Filippi laisse penser que la jeune fille s'est ainsi réconciliée avec les écoles et les adultes qu'elle fuyait. En effet, les derniers mots adressés par le professeur à la jeune fille suggèrent une complicité nouvelle, par l'adverbe « aussi », et laissent penser que la jeune fille a finalement trouvé un soutien parmi les adultes : « J'aime beaucoup la mer, moi aussi⁷⁰⁷. » La tonalité enthousiaste des fins de récits prend aussi la forme, non d'un retour, mais d'un départ définitif, d'un exil salutaire pour les héros : c'est le cas de Daniel ou des habitants du camp dans « Hazaran ». Chaque fin de texte témoigne d'une relation différente au passage du temps et achève la représentation d'une enfance aux mille visages imaginée par Le Clézio dans les textes auxquels nous nous sommes intéressée. L'atmosphère, joyeuse ou malheureuse, des explicits contribue à décrire la relation des enfants, et des adultes, à l'enfance dont la perte peut être douloureuse ou émancipatrice. Le cours du récit amène ainsi les personnages à grandir, à évoluer, la fin du texte sonne la fin de l'enfance, et le parcours des protagonistes des textes de notre corpus rejoint ainsi le cours de ces narrations : l'accomplissement des enfants s'achève avec l'aboutissement des nouvelles. La traversée depuis le monde familier de l'école et des adultes jusqu'au monde inconnu et fascinant de la nature se referme sur le retour des enfants aux « pays des hommes⁷⁰⁸ », comme pour Lullaby ou Annah, ou s'ouvre sur un ailleurs et un avenir mystérieux, parfois menaçant, tel que le connaissent Daniel ou Alia.

⁷⁰⁷ P. 145.

⁷⁰⁸ Sandra Beckett, *op. cit.*, 1997, p. 243.

CONCLUSION

« Je me suis perdu⁷⁰⁹... » annonce Gaspar à la fin de la nouvelle « Les bergers », récit de l'arrivée du personnage au pays des enfants et de la nature. Au terme de son aventure dans la vallée de Genna, l'enfant ne reconnaît plus ni le paysage désertique qu'il a traversé ni le monde policé de la ville. L'égaré mis en scène ne semble pas être seulement celui d'un petit garçon qui a perdu son chemin. La construction pronominale du verbe « perdre » crée une syllepse de sens : l'errance du personnage est aussi une perte de soi, une perte de l'enfance. Et le dénouement de la nouvelle souligne la fin de ce temps désormais perdu dont la disparition inéluctable est ressentie par le lecteur, orphelin d'une aventure terminée. Plongé dans des mondes autres grâce aux descriptions qui parcourent les textes, le lecteur vit suspendu au regard d'un enfant qui ne dure qu'un instant. La « nouvelle-instant⁷¹⁰ », observée par René Godenne, évoque le déroulement des récits de notre corpus où le temps restreint permet l'éclosion d'instant hors du temps, hors du moment où se déploient un regard, une conscience. Cependant, ces parenthèses au zénith d'une perception sont brutalement rompues par le retour au quotidien et par la fin des textes, elles se brisent sur l'écueil du réel, auquel reviennent le personnage et aussi le lecteur qui referme le livre. Ces textes nous ensorcellent et nous replongent dans l'enfance, nous projettent dans les pas d'un jeune héros à la découverte de la nature, mais leur magie est éphémère. L'écriture de Le Clézio nous laisse le sentiment d'un bonheur suspendu, nous fait ressentir la nostalgie de l'enfance. L'auteur fissure la représentation de l'enfance : ce temps n'est pas si fantasmé, de même que l'image de la nature chez Le Clézio renvoie à ses faiblesses, à sa disparition à venir. Même les fins les plus heureuses, les retours les plus enivrants des personnages ne cachent pas un parcours souvent difficile, une enfance partagée entre des émotions aussi diverses que les paysages représentés dans les textes. La nature, elle aussi, promesse de beautés secrètes, n'est pas à l'abri de la réalité et de l'homme, l'envers de l'enfant, et de sa conquête destructrice de l'espace. Le point de vue des personnages entremêle l'image de l'enfance avec celle de la nature et dévoile leur ambiguïté, car elles sont partagées entre le rêve et la réalité. Le Clézio n'est pas insensible aux « enfants de la guerre et de l'exil, enfants tellement inconnus qui habite[nt] dans des pays qu'on connaît trop, dont on parle trop⁷¹¹ » et qui

⁷⁰⁹ J.M.G. Le Clézio, « Les bergers », *op. cit.*, p. 378.

⁷¹⁰ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Colin, coll. « Cursus », 2002, p. 91.

⁷¹¹ Texte de J.M.G. Le Clézio in Christophe Kuhn, J. M. G. Le Clézio, Brigitte Fossey, *Enfances*, Montreuil, Enfants réfugiés du monde, 1997.

surgissent dans son œuvre sous les traits de personnages immigrés, pauvres. Cependant, leur regard exprime une lumière et une sagesse qui dispensent une véritable philosophie.

La littérature de jeunesse est le lieu d'expression privilégié du regard enfantin qui s'affirme dans les passages descriptifs des textes de notre corpus et s'oppose au point de vue des adultes sur le monde. En effet, la description est un regard « de l'autre côté », elle exprime un point de vue autre au lecteur, elle est le lieu où s'épanouit une subjectivité, celle du personnage comme celle de l'auteur. Les longues descriptions développées dans les œuvres à l'étude emmènent le lecteur dans les pas des personnages, à travers leurs regards jusqu'aux limites d'autres mondes. La littérature de jeunesse y découvre son caractère marginal, elle se situe aux frontières de l'enfance et de la littérature. Longtemps discréditée, considérée comme une sous-littérature, elle conquiert de nos jours une légitimité croissante par la démonstration de ses qualités littéraires et artistiques. Au croisement de plusieurs genres littéraires, mêlant différents thèmes, elle fait dialoguer différents âges, nous replonge en enfance ou, au contraire, guide les enfants vers la maturité. J.M.G. Le Clézio y trouve ainsi la possibilité de valoriser la philosophie, le regard enfantin sur le monde qui, souvent, montre sa supériorité sur celui de l'adulte. Écrivain estimé par la critique et par le public, Le Clézio n'est pas un auteur jeunesse à proprement parler mais son écriture est profondément imprégnée par la poésie et la magie de l'enfance qui traverse toute son œuvre, éclatant les frontières d'âges et de littératures.

Les descriptions de notre corpus prennent pleinement part à l'écriture d'un auteur qui échappe aux définitions, elles effacent les limites du récit en s'insérant dans le fil de la narration. Les passages descriptifs sont nombreux, prenant la forme de séquences qui s'étirent dans le récit et en troublent les frontières. Le temps et l'espace se trouvent ainsi liés par la description qui construit des paysages : le regard des personnages, enfantin ou nostalgique, définit la couleur donnée aux lieux, leur caractère enchanté ou désolé. L'indéfinition et l'entremêlement sont ainsi au cœur du projet descriptif de Le Clézio à travers une écriture qui évoque conjointement la nature et l'enfance. À l'instar de la narration et de la description, ils se mélangent, se confondent, si bien que les paysages et les personnages évoquent ensemble un objet flou, équivoque : l'enfance. Son mystère, son enchantement sont traduits par Le Clézio à travers la valorisation du point de vue des personnages dont la puissance et le merveilleux, sans limites, dévoilent toutes les possibilités du regard.

Le lecteur est amené vers la nature par le regard des enfants des textes de notre corpus qui l'éloigne du « pays des hommes » pour le guider jusqu'au pays de la nature. Les descriptions mettent

en scène les enfants à la découverte de la nature : le passage géographique d'un monde familier à des territoires inconnus recoupe le passage initiatique des personnages d'un âge à l'autre. La nature devient le point de rencontre entre l'enfance et l'âge adulte, un refuge pour les personnages qui y trouvent une maison, un intérieur protecteur : le passage est alors intérieur, les héros se plongent dans leurs rêves, leurs souvenirs et leur hallucinations. Le cheminement est ainsi celui qui les guide vers l'âge adulte et vers une connaissance supérieure du monde : la lumière au bout du chemin symbolise la formation philosophique et spirituelle des personnages. Métamorphosés, transformés par les paysages, les personnages sont ainsi le reflet de la nature, de ses secrets et cette dernière est aussi un miroir tendu à l'enfance : elle en exprime l'innocence, la beauté.

Dans *Voyage au pays des arbres, Mondo et autres histoires, Pawana*, « Villa Aurore » et « Orlamonde », Le Clézio raconte l'enfance à travers de nombreux personnages, enfants comme adultes, promeneurs, libres, doués d'un point de vue qui transfigure le réel. Les portraits des protagonistes expriment aussi un regard, c'est-à-dire une expression, une émotion dans laquelle s'éclaire le secret de l'enfance : « en regardant vos portraits [...], il m'a semblé que je comprenais un peu de ce mystère⁷¹² », affirme Le Clézio à propos des visages d'enfants réfugiés immortalisés par Christophe Kuhn. Les visages illuminent le monde de l'enfance, en révèlent ses secrets comme les paysages dépeints dans les textes de notre corpus montrent au lecteur les facettes inconnues de la nature. Au cœur de l'ensemble des textes de notre corpus, la nature est un lieu, voire un personnage, omniprésent dans l'œuvre de Le Clézio. Dans son roman *L'Africain*, publié en 2004, l'auteur revient sur ses jeunes années à la rencontre de son père, médecin au Nigéria. Le Clézio décrit les paysages sauvages de l'Afrique, si éloignées de la Méditerranée qu'il a connue jusqu'alors et, une fois de plus, la nature rencontre l'enfance. Cependant, dans ce livre, Le Clézio ne raconte pas une enfance idéalisée, universelle, allégorique mais sa propre enfance, revenant ainsi à l'enfant qu'il était : l'écriture est une boucle, un passage qui ramène l'auteur à l'enfance.

⁷¹² *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

LE CLÉZIO J.M.G., *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard Jeunesse [Gallimard], 2009 [1978].

Pawana, Paris, Gallimard Éducation [Gallimard], 2003 [1992].

« Orlamonde » in *La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982.

« Villa Aurore » in *La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982.

GALERON Henri, *Voyage au pays des arbres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio cadet » [coll. « Enfantomages »], 2015 [1978].

J.M.G. Le Clézio :

- Œuvres de J.M.G. Le Clézio

L'inconnu sur la terre, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2013 [1978].

Voyages de l'autre côté, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1975.

- Articles de J.M.G. Le Clézio

« Dans la forêt des paradoxes » [en ligne], Conférence Nobel, 04 novembre 2008, mis en ligne le 07 décembre 2008 [consulté en avril 2018]. Disponible sur :

<https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.html>

« Le retour des peuples déplacés est un droit fondamental » in *Le Monde*, lundi 3 juillet 2017, p. 26.

« Voyage en utopie », propos recueillis par Jérôme Garcin in *Le Nouvel Observateur*, n°2152, jeudi 2 février 2006, p. 86-88.

KUHN Christophe, LE CLÉZIO J.M.G., FOSSEY Brigitte, *Enfances*, Montreuil, Enfants réfugiés du monde, 1997.

- Ouvrages théoriques

CAVALLERO Claude, *Le Clézio, témoin du monde : essai*, Clamart, Calliopées, 2009A.

CORTANZE de. Gérard, *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile. Vérité et légendes*, Paris, Éd. du Chêne, 1999.

DALAM Minane, *Formes et fonctions de la description dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1996.

DUTTON Jacqueline, *Le chercheur d'or et d'ailleurs : l'utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003.

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

Claire GALLEGO

MAROTIN François, *François Marotin commente Mondo et autres histoires de J. M. G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1995.

- Articles théoriques

ALBERT Christiane, « L'enfance chez J.M.G. Le Clézio : regard ou quête ? » in *J.M.G. Le Clézio*, Elena Real, Dolores Jiménez, dir., Valencia, Univ. de Valencia, 1992, p. 199-204.

BECKETT Sandra, « Le Clézio, J.M.G. » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 580.

BECKETT Sandra, « Le Clézio et les "vrais lecteurs" : vers une littérature pour tous » in *Cahiers Robinson*, n°23 « Le Clézio aux lisières de l'enfance », Isabelle Roussel-Gillet, dir., mars 2008, p. 23-34.

CAMARANI Ana Luiza Silva, « La magie de l'enfance chez Le Clézio : dialogues avec le surréalisme » in *Cahiers Robinson*, n°23 « Le Clézio aux lisières de l'enfance », Isabelle Roussel-Gillet, dir., mars 2008, p. 63-74.

CAVALLERO Claude, « L'étoile J. M. G. Le Clézio » in *Europe*, n°975-958, janv.-fév. 2009.

DUGAST-PORTES Francine, « J.-M. G. Le Clézio et la littérature de jeunesse » in *Culture, texte et jeune lecteur : actes du Xe Congrès de l'International research society for children's literature*, Paris, [16-19] septembre 1991, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.

GAZIER Michèle, « J.M.G. Le Clézio : enfant lecteur, enfant écrivain. Les lisières de l'écriture » in *Cahiers Robinson*, n°23 « Le Clézio aux lisières de l'enfance », Isabelle Roussel-Gillet, dir., mars 2008, p. 17-22.

GIRAUDO Lucien, « À l'écart » in *Europe*, n°975-958, janv.-fév. 2009.

JOLLIN-BERTOCCHI Sophie, « La Bible chez Le Clézio : Références et réécriture » in *Bible et littérature*, Olivier Millet, éd., Paris, Champion, 2003, p. 221-230.

SUZUKI Masao, « De la claustromanie au nomadisme », in *Europe*, n°975-958, janv.-fév. 2009.

THIBAUT Bruno, « Errance et initiation dans la ville post-moderne de *La Guerre* (1970) à *Poisson d'or* (1997) de J. M. G. Le Clézio » in *Nottingham French Studies*, vol. 39, n 1, Nottingham, University of Nottingham, Spring 2000, p. 96-109.

- Articles de presse & entretiens

ARMEL Aliette, « L'écriture comme trace d'enfance » in *Le Magazine littéraire*, n°362, dossier mardi 1 janvier 2002.

CAVALLERO Claude, « Les marges et l'origine », entretien avec J.M.G. Le Clézio in *Europe*, février 1993, p. 168-169.

CORTANZE de Gérard, « Une littérature de l'envahissement » in *Le Magazine littéraire*, n°362, Dossier, mardi 1 janvier 2002, p. 18.

Claire GALLEGO

DEVARRIEUX Claire, « J.M.G. Le Clézio : “Écrire ajoute des jours à ma vie” », rencontre avec J.M.G. Le Clézio in *Libération*, jeudi 27 mars 2014, p. LIV2.

LE FOL Sébastien, « Le Clézio abat son jeu », entretien avec J.M.G. Le Clézio in *Le Figaro*, n°17017, jeudi 29 avril 1999, p. 30.

LE FOL Sébastien, « J.M.G. Le Clézio : “Écrire est un jeu” », entretien avec J.M.G. Le Clézio in *Le Figaro*, n°17461, samedi 30 septembre 2000, p. 38.

La description :

- Ouvrages

La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques, Philippe Hamon, éd., Paris, Macula, coll. « Macula littérature », 1991.

ADAM Jean-Michel, *La description*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993.

ADAM Jean-Michel, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2005.

ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André, *Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université », 1998.

CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.

CORBIN Alain, LEBRUN Jean, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *La description*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2001.

GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, Librairie José Corti, 2008.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « HU. Recherches littéraires », 1994.

TISON-BRAUN Micheline, *Poétique du paysage : essai sur le genre descriptif*, Paris, A.-G. Nizet, 1980.

TOURSEL Nadine, VASSEVIÈRE Jacques, *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, Paris, A. Colin, 2011.

- Articles

BARTHES Roland, « L'effet de réel » in *Littérature et réalité*, Genette Gérard, Todorov Tzvetan, éd., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1982, p. 81-90.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit » in *Communications*, n°8 « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit » in *L'analyse structurale du récit*, Roland Barthes, éd., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1981, p. 158-169.

PERIGORD Michel, « Image, imaginaire et paysage » in *À la découverte du paysage : Lectures et méthodes d'analyse : Paysage et outils de planification. Lectures et méthodes d'analyse*, Bordeaux, Conférence Permanente sur l'Aménagement et l'Urbanisme, 2004, p. 50-55.

VOUILLOUX Bernard, « Raconter, représenter, décrire » in *Poétique*, n°65, 1970.

La littérature de jeunesse :

- Ouvrages

Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013.

BECKETT Sandra, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Grenoble, Éd. littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, coll. « Espace littéraire », 1997.

MARCOIN Francis, CHELEBOURG Christian, *La littérature de jeunesse*, Paris, Colin, coll. « 128 », 2007.

NIERES-CHEVREL Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Éd. revue et corrigée, Paris, Didier Jeunesse, 2009.

POSLANIEC Christian, *Des livres d'enfants à la littérature de jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Littératures », 2008.

- Articles

BAZIN Laurent, « Passage entre les mondes, passage entre les genres. La catégorie du possible dans le roman de jeunesse contemporain » in *Littérature de jeunesse au présent : genres littéraires en question(s)*, Christiane Connan-Pintado, éd., Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le livre de jeunesse », 2015, p. 77-89.

BECKETT Sandra, « Les “visages-paysages” de J.M.G. Le Clézio » in *Visages et paysages du livre de jeunesse*, Jean Perrot, Université Paris Nord, Institut international Charles Perrault, éd., Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de cultures », 1996, p. 23-37.

BISHOP Marie-France, « Présentation de l'enquête “État des lieux des recherches” » in *Recherches et formations en littérature de jeunesse état des lieux et perspectives*, Max Butlen, Annick Lorant-Jolly, Centre national du livre pour enfants, Centre de recherche Textes et francophonies, éd., Paris, Bibliothèque nationale de France / Centre national de la littérature pour la jeunesse, 2012, p. 516-519.

CONAN-PINTADO Christiane, « Introduction » in *Littérature de jeunesse au présent : genres littéraires en question(s)*, Christiane Connan-Pintado, éd., Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le livre de jeunesse », 2015, p. 7-23.

DANAN Joseph, « Y a-t-il une spécificité de l'écriture théâtrale pour le jeune public ? » in *Littérature de jeunesse au présent : genres littéraires en question(s)*, Christiane Connan-Pintado, éd., Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le livre de jeunesse », 2015.

Claire GALLEGO

DEOM Laurent, « Héros et personnages » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 462-466.

GUILLAUME Isabelle, « Lectures pour tous » in *La littérature jeunesse aujourd'hui*, Paris, Canopé, 2015, p. 8-15.

HENKY Danièle, « J.M.G Le Clézio édité en jeunesse : “Lire et écrire comme les enfants jouent” » in *Cahiers Robinson*, n°23 « Aux lisières de l'enfance », Arras, Université d'Artois, UFR Lettres et arts, 2008, p. 35-48.

LE DRO Jean-Claude, « Gallimard » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 397-399.

LETOURNEUX Matthieu, « Roman d'aventures », in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 812-816.

LETOURNEUX Matthieu, « Le roman d'aventures, un récit de frontières » in *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Isabelle Nières-Chevrel, éd., Paris, Gallimard, coll. « Publications de Cerisy », 2005, p. 34-51.

MANSON Michel, « Pédagogie et littérature de jeunesse » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 720-722.

MARCOIN Francis, « École et littérature de jeunesse » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 322-324.

MOISSARD Boris, « Écrire pour tous les âges » in *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Isabelle Nières-Chevrel, éd., Paris, Gallimard, coll. « Publications de Cerisy », 2005, p. 28-33.

NIERES-CHEVREL Isabelle, « Historiographie de la littérature de jeunesse » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 488-491.

NIERES-CHEVREL Isabelle, « Le regard d'un grand témoin » in *Recherches et formations en littérature de jeunesse état des lieux et perspectives*, Max Butlen, Annick Lorant-Jolly, Centre national du livre pour enfants, Centre de recherche Textes et francophonies, éd., Paris, Bibliothèque nationale de France / Centre national de la littérature pour la jeunesse, 2012, p. 132-135.

NIERES-CHEVREL Isabelle, « Lisières et chemins de traverse », Isabelle Nières-Chevrel in *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Isabelle Nières-Chevrel, éd., Paris, Gallimard, coll. « Publications de Cerisy », 2005, p. 9-27.

Claire GALLEGO

NIERES-CHEVREL Isabelle, PERROT Jean, « Avant-propos » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. xi-xvi.

PERROT Jean, « Conte et littérature de jeunesse » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 225-229.

PERROT Jean, « Les abords de l'Autre » in *Visages et paysages du livre de jeunesse*, Jean Perrot, Université Paris Nord, Institut international Charles Perrault, éd., Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de cultures », 1996, p. 7-22.

POISSENOT Claude, « Scolarisation de la littérature de jeunesse et appropriation juvénile » in *Recherches et formations en littérature de jeunesse état des lieux et perspectives*, Max Butlen, Annick Lorant-Jolly, Centre national du livre pour enfants, Centre de recherche Textes et francophonies, éd., Paris, Bibliothèque nationale de France / Centre national de la littérature pour la jeunesse, 2012, p. 111-116.

ROUSSEL-GILLET Isabelle, « Auprès des enfants écureuils » in *Cahiers Robinson*, n°23 « Aux lisières de l'enfance », Arras, Université d'Artois, UFR Lettres et arts, 2008, p. 5-6.

TRUNEL Lucile, « Institutions nationales et internationales » in *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Isabelle Nières-Chevrel, Jean Perrot, Claude Ganiayre, éd., Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013.

Autres ressources :

AUBRIT Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Colin, coll. « Cursus », 2002.

CARLIER Christophe, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 2016.

JASTROW Joseph, *Fact and fable in psychology*, Boston, Houghton, Mifflin and Co., 1900.

LE LUEL Nathalie, « Blanc » in *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2015.

LE LUEL Nathalie « Or, doré » in *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2015..

PASTOUREAU Michel, *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.

SITOGRAPHIE

- Articles de dictionnaires et d'encyclopédie

« Ariel » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en avril 2018. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/definition/ariel>>

« Décrire » in *Trésor de la langue Française informatisé* [en ligne], consulté en mars 2018. Disponible sur : <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=33460335;>>

Claire GALLEGO

« Écologie » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/écologie>>

« Évolution » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <www.cnrtl.fr/etymologie/évolution>

« Expliquer » in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/expliquer>>

« Orla » in *Dicovia* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.dicovia.com/orla.htm>>

« Yol » in *Dicovia* [en ligne], consulté en mai 2018. Disponible sur : <<http://www.dicovia.com/yol.htm>>.

DARTHOU Sonia, *Lexique des symboles de la mythologie grecque* [en ligne], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2017 [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<https://books.google.fr/books?hl=fr&lr=&id=TbIXDgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT4&dq=symbole+ch%C3%AAn&ots=ZcvilCQyXq&sig=iqRG90a9niL4K21v2n0rlzmWfUI#v=onepage&q=ch%C3%AAn&f=false>>

MILLER Robert, « Pawana » in *Dictionnaire J.-M. G. Le Clézio* [en ligne], [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <www.editions passages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/oeuvres/pawana/>

- Documents pédagogiques

« Éducation à l'environnement dans la littérature de jeunesse », bibliographie établie par le CRDP de l'académie de Créteil en 2005 [consulté en mars 2018]. Disponible sur : <www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/comite/environnement-bibli.htm>.

BOUDEAU Cécile, « Jean-Marie G. Le Clézio – Voyage au pays des arbres » [en ligne], fiche de lecture réalisée dans le cadre du projet EcoLitt [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<http://ecolitt.univ-angers.fr/fr/ressources-pour-tous/fiches-de-lecture/jean-marie-g-le-clezio-voyage-au-pays-des-arbres.html>>

BOUGUENNEC Chantal, « Fiche pédagogique – Les récits initiatiques » [en ligne] in *Télémaque*, CRDP de l'académie de Créteil, 1999, mis en ligne le 12 octobre 1999 [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<http://www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/comite/initiative.htm>>

- J.M.G. Le Clézio

CAVALLERO Claude, « La tentation poétique de J.-M. G. Le Clézio » [en ligne] in *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, n°5 « La tentation poétique », Claude Cavallero, Jean-Baptiste Para, coord., 2012 [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<https://www.associationleclezio.com/wp/wp-content/uploads/2014/04/Introduction.pdf>>

LE CLÉZIO J.M.G., « Comment pouvons-nous les renvoyer à la mort ? » in *France Inter* [en ligne], mis en ligne le jeudi 5 octobre 2017 [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<https://www.franceinter.fr/culture/quand-jean-marie-gustave-le-clezio-lit-un-texte-inedit-sur-france-inter>>

SALLES Marina, « Le Clézio dans le “champ littéraire” » [en ligne] in *Le Clézio : notre contemporain*, nouvelle édition [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, mis en ligne le 31 mars 2018 [consulté en mars 2018]. Disponible sur : <<http://books.openedition.org/pur/34773>>

THIBAUT Bruno, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam, Rodopi, 2009, chapitre 3, p. 68-70, p. 69 in Isabelle Roussel-Gillet, « Peuple du ciel » in *Dictionnaire J.-M.G. Le Clézio* [en ligne], Marina Salles, dir., © Copyright 2016 - l'Association des lecteurs de J.-M.G. Le Clézio [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <<http://www.editions passages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/oeuvres/peuple-du-ciel/>>

- La description

APOTHELOZ Denis, « Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial » [en ligne] in *Degrés*, 1983 [consulté en mars 2018]. Disponible sur : <https://apps.atilf.fr/homepages/apotheloz/wp-content/uploads/sites/59/2015/06/Article_Degres.pdf>

- La littérature de jeunesse

Résumé en ligne de la thèse *Les filles qui aimaient les vampires : la construction de l'identité féminine dans Twilight de Stephenie Meyer et deux autres séries romanesques de bit lit, Vampires Diaries et House of Night* par Lucie Bernard soutenue en 2016 sous la direction de Gaïd Girard [consulté en mars 2018]. Disponible sur : <<http://www.theses.fr/2016BRES0013>>

BRUNO G., *Le Tour de la France par deux enfants* (128^e éd., conforme aux nouveaux programmes officiels de morale et d'instruction civique) [en ligne], Paris, Vve E. Belin et fils, 1884 [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102640z/f3.item>>

CREPIN Thierry, CRETOIS Anne, « L'encadrement de la presse enfantine par la commission de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (1950-1952) » [en ligne] in *Quaderni*, n° 44 « Les industries de l'évasion », printemps 2001 [consulté le 30 octobre 2018], p. 73-88. Disponible sur : <www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2001_num_44_1_1485>

FERNANDES João, « Écologie et littérature pour la jeunesse » [en ligne], Journée d'étude, *Calenda*, mis en ligne le 12 mars 2015 [consulté en octobre 2017]. Disponible sur : <<http://calenda.org/328036>>

MARCOIN Francis, « Critiquer la littérature de jeunesse : pistes pour un bilan et des perspectives » [en ligne] in *Le français aujourd'hui*, n° 149, 2005/2, p. 23-34 [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2005-2-page-23.htm>>

PERGAUD Louis, *La guerre des boutons* [en ligne], Paris, Mercure de France, 1912 [consulté en avril 2018]. Disponible sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625632p/f15.image>>

SAINT EXUPERY Antoine de, *Le Petit Prince* [en ligne], Paris, Gallimard, 1999 [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <<http://www.saintexupery-domainepublic.be/wp-content/uploads/2015/02/petitprince2.pdf>>

Claire GALLEGO

- Autres ressources

« Les insectes dans la Bible » [en ligne] in *Interbible*, mis en ligne le 10 décembre 2010 [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <http://www.interbible.org/interBible/ecritures/symboles/2010/sym_101210.html>

BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique* [en ligne], Paris, Hachette, 1850 [consulté en mars 2018]. Disponible sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54623824/f11.item.r=d%C3%A9tail>>

BOTTICELLI Sandro, « La nascita di Venere » [en ligne], 1483-1485 [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <<https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBVg>>

ROUSSEL Frédérique, « Écologie : les écrivains montent à la tribune » [en ligne], entretien avec Anne-Rachel Hermetet in *Libération*, mis en ligne le 13 novembre 2015 [consulté en octobre 2017]. Disponible sur : <http://next.liberation.fr/livres/2015/11/13/ecologieles-ecrivains-montent-a-la-tribune_1413283>

TREMBLAIS Jean-Louis, « L'Atlantide, continent englouti » [en ligne] in *Le Figaro*, mis à jour le 31 mai 2013 [consulté en mai 2018]. Disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/voyages/2011/07/08/03007-20110708ARTFIG00458-l-atlantide-continent-englouti.php>>

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	1
LA DESCRIPTION ET LA LITTERATURE DE JEUNESSE : REGARDS DE L'AUTRE COTE.....	7
1. LA DESCRIPTION : UN POINT DE VUE SUR LE MONDE.....	8
1.1. LA THEORIE DE LA DESCRIPTION : UNE APPROCHE EXTERNE	8
1.1.1. <i>La notion de description</i>	9
1.1.2. <i>Les limites théoriques de la description</i>	10
1.1.3. <i>Les limites textuelles de la description : narration et description</i>	11
1.2. LES CARACTERISTIQUES DE LA DESCRIPTION : UNE APPROCHE INTERNE	12
1.2.1. <i>L'organisation de la description</i>	12
1.2.2. <i>Les motifs de la description</i>	14
1.2.3. <i>Les fonctions de la description</i>	16
1.3. LA DESCRIPTION, L'EXPRESSION D'UNE VISION DU MONDE	17
1.3.1. <i>La description : transmettre un savoir</i>	17
1.3.2. <i>La description : transmettre un regard</i>	19
1.3.3. <i>Les paysages, un point de vue sur la nature</i>	20
2. LA LITTERATURE DE JEUNESSE : AUX FRONTIERES DE L'ENFANCE ET DE LA LITTERATURE.....	21
2.1. FRONTIERES DE LA LITTERATURE DE JEUNESSE	22
2.1.1. <i>Du XVIII^e siècle à nos jours : une brève histoire de la littérature de jeunesse</i>	22
2.1.2. <i>De la littérature générale à la littérature de jeunesse</i>	24
2.1.3. <i>Une littérature perçue comme aux limites de la littérature</i>	26
2.2. LA MATURATION DE LA LITTERATURE DE JEUNESSE : D'UNE LITTERATURE UTILITAIRE A UNE LITTERATURE LITTERAIRE.....	28
2.2.1. <i>Une littérature formatrice</i>	28
2.2.2. <i>Une légitimité croissante</i>	30
2.2.3. <i>Une littérarité légitime</i>	32
2.3. LA LITTERATURE DE JEUNESSE, UN PONT ENTRE L'ENFANT ET LE MONDE	34
2.3.1. <i>La lecture, une émancipation</i>	34
2.3.2. <i>La lecture, une évasion</i>	36
2.3.3. <i>L'enfant sur la terre : la transmission écologiste de la littérature de jeunesse</i>	37
3. LE CLEZIO, L'ECRITURE COMME PASS-AGE	39
3.1. LE CLEZIO : DE LA LECTURE A L'ECRITURE, DE L'ENFANT A L'ADULTE.....	39
3.1.1. <i>Le Clézio, l'enfant</i>	39
3.1.2. <i>Le Clézio, l'homme engagé</i>	41
3.1.3. <i>Le Clézio, l'écrivain</i>	43
3.2. L'ECRITURE LECLEZIENNE.....	44
3.2.1. <i>La description</i>	44
3.2.2. <i>Les thématiques de l'œuvre</i>	46
3.2.3. <i>Une œuvre tournée vers l'enfance</i>	47
3.3. DE LA LITTERATURE GENERALE A LA LITTERATURE DE JEUNESSE.....	49
3.3.1. <i>Mondo et L'Inconnu sur la terre : le passage vers l'enfance</i>	49
3.3.2. <i>Des textes publiés pour les enfants</i>	50
3.3.3. <i>Le Clézio : écrire pour tous les âges</i>	51
LA REPRESENTATION DE LA NATURE ET DE L'ENFANCE : FIGURER LES PAYSAGES ET LES PERSONNAGES POUR EVOQUER L'ENFANCE	54
1. DES PAYS-AGES : L'ESPACE-TEMPS DE LA DESCRIPTION	56

1.1.	LE DEPLOIEMENT PROGRESSIF DE LA DESCRIPTION	56
1.1.1.	<i>Le moment initial : une progression initiatique</i>	57
1.1.2.	<i>La temporalisation de la description</i>	58
1.1.3.	<i>La dynamique de la métamorphose</i>	60
1.2.	LA RUPTURE TEMPORELLE : L'ENFANCE, UN TEMPS DU PASSE.....	61
1.2.1.	<i>La différence aspectuelle et temporelle des temps verbaux</i>	62
1.2.2.	<i>Les déictiques : une frontière spatio-temporelle</i>	63
1.2.3.	<i>L'adverbe « plus » : exprimer la perte de l'enfance</i>	66
1.3.	LE RENVERSEMENT ENTRE PASSE ET PRESENT	67
1.3.1.	<i>La disjonction géographique et actorielle</i>	67
1.3.2.	<i>La description : un retour sur le passé</i>	69
1.3.3.	<i>Le tempus amoenus : le passé, un âge d'or</i>	70
2.	L'INDEFINITION DE L'ENFANCE ET DE LA NATURE.....	71
2.1.	LA NON-REFERENTIALITE DE LA DESCRIPTION	72
2.1.1.	<i>Un temps indéterminé</i>	72
2.1.2.	<i>Une situation spatiale imprécise</i>	73
2.1.3.	<i>Les marqueurs de l'indéfini</i>	75
2.2.	UNE ECRITURE SUGGESTIVE	77
2.2.1.	<i>La fonction indicielle</i>	77
2.2.2.	<i>L'isotopie de la disparition</i>	78
2.3.	LA CONFUSION ENTRE REVE ET REALITE	80
2.3.1.	<i>Les marques de modalisation</i>	80
2.3.2.	<i>Des objets irréels</i>	82
2.3.3.	<i>La construction « comme si » : enchanter le réel</i>	84
3.	LES POSSIBILITES DU REGARD	86
3.1.	LA FOCALISATION : LE POINT DE VUE AUTRE DES ENFANTS	86
3.1.1.	<i>Une perspective privilégiée</i>	86
3.1.2.	<i>Le pouvoir voir des enfants</i>	89
3.1.3.	<i>Le passage en regard intérieur</i>	90
3.2.	LA VISUALISATION : LA NATURE, UNE FEERIE	92
3.2.1.	<i>La représentation comme spectacle</i>	92
3.2.2.	<i>Une perception multisensorielle</i>	93
3.3.	LA SACRALISATION : UN REGARD INSPIRE SUR LE MONDE	94
3.3.1.	<i>Les références à l'Antiquité et à la mythologie</i>	94
3.3.2.	<i>Les références religieuses</i>	96
3.3.3.	<i>Une écriture consacrée à la nature et à l'enfance</i>	98
	DU « PAYS DES HOMMES » AU PAYS DE LA NATURE : UN VOYAGE INITIATIQUE	101
1.	AUX FRONTIERES DE L'ENFANCE ET DE LA NATURE.....	102
1.1.	D'UN AGE A L'AUTRE : UNE TRAVERSEE SYMBOLIQUE	102
1.1.1.	<i>La frontière entre l'enfant et l'adulte</i>	102
1.1.2.	<i>Le renversement entre adultes et enfants</i>	104
1.1.3.	<i>Le savoir (voir) des enfants</i>	106
1.2.	D'UN MONDE A L'AUTRE : UNE TRAVERSEE GEOGRAPHIQUE	108
1.2.1.	<i>Le motif de la frontière</i>	108
1.2.2.	<i>Le motif de l'ouverture</i>	109
1.2.3.	<i>La nature : un monde aux limites du réel</i>	111
1.3.	DE LA CONQUETE A LA QUETE DE LA NATURE	113
1.3.1.	<i>La nature : une terre à conquérir</i>	113
1.3.2.	<i>La nature : une terra incognita à découvrir</i>	115
2.	LES MONDES INTERIEURS, ET ANTERIEURS, DES PERSONNAGES	116

2.1.	LA NATURE COMME <i>OÏKOS</i> DE L'ENFANCE.....	117
2.1.1.	<i>Le topos de la Nature maternelle.....</i>	117
2.1.2.	<i>Le cycle de la nature.....</i>	118
2.2.	L'INTERIEUR, L'INTERIORITE : UN REFUGE POUR LES PERSONNAGES.....	120
2.2.1.	<i>Les maisons qui parcourent les textes.....</i>	120
2.2.2.	<i>L'imaginaire, lieu de retrait(e) des personnages.....</i>	122
2.2.3.	<i>L'ailleurs de l'enfance : un voyage intérieur dans les paradis perdus.....</i>	123
2.3.	LES POSSIBILITES DU LANGAGE : LE TEXTE, UNE ENTREE DANS UN MONDE IMAGINAIRE.....	125
2.3.1.	<i>La mise en abyme du pouvoir des histoires.....</i>	125
2.3.2.	<i>Le pouvoir magique des mots.....</i>	127
2.3.3.	<i>L'évasion poétique.....</i>	128
3.	A LA DECOUVERTE DE LA NATURE.....	130
3.1.	LES PASSAGES DES ENFANTS DANS LA NATURE.....	130
3.1.1.	<i>Au seuil de la nature.....</i>	130
3.1.2.	<i>Le chemin de la nature.....</i>	132
3.1.3.	<i>La lumière : un cheminement vers la nature.....</i>	133
3.2.	L'EVOLUTION DES ENFANTS DANS LA NATURE.....	135
3.2.1.	<i>La marche : un itinéraire initiatique.....</i>	135
3.2.2.	<i>L'école buissonnière : le voyage comme apprentissage.....</i>	137
3.3.	L'ACCOMPLISSEMENT DES ENFANTS DANS LA NATURE.....	139
3.3.1.	<i>La métamorphose des enfants.....</i>	139
3.3.2.	<i>La transcendance : un voyage ultime.....</i>	141
3.3.3.	<i>La fin du texte, la fin de l'enfance.....</i>	142
	CONCLUSION.....	145
	BIBLIOGRAPHIE.....	148
	SITOGRAFIE.....	153
	TABLE DES MATIERES.....	157

LA REPRESENTATION DE LA NATURE ET DE L'ENFANCE DANS DES TEXTES DE LITTÉRATURE DE JEUNESSE DE J.-M. G. LE CLEZIO

Département des Lettres
Arts/Langages : Transitions et Relation
Spécialité : Stylistique

Résumé :

Dans *Mondo et autres histoires*, *Voyage au pays des arbres*, « Villa Aurore », « Orlamonde » et *Pawana*, J.-M. G. Le Clézio raconte les aventures de personnages partis à la découverte du monde. Des enfants, solitaires, aventuriers et avides d'explorer des paysages inconnus côtoient des adultes nostalgiques qui, par leur marche et leurs souvenirs, recherchent la magie de l'enfance. La nature devient l'espace où s'épanouit un temps fabuleux, un âge d'or, celui de l'enfance : le désert, la mer, la montagne, les jardins sont autant de lieux écumés par les personnages qui tentent de trouver leur chemin vers l'âge adulte ou, en vain, de retrouver leur âme d'enfant. Les descriptions des personnages alternent et se mêlent avec les descriptions de paysages à tel point que l'écriture descriptive de ces œuvres crée un entremêlement subtil entre l'enfance et la nature. Le point de vue des personnages traduit une vision de la nature qui coïncide avec le regard porté sur ces visages d'enfants, et d'adultes : ensemble, ils dessinent l'image leclézienne de l'enfance. Les textes oscillent entre la possibilité d'un monde rêvé et la rupture qui les sous-tend, en étant marqués par une cession temporelle et spatiale entre les personnages et leurs rêves, leurs souvenirs qui finit par donner à l'enfance une coloration clair-obscur, se métamorphosant en lieu idéal comme en paradis perdu.

MOTS-CLES :

J.-M. G. Le Clézio

Littérature de jeunesse

Description

Nature

Enfance