

Projections d'un imaginaire insulaire chez Jérôme Ferrari et Jean-Marie Gustave Le Clézio

Tese de Doutoramento

Ana Sofia Cabral Araújo

Doutoramento em

Literaturas e Culturas Insulares



Projections d'un imaginaire insulaire chez Jérôme Ferrari et Jean-Marie Gustave Le Clézio

Tese de Doutoramento

Ana Sofia Cabral Araújo

Orientadores

Professora Doutora Dominique Almeida Rosa de Faria
Professor Doutor Eugène F.-X. Gherardi



Table des matières

Remerciements	3
Resumo.....	4
Résumé	5
Abstract	6
Introduction	7
Première Partie – Un imaginaire insulaire hérité	23
Chapitre 1 – L’île en littérature : approches critiques et perspectives théoriques	24
1.1. L’imaginaire de l’île.....	27
1.2. Vers une approche géocritique et géopoétique.....	36
1.3. Émergence et enjeux des <i>Island Studies</i>	40
Chapitre 2 – L’île mémoire : héritages familiaux et transmission.....	42
2.1. Entre l’île réelle et l’île rêvée	43
2.2. Identité individuelle et transmission intergénérationnelle	56
2.2 Quitter l’île et y revenir : stabilité financière et moyens de subsistance	61
Chapitre 3 : L’île entre mythe, légende et intertextualité	63
3.1 Une construction intertextuelle des îles.....	64
3.2. Une construction à partir des mythes et légendes insulaires	79
Deuxième Partie – Des îles paradoxales.....	97
Chapitre 4 : Des représentations contrastées de l’espace insulaire.....	98
4.1. Dualité : terre hostile et enfermement vs microcosme utopique et espace édénique.....	99
4.2. L’exotisme.....	109
Chapitre 5 – L’île comme espace d’altérité : identités, rencontres et conflits.....	133
5.1 Palette d’identités et de mouvements migratoires	134
5.2. Les rapports à l’autre	138
5.2.1. Identité collective vs ipséité	138

5.2.1.1. Hybridité culturelle : entre fusion et fragmentation	140
5.2.1.2. Médiations culturelles	149
5.2.1.3. Échos d'une marginalité	168
5.2.1.4. Discrimination ethno-raciale et exclusion : des voix contre les injustices	176
Chapitre 6 – L'île comme microcosme civilisationnel : histoire, crises et la fin des mondes	181
6.1. Croisement entre le factuel et l'imaginaire dans la représentation de faits historiques	182
6.2. Représentations de la mémoire historique chez Le Clézio	187
6.2.1. Massacre de Cawnpore - Révolte des Cipayes	187
6.2.2. Ravages du climat sur l'île	191
6.2.3. Migration et diaspora – la métamorphose après la rupture d'un monde	194
6.3. Traces-mémoires des conflits chez Jérôme Ferrari	197
6.3.1. Guerres mondiales	197
6.3.2. La bataille de Dien-Bien-Phu	200
6.3.3. Guerre d'Algérie	201
Conclusion	204
Références Bibliographiques	207

Remerciements

Cette thèse de doctorat marque la conclusion d'une étape de mon parcours universitaire, marquée par la crainte et l'appréhension, mais surtout par le bonheur et des accomplissements incommensurables qui ont justifié tous les efforts consentis. Un chapitre de mon parcours se clôt, avec l'assurance que ce n'est que le début d'une longue voie vers un développement personnel et professionnel constant.

Je dédie ma plus sincère gratitude à tous ceux qui m'ont accompagné tout au long de ce voyage, à ceux qui ont cru en moi, qui m'ont épaulé et qui m'ont aidé à contrôler mes émotions dans les instants les plus éprouvants.

À Mme. Dominique Faria pour sa disponibilité, son professionnalisme, sa sagesse et son soutien constant, particulièrement dans les moments où le découragement prenait le dessus. Je suis infiniment reconnaissante pour sa présence, écoute et confiance et surtout pour avoir éveillé mon intérêt pour la langue et la culture françaises depuis ma licence.

À M. Eugène Gherardi, co-directeur de thèse, pour ses paroles sages et amicales qui n'ont réconforté et m'ont donné le courage de continuer.

À mes parents, qui ont rendu ce rêve réalisable, qui ont toujours cru en moi, m'ont encouragé et soutenu lors des moments les plus difficiles. Avant tout, pour m'avoir transmis le plaisir d'apprendre.

À mes grands-parents, qui m'ont transmis des valeurs auxquelles je m'identifie, pour leur amour, bienveillance et leur précieux conseils qui sont des trésors que je chéris chaque jour. Malgré leur absence, ils sont une source constante d'inspiration, à qui je dois cette victoire.

À mon petit ami, qui m'a accompagnée tout au long de ce parcours, pour son amour, amitié et compréhension.

Enfin, à mes amis pour leur amitié, leurs échanges, leurs conseils, leurs câlins et leurs partages.

Resumo

Esta tese propõe uma análise comparativa do tratamento das ilhas em dois romances franceses, *La Quarantaine* (1995) de Jean-Marie Gustave Le Clézio, e *Le Sermon sur la chute de Rome* (2013) de Jérôme Ferrari. Estuda o papel que os autores atribuem às ilhas – as ilhas Maurícia, Rodrigues e Île Plate no caso de Le Clézio, a Córsega no caso de Ferrari – na construção narrativa, nas representações que delas fazem, bem como nas fontes dessas representações. A ilha não é, para estes autores, um simples cenário, funcionando antes como um centro organizador das histórias contadas e um espaço de projeção de tensões pessoais, culturais e históricas. Este tratamento dos espaços insulares por parte dos dois autores do corpus assenta num imaginário coletivo, sempre presente em filigrana, mesmo quando são evocadas realidades concretas sobre as ilhas. Esta ideia remete para a metáfora da projeção – a ilha constitui a estrutura sobre a qual um imaginário é projetado. Assim, é a distância entre o objeto que projeta (o olhar do autor) e o espaço sobre o qual se projeta que permite a projeção. Sem negligenciar as diferenças entre os dois autores e os seus textos, identificam-se eixos de análise que estão na base das convergências entre os dois romances. A primeira parte da tese propõe uma reflexão sobre as modalidades pelas quais os autores introduzem nos seus relatos a temática de um imaginário das ilhas e das fontes a partir das quais autores, narradores e personagens concebem as ilhas. A memória familiar transmitida de geração em geração, bem como a busca identitária dos jovens protagonistas, estruturam ambos os relatos. A conceção da ilha depende, então, dos relatos ouvidos e dos documentos a que personagens e narradores têm acesso. Ambos os romances evocam igualmente obras literárias anteriores e mitos e lendas que funcionam, para os autores, como fontes a partir das quais é possível conceber o mundo e as ilhas. A segunda parte da tese interroga-se sobre as modalidades de representação das ilhas. Os três capítulos que compõem esta parte mostram como a representação da ilha é paradoxal e se inscreve num imaginário partilhado das ilhas. O espaço insular é concebido como ambivalente, oscilando entre o enclausuramento, a hostilidade, e o edénico e exótico, enquanto os contrastes entre os seus habitantes e os recém-chegados convidam a uma reflexão sobre a alteridade insular. Uma última dicotomia liga a ilha ao mundo, numa reflexão sobre as crises históricas e civilizacionais.

Palavras-chave: ilha, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Jérôme Ferrari, literatura contemporânea, imaginário insular, literatura francesa.

Résumé

Cette thèse propose une analyse comparative du traitement des îles dans deux romans français, *La Quarantaine* (1995) de Jean-Marie Gustave Le Clézio, et *Le Sermon sur la chute de Rome* (2013) de Jérôme Ferrari. Elle étudie le rôle que les auteurs attribuent aux îles – les îles Maurice, Rodrigues et l'île Plate pour Le Clézio, la Corse pour Ferrari – dans la construction narrative, les représentations qu'ils en donnent, ainsi que les sources de ces représentations. L'île n'est pas pour ces auteurs un simple décor, fonctionnant plutôt comme un centre organisateur des récits et un espace de projection de tensions personnelles, culturelles et historiques. Ce traitement des îles chez les deux auteurs du corpus s'ancre dans un imaginaire des îles hérité, qui est toujours présent en filigrane, même dans l'évocation de faits concrets sur les îles. Cette idée renvoie à la métaphore de la projection – l'île constitue la structure sur laquelle un imaginaire sera projeté. C'est donc la distance entre l'objectif qui projette (de regard l'auteur) et l'espace sur lequel il est projeté qui permet la projection. Sans négliger les différences entre les deux auteurs et leurs textes, la thèse identifie des axes d'analyse qui sont à la base des convergences entre les deux romans. La première partie de la thèse propose une réflexion sur les modalités par lesquelles les auteurs introduisent dans leurs récits la thématique d'un imaginaire des îles et des sources à partir desquelles les auteurs, narrateurs et personnages conçoivent les îles. La mémoire familiale transmise de génération en génération, ainsi que la quête identitaire des jeunes protagonistes, structurent les deux récits. La conception de l'île dépend alors des récits entendus et des documents auxquels les personnages et narrateurs ont accès. Les deux romans évoquent également des œuvres littéraires antérieures et des mythes et légendes qui fonctionnent, pour les auteurs, comme des sources à partir desquelles il est possible de concevoir le monde et les îles. La seconde partie de la thèse s'interroge sur les modalités de représentation des îles. Les trois chapitres qui composent cette partie montrent comment la représentation de l'île est paradoxale et s'inscrit dans un imaginaire des îles partagé. L'espace insulaire est conçu comme ambivalent, oscillant entre l'enfermement, l'hostilité et l'édénique et l'exotique, alors que les contrastes entre ses habitants et les nouveaux arrivants incitent à une réflexion sur l'altérité insulaire. Une dernière dichotomie relie l'île et le monde, en mettant en lumière les crises historiques et civilisationnelles.

Mots-clés : île, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Jérôme Ferrari, littérature contemporaine, imaginaire insulaire, littérature française.

Abstract

This thesis offers a comparative analysis of the treatment of islands in two French novels, *La Quarantaine* (1995) by Jean-Marie Gustave Le Clézio and *Le Sermon sur la chute de Rome* (2013) by Jérôme Ferrari. It examines the role the authors assign to islands – Mauritius, Rodrigues, and Île Plate for Le Clézio; Corsica for Ferrari – in the narrative construction, the representations they offer, and the sources of these representations. For these authors, the island is not merely a setting, but rather serves as an organizing center of the narratives and as a space onto which personal, cultural, and historical tensions are projected. This treatment of islands by both authors is rooted in an inherited island imaginary, which remains present in the background, even when the novels depict concrete facts about the islands. This idea ties into the metaphor of projection – the island becomes the surface onto which an imaginary is projected. It is thus the distance between the projector (the author's gaze) and the surface upon which it is cast that enables this projection. Without overlooking the differences between the two authors and their texts, the thesis identifies lines of analysis that form the basis for the convergence between the two novels. The first part of the thesis reflects on the ways in which the authors introduce the theme of an island imaginary into their narratives, as well as the sources from which authors, narrators, and characters conceive the islands. Family memory, transmitted across generations, along with the identity quests of young protagonists, structure both narratives. The conception of the island thus depends on the stories heard and the documents to which characters and narrators have access. Both novels also refer to earlier literary works, myths, and legends, which function as sources from which the authors construct their understanding of the world and of islands. The second part of the thesis explores the modes of representation of islands. The three chapters that make up this section demonstrate how the representation of the island is paradoxical and embedded in a shared island imaginary. The insular space is conceived as ambivalent, oscillating between confinement and hostility, and the idyllic and exotic, while the contrast between its inhabitants and newcomers prompts a reflection on insular otherness. A final dichotomy links the island to the world, within a broader reflection on historical and civilizational crises.

Keywords : island, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Jérôme Ferrari, contemporary literature, French literature, island imaginary.

Introduction

L'île, bien qu'étant une réalité géographique concrète, a nourri un imaginaire collectif qui s'est construit au fil des siècles, notamment à travers la littérature. Dans cette thèse, nous nous proposons d'étudier le rôle et la représentation des îles dans *La Quarantaine* (1995), de Jean-Marie Gustave Le Clézio, et *Le Sermon sur la chute de Rome* (2013), de Jérôme Ferrari. En effet, malgré les différences entre les parcours et les projets d'écriture de ces deux écrivains, les périodes dans lesquelles les romans ont été écrits, ainsi que les espaces insulaires sur lesquels leurs textes portent, des convergences semblent se dégager dans la façon dont les deux auteurs mettent en scène les espaces insulaires dans leurs fictions. Dans ces deux romans, l'île n'est pas simplement un décor, mais un moteur narratif et un espace de projection de tensions personnelles, culturelles et historiques.

Les représentations de l'espace insulaire dans ces deux romans s'inscrivent dans un imaginaire insulaire commun, qui constitue l'un des fils conducteurs de ce travail. Nous montrerons notamment comment les références intertextuelles, les mythes et les légendes qui circulent dans la culture littéraire contribuent à la construction d'un imaginaire. Cet imaginaire partagé, à la fois hérité et remanié, détermine la façon dont les auteurs bâtissent leurs récits et conçoivent les espaces insulaires. Ainsi, la vision insulaire présentée par les auteurs ne repose pas sur une page blanche, mais sur des représentations préexistantes.

La métaphore de la projection d'un imaginaire, empruntée au lexique cinématographique, implique que l'île devient un écran sur lequel sont projetées des images, des représentations préexistantes. Projeter un imaginaire insulaire est par conséquent un acte créatif, par lequel écrivains, personnages et narrateurs investissent l'espace insulaire d'un sens qui dépasse sa simple géographie. Ils y projettent à la fois une mémoire personnelle, liée à des histoires familiales, et un ensemble de représentations culturelles, issues de la littérature, des mythes ou de l'histoire. L'acte de projeter implique une certaine distance entre celui qui projette et l'île/écran. Chez Le Clézio et Ferrari, le lecteur découvre l'île à la fois comme un lieu réel et comme une surface sur laquelle l'imaginaire s'inscrit : tel un film projeté sur un mur, où l'image projetée n'efface pas le support, l'île apparaît simultanément dans sa matérialité et dans sa charge symbolique.

Jean-Marie Gustave Le Clézio : les ailleurs réinventés et l'influence de l'expérience personnelle

Ce n'est pas une coïncidence si nos auteurs choisissent le cadre insulaire dans leurs récits, puisque tant Le Clézio que Ferrari ont un lien avec les espaces insulaires traités dans leurs textes. La présence des îles dans l'imaginaire de Le Clézio est liée à ses origines familiales. L'auteur, qui déclare souvent avoir une identité multiple, a des racines éparses – britanniques, françaises et africaines, ainsi qu'une double nationalité. Il ne se sent appartenir à aucun État. Même s'il a un lien particulier à la culture française, dans laquelle il a grandi, il revendique une *Identité nomade* (2024) :

Sur la question de l'identité j'ai louvoyé comme on dit en langage imagé, j'ai été comme un serpent ou comme une anguille, j'ai évolué entre les nationalités, entre les dangers que présentaient toutes les nationalités et j'ai refusé de prendre parti dans des questions politiques. Encore aujourd'hui je ne sais pas qui je suis, je ne sais pas si j'appartiens à la culture française. (Le Clézio, 2024, p.42)

Le Clézio est né en France, à Nice, à une époque marquée par la dévastation, pendant la Seconde Guerre mondiale, en 1940. Sa famille, d'origine bretonne, s'est installée à Maurice au XVIII^e siècle, acquérant la nationalité britannique, après son annexion par l'Empire. Son père a toujours travaillé pour l'armée britannique comme médecin, raison pour laquelle la famille de Le Clézio a vécu dans différents pays. Il est donc le fils d'un émigrant, ce qui explique son empathie actuelle pour les personnes à la recherche de meilleures conditions de vie ou fuyant des situations terribles, notamment vers le vieux continent, qui leur offre des conditions de sécurité et de dignité. Plus tard, Le Clézio fait ses études en littérature en Europe (à l'Université de Bristol, à l'Université de Aix-en-Provence et à l'Université de Perpignan) et enseigne la littérature comparée dans plusieurs universités à travers le monde : à l'Université de Nice, à l'Université Nouvelle-Calédonie, ainsi qu'à l'Université de Mexique, à l'Université du Texas et à l'Université d'Albuquerque. L'auteur se considère comme un émigrant pendant la plus grande partie de sa vie, dans le monde entier, mais avec une attention particulière pour l'Afrique et le Mexique. Le terme *identité nomade* reflète une forme de liberté et d'ouverture par rapport à d'autres cultures. À l'image de l'auteur, ses personnages se

situent souvent entre deux mondes, entre deux cultures, en quête d'identité ou simplement sans appartenance fixe.

Bien que l'auteur de *La Quarantaine* soit né en France, son œuvre dépasse cette frontière géographique pour embrasser l'île Maurice et l'Océan Indien, l'espace choisi par son aïeul d'origine bretonne pour planter ses racines. Le fait d'être un fruit de la diaspora explique son admiration pour l'espace mauricien, qui se reflète dans son écriture. Pour lui, « l'île est le roman par excellence » (Mauguière, 2004, p. 106), un lieu à la fois d'absence et de présence. Malgré l'éloignement du berceau insulaire de sa famille, l'île est restée présente dans la vie de l'auteur à travers des images sur les cartes postales envoyées par ses cousins. C'est le seul contact qu'il ait eu avec l'île et il ne l'a longtemps connue qu'à travers ces images et les récits des autres. Cette distance s'explique par l'expulsion de l'île d'une partie de sa famille :

La violence de cette exclusion étant redoublée par le fait que seule une branche de sa famille – celle dont il est né – avait dû quitter les lieux. Les autres du même nom continuaient à vivre sur les terres acquises par leurs lointains aïeux, tous issus d'un premier marin aventurier parti de Bretagne au temps de la Révolution pour faire fortune sur les mers lointaines. (Gazier, 2010, s.p.)

L'auteur a ainsi grandi entouré d'émigrants venus de Maurice et cette île n'était pour lui qu'une carte postale colorée, sur laquelle se superposent rêves et désirs d'évasion. Cette absence est cependant supprimée par la découverte d'autres pays très éloignés les uns des autres, dont les cultures se distancient encore plus. Parmi ceux-ci, l'Afrique, le continent où son père exerçait la profession de médecin, et qui prend de l'importance dans de nombreux ouvrages de l'auteur, comme *Désert* (1980), *Onitsha* (1991) *Gens des nuages* (1997) ou *Maroc* (2003). Dans *La Quarantaine*, bien que l'auteur ne s'attarde pas sur ce continent, une mention apparaît comme un indice biographique concernant le grand-père de Le Clézio : « Elle est sûrement au courant de tout ce qui me concerne, mes [de Léon] études de médecine, mon mariage avec Andréa et puis mon divorce difficile, cette vie un peu à vau-l'eau, à Paris, en Afrique, en Amérique centrale. » (*L.Q.*, p. 722).

La femme de l'écrivain, originaire du Magreb, joue également le rôle d'un intermédiaire dans les contacts de l'auteur avec l'Afrique, plus précisément avec le paysage lumineux du désert, que Raymond Mbassi Atéba (2008, p. 241) caractérise comme « le jardin spirituel par excellence » pour Le Clézio. L'auteur déclare même dans

un entretien que le désert est aussi important pour lui que la mer. Un passage du roman *Désert* (1980) témoigne de la fascination de l'auteur, partagée ici par ses personnages, pour le désert, qui est comparé à la mer :

Elle voit l'étendue de sable couleur d'or et de soufre, immense, pareille à la mer, aux grandes vagues immobiles. (...) Les dunes bougent sous son regard, lentement, écartant leurs doigts de sable. (...) Il y a des vaguelettes dures, cuites par la chaleur terrible du soleil, et de grandes plages blanches à la courbe parfaite, immobiles devant la mer de sable rouge (*D.*, p. 97).

Les territoires hispanisés de l'Amérique centrale (Panama) et du nord (Mexique) sont aussi des lieux par lesquels l'auteur est passé tout au long de sa vie et dont les paysages et les habitants l'ont inspiré. Ce qui le fascinait le plus, en effet, c'étaient les coutumes des civilisations, les rites anciens des Indiens, leur histoire qui remonte à plusieurs siècles. Il y a aussi de la place pour une évocation de ces lieux dans *La Quarantaine* : « Sur moi je sens encore la poussière des mauvaises routes, en Colombie, au Yucatán. La boue des fleuves du Panama a séché dans mes cheveux, dans mes habits, une poudre rouge qui grince entre mes dents. » (*L.Q.*, pp. 21-22). Ce passage montre que nous sommes, en fait, le résultat de nos expériences, des lieux que nous visitons et des personnes que nous rencontrons. Tous les lieux que l'auteur a visités s'impriment en lui et l'accompagnent partout, façonnant son identité.

Outre le lien avec l'espace, le temps et la mémoire jouent également un rôle crucial dans l'œuvre de Le Clézio et dans *La Quarantaine*. L'auteur nous fait réfléchir sur un aspect important de la vie qui relie l'expérience de l'écrivain lui-même, de ses personnages, mais aussi de tous les êtres humains – le vécu d'un moment donné ne peut jamais être répété :

Au Quartier latin, il n'y a plus personne du temps que j'étais étudiant. Les pavés de mai 68 ont été bitumés. Il y a des embouteillages. Les trains de banlieue sont écorchés vifs, les sièges de fausse moleskine sont graffités au feutre et coupés au cutter. (*L.Q.*, p. 22).

Le changement des circonstances dans lesquelles se déroule une expérience donnée en est la cause. Non seulement les espaces changent, mais les personnes que nous

rencontrons ne seront plus les mêmes. Les expériences qu'elles ont accumulées tout au long de leur vie les ont modifiées psychologiquement. Alors, chaque instant doit être vécu intensément et de cet instant il ne nous reste plus que le souvenir. D'où l'importance de la mémoire, qui sera abordée dans le chapitre 2.

C'est précisément pour cette raison que Le Clézio est resté si longtemps éloigné de Maurice (physiquement, mais pas en pensée). Il a une image de l'île qui lui a été transmise, une image faite des expériences de ses ancêtres, presque mythique, idyllique. De crainte de détruire cette image en se confrontant à la réalité de l'expulsion et de l'exclusion, il préfère rester à l'écart de ce lieu. Il choisit de recréer dans ses romans une image de l'île faite d'imaginaire, de récits familiaux, de mythes et d'images extraites de diverses lectures. Comme l'explique l'auteur, il lui faut une distance par rapport aux espaces sur lesquels il écrit pour pouvoir y situer l'action de ses livres, sa connaissance effective des lieux ayant une influence relative dans son approche de l'espace :

En général, quand j'écris en situant mon action dans un pays, je n'y suis pas. J'ai écrit sur l'île Maurice quand j'étais installé à Paris. J'ai pu écrire *Désert* dans le sous-sol de l'ambassade d'Espagne à Paris. Je n'étais pas du tout dans le désert. Je ne connaissais pas le désert en réalité. Je n'ai connu le désert que grâce à mon épouse Jemia qui est originaire du Sahara, elle est sahraouia. (Le Clézio, 2024, p.51)

Il est intéressant de vérifier que Le Clézio fait entreprendre aux personnages le projet qu'il redoutait : le retour aux origines, au paradis perdu. Ce n'est qu'à l'âge de 40 ans que Le Clézio réalise pleinement son désir, laissant la peur derrière lui. Outre la recherche de ses origines, symbolisée par la propriété familiale à Maurice dans ces romans, ce qui le pousse à partir vers Maurice, Rodrigues et l'île Plate, c'est aussi son attirance pour la nature et la mer, sauvages et indomptées. Cette communion ne semble pouvoir être atteinte qu'en empruntant le chemin d'un paysage vierge où la présence humaine fait défaut. Lorsqu'elle est atteinte par l'auteur, ces espaces deviennent un refuge.

Lors de sa première visite à Maurice, Le Clézio était déjà un écrivain reconnu, ayant remporté plusieurs prix prestigieux, dont le Prix Renaudot (1963), pour son premier roman intitulé *Le Procès-Verbal*. La reconnaissance de son talent a donc commencé tôt, alors qu'il n'avait que 23 ans. Depuis, il a publié une cinquantaine d'ouvrages des genres

les plus variés. Ce premier prix a été suivi par d'autres tout aussi prestigieux, à savoir le Grand Prix Paul Morand de l'Académie française (1980) pour sa création littéraire, le Prix Louis Barthou de l'Académie française (1991) pour son roman *Désert*, le Prix Prince Pierre de Monaco (1998), une reconnaissance au niveau international, et deux prix suédois : le Prix Stig Dagerman (2008) et le Prix Nobel de littérature (2008), la plus haute distinction de l'auteur. L'Académie royale de Suède l'a élu l'écrivain « de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante » (Comité du Nobel de Littérature, 2008).

Prétendre que toute l'œuvre de Le Clézio tourne uniquement autour de Maurice est sûrement réducteur. Nul doute que d'autres lieux ont profondément marqué l'auteur et façonné son identité, comme nous l'avons vu. Cela se reflète clairement dans son travail : ces lieux agissent comme le filtre à travers lequel Le Clézio observe et interprète le monde et tout ce que l'auteur nous présente, y compris les paysages, est le résultat de ce « filtrage ». Cependant, il est également vrai que Maurice apparaît comme « une ombre brillante, un fantôme qui se glisse mi-secret mi-sournois entre son regard et le monde » (Gazier, 2010, s.p.). C'est d'ailleurs son premier voyage à Maurice qui a inspiré plusieurs romans à l'origine de sa reconnaissance, tels que *Le Chercheur d'or* (1985), *Voyage à Rodrigues* (1987) et *La Quarantaine* (1995).

Le contact avec l'île réelle ne signifie pas pour autant que l'auteur rejette les mythes, les récits familiaux et l'imagination. Bien au contraire, son expérience personnelle sur place s'ajoute à toutes ces sources d'inspiration, enrichissant les romans. Dans les mots de l'auteur, « [l']artiste est celui qui nous montre du doigt une parcelle du monde. Il nous invite à suivre son regard, à participer à son aventure. » (Le Clézio, 1967, p. 132). De fait, ses écrits nous montrent le monde, non pas tel qu'il est, mais tel que l'auteur le perçoit. Ruth Amar (2004) caractérise d'ailleurs son travail comme « écriture de l'observation » (p. 93), affirmant que c'est le regard sur le monde qui permet ensuite d'atteindre les sentiments.

Bref, le travail de Le Clézio est influencé par ses expériences personnelles et les lieux qu'il a visités laissent une marque indélébile sur l'auteur. Ses prix et distinctions témoignent de son talent et soulignent son importante contribution à la littérature française, francophone et mondiale. Ce n'est pas un hasard si les lecteurs du magazine *Lire* l'ont élu « grand écrivain vivant de langue française » en 1994. Ses thèmes universels, ainsi que son écriture novatrice et son style poétique lui ont valu une place dans la scène internationale.

Trajectoires du processus de création littéraire

Les critiques distinguent généralement deux étapes dans la trajectoire du processus de création littéraire de Le Clézio, en fonction des thèmes traités par l'auteur. La première se déroule entre 1963 et 1975 et adopte comme thèmes « les perversions du système social et surtout l'absurdité de l'existence humaine »¹ (Santos, 2009, p. 15, ma traduction). C'est pendant cette période que surgissent des questions très liées au mouvement littéraire nouveau roman, notamment la remise en cause de la chronologie temporelle au détriment de la perception fragmentaire, très cinématographique, et le refus des personnages psychologiquement denses et stéréotypés. À cette époque, ses textes étaient fortement existentialistes, mettant en scène l'isolement de l'individu face à des problèmes tels que la violence, la solitude et les conflits intérieurs (Garrido, 1998). Par rapport au style d'écriture, il se caractérise par l'expérimentation au niveau du langage à travers des jeux de mots et des collages.

Entre 1970 et 1975 sa production s'éloigne des idéaux que prône ce courant littéraire. Elle émerge en raison de l'esprit d'aventure qui amène l'auteur à découvrir et interagir avec diverses cultures, en particulier la culture mexicaine et celle d'Amérique centrale. Ainsi, les écrits de cette époque seront enrichis des informations de ces lieux et gens et, du point de vue thématique, il y a un élargissement avec l'adoption de thèmes liés à des problèmes sociaux tels que la migration, la marginalisation, la pauvreté, entre autres réalités (Lage, 2014).

Selon Lage (2014), la deuxième période, qui débute dans les années 80, se distingue par un changement dans l'écriture. Bien que le rejet des centres urbains reste présent, on observe l'émergence d'une écriture plus sobre et sereine, ainsi que les beautés de la nature, des lieux purs qui offrent une alternative aux grandes villes. Une autre caractéristique de cette période est l'insertion de chansons dans les écrits. Ce sont tous des phénomènes qui s'observent dans *La Quarantaine*. C'est donc dans cette période que cet ouvrage serait inséré.

Cependant, pourrait-on vraiment délimiter le travail de Le Clézio en deux phases ? La vérité c'est que ces périodes ne sont pas nécessairement étanches et il peut y avoir des recoupements et des influences entre elles. Le Clézio refuse même l'existence d'une évolution dans sa production. Dans une interview, il l'exprime clairement :

[Interviewer] – Au début, vous avez été un écrivain de la ville, du monde moderne, de la civilisation mécanique, de l'électricité, de l'automobile, du fer et du béton (...) Puis, insensiblement, vous êtes devenus l'écrivain du silence, du désert, de la transparence, de l'harmonie. Pas une de vos phrases (...) qui ne soit une célébration d'une certaine fusion de l'écriture et de la nature. (...) Est-ce que quelque chose a changé dans votre façon d'écrire ?

[Le Clézio] – Je ne crois pas avoir changé. Peut-être que j'écris moins sur la ville parce que, justement, j'ai beaucoup écrit sur elle ; (...) Mais je ne me sens pas fondamentalement différent. Je crois que j'aimais beaucoup le monde naturel. (...) je ne crois pas avoir changé (...). (Ezine, 1995, pp. 13-15).

En effet, certaines caractéristiques de la première période se prolongent dans la seconde, tandis que certaines de la seconde période se vérifient déjà dans la première. L'expérimentation ne disparaît pas totalement et cela se vérifie, par exemple, par la technique du collage. Aussi le retour au thème de la civilisation occidentale ne se limite pas à la première phase, bien qu'il soit au service de la comparaison avec les espaces naturels. On admet cependant un fil conducteur et unificateur qui traverse l'ensemble de son travail : le thème du voyage, qui joue un rôle central dans sa vie et dans son écriture, comme l'explique l'auteur : « Mon identité est là : c'est une identité nomade. Il faut bouger pour apprendre. Je ne voyage pas pour écrire ce que j'écris, mais j'écris pour pouvoir voyager. Ce qui est un peu différent. » (Le Clézio, 2024, p.51). La question posée par l'interviewer, qui suggère aussi une évolution dans l'écriture leclézienne, s'avère pertinente puisqu'un changement thématique s'impose.

Ce n'est néanmoins pas la seule classification proposée par la critique. D'autres encore adoptent les genres littéraires comme facteur de classification des œuvres (Rodríguez, 1999) : roman, nouvelle, essai, littérature de jeunesse. Cependant, si l'on prend *La Quarantaine* comme point de comparaison, comment classer cet ouvrage dans un seul genre, alors que ses écrits transcendent les frontières traditionnelles des genres ? L'œuvre de Le Clézio n'est pas facilement classifiable, puisque l'auteur mélange l'autobiographie, la fiction, la mémoire ou même l'observation ethnographique.

Gil (2005), quant à lui, nous présente une proposition qui semble plus pertinente, fondée sur les lieux où se déroule l'action : l'Europe (espace urbain) ; Mexique/ Amérique Centrale ; Maroc (Désert du Sahara) ; les îles Mascareignes ; l'Afrique/

Jérusalem ; et les espaces fantastiques. Ce classement corrobore l'idée que l'œuvre est indissociable de la biographie de l'auteur et son lien fort entre les histoires racontées et les lieux. Selon cette classification, *La Quarantaine* serait regroupée dans la catégorie « îles Mascareignes ».

Jérôme Ferrari : la mosaïque identitaire, entre l'intellectuel littéraire îlien et l'enthousiaste de la philosophie

Au niveau biographique, Jérôme Ferrari présente, à l'image de Le Clézio, une mosaïque d'identités. Toutefois, celles-ci vont au-delà de ses racines et sont surtout façonnées par ses passions. Effectivement, l'identité est déterminée non seulement par les racines, mais aussi par les intérêts intellectuels, sociaux, artistiques, entre autres. Deux dimensions de son identité ressortent dans son travail : la littérature et la philosophie.

À l'instar de Le Clézio, son attrait pour la littérature se manifeste tôt, mais ce n'est qu'en 2001 qu'il fait connaître son talent au public avec son premier livre, un recueil de nouvelles intitulé « Variétés de la Mort ». La critique lui décerne ensuite plusieurs prix, dont le Prix Landerneau (2009), le Prix Roman France Télévisions (2010), le Grand Prix Poncetton (2010). En 2012, son roman *Le Sermon sur la chute de Rome* lui vaut le Prix Goncourt pour la profondeur de son récit, ainsi que pour les thèmes universels explorés dans son travail. Les thèmes abordés dans ce roman démontrent clairement l'ampleur philosophique de l'œuvre Ferrari, qui est la matérialisation de sa passion pour la littérature et la philosophie : la vie et la mort, aspects inéluctables de l'existence humaine qui poussent les personnages à réfléchir sur le sens de la vie ; la place de la foi et de la religion dans la vie ; les rapports de force politiques, représentés surtout par la figure d'un prêtre qui exerce son influence sur la communauté ; le pouvoir du passé dans les choix personnels ; l'échec. Il avertit cependant qu'il ne veut pas « faire de la philosophie » en écrivant ses romans. L'auteur affirme son rôle de romancier, tout en reconnaissant l'influence de son domaine d'études, la philosophie :

Je veux simplement faire de la littérature tout en y développant mes préoccupations d'ordre métaphysique. C'est ma façon d'y intégrer des notions philosophiques sans pour autant, faire de la philosophie. Ce sont des romans, donc des fictions. Il faut y voir ce que l'on y voit dans un roman. Libre à chacun d'y puiser ce qu'il veut. (Peraut, 2012, s.p.).

Cela ne veut pas dire que son origine n'influence pas son travail. Comme Le Clézio, la mémoire et la nostalgie de la terre d'origine se côtoient, devenant des thèmes récurrents. L'île s'avère l'espace envers lequel l'auteur et ses personnages ressentent une nostalgie.

Certes, il y a des civilisations plus nostalgiques et plus liées à leur histoire et à leur patrie (Hafi, 2021) et les peuples insulaires sont parmi ceux-ci. Cela explique pourquoi tant d'auteurs d'origine insulaire à travers le monde éprouvent le même sentiment et l'expriment à travers la littérature. Cependant, outre cette tendance îlienne nostalgique, il existe d'autres facteurs qui rendent la littérature corse encore plus nostalgique. Selon Hafi (2021), cela découle de l'effort de préservation et de mise en valeur de la culture et du patrimoine de cette île en particulier.

Ferrari n'est pas né en Corse, mais sur le continent européen, en France, en 1918, où il a aussi fait ses études en philosophie. Sur le plan professionnel, un autre aspect rapproche Ferrari et Le Clézio : leur expérience au-delà des frontières françaises. Ferrari a partagé ses connaissances en tant que professeur de philosophie dans diverses universités à travers le monde, notamment en Corse, en Algérie et aux Émirats. Leurs romans rendent manifeste une nostalgie pour les espaces qu'ils ont traversés, mais surtout pour l'espace privilégié qu'est l'espace insulaire :

L'île reste présente dans tous mes romans. Plus qu'une nécessité, c'est quelque chose qui s'est imposé naturellement. La Corse est l'endroit du monde que je connais le mieux et cela m'est beaucoup plus facile de lui faire servir de cadre à une fiction littéraire. J'y puise, même si c'est souvent de manière inconsciente, quelque chose de mon vécu. » (Peraut, 2012, s.p.).

Pour Ferrari, la Corse représente le lieu des vacances estivales de son enfance et l'objet de nostalgie pour ses villages, sa nature et ses gens. Toutefois, l'auteur n'est pas aveuglé par la nostalgie, autrement dit, son œuvre n'idéalise pas le passé ou ses habitants. Au contraire, Ferrari pointe parfois du doigt les aspects dégradants des différents groupes de la société corse, comme nous le verrons. Cet aspect est plus évident chez Ferrari que chez Le Clézio. Cela se justifie par le choix de Le Clézio de représenter des îles typiques dans lesquelles les groupes sociaux sont réduits, contrairement à Ferrari, qui dépeint la vie quotidienne en Corse en prenant comme point de départ un bar, véritable laboratoire social où les groupes sociaux se mélangent et où les différentes coutumes sont visibles :

La manière dont j'ai perçu les bars dans les villages en Corse quand j'y allais en vacances l'été ou même, plus tard, quand j'y habitais, c'était le lien paradoxal par excellence. Se trouver dans une région archaïque par tant d'aspects et si touristique à la fois, cela permet de mettre dans un même endroit des gens qui ne devraient pas se rencontrer. On est encore à la croisée des mondes. Pour le coup, c'est très prosaïque. Cela m'a permis d'avoir des fréquentations socioculturelles sur un spectre que je n'aurais certainement pas pu avoir ailleurs. Parmi mes amis d'enfance, il y a un docteur en archéologie, un berger ou un autre qui a fait cinq ans de prison. Il fallait avoir un point fixe, un astre autour duquel graviter. (Aubel, 2012, s.p.)

Après quelques années, à l'âge de vingt ans, déjà adulte, la Corse cesse de symboliser le lieu des vacances lorsqu'il s'installe à Fozzano, dans la maison ancestrale maternelle, à côté d'un bar, où il a pu observer et analyser le microcosme qu'est la Corse. C'est une sorte de « monde » où se côtoient touristes et locaux. Pour autant, son esprit aventurier et nomade ne s'arrête pas là. Il demeure intact et le pousse à s'aventurer dans des contrées lointaines. Le contact avec des cultures différentes lui a ouvert des horizons, ce qui se reflète dans ses écrits, très riches en aspects culturels.

Même s'il a gardé son esprit d'aventure allumé, il y a un fait irréfutable : la Corse était aussi allumée en lui comme une flamme qui le brûlait avec la distance. Ainsi, son inadaptation aux lieux n'est pas liée à l'irrespect ou au mépris des peuples, mais à la nostalgie de l'île. Ses personnages, surtout les principaux, éprouvent également ce sentiment d'inadaptation et cette force centripète par rapport à l'espace insulaire. C'est en raison de ce sentiment que l'auteur retourne en Corse en 2015, où il travaille dans un lycée en tant que professeur de philosophie. C'est là que réside la dualité des insulaires, comme le propose André (2016) : « désirer l'ailleurs sans pour autant pouvoir se libérer de l'emprise [que l'île] peut exercer (...) : l'île habite ceux qui la vivent ». (p. 28).

Bref, Ferrari ne se considère pas un philosophe et les textes philosophiques ne sont pour lui qu'une source d'inspiration pour ses romans. La convergence des deux domaines dans ses textes est, néanmoins, indéniable. Hafi (2021) souligne : « la Corse est par rapport à l'écriture de Jérôme Ferrari, le commencement de tous ses mondes et l'aboutissement de toutes ses philosophies » (p. 385). En effet, de nombreuses interrogations philosophiques portent sur le monde, sa signification, son commencement et sa fin. Ce qui se vérifie d'emblée par la citation liminaire de saint Augustin :

Tu es étonné parce que le monde touche à sa fin ? Étonne-toi plutôt de le voir parvenu à un âge si avancé. Le monde est comme un homme : il naît, il grandit et il meurt. [...] Dans sa vieillesse, l'homme est donc rempli de misères, et le monde dans sa vieillesse est aussi rempli de calamités. [...] Le Christ te dit : Le monde s'en va, le monde est vieux, le monde succombe, le monde est déjà haletant de vétusté, mais ne crains rien : ta jeunesse se renouvellera comme celle de l'aigle. (S.C.R., p. 8).

C'est peut-être l'une des grandes similitudes par rapport à l'œuvre leclézienne, qui explore des sujets étroitement liés à la nature et à l'environnement, à la solitude, à la mondialisation et aux migrations, ainsi qu'à l'engagement politique. Le Clézio a même écrit des essais philosophiques tels que *L'extase matérielle* (1967) et *L'inconnu sur la terre* (1978). Ainsi, la philosophie et l'insularité sont des points de connexion entre les deux auteurs.

L'insularité est-elle donc une réalité géographique qui propulse l'esprit philosophique ? Sans doute, les auteurs trouvent dans l'insularité un terrain propice à la rêverie et adoptent des « thématiques philosophiques inspirées de l'insularité : la mémoire, la frontière, l'exil, la déraison, mais aussi l'espérance, la promesse, l'horizon, la liberté, la terre habitée, le sans-fond, la vie et la mort qui nous portent et nous emportent sur leurs flots... » (Kerlan, 2017, p. 87). Comme le défend Kerlan (2017), chaque espace insulaire offre un accès à une forme de rêverie philosophique, évoquant le rêve primordial à partir duquel la philosophie a peut-être émergé.

La profondeur philosophique de leurs œuvres est indéniable et leur style d'écriture est marqué par une réflexion sur des thèmes existentiels, tels que celui de la fin des mondes, qui traverse son œuvre (Ruhe, 2018). En ce qui concerne le travail de Ferrari, l'auteur est capable d'émerger son lectorat dans une atmosphère dense et d'éveiller en eux des émotions et des pensées complexes sur l'expérience humaine, tout comme il le fait avec ses personnages. Il les confronte souvent à des dilemmes moraux et existentiels et explore leurs pensées, relations et motivations.

Présentation du corpus

Les textes de notre corpus sont bien évidemment différents, notamment en ce qui concerne les périodes auxquelles ils ont été écrits et publiés – *La Quarantaine* en 1995 et *Le Sermon sur la chute de Rome* en 2013 – les particularités des histoires racontées, des projets d'écriture de chaque auteur et les territoires insulaires sur lesquels ils se concentrent – *Le Sermon sur la chute de Rome* adopte comme toile de fond un village corse, alors que *La Quarantaine* est inspiré par le séjour forcé du grand-père de l'auteur, sur un îlot au large de l'île Maurice.

Ainsi, dans *La Quarantaine*, il y a deux narrateurs qui vivent une expérience initiatique. D'un côté, Léon 1, le frère de Jacques, décide de retourner à ses origines (Maurice) et est obligé de rester en quarantaine sur l'île Plate en raison de l'épidémie de variole. Cette expérience austère fonctionne, pour Léon 1, comme un tournant où il oublie son propos initial, découvre la beauté et l'amour lorsqu'il rencontre Surya, une jeune femme indienne, et débute un parcours initiatique. Il souhaite se distancer de tout ce qui le lie à la famille Archambau, notamment de son oncle Alexandre Archambau, en raison de tous les torts qu'il a causés. Lié à la synarchie et au pouvoir mauriciens, Alexandre symbolise la cruauté et l'égoïsme. Il est responsable de l'expulsion des parents de Léon 1 de l'île Maurice – Amalia et Antoine – pour des raisons raciales (elle était une Eurasienne, une femme métisse). La colère que Léon ressent le pousse à oublier ses racines identitaires pour embrasser une autre identité, celle d'Ananta et de sa fille Surya. De l'autre côté, Léon 2, le petit-fils de Jacques et Suzanne, se rend sur l'île Plate et l'îlot Gabriel à la recherche de son ancêtre disparu. Jacques et Suzanne avaient accompagné Léon 1 dans son aventure du retour aux origines, avec toutes ses péripéties qu'ils ont racontées plus tard à Léon 2. Ces informations et d'autres obtenues auprès d'Anna, la dernière descendante des Archambau, la petite-fille du Patriarche, lui permettent d'en apprendre un peu plus sur l'histoire de sa famille et de découvrir l'identité de la descendante de Surya et Léon 1, Sita.

Dans *Le Sermon sur la chute de Rome*, Ferrari raconte l'histoire de Matthieu et Libero, deux amis d'enfance qui décident d'abandonner leurs études en philosophie et de reprendre un bar dans un village corse, pour en faire un lieu de fraternité, un projet à portée utopique. Néanmoins, ce projet échoue à cause des défauts des individus. Le roman raconte également l'histoire de Marcel Antonetti, le grand-père de Matthieu, marqué par

le contexte de la Première Guerre mondiale, par le deuil, les illusions perdues dans un monde où les repères s'effacent. La chute individuelle, communautaire ou civilisationnelle incarne la thèse augustinienne selon laquelle les mondes sont voués à la chute. Une lecture attentive révèle la coexistence de trois histoires : la première, celle des deux étudiants de philosophie, Libero et Matthieu ; la deuxième, qui présente la vie d'un Corse au XX^e siècle, Marcel Antonetti, le grand-père de Matthieu. C'est lui qui soutient son petit-fils afin qu'il puisse s'installer en Corse ; et, enfin, la dernière, liée à la façon dont saint Augustin a vécu la conquête de Rome par les Visigoths.

Malgré leurs spécificités, les deux romans ont, comme nous le montrerons, beaucoup de traits en commun dans leur traitement de la question des espaces insulaires. Notre objectif est d'étudier chaque roman en soi, dans le contexte de l'œuvre de son auteur, mais aussi de travailler à partir des points dans lesquels les deux romans de notre corpus convergent.

Présentation du plan

La thèse est organisée en deux parties, avec un fil conducteur qui est la projection dans l'espace insulaires d'idées préexistantes qui forment ce que nous appelons l'imaginaire insulaire, ainsi que la contribution des auteurs pour l'enrichissement de cet imaginaire. La première partie examine la manière dont les auteurs introduisent le thème de l'imaginaire de l'île dans leurs récits et les sources à partir desquelles les auteurs, les narrateurs et les personnages construisent leurs représentations des îles. Dans le premier chapitre, nous présenterons les principales approches théoriques et critiques sur les îles en littérature, qui constituent le socle conceptuel de nos analyses. Afin de préserver la clarté et la concision de ce chapitre, certaines notions et références théoriques et critiques seront toutefois introduites progressivement, au long des chapitres suivants, lorsque leur mobilisation s'avérera pertinente pour l'interprétation des fictions de notre corpus. Le deuxième chapitre « L'île mémoire : héritages familiaux et transmission » s'intéresse au rôle de la mémoire familiale reconstruite dans les deux romans, où les narrateurs et personnages façonnent leur représentation de l'île à partir des récits qui leur ont été transmis et des documents du passé auxquels ils ont accès. Le troisième chapitre porte sur le rôle du travail intertextuel dans la construction d'une représentation des îles chez Le Clézio et Ferrari, ainsi qu'au rôle des légendes et mythes évoqués dans les deux romans.

La seconde partie de la thèse porte sur les représentations des îles dans les deux romans et comprend trois chapitres. Le quatrième chapitre intitulé « Des représentations contrastées de l'espace insulaire » analyse les représentations ambivalentes des îles chez les deux auteurs, qui oscillent entre une association des îles à l'hostilité et l'enfermement et à l'utopique et l'exotisme. Le cinquième chapitre « L'île comme espace d'altérité : identités, rencontres et conflits » explore les conceptions identitaires des narrateurs et personnages et la problématique de l'altérité, notamment pour ce qui est de la conception des habitants des îles. Finalement, le sixième chapitre « L'île comme microcosme civilisationnel : histoire, crises et la fin des mondes » porte sur la façon dont les deux auteurs pensent les problèmes de la civilisation et approchent des moments cruciaux de l'histoire à partir de l'espace de l'île.

Première Partie – Un imaginaire insulaire hérité

Chapitre 1 – L'île en littérature : approches critiques et perspectives théoriques

L'étude de l'insularité met en évidence un « flottement sémantique » (Fougère, 2024, p. 8) autour de l'adjectif « insulaire », souvent source d'ambiguïté. Effectivement, ce terme peut prendre un sens plus objectif, désignant l'origine de l'œuvre, c'est-à-dire une œuvre écrite par des insulaires, ou un sens métadiscursif, qualifiant ce qui est écrit au sujet des îles ou ceux qui y habitent. Selon Éric Fougère (1995), « la combinaison d'une figure spatiale (insularité) et d'une structure narrative (l'isoléité) aboutit ainsi à l'émergence historique d'un genre littéraire qui réalise une représentation mentale du signe de l'île (l'îleité) » (p. 261) – la *robinsonnade*, qui « représente alors le développement le plus en vue de ce complexe insulaire tripartite, aux côtés de l'utopie et du récit de voyage avec lesquels il entre en contact permanent. » (Fougère, 1995, p. 261), et que nous développerons plus tard.

En littérature, l'île dépasse sa réalité géographique, devenant un objet de réflexion, comme le souligne Fougère (2024) : « (...) l'île, sans cesser d'être un fait de géographie, devient en même temps figure d'espace et de discours, un *topos* au service d'une réflexion sur les mondes possibles (...) » (p. 7). À ce propos, l'auteur ajoute que l'île constitue un « espace d'aventures romanesques que l'idée de voyage cimente entre elles, tout en leur prenant une signification symbolique. » (Fougère, 1995, p. 14).

D'après Fougère (2004), « les îles sont des terres de mer et des mondes d'eau (...) qui donnent à penser » (p. 9), ce qui a suscité un intérêt pour l'espace insulaire. Cet intérêt est à l'origine de la production de nombreuses œuvres qui adoptent l'île comme motif littéraire, ainsi que de l'émergence de divers concepts et du déploiement d'approches critiques et perspectives théoriques, que nous développerons ci-dessous. Comme le souligne Bernardie-Tahir (2011), « (...) l'île a donné lieu à une bibliographie foisonnante, composée de romans, de récits de voyage et de réflexions littéraires autour de la figure insulaire. » (p. 53).

Les perspectives sur l'île qui émergent dans chacune de ces œuvres ne sont pas nécessairement identiques, étant donné l'existence d'un « système herméneutique de l'île coextensif au mode lecture, par quoi une île est simultanément objet du regard (espace-chose, insularité) et figure organisée de la pensée qui l'interprète dans la direction voulue (à savoir espace-idée : îleité). » (Fougère, 1995, p. 223). Autrement dit, l'île, d'abord un objet géographique (l'« espace-chose »), devient un objet symbolique qui est façonné selon un imaginaire.

Un lien entre la géographie et la littérature semble inévitable. D'après Bernardie-Tahir (2011), l'île est devenue un objet qui a contribué à la pensée géographique :

Elle est un échantillon du monde en ce qu'elle est pénétrée, comme tout autre type de territoire, par les logiques mondiales ; mais elle constitue une exception en ce qu'elle concentre celles-ci de manière assez singulière. À cet égard, l'île est un « bout de monde » et c'est en tant que tel qu'on peut en faire usage pour aborder et saisir les principales dynamiques géographiques du processus globalisant. (...) [L]'île forme pour le chercheur un prisme extrêmement intéressant pour l'étude des expressions géographiques de la mondialisation. (Bernardie-Tahir, 2011, p. 11).

En effet, l'île est un monde à petite échelle et c'est grâce à sa petite taille et à ses limites spatiales qu'il est possible d'étudier l'île de manière presque exhaustive, dévoilant par la suite les « grands processus qui régissent la production territoriale » (Bernardie-Tahir, 2011, p. 51). Cela serait particulièrement difficile à l'échelle d'espaces plus grands. De ce point de vue, l'île devient un microcosme, un laboratoire où les problèmes mondiaux peuvent être plus facilement observés, analysés et testés. Cela s'applique à de nombreux domaines, tels que la géographie, l'anthropologie, la sociologie, la politique et aussi la biologie.

On peut donc conclure que l'île, en raison de ses caractéristiques géographiques particulières, a suscité l'intérêt des chercheurs et a bénéficié de recherches scientifiques qui contribuent à la connaissance que nous en avons. Dans la littérature, l'île représente également un laboratoire social, qui amène à réfléchir sur ce microcosme, donnant lieu à différentes perspectives théoriques et à des œuvres diverses qui mélangent réalité et fiction, comme le suggère Dominique Faria (2025) à propos de la littérature française contemporaine : « Loin de se contenter de refléter une réalité géographique, ces récits envisagent l'écart entre fiction et réel comme une source de créativité, tout en renonçant à toute prétention de complétude. (p. 7).

1.1. L'imaginaire de l'île

Un imaginaire insulaire partagé

Bénédicte André (2016) souligne d'ailleurs la tendance à un certain écart entre la réalité et la fiction dans la littérature en général, contribuant à la construction d'un imaginaire :

(...) le mot *île* demeure incontestablement l'un de ceux qui invite au voyage et à la rêverie. On imagine volontiers des plages de sable fin, la caresse mordante du soleil, des eaux turquoise et un éternel été. (...) [C]et exotisme est mis à mal par une brutale réalité géographique : la plupart de ces formations géologiques ne se situent pas dans les zones (sub)tropicales, mais dans les zones tempérées et subarctiques... (pp. 15-16).

Pour définir l'imaginaire, nous pouvons considérer la définition de Jean-Jacques Wunenburger :

un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés (Wunenburger, 2006, p. 10).

L'imaginaire, en ce sens, devient une médiation entre l'individu et le monde, une manière de percevoir, de nommer et de structurer la réalité. Il est le résultat des imbrications entre le réel et sa représentation : il s'ancre dans l'expérience du monde, mais il infléchit la façon dont le monde est conçu. Jean-Paul Sartre souligne d'ailleurs : « Tout imaginaire paraît sur “fond de monde”, mais réciproquement toute appréhension du monde réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. » (Sartre, 1986 [1940], p. 361)

L'usage de la notion d'imaginaire n'est pas bien vu par les géographes puisqu'ils privilégient des données objectives et mesurables au détriment des données subjectives, symboliques et mythiques. Cette idée repose sur la logique platonicienne qui oppose la réalité à l'imaginaire (Debarbieux, 2003), c'est-à-dire le *mythos* au *logos* (la raison). Cependant, comme le suggère Bernardie-Tahir (2011), « l'imagination n'est pas nécessairement une "ennemie de la raison" (...). D'où la « raison mythique » développée par Vicent Berdoulay et Angelo Turco. » (p. 343). En effet, la « raison mythique » devient un des fondements de la théorie postmoderne qui, à partir des années 1970, « n'a eu de cesse de briser l'hégémonie du discours rationaliste ou scientiste et de remobiliser l'art, la perception, les représentations, l'intuition, comme sources de connaissance des pratiques territoriales. » (Bernardie-Tahir, 2011, p. 344). C'est dans ce contexte de renouveau scientifique et épistémologique que l'imagination et la géographie « participent à la construction d'une insularité rêvée et d'une insularité réelle. » (Bernardie-Tahir, 2011, p. 349).

Dans les romans de Le Clézio comme de Ferrari, l'île devient plus qu'un territoire purement géographique, elle devient un espace symboliquement chargé, où se projettent des tensions identitaires, des récits transmis par les générations précédentes, des interrogations historiques. Leurs textes mobilisent un catalogue d'images collectives : utopies édéniques, isolement, lieux de repli ou d'exil, nature hostile et de fin du monde, entre autres. Les auteurs travaillent sur ces représentations tout en dénonçant les sources dans leurs romans. Ces images préconstruites déterminent comment les personnages, les narrateurs (et les auteurs eux-mêmes) pensent et décrivent l'île.

L'imaginaire est transmis d'écrivain en écrivain, par une succession de réappropriations, qui prolongent, transforment et enrichissent ce patrimoine commun, chaque fois qu'il est repris dans un nouveau contexte. Comme le souligne Gilbert Durand (1994, p.77), l'imaginaire « se définit comme l'incontournable re-présentation, la faculté de symbolisation d'où toutes les peurs, toutes les espérances et leurs fruits culturels jaillissent continûment depuis les quelque un million et demi d'années qu'*homo erectus* s'est dressé sur la terre. » Pierre Popovic (2011) insiste lui aussi sur la dimension collective et dynamique de l'imaginaire, affirmant que les représentations qui circulent sont « organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art » (p. 29). Cette dynamique devient centrale dans les romans de notre corpus, où les images de l'île sont constamment reprises et réécrites.

Selon Frank Lestringant (2004), « disséminées, éparpillées, ces réserves d’imaginaires échappaient à la prise, fuyaient entre les doigts. » (p. 116). Cela signifie que les imaginaires, répandus d’écrivain en écrivain, dans diverses cultures et époques sont multiples, mais ne peuvent être saisis complètement à cause de leur caractère fuyant, volatil. Ces caractéristiques s’expliquent par la réappropriation, transformation, la réinvention de chaque auteur, culture et époque.

Enfin, l’imaginaire est déterminant dans la manière dont chaque auteur pense le monde qu’il bâtit dans son roman. Comme le note Henri Mitterand, l’imaginaire devient « la forme même que le romancier donne au mode d’existence de ses personnages, de leur décor et de leur destin, et alors qu’il pense fournir une image authentique ou vraisemblable, se glisse le geste idéologique. » (Mitterand, 1980, p.6). Il est vrai que certaines représentations insulaires peuvent s’inscrire dans des stéréotypes. Comme le montre Ruth Amossy (2010), le stéréotype joue un rôle structurant dans notre rapport au monde, il « favorise la cognition dans la mesure où il découpe et catégorise un réel qui resterait sans cela confus et ingérable. Le sujet ne peut connaître le monde sans catégories préétablies, il ne peut agir dans la vie quotidienne que s’il ne lui est pas possible de ramener la situation nouvelle à un schème d’ores et déjà connu » (p.46). Étant donné qu’il simplifie la complexité de l’île, le stéréotype devient une tentation, car il permet une transmission plus facile de la conception d’un espace, d’une culture ou d’un peuple. L’enjeu de cette thèse sera précisément d’observer comment Le Clézio et Ferrari articulent ces représentations héritées et leurs propres conceptions, en mobilisant un imaginaire des îles qui est à la fois repris et réécrit.

Île rêvée : une construction symbolique

Fougère (2024), à partir de la conception de l’île trouvée dans plusieurs dictionnaires – l’île en tant qu’une « terre ferme environnée d’eau » (Fougère, 2024, pp. 9-10) –, réfléchit à deux caractéristiques qui la différencient des continents, eux aussi entourés d’eau : l’isolement et la petitesse. Selon lui, « on en arrive à cette définition négative : une île est le contraire d’un continent. C’est l’altérité qui fait l’île. À l’origine, l’île est donc une pensée, mais aussi mentalement, une image. » (Fougère, 2024, pp. 9-10). Dans cette citation, le mot « négative » ne signifie pas que l’île est définie d’une

façon péjorative, mais suggère qu'elle peut être définie par opposition ou absence, c'est-à-dire par ce qu'elle n'est pas.

L'étymologie du mot « île », de l'italien *isolato*, fait précisément référence à un territoire isolé, « où tout est étrange, singulier, bizarre, extraordinaire » (Bernardie-Tahir, 2011, p. 304). Néanmoins, il y a des auteurs qui ne sont pas d'accord avec cette caractérisation, comme Bernardie-Tahir (2011), qui affirme : « (...) les îles ont pour la plupart d'entre elles toujours été ouvertes sur le monde. C'est d'ailleurs tout le paradoxe de ces lieux dont l'isolement rêvé est à la mesure d'une réalité de plus en plus mondialisée. » (p. 11). Ainsi, on peut affirmer que l'isolement constitue une branche de l'imaginaire insulaire.

Cette idée d'isolement nourrit l'imaginaire insulaire, car elle fait de l'île un territoire de prédilection pour le mystère. Bien qu'elle soit « géographiquement finie » et par conséquent, « connaissable, étant donné la possibilité d'en faire le tour en un temps mesurable à son échelle (Fougère, 2024, p. 41), « un univers à part entière analysable au verre grossissant de lunettes utilisées par un Gulliver au cours de ses voyages » (Fougère, 2004, p. 7), il y a un « mystère *dans* l'île, au sens herméneutique, et *sur* elle, au sens mythique. Non seulement ce sont ses mystères qui rendent une île mystérieuse, mais encore une île est-elle aussi mystérieuse » (Fougère, 2024, p. 42). Cela signifie que le mystère repose sur ce qu'elle cache en elle-même, au-delà de ses frontières. La clé pour percer le mystère réside dans l'observation. Ainsi, comme le suggère Fougère (1995), « les îles se situent donc à l'intersection du savoir scientifique et de l'imagination mythique » (p. 150) et le « mythe géographique est un aboutissement de toute pensée de l'espace en termes de représentation » (Fougère, 2004, p. 12).

Bernardie-Tahir (2011) réfléchit aussi aux représentations ambivalentes récurrentes de l'île, les définissant comme des « territoires aux ambivalences très manichéennes, bienheureux ou monstrueux, paradisiaques ou infernaux, mas dans tous les cas lieux du merveilleux, nés du déphasage et du dépaysement. » (pp. 328-329). Elle nous présente aussi deux métaphores de l'île : l'île en tant que « miniature » et « coquille ». Pour ce qui est de la première métaphore, l'auteur explique l'attrait pour cette miniature par son rapport à l'enfance, par le désir de renouer avec ce monde passé des « premières années de vie, imprégnées d'innocence, de ludisme et d'insouciance » (p. 330). Par rapport à la métaphore de la coquille, celle-ci « peut servir de refuge lorsqu'elle est vide, mais qui peut produire du merveilleux et du fantastique lorsqu'elle est habitée. » (p. 331). L'auteur conclut : « Ainsi, la miniature et la coquille représentent deux des

principaux ressorts du pouvoir imagifiant de l'île, fondé sur l'exagération, le foisonnement, l'étrangeté, la fantaisie, ferments du merveilleux insulaire. (Bernardie-Tahir, 2011, p. 331).

D'autres représentations récurrentes de l'île sont présentées par l'auteur :

Certaines îles servent en effet de support à un imaginaire du passage, de l'escale dans le cadre de traversées picaresques et/ou initiatiques, de l'odyssée marine. D'autres en revanche sont des lieux de destination finale où l'on peut rencontrer le bonheur et le plaisir : ce sont les îles au trésor, les îles de fées, voire les îles-paradis où l'on peut vivre de miraculeuses extases. D'autres enfin incarnent un imaginaire de l'effroi, de l'abominable et de l'enfer : ce sont les îles des monstres, des fantômes, îles maudites et damnées. » (Bernardie-Tahir, 2011, p. 333).

Nous pouvons ainsi conclure que l'imaginaire de l'île est riche, parfois paradoxal. L'image positive, voire exotique, diffusée par la littérature, les médias, et aussi les agences de tourisme suscite le désir de l'île. Néanmoins, cet imaginaire peut être éloigné de la réalité, comme souligne Bénédicte André (2016). Bernardie-Tahir (2011) corrobore la thèse de Bénédicte André et identifie deux raisons qui expliquent l'attrait pour l'île et font aussi partie de l'imaginaire insulaire – l'aspiration à un monde « lent, idéal et harmonieux » (Bernardie-Tahir, 2011, p. 302), qui contraste avec un monde frénétique, où les personnes et les biens circulent rapidement et où les avancées technologiques sont constantes, et la quête de l'altérité :

L'île c'est (...) l'Ailleurs, mais c'est aussi le lieu de l'Autre, de l'étrange, de l'exotique. L'île devient ainsi, dans l'inconscient et l'imaginaire collectifs, la figure emblématique de l'altérité. (...) Derrière une conduite apparemment banale de tourisme, de loisir ou de récréation, celui qui a choisi de faire escale dans une île [...] vient souvent y chercher un trésor immatériel (...). Le désir de l'île répond dès lors avant tout à la quête existentielle de l'altérité. » (Bernardie-Tahir, 2011, p. 302).

L'insularité

En adoptant la définition de l'Académie Française, l'insularité est la « configuration d'un territoire constitué d'une ou de plusieurs îles ; ensemble de caractères propres à un tel territoire, à sa population. » (Académie Française, s.d.). Entre ces caractéristiques se distingue l'isolement, la taille, le relief, les écosystèmes, la culture et les pratiques sociales. La multi-dimensionnalisation de la notion d'insularité la rend une notion complexe.

Ces dimensions dégagent trois valeurs de l'insularité :

1° une valeur géophysique d'étendue, 2° une valeur mythique d'espace défini par son aspect central, 3° une valeur psychologique intime de lieu paradisiaque (...). Le territoire en ajoute une quatrième. Il met en avant un système de valeurs envisageable sous trois rapports : technique, économique et politique. Il asservit l'île à une entreprise de rentabilisation du sol, puis de colonisation de l'espace, et du peuplement. (...) Il serait plus juste de dire que l'île se situe au point de convergence de la nature et de la culture. (...) De ronde, elle passe au carré symétrique : carré de verdure, carré de culture, carré de structure. (Fougère, 1995, pp. 135-136).

En effet, l'île est une étendue limitée (valeur géophysique), un espace propice à la construction d'un imaginaire basée, entre autres, sur les mythes (valeur mythique), un paradis et refuge (valeur psychologique), un territoire à dimension sociale, où la technique, l'économie et la politique jouent un rôle important.

Concernant la dimension géophysique, aujourd'hui on peut s'interroger si l'évolution actuelle des transports, des médias, de l'économie et du tourisme atténue les composantes de l'insularité. En effet, l'accès à l'île devient plus facile, ce qui réduit son isolement, et l'afflux croissant de touristes a un impact négatif sur le paysage insulaire. Cependant, la vérité est que les récits des îles continuent d'aborder l'insularité selon un imaginaire qui se perpétue d'auteur en auteur, d'œuvre en œuvre.

À propos de l'insularité, Fougère (2024) affirme qu'elle peut être physique et matérielle, ce qui s'explique par l'image de l'isolement auquel sont vouées les îles, de l'éloignement par rapport aux continents et de la difficulté à y accéder, mais aussi

« psychologique et conceptuelle » (p. 21), puisque l'insularité peut désigner un sentiment de solitude et d'enfermement.

Selon Fougère (1995), la mer prend une place importante dans l'insularité physique parce qu'elle constitue un espace sans fin qui est responsable de la séparation et de l'isolement. La mer est une référence constante « pour le voyage d'aller et retour des îles », dont « l'étendue se définit comme une continuité vide dans le cas de la mer (...) » et « (...) obéit à des lois narratives où c'est le temps qui concrétise les distances, et non la description qui rend compte des lieux. » (p. 98). Ces étendues, à cause de son absence de centre et, par conséquent, « d'unité du monde » (p. 99), sont caractérisées par la « dispersion », la « dissolution de l'être » ou la « perdition » (p. 99). Fougère (1995) applique aussi cette logique aux déserts, un deuxième facteur d'isolement caractérisé par le vide et l'infinitude. En opposition à la mer et au désert, il y a l'île, un espace tangible, habité, où « la matière se travaille et produit en vue d'une édification sociale » (Fougère, 1995, p. 100). La tangibilité se manifeste tout d'abord par le rivage, la frontière où « tout commence et finit » (Fougère, 1995, p. 125), et peut prendre d'autres formes : « arbre, montagne, abri, maison, ville », etc. (Fougère, 1995, p. 100).

Si la mer et le désert représentent des facteurs d'isolement, à l'intérieur des îles, il y a toutefois des espaces qui peuvent le révéler et comporter une dualité dans l'imaginaire insulaire – on parle des antres, grottes et cavernes. Elles représentent l'intériorité et la protection, la marginalité et le danger, le refuge, mais aussi le risque d'abîme. (Fougère, 1995, p. 109). Fougère (1995) ajoute à ces espaces la montagne et l'enclos. À propos de ce dernier, l'auteur affirme :

L'enclos est le signe entre tous de la propriété. Il parachève l'unité du paysage vu des sommets par la rigueur des divisions qu'il introduit, de façon redondante, dans chaque parcelle du territoire insulaire. Empreinte cadastrale et domestique donc, qui affecte une forme géométrique et une valeur sédentaire ou nourricière : parc à bétail, extension résidentielle, jardin surtout, voire paradis, puisque le paradis est un jardin dont la clôture est un ordre. Autant dire que l'enclos nie le rivage en tournant résolument le dos à la mer. C'est le verrou de la demeure insulaire. (Fougère, 1995, p. 125).

Nous retrouvons cet imaginaire dans les récits de d'île, où espace et histoire fusionnent. Selon Fougère (1995), chaque lieu de l'île représente une étape narrative : les

rivages représentent « errance et déchéance » (p. 175) ; les cavernes le refuge, « la renaissance » (p. 175) ; les plages la familiarisation à « un nouveau monde » (p. 175) ; les montagnes la « conquête de l'altitude » (p. 175) ; et l'enclos devient le jardin. C'est dans l'enclos que se produit une connaissance totale de l'espace, la domestication, donnant lieu à la clôture du parcours. L'auteur montre comment les lieux des îles deviennent une étape importante dans l'évolution narrative et personnelle des personnages.

La société insulaire

Le thème insulaire conduit à une réflexion sur la société insulaire, puisque « l'île n'est pas un espace nu, c'est un espace vécu, pratiqué, approprié par les insulaires, et c'est en ce sens qu'elle représente pour les non-insulaires le territoire emblématique d'un autre monde, d'une autre organisation humaine, d'une autre société. » (Bernardie-Tahir, 2011, p. 379). Comme souligné précédemment, l'île constitue, du point de vue des sociétés occidentales du continent, un lieu exotique par son altérité, c'est-à-dire par la différence, « les pratiques, comportements, croyances, systèmes de pensées et de valeurs. » (Bernardie-Tahir, 2011, p. 379). D'autre part, du point de vue des insulaires, l'île constitue le centre et les non-insulaires l'Autre. De ce fait, une unité se développe, ainsi qu'un sentiment d'appartenance à un groupe et à un territoire. (Bernardie-Tahir, 2011).

La société insulaire fait aussi partie de l'imaginaire insulaire. Parmi les figures emblématiques de l'altérité qui contribuent à la construction d'une image exotique, quelques-unes sont présentées par Fougère (1995). Tout d'abord, l'auteur réfère une société patriarcale et agricole, qui rejette la démocratie et l'aristocratie et adopte un chef, un monarque ou un patriarche et qui vit selon une logique de subsistance, dans laquelle une gestion des ressources disponibles sur l'île est nécessaire.

De par sa communion idéalisée avec la nature, la figure du bon sauvage émerge également. Cependant, une « ambivalence exotique » est associée à la figure du sauvage : elle attire tout autant qu'elle repousse, elle incarne le visage du bonheur comme celui de la barbarie qu'il s'agit dès lors de combattre (...). » (Fougère, 1995, p. 387). La figure du cannibale apparaît ainsi comme l'autre pièce du côté sauvage, qui symbolise la barbarie et qu'il faut combattre. Les indigènes sont une autre figure représentative de la société insulaire « à exterminer ou à civiliser. » (Fougère, 1995, p. 193). Cette idée présuppose qu'il existe un civilisateur et un sauvage, « qui résument en les masquant celles ou plus

débonnaires du maître et de l'élève, ou plus redoutables du maître et de l'esclave ». (Fougère, 1995, p. 193).

Pour conclure, Bernardie-Tahir (2011) mentionne deux autres figures qui dénotent de l'exotisme insulaire – l'oriental et la femme :

L'orientalisme participe dans une large mesure de l'exotisme, entourant les îles d'un halo de mystère, de volupté et d'inquiétude, attributs ambivalents d'un Orient rêvé et méconnu. Dans ces îles lointaines, la figure de l'oriental est en outre fondamentalement féminine. (Bernardie-Tahir, 2011, p. 394).

Ainsi, la femme orientale contraste avec l'homme continental, « marin ou explorateur, qui débarque dans ces ailleurs insulaires. » (Bernardie-Tahir, 2011, p. 394).

En somme, la société qui habite l'île fascine et capte l'attention des non insulaires en raison de l'exotisme, de ses coutumes, sa façon d'agir, ses convictions et ses principes. Les insulaires appliquent leurs propres logiques différentialistes, affirmant leur identité et singularité tout en manifestant leur aspiration à la distinction.

1.2. Vers une approche géocritique et géopoétique

L'étude de la représentation des espaces s'est avérée être une « curiosité conceptuelle, topographique et imagologique » (Diouf, 2017, p. 2) dans les arts mimétiques, qui incluent la géographie, l'histoire, la philosophie et aussi la littérature. Dans la littérature, la raison pour laquelle cet intérêt pour l'étude de l'espace se produit est liée, en partie, au fait que cela permet une analyse sociologique des lieux, en explorant le monde intérieur des personnages qui y vivent. Cette curiosité est à l'origine d'un néologisme apparu en 1999 et inséré dans les études de littérature comparée : la géocritique. À partir des années 2000, suite à la publication de *La Géocritique : mode d'emploi* (2000), de Bertrand Westphal, le concept commence à être appliqué dans un contexte académique.

Westphal (2019), met cependant en évidence la relation entre fiction et géocritique. En effet, la littérature crée un monde de représentations qui ne sont pas des copies fidèles du réel, mais des versions basées sur l'interprétation. Cette perception de l'espace et la manière dont il est représenté influencent le récit (Westphal, 2019). C'est ce que l'auteur appelle référentialité ou dialectique entre le référent et la représentation, c'est-à-dire entre réel et fiction.

Afin de représenter plus fidèlement un lieu, la géocritique admet la multifocalisation, la polysensorialité, la stratigraphie et l'intertextualité (Hotte, 2024). En effet, comme nous l'analyserons plus tard, le croisement entre points de vue d'autres auteurs, œuvres, mythes et légendes contribue à la construction de l'image d'un lieu (multifocalisation et intertextualité). Ce lieu est marqué par une succession d'événements historiques (stratigraphie). Sa compréhension ne doit pas se concentrer sur le présent, mais sur un ensemble d'événements, ce qui corrobore la relation spatio-temporelle. Cette image peut être enrichie par la polysensorialité, c'est-à-dire par la perception sensorielle, qui est subjective.

Ainsi, ce champ d'études dispose de deux outils d'étude : d'une part, il utilise la littérature pour comprendre l'espace et, d'autre part, l'espace est utilisé comme moyen de percevoir la littérature, influençant notre perception de l'espace. En outre, la géocritique privilégie un dialogue à voix multiples afin de se distancer d'une vision égocentrique, c'est-à-dire basée uniquement sur le point de vue de l'auteur, comme nous l'analyserons plus en détail (Westphal, 2019). Selon Collot (2021), « [l]a méthode consiste à choisir un

lieu chargé d'histoire et de culture, et à comparer les différentes images qu'en ont proposées divers écrivains : d'en explorer en quelque sorte la mémoire littéraire. » (s.p.).

L'étude de Le Clézio et Ferrari nous amène à mettre en premier plan le rapport entre l'espace et la littérature à travers une approche géocritique. L'espace insulaire et ses paysages (l'île Maurice et ses îles satellite et la Corse) méritent une étude particulière, puisqu'ils sont le fruit d'un imaginaire partagé et contribuent également à enrichir cet imaginaire. En outre, ce sont des espaces récurrents dans leurs œuvres, notamment celles de Le Clézio, en raison de l'influence qu'ils exercent sur les auteurs. Il semble évident qu'une vision subjective sera présente dans la description des lieux, en raison de la relation que les auteurs établissent avec eux. Comme le souligne Collot (2014) :

La littérature est une forme spécifique de géo-graphie, une façon d'écrire le rapport à la terre qui met en crise le savoir géographique, une géo-critique ; au lieu de produire les données géographiques, elle les réinvente et les recrée : elle est une géo-poétique. (p. 6).

Cette citation nous montre que l'objectif de la littérature n'est pas d'informer, de présenter des données concrètes, mais de recréer, de réinventer le monde à travers les mots, devenant une forme plus poétique, libre et subjective de présenter un lieu. L'auteur distingue l'objet de la géocritique de celui de la géographie : « étudier non plus le pays mais l'image du pays, c'est-à-dire le *paysage*, et non plus la carte. » (Collot, 2015, p. 15). Dans son étude, il associe géographie, géocritique et géopoétique afin de dégager « successivement la précision documentaire, les valeurs symboliques et la dimension poétique » (Collot, 2015, p. 12).

Un autre concept qui apparaît dans la citation de Collot et qui s'avère crucial pour l'étude de l'espace chez Le Clézio et Ferrari est celui de « géopoétique ». En guise d'introduction à ce terme, notons qu'il est apparu dans les années 1970 et, parmi ses précurseurs, se distinguent Michel Deguy et Kenneth White. Selon le *Dictionnaire de Géopoétique* (Bigéard, s.d.), puisé dans l'œuvre fondatrice de Kenneth White, la géopoétique est définie comme une théorie transdisciplinaire qui vise à « rétablir » et à « enrichir le rapport Homme-Terre », « une tentative de renouveler la culture, de créer un nouvel espace culturel, en revenant à la base sur laquelle nous essayons de vivre, la Terre même » (s.p.). Ainsi, la géopoétique privilégie l'expérience subjective, sensorielle du monde, dans le but de recréer un lien entre l'Homme et la Terre.

Nous pouvons aussi définir la géopoétique en tenant compte d'un critère littéraire, comme le propose Moretti (2000). L'auteur suggère que les caractéristiques formelles d'une œuvre sont étroitement liées à l'espace, puisque « des formes différentes habitent des espaces différents » (p.43), « les choix stylistiques sont liés à la position géographique : l'espace agit sur le style » (p. 52), et « chaque espace détermine, ou tout au moins, encourage, un type d'histoire différent » (p. 83).

Ces deux approches – la géocritique et la géopoétique – sont regroupées par Collot (2015) dans la notion de géographie littéraire :

Le terme de « géographie littéraire » regroupe des orientations diverses, qu'il importe de distinguer tout en essayant de les articuler: des approches de type *géographique*, qui étudient le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres (une géographie de la littérature) ou qui repèrent les référents géographiques auxquels elles renvoient (la géographie dans la littérature); des approches du type *géocritique*, qui analysent les représentations et les significations de l'espace dans les textes eux-mêmes; des approches de type *géopoétique*, qui se concentrent sur les rapports entre la création littéraire et l'espace mais aussi sur la façon dont ils sont mis en forme. (Collot, 2015, p. 11).

En effet, les œuvres étudiées incarnent à la fois une approche géocritique et une approche géopoétique, bien que portant sur des espaces différents. Selon Bouvet (2015), « (...) le rapport à l'espace occupe le premier plan dans les textes lecléziens » (p.19). Même s'il existe une relation étroite entre le paysage désertique et le paysage maritime dans les œuvres de Le Clézio, dans *La Quarantaine*, ce dernier occupe une place centrale. La mer constitue chez Le Clézio un lieu plein de sens, qui a des connotations à la fois positives et négatives :

La Quarantaine, dont j'ai déjà parlé, se déroule dans ce qui apparaît comme un lieu de précarité en soi, puisque c'est sur l'île Plate que sont débarqués les passagers des bateaux sur lesquels une maladie contagieuse s'est déclarée. Une mesure temporaire, devant théoriquement durer quarante jours mais souvent prolongée, une mesure imposée par une autorité en raison d'une menace, d'un danger. (Bouvet, 2015, p. 224).

Cette citation met en évidence trois dimensions négatives de l'île Plate, apportées par la mer : la précarité, le danger et la menace. Cependant, la mer représente aussi un lieu de mémoire, de quête d'identité, de liberté et de poésie (Bouvet, 2015).

Bouvet (2015) résume l'intérêt de lire les récits de Le Clézio de manière géopoétique :

Les récits de Le Clézio s'avèrent particulièrement intéressants à lire de manière géopoétique puisqu'ils foisonnent de descriptions, de parcours, de cartes, mais aussi parce que l'espace y joue un rôle décisif, les personnages étant souvent en rupture par rapport à leur mode de vie, par rapport à leur milieu d'origine, en quête d'une manière plus harmonieuse d'habiter le monde. L'immensité des espaces aquatiques et désertiques offre un terrain de choix à ces quêtes infinies en procurant au sujet l'opportunité d'agrandir son être, de s'ouvrir au monde qui l'environne et d'être affecté par les éléments naturels. (Bouvet, 2015, p. 243).

Quant à Jérôme Ferrari, Chevalier (2023) considère la contribution de l'auteur à la construction d'une image de la Corse comme un espace géopoétique dynamique, en mouvement, ouvert au changement, à l'autre, où dialoguent présent et passé, tradition et modernité, ainsi que différentes cultures. Comme chez Le Clézio, chez Ferrari, le microcosme corse devient un lieu géopoétique, symbolique, recouvert du passé, de l'absence, un espace à la fois convivial et de rupture.

1.3. Émergence et enjeux des *Island Studies*

Selon Bénédicte André (2016), « (...) les îles sont devenues l'enjeu d'un champ scientifique d'investigation qu'Abraham Moles baptise *nissologie* en 1982, avant qu'en 1922 Christian Depraetere ne transforme ce néologisme en *nissologie*. » (p. 16). Effectivement, le nom de la discipline est dû à Depraetere, mais c'est Grant McCall le responsable de l'émergence et du développement de l'étude des îles. La nissologie constitue un champ de recherche descriptif et analytique qui vise à comprendre les îles dans leurs dimensions géographique et sociale, en privilégiant le regard insulaire et en s'éloignant du paradigme continental : « (...) les nissologues remettent en question le pouvoir réifiant du regard exotique et surtout continental. » (André, 2016, p. 16).

En effet, le terme *islandness* « renvoie à des géographies imaginées (...) c'est-à-dire à l'île en tant que construction sociale, ici imposée par l'Occident (...). Les îles sont ainsi commodifiées puisque de tels imaginaires peuvent être stratégiquement mobilisés, soit pour insister sur la distance, l'affiliation, la proximité, soit pour atténuer l'état d'iléité dans l'intérêt d'une cause commune. » (André, 2016, p. 33).

Aujourd'hui, la nissologie est intégrée aux *Island Studies*, dont elle constitue l'une des branches fondamentales et l'un des piliers fondateurs. Pourtant, le champ de recherche des *Island Studies* est plus vaste. Les *Island Studies* constituent un champ interdisciplinaire qui a émergé dans les années 1990-2000 dans le monde anglophone et qui étudie les îles dans leur dimension géographique, mais aussi dans leurs dimensions culturelles et sociales (valeurs, traditions, migrations, mondialisation, langues...), politiques (colonisation, autonomie...), écologiques, symboliques et littéraires (utopie, refuge, prison...). Ainsi, contrairement à la nissologie, qui adopte une perspective descriptive et analytique, les études insulaires englobent une perspective critique. Les *Island Studies* mettent en place une analyse des pratiques insulaires, mais aussi une macroanalyse, puisque ce champ de recherche s'intéresse au rôle de l'île dans le monde contemporain.

L'un des concepts fondamentaux des *Island Studies* est celui de l'*islandness*, qui « qualifie l'étant géographique de l'île dont la perception est influencée (...) par des préconceptions de tous ordres auxquelles ces espaces sont soumis, notamment en matière de taille, de géolocalisation, d'histoire, d'importance politique sur la scène internationale (...) » (André, 2016, p. 30). Ainsi, l'*islandness* est basée sur une représentation construite, où interfère une dimension socio-historique, culturelle et politique.

Selon Dominique Faria (2025), « [a]yant pour but de stimuler l'étude des îles réelles, de valoriser leur patrimoine et leurs populations, les chercheurs ont commencé par combattre l'aptitude des représentations littéraires à perpétuer des abstractions, portant sur une métaphore de "l'île" (...) » (p.14). L'auteur ajoute :

Cette méfiance des chercheurs des *Island Studies* à l'égard des représentations littéraires des îles a néanmoins suscité une réaction de la part d'autres universitaires, qui plaident pour la pertinence de l'étude de la littérature dans la connaissance des espaces insulaires. (Faria, 2025, p. 14).

Nous observons toutefois un intérêt croissant pour les approches littéraires des îles, ainsi qu'un développement des recherches académiques consacrées aux espaces insulaires (Faria, 2025).

Chapitre 2 – L'île mémoire : héritages familiaux et transmission

2.1. Entre l'île réelle et l'île rêvée

Jean-Marie Gustave Le Clézio et Jérôme Ferrari partagent un aspect biographique qui influencera grandement leur travail et, en particulier, les romans à l'étude : tous deux ont, comme nous l'avons vu, des liens familiaux étroits avec le contexte insulaire, soit en raison de leurs racines insulaires, soit parce que leurs familles ont émigré à un moment donné vers une île. Les auteurs ancrent, par conséquent, leur représentation de l'île dans une mémoire héritée, reconstruite et mythifiée. L'île devient ainsi, dans ces deux romans un lieu d'enquête, de retour aux origines. La reconstruction se fait à partir de récits familiaux et souvenirs transmis, mais aussi de documents d'archives. L'expérience personnelle et familiale constitue, incontestablement, une manifestation autobiographique chez les deux auteurs, bien qu'avec quelques variantes. La réalité se mêle souvent à la fiction, ce qui fait que seules quelques allusions autobiographiques sont récupérées par la mémoire.

Il est évident que la distance spatiale et temporelle des événements, ainsi que les expériences des auteurs eux-mêmes, influencent la récupération des fragments de mémoire. Les lacunes existantes seront comblées par l'imagination. Dès lors, l'espace insulaire ne sera qu'un souvenir, un espace transfiguré par l'imaginaire et, surtout, par les expériences, les émotions, les histoires familiales qui se transmettent de génération en génération à travers les récits oraux ou écrits et les représentations visuelles.

La frontière entre réalité et fiction est ténue, mais nous pouvons distinguer clairement certains éléments factuels, par exemple, à travers les espaces et les éléments du monde réel et empirique. Les deux auteurs évoquent des espaces insulaires qui existent réellement, les décrivant en détail : lieux, coutumes des habitants et même problèmes sociaux. En outre, ils font référence à des personnes qui ont vraiment existé, même si elles portent des noms différents. Il existe également une relation entre l'auteur, le narrateur et les personnages.

Pour les deux auteurs, l'île représente le paradis perdu de l'enfance qui est récupéré par la mémoire : ils mettent l'accent sur les souvenirs et leurs histoires familiales. Barjonet et al. (2018) présentent quelques types de mémoire que l'on retrouve chez les deux auteurs : mémoire « vécue », « transmise », « imaginée » et « conquise ». Afin de clarifier ces concepts, il semble nécessaire de les distinguer selon les procédures à partir desquelles la mémoire se structure. La mémoire vécue est autobiographique et, par conséquent, individuelle, le produit de l'expérience personnelle, y compris les

événements, sentiments et sensations expérimentés. Il en résulte une construction identitaire par l'individu. La deuxième typologie concerne la mémoire transmise, généralement de génération en génération, oralement ou par écrit. Cela comprend à la fois le langage verbal et non verbal, notamment gestes, expressions faciales, posture corporelle, tonalité et intonation de la voix. Il est important de souligner que la mémoire s'inscrit également dans l'espace physique de l'île. Ainsi, cet espace devient un vecteur de transmission de la mémoire, c'est-à-dire qu'en passant par ces lieux, c'est comme si les personnages pouvaient récupérer certains événements, même s'ils ne les ont pas vécus.

La troisième, la mémoire imaginée, se réfère aux expériences créées par l'imagination et qui sont souvent exagérées, déformées ou embellies. Enfin, la mémoire conquise désigne la récupération d'informations ou de souvenirs qui sont acquis de manière délibérée. Il y a donc un effort pour obtenir des informations qui peuvent être liées à ce que Viart (2023, p.2) désigne de « non-dits familiaux » et « secrets de famille », à une « mémoire omise ».

Le cas de *La Quarantaine* montre bien l'importance de la mémoire pour l'auteur, ses personnages et surtout pour les deux Léon : le frère de Jacques (Léon 1, le disparu), et le petit-fils de Jacques (Léon 2). Ils cherchent des réponses à leurs questions existentielles et identitaires, auxquelles il n'est possible de répondre qu'en recourant à la mémoire. Dès le début du roman, cette question identitaire liée à la mémoire commence à émerger, surtout lorsque le petit-fils de Jacques se souvient d'une histoire que sa grand-mère Suzanne lui a racontée au sujet de leur famille :

C'est ma grand-mère Suzanne qui m'a tout raconté (...) Un jour, après m'avoir lu : « Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville », elle m'a raconté ce qui s'était passé ce soir-là, rue Saint-Sulpice, quand Amalia était morte, et que mon grand-père était entré dans la taverne. C'était le soir, il faisait nuit, il pleuvait peut-être. Je ne suis plus très sûr des détails, il me semble que j'ai rêvé tout cela, que j'y ai ajouté mes propres souvenirs – contrairement aux recommandations de ma grand-mère. (*L.Q.*, pp.10-13).

Il y a, dans la dernière partie de cet extrait, une récupération d'un moment du passé (faite par la mémoire auditive), ce qui devrait impliquer la préservation et l'évitement de

la perte. Toutefois, ce n'est pas ce que l'on observe chez ce personnage, qui ajoute des événements à ses propres souvenirs. Le lecteur ne sait pas lesquels, mais on peut déduire qu'il s'agit d'événements heureux que le personnage souhaitait voir se produire : le désir inconscient et la mémoire vont donc de pair. Ce n'était pourtant pas le souhait de sa grand-mère, qui ne voulait pas une déformation de la réalité, de peur que sa reproduction ultérieure perde sa véracité. Nous pouvons constater ici un décalage entre la mémoire transmise et la mémoire imaginée.

En tant que lecteurs attentifs, nous pouvons transposer cette affirmation de Léon à l'œuvre de Le Clézio. Cette déclaration peut être une façon subtile d'admettre qu'aux trous de mémoire remplis d'éléments fictionnels, s'ajoute l'influence de ses désirs inconscients, de ce qu'il voulait qu'il se passe. Rappelons que, comme ses personnages, Le Clézio fait un travail de mémoire afin de représenter un épisode de la vie de son grand-père, qui trouve son expression par l'écriture. Ce dernier, en quittant l'Europe pour l'île Maurice, a été contraint de rester en quarantaine sur un îlot à cause de l'épidémie de variole. Ce fut une expérience si terrible que son grand-père rentra en France. C'est cet événement qui a motivé et inspiré l'écriture de ce roman.

Il y a cependant des épisodes que les personnages et l'auteur veulent garder dans leur mémoire tels qu'ils se sont déroulés : « Cette image qu'il a transmise à Léon, puis, à travers Suzanne, jusqu'à moi [Léon 2]. En moi aujourd'hui, mêlée à ma vie, enfermée dans ma mémoire. Que reste-t-il des émotions, des rêves, des désirs quand on disparaît ? » (*L.Q.*, p. 29). Tous ces souvenirs qui leur sont transmis s'impriment dans leur mémoire comme s'ils avaient vécu ces situations eux-mêmes :

C'est ici que tout me revient, tout ce que Jacques me disait à Paris, autrefois, et qui est devenu comme ma propre mémoire [de Léon, le disparu]. La mer au lever du jour, à Anna, l'eau froide de la nuit, sur la plage de sable noir. (...) C'était comme si j'avais vécu tout cela, au temps où mon père et ma mère habitaient encore la maison d'Anna. (...) (*L.Q.*, pp. 128-129).

Or, l'île représente l'espace de souvenirs positifs, mais aussi négatifs, « quelquefois sombre et colère et d'autre fois transparente, fraîche et très douce » (*L.Q.*, p. 404). La mémoire peut, en effet, être douloureuse, affligeante, corrosive, nécessitant sa répression, comme c'est également le cas dans le roman de Le Clézio. Ses personnages rejettent des souvenirs, des désirs ou des pensées, ce qui aboutit à l'oubli des conflits

générateurs d'angoisse. Il s'agit d'un mécanisme de défense de l'inconscient contre les idées incompatibles avec le « je ». C'est d'ailleurs ce qui se passe avec le personnage Léon 1 qui, à un certain moment, oublie son propos de découvrir ses origines et tout ce qui le relie à ces ancêtres, se construisant une nouvelle identité. Bien qu'il s'agisse d'un processus inconscient, il repose sur un désir conscient de la part du personnage et sur un refoulement de ses origines. Il est également important de souligner que le disparu reconnaît même cet oubli :

Je marche le long de la plage, et ils me laissent passer en silence, ils me regardent à peine. Peut-être que je suis vraiment devenu semblable à eux, sans famille et sans patrie, que je me suis lavé de toute mémoire, qu'il ne reste plus rien en moi du grand moune que j'étais, et que je me suis défait du nom des Archambau. (*L.Q.*, p. 641).

Ce n'est pas seulement Léon qui veut effacer de sa mémoire et de sa vie tout ce qui le lie à la famille Archambau pour tout le mal qu'il leur a fait en les expulsant de la maison située à Maurice, mais aussi Anna, la petite-fille du Patriarche, pour les mêmes raisons. Cependant, la façon dont elle le fait est différente de celle de Léon. Ce n'est plus un processus inconscient, mais un processus lucide et matérialisable, c'est-à-dire qu'elle trouve dans le feu et la destruction un moyen de « détruire » tous les souvenirs négatifs de sa mémoire :

Quand elle a quitté la maison, (...) elle a fait un feu de joie de tous les papiers et les photos. Il paraît qu'elle dansait devant le feu qui détruisait la mémoire des Archambau en riant comme une sorcière, à tel point que les voisins en étaient épouvantés. (*L.Q.*, pp. 687-688).

De plus, elle s'est libérée autant qu'elle a pu en faisant des dons de meubles et de la vaisselle à ramages de la Compagnie des Indes, ou en vendant « des livres reliés, la pendule grand carillon, les encriers, les tableaux et jusqu'à la cave à vins du vaisseau l'Hirondelle, qui provenait d'un lointain Archambau corsaire à Saint-Malo ». (*L.Q.*, p. 688). Les objets et les documents enregistrent une mémoire familiale que ceux qui sont à la recherche de leurs origines chérissent, mais ceux qui ont hâte de s'en défaire, détruisent. En fait, ce n'est qu'une tentative qui peut ne pas aboutir à l'oubli. Et c'est précisément ce

que l'on constate : le passé est un fardeau qui reste avec Anna pour toujours et c'est donc elle qui détient les réponses que Léon, le petit-fils de Jacques, cherche :

Je voulais retrouver la trace des disparus, de Léon et de celle que j'ai appelée Suryavati (...). Maintenant je comprends que tout cela est vivant dans Anna. Elle a survécu à ce temps, et tout est dans son regard, dans sa voix, sa façon de se tenir bien droite, son vieux visage tanné perché très haut sur son cou maigre de tortue. (*L.Q.*, p. 730).

Anna exprime même qu'elle ne comprend pas la raison qui a poussé Léon à faire tout ce voyage à la recherche de son passé familial : « Franchement, je ne sais pas pourquoi tu te donnes le mal de faire tout ce voyage. Il n'y a plus rien là-bas ! Juste un tas de cailloux ! » (*L.Q.*, pp. 691-692). Il semble que les éléments de la nature contribuent également à cet effacement de toute mémoire qui pourrait encore exister : le 29 avril 1892, un cyclone a dévasté Maurice et fait de nombreuses victimes : « Il y eut, sur la côte ouest de Maurice, beaucoup de victimes ensevelies sous les charpentes ou tuées par la chute des arbres. » (*L.Q.*, p. 749). C'est cette catastrophe qui a marqué « le déclin de la propriété d'Anna » (*L.Q.*, p. 749).

Le point culminant de tout ce processus d'oubli se produit avec Léon 2. Il ne reste aucune trace du passé de sa famille et, selon lui, c'est mieux ainsi, car le souvenir de tout ce qu'Alexandre Archambau a provoqué serait très douloureux. Il se demande comment il serait possible de vivre avec autant de souvenirs de tout le mal qui a été fait, du sang versé à l'exil, aux « hommes sacrifiés au Moloch de la canne à sucre », aux « maisons coloniales », à la « vanité des péristyles », aux « varangues languissantes où traînait la fièvre ». (*L.Q.*, p. 741). Malgré tout, il espère retrouver un jour l'enfant de Surya et Léon et continue à la chercher, comme s'il cherchait l'« image oublié » de sa famille, « un reflet, un frère ou une sœur inconnus ». (*L.Q.*, p. 750). Le disparu, Surya et leur enfant ne restent présents que par l'imagination de Léon 2. Dans ce cas, la mémoire ne peut pas être récupérée, puisqu'il n'a pas eu l'occasion de les connaître et que sa recherche a donc été infructueuse, ainsi que l'aspiration à une « mémoire conquise » (Barjonet et al., 2018). Seuls les lieux où ils sont passés permettent l'imagination. À ce propos, une affirmation de Léon résume parfaitement ce que signifie pour lui la mémoire :

Avec mon vieux Pentax, j'ai pris des photos souvenirs, moins pour les ruines que pour garder l'image de Lili, ma sauvageonne d'un été, que je ne reverrai plus. (...) Qu'importent les images ? Ma mémoire n'est pas ici ou là, dans ces ruines. Elle est partout, dans les rochers, dans la forme noire du cratère, dans l'odeur poivrée des lantanas, dans le froissement du vent, dans la blancheur de l'écume sur les dalles de basalte. (*L.Q.*, p. 718).

Pour lui, la mémoire n'est pas liée à un moment particulier et ne peut être représentée par une simple image : elle est partout, dans les lieux, la nature, les petits objets, l'odorat, le toucher. Ces moments sont appréhendés par tous les organes sensoriels et ne peuvent être récupérés qu'en ayant recours à tous simultanément. Par conséquent, l'image ne serait pas en mesure de capturer parfaitement le moment. C'est à partir de ces mécanismes sensoriels qu'il est possible de se souvenir ou, dans ce cas, d'imaginer ce qui a pu se passer avec Léon, Surya et leur enfant (mémoire imaginée) :

J'ai du mal à les imaginer vieillies, malades, fatigués par les privations, par le travail dans les champs. Surya, est-elle devenue une vieille dame grande et mince, comme l'était sa mère anglaise, avec cette lueur claire dans ses yeux, comme un reflet d'eau ? (...) Et lui, est-il devenu maigre et sec comme tous les Archambau ? Était-il vêtu seulement d'un pagne, comme un vieux sage de l'Inde, portait-il une barbe taillée aux ciseaux comme mon grand-père quand il avait quatre-vingts ans ? (*L.Q.*, pp. 747-748).

C'est justement pour stimuler l'imagination qu'il veut voir de ses propres yeux « ce qu'ils avaient connu, Médine, Anna, Mahébourg, Ville-Noire, et aussi Plate, l'île Gabriel » (*L.Q.*, p. 730). Bien qu'il n'ait aucune information sur les disparus, juste au moment où il pense avoir échoué et part pour la France, il découvre l'identité de la descendante de Surya et Léon grâce au cahier jauni que lui a donnée Anna. C'est la jeune fille indienne qui a grandi à Médine, dont Anna était amoureuse, Sita. Dans ces pages, elle raconte l'histoire de son amie secrète, dont Anna s'est définitivement séparée après son mariage. C'est peut-être pour cela et pour ne pas revivre des moments du passé qu'elle lui a interdit de le lire avant de partir.

Léon croit que leur rencontre « n'était pas le résultat du hasard. Elle était préméditée. Il est probable qu'elles ne l'ont jamais dit. Mais Sita le savait, c'est pourquoi

après s'être mariée elle ne devait plus la revoir. » (*L.Q.*, p. 751). Même s'il n'en est pas sûr, il croit qu'Anna le savait aussi, sinon elle n'aurait pas gardé ce cahier avec autant d'affection et ne le lui aurait pas donné. De cette façon, elle « apportait, à sa manière ironique et profonde, la réponse à tout ce qu'[il est] venu demander à Maurice ». (*L.Q.*, p. 751). Il s'agit donc une mémoire « conquise », dans la mesure où il a obtenu des réponses à ses questions, et « transmise », cette fois par écrit. Compte tenu de la sensibilité de la question, qu'Anna préférait garder discrète, il pourrait être plus facile de la communiquer par écrit plutôt que de la révéler en personne. Ce serait une façon de se protéger en évitant de revivre certaines émotions et en se soustrayant à d'éventuelles interrogations.

En résumé, la mémoire apparaît étroitement liée à la récupération des origines par les personnages de *Le Clézio* et est transversale à tout le roman. Tous les types de mémoire présentés par Barjonet et al. (2018) se reflètent dans ce texte de *Le Clézio*, à savoir : la mémoire « vécue », « transmise », « imaginée » et « conquise ». L'imagination, on l'a vu, occupe aussi une place dans la récupération des origines. Il en va de même, évidemment, pour l'auteur lui-même, ce qui donne lieu à d'innombrables manifestations autobiographiques qui se mêlent à des éléments fictifs, fruits de l'imagination de l'auteur. On peut donc conclure que l'intrigue et les personnages sont le reflet du processus de construction du roman, puisque l'écrivain intègre son expérience, sa mémoire et son imagination dans la création de son roman.

En plus d'évoquer la mémoire afin de récupérer le passé familial, *Le Clézio* l'utilise pour évoquer des lieux, notamment les espaces insulaires qui ont marqué sa vie. Parfois, ce n'est pas l'auteur qui détient ce souvenir, mais un membre de la famille qui lui transmet l'information. Il s'agit d'une sorte de témoignage, d'un héritage. Selon Vogl (2005), il arrive aussi que l'auteur s'appuie sur des « photographies prises par son père » qui sont supposées être des « sources d'inspiration » (p. 83). Il s'agit d'une « île des temps passés, une île Maurice qui n'existe que dans la mémoire et sur des photos jaunies. » (p. 84).

Il en résulte une subjectivité de la part de l'auteur, qui laisse souvent transparaître ses émotions à travers les mots du narrateur. Le fait que l'auteur connaisse d'autres réalités au-delà de l'île et qu'il ait vécu à l'étranger l'amène à porter un regard nostalgique sur l'espace insulaire et à partager avec ses personnages la « vibration » qui est le résultat de sa provenance et qui « vient du fond de l'océan, du socle de la terre » (*L.Q.*, p. 101). Cette vibration est également partagée par ses personnages. Initialement, elle a été

ressentie par Léon, le disparu, et s'est transmise à Léon 2 comme un héritage. Bien qu'il n'ait pas connu ses ancêtres, sa présence sur le sol insulaire garde leur souvenir et le rapproche de ses êtres chers :

Pourtant il me semble qu'ils sont encore ici, que je sens sur moi leur regard, pareil au regard des oiseaux qui tournent autour du piton. Chaque pierre, chaque buisson porte ici leur présence, le souvenir de leur voix, la trace de leur corps. C'est un frisson, une vibration lente et basse. Je me suis couché sur la terre noire, entre les blocs de basalte, pour mieux la percevoir. (*L.Q.*, p. 716).

Ainsi, le souvenir ne peut être détaché de la vibration ressentie par l'auteur et ses personnages. La mémoire résulte, en effet, de cette vibration, mais aussi de l'image (photographie) et de l'écriture (documents anciens), qui ne sont que des supports d'identité. D'après Erll et al. (2003), « seule la mémoire des expériences passées permet de prendre conscience de la continuité et de la sécurité du Soi. » (p. 3 – ma traduction).

Cette « vibration » est également ressentie par Jérôme Ferrari, dont l'œuvre est, à l'image de celle de Le Clézio, fortement marquée par l'expérience personnelle et familiale, comme nous l'avons déjà mentionné. L'espace insulaire et l'enfance constituent les lieux et les moments de la vie de l'auteur qui l'ont le plus marqué. Ce qui explique que ces références spatio-temporelles apparaissent dans son roman *Le Sermon sur la chute de Rome*. L'intrigue du roman récupère des épisodes de vie de l'auteur dont il se souvient et qu'il entend perpétuer par l'écriture. Une concentration dans ses œuvres d'objets qui ont fait partie de sa vie démontre l'influence d'une mémoire matérielle.

Certains, par exemple, sont étroitement liées au bar qui se trouvait près de chez lui, en Corse. Les multiples références aux « verres sales » dénotent la vision de l'auteur de ce lieu, qui est également « sale ». Cet objet en question devient un « lieu de mémoire » (Nora, 1984) et constitue « des supports tangibles où la mémoire peut se greffer sans craindre trop de déformations ». (Viart, 2023, p. 6)

Une autre similitude avec le roman de Le Clézio est liée aux personnages. Bien que ceux-ci fassent partie d'un récit fictif, il est possible d'établir des relations personnelles entre eux et les auteurs eux-mêmes. Dans le cas de Ferrari, l'un de ses protagonistes partage avec lui divers détails de sa vie personnelle, comme son enfance sur l'île, le désir d'y retourner pour s'y installer et son domaine d'études, la philosophie. Néanmoins, c'est aussi la philosophie qui les fait se rapprocher ou s'éloigner de l'espace

insulaire : dans le cas de l'auteur, l'enquête de terrain incluse dans son master en philosophie lui a permis de s'y installer ; au contraire, dans le cas de son personnage, les études dans la capitale française l'ont fait s'éloigner de l'île désirée. En outre, le choix de la ville de Paris comme lieu d'études peut être une manière d'établir un contraste entre l'espace insulaire et l'espace continental, largement critiqué, comme nous le verrons plus en détail. Souvent, ces écarts par rapport à la réalité objective sont conscients, intentionnels, et servent à transmettre une opinion, un message. Dans ce cas, il s'agit d'une critique du monde occidental.

Cet aspect et d'autres nous font conclure que le roman ne correspond pas à l'évocation claire et absolue du passé à travers la mémoire, mais qu'il existe des nuances fictives, imaginées, comme chez Le Clézio. Cependant, il y a une différence flagrante entre les deux ouvrages : alors que Ferrari n'évoque que quelques détails réels et personnels, dans le cas de l'auteur de *La Quarantaine*, il s'est inspiré d'un événement réel autour duquel tourne l'action et qui assume une grande prépondérance dans la mesure où il constitue l'événement principal et le déclencheur de l'intrigue : la quarantaine du grand-père maternel de l'auteur. C'est en ce sens que *La Quarantaine* est parfois classé comme un récit de voyage et l'auteur comme un « écrivain de voyage » (Song, 2012, p.372). Comme le souligne Hooshmand (2010), « on peut découvrir dans ce genre de nombreux genres qui côtoient : mémoire, autobiographie, ethnologie, portraits et même conte » (p. 47).

Au fond, les auteurs trouvent dans la littérature un moyen de matérialiser la mémoire (la sienne et celle d'autrui) par rapport à leurs histoires familiales, à leurs origines insulaires ou à certains épisodes de leur vie. En exposant leur passé familial, les auteurs perpétuent leur mémoire et la transmettent au lecteur, à l'instar de ce qu'ont fait les personnages de Le Clézio, qui se transmettent leurs souvenirs de génération en génération, oralement et par écrit.

Les photos, également intergénérationnelles, constituent un point de rapprochement entre les deux romans. Elles figent le souvenir et permettent de remémorer les êtres chers, les ancêtres des auteurs, mais aussi de leurs personnages. Chez Le Clézio, le pouvoir de l'image visuelle sur la mémoire n'est pas exclusif à ce roman, mais se retrouve également dans d'autres, comme l'explique l'auteur dans un entretien :

J'aurais pu n'en mettre aucune [photo]. Mais c'étaient ces photos qui m'avaient permis d'accéder à la mémoire et de la matérialiser. Quand j'écrivais *Onitsha*, j'en

avais déjà utilisé certaines pour ressusciter la mémoire et permettre, à la manière de Proust, de la substituer à l'imagination. (...) » (Cortanze, 2004, p. 70).

Autrement dit, les photos prises par son père servent aussi de source d'inspiration pour le travail de mémoire et rêverie. Cela a également des répercussions dans l'intrigue de son roman, où la photo joue un rôle important dans la restitution de la mémoire familiale :

Dans l'album de photos de ma grand-mère Suzanne, il y avait ce portrait que je regardais, étant enfant, qui m'attirait plus que les autres. Une photo sépia, entourée d'un cadre à arabesques, le portrait d'un adolescent maigre et brun, l'air d'un gitan, avec d'épais cheveux noirs, de grands yeux un peu cernés, et une ombre de moustache au-dessus de la lèvre. (*L.Q.*, p. 745).

Si l'on considère que les photographies illustrent des « biographèmes » (Barthes, 1975), c'est-à-dire des petits fragments de la mémoire sans aucune connexion entre eux, des « détails », « goûts », ou « inflexions » (Barthes, 1971, p. 14), nous pouvons conclure que la mémoire ne suit pas une structure linéaire. C'est à l'auteur d'organiser les photos, les récits et toutes les informations en vue de les reproduire de façon plus ou moins précise. Dans *La Quarantaine*, cette photo sépia est évoquée non pas dans le sens de reconstituer un épisode, mais dans le but de décrire une personne. Elle représente le seul souvenir que le petit-fils de Jacques garde d'une personne qui partage ses traits physiques et sa couleur de cheveux. Cependant, la photo ne comporte ni nom ni date, ce qui fait que Léon n'est pas sûr de l'identité qui se cache derrière l'image. Suzanne, sa grand-mère, nie la possibilité qu'il s'agisse d'un portrait du Disparu, mais il ne veut pas y croire. Il tente de décoder la date et le lieu où cette photo a été prise : à Paris, lorsque son grand-oncle était encore pensionnaire chez Mme Le Berre à Rueil-Malmaison, l'année où Jacques est parti à Londres étudier la médecine et où il préparait le grand voyage à Maurice. C'est le seul souvenir qu'il garde dans le sable mouvant qui est la mémoire. La disparition de la photo de l'album de photos de sa grand-mère Suzanne peut symboliser la dissolution du dernier et seul souvenir qu'il avait.

Plus que tout autre mécanisme de récupération du passé, la photo touche aussi l'intime chez Ferrari. Dans un entretien, Ferrari identifie cette photo, la plus ancienne de sa famille dont il ait pris connaissance, comme un des points de départ de ce récit. Ferrari

associe la photo à un contexte de guerre et dit avoir été frappé par deux aspects en particulier : « L'absence d'hommes. Le regard terrorisé des enfants les plus jeunes » (Ferrari, David, 2020, p.47). D'ailleurs, son roman *À son image*, dont le personnage central est une photoreporter, Antonia, l'auteur développe sa réflexion sur la photographie et les questions de la représentation, déclarant même, lors d'un entretien : « C'est ce qui est magnifique dans la photo, c'est le seul art de la représentation qui soit de l'ordre de la trace, et non de la copie. » (Ferrari, Rose, 2018, p. 98). Dans *Le Sermon sur la chute de Rome*, elle sert à mieux comprendre « l'énigme de l'absence » :

Comme témoignage des origines – comme témoignage de la fin, il y aurait donc cette photo, prise pendant l'été 1918, que Marcel Antonetti s'est obstiné à regarder en vain toute sa vie pour y déchiffrer l'énigme de l'absence » (*S.C.R.*, p. 10).

Dans cette citation, le lecteur prend connaissance de l'existence d'une photo importante pour Marcel. Il s'agit d'une photo de ses cinq frères et sœurs avec sa mère avant sa naissance, alors que personne ne connaissait son existence, pas même la mère, qui était déjà enceinte mais ne le savait pas. L'absence commence par cet aspect et s'étend jusqu'au présent puisque personne n'est plus là pour personne, y compris Marcel, qui rejette ses origines. C'est cette photo qui les maintient « en vie » : « (...) ils n'existent plus que grâce à lui et à l'obstination de son regard fidèle (...) et c'est pour cela qu'il sort encore cette photo du tiroir où il la conserve soigneusement (...) » (*S.C.R.*, p. 11). Ces personnes, bien qu'absentes, restent comme figées dans ce temps et cet espace pour toujours : « De ce monde, il ne restera qu'une photo, prise pendant l'été 1918, mais Marcel ne sera plus là pour la regarder. » (*S.C.R.*, p. 172). C'est à partir de cette photo que le récit de la vie des personnages se déroule, véhiculant les difficultés de la vie moderne corse et française.

En prenant cette photo et les déclarations de Ferrari sur les photos de son grand-père comme point de départ – « sa carrière militaire [de son grand-père] allait bientôt s'achever et il ne pouvait pas savoir que ce serait dans l'abjection d'une défaite totale et sans honneur. On l'affecta sur la ligne Maginot, (...) il s'ennuya à mourir pendant de longs mois » (Ferrari, 2019, p. 22) –, nous pouvons conclure que, à l'instar de ce qui se passe dans l'œuvre de Le Clézio, les personnages sont inspirés des membres de la famille de l'auteur, dont les parcours de vie sont identiques.

Marcel, le grand-père du personnage principal, représente celui de l'auteur : Matthieu rêvait de devenir officier et de partir à l'aventure dans les colonies, un désir partagé par son grand-père. Mais cela ne s'est pas produit et son objectif a échoué. Le grand père de l'auteur lui a aussi donné quelques photos de l'époque où il était adjudant-chef dans l'artillerie coloniale, que Ferrari a conservées et qui sont devenues une source d'inspiration à la fois pour l'écriture de cet ouvrage et pour d'autres. Matthieu serait ainsi une sorte de double de l'auteur. Les arrière-grands-parents du personnage principal (et de l'auteur lui-même) trouvent aussi leur place dans le roman et sont également représentés à travers un portrait :

Car la maison faisait maintenant peur à Matthieu, comme si elle s'était vidée, en même temps que de la chaleur de l'été, de toute trace d'humanité familière. Les portraits de ses arrière-grands-parents, qu'il avait toujours vus comme les dieux tutélaires veillant sur sa jeunesse, prenaient maintenant un aspect menaçant et il lui semblait parfois que ce n'étaient pas des portraits qu'on avait accrochés au mur, mais des cadavres, que le froid préservait encore de la décomposition, et dont n'émanait rien d'aimant ni de protecteur. (S.C.R., p. 90)

Bien qu'il s'agisse d'un portrait de ses êtres chers, cet objet révélateur d'une mémoire matérielle évoque la mort, provoquant des sentiments négatifs tels que la peur chez le personnage et, très probablement, chez l'auteur lui-même, puisque Matthieu, au fond, est l'auteur en tant que personnage.

Malgré ces détails autobiographiques, il faut tenir compte de la dimension fictionnelle du récit. Même les mots basés sur la vérité font l'objet d'une réécriture, faisant ensuite l'objet d'une interprétation par le lecteur, qui se forge ces propres souvenirs. Par conséquent, chaque lecteur possède une clé différente du même mystère ou même un trousseau de clés, selon plusieurs variantes allant du contexte socioculturel au contexte historique et temporel.

Bien que ces romans ne soient pas des autobiographies, il est intéressant de constater que tout discours autobiographique implique toujours une certaine part de fiction comme le démontre Philippe Lejeune, dans son ouvrage intitulé *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias* (2016). Même dans une autobiographie, il y a ce que Lejeune appelle un « pacte autobiographique » entre l'auteur et le lecteur : cela signifie que ce qui est raconté correspond à des informations réelles de l'auteur et que le

lecteur fait confiance à ce qui est dit. Cependant, s'agissant d'un récit, il y a toujours de la fiction. À première vue, « pacte autobiographique » et fiction semble être incompatibles, mais Lejeune (2016) reconnaît que les autobiographies sont ouvertes à l'interprétation de l'auteur, qui peut narrer sa vie et y inclure des éléments fictionnels comme les métaphores ou d'autres symboles ou techniques narratives afin de rendre son récit plus attractif. En outre, les souvenirs et perceptions personnelles sont subjectifs.

En guise de conclusion, parler de mémoire littéraire, c'est parler d'une mémoire faite de silences, d'immémories, ce ne sera jamais une expérience mnésique vivante et intérieure, fruit de l'expérience personnelle et/ou familiale, mais un lieu de défaillance. Dans le corpus en étude, l'imagination de l'auteur et l'interprétation des lecteurs et de l'auteur lui-même modifient la mémoire transmise, en tenant compte de leur contexte social et historique.

2.2. Identité individuelle et transmission intergénérationnelle

Le fait que les ancêtres des auteurs et des personnages quittent les îles n'implique pas nécessairement la perte de l'identité insulaire des générations suivantes. La distance face à l'île permettra une vision distancée et le désir d'y retourner afin de découvrir leur identité familiale. Comme le constate José Saramago (1998, p. 40), « il faut quitter l'île pour voir l'île, (...) on ne se voit pas si on ne se quitte pas ». Nous évoquons à nouveau la métaphore de la projection : l'île sera la structure, l'écran sur lequel un imaginaire sera projeté, ce qui implique une certaine distance.

Pour cet auteur portugais qui a vécu sur l'île espagnole Lanzarote pendant presque dix-sept ans, la distance vis-à-vis l'île est une condition impérative pour pouvoir la comprendre. Ceci peut paraître un paradoxe, mais le fait de ne pas être physiquement sur l'espace insulaire ne signifie pas une rupture. Bien au contraire, cela rapproche les personnages de l'île et les engage dans un projet identitaire. Remarquons, cependant, que la quête identitaire n'est exclusive ni à cette famille représentée dans le roman de Le Clézio ni aux protagonistes de Ferrari. Comme le souligne Ebrahimpour (2021) presque tous les personnages lecléziens vivent loin de leur lieu de naissance et aspirent d'y retourner, comme nous l'analyserons plus tard dans ce sous-chapitre.

On peut encadrer les deux romans analysés dans une tendance de la littérature française contemporaine, celle des récits de filiation, une notion travaillée par Dominique Viart et Laurent Demanze. Selon Viart (2019, p.13), « souvent lancé à partir d'une disparition, celle du père, de la mère ou de telle autre figure de la parentèle, le texte remonte ainsi le temps, collecte peu à peu souvenirs, témoignages, objets qui permettront de déchiffrer le passé », raison pour laquelle la mémoire est plutôt de type matériel. Ainsi, au contraire de l'autobiographie, qui met l'accent sur le sujet, le récit de filiation se centre sur les générations précédentes et refuse d'inventer pour combler les lacunes de la mémoire. Le discours peut également être marqué par des analepsies et des prolepses, utilisés afin de raconter des événements dans un ordre non chronologique, et par différents espaces symboliques pour la famille. Une autre caractéristique est liée au « contre-discours filial » (Clermont, 2021), c'est-à-dire une narration à partir de laquelle l'auteur critique l'histoire et les valeurs familiales transmises à travers les générations. C'est précisément ce que fait Le Clézio à travers son protagoniste. Le Clézio et Ferrari sont, en

réalité, des héritiers des souvenirs de ces ancêtres, confondant passé et présent et rétablissant les liens entre ces périodes, surtout les liens insulaires.

Avoir la condition d'insulaire c'est être à la frontière entre l'envie de partir, de rester et de retourner à l'espace insulaire, un état d'esprit qui traverse plusieurs générations. Le Clézio combine les trois aspirations associées au contexte insulaire dans une perspective générationnelle. Autrement dit, la génération des parents de Jacques et Léon exprime un souhait de demeurer sur l'île. Dans ce cas, quitter l'île n'est pas une volonté, mais une imposition. C'est le départ de l'île qui détermine le début d'un projet identitaire qui se poursuivra de génération en génération. Au moment où les aïeux des personnages quittent l'île, ils seront en contact avec un ailleurs qui va façonner leur identité. Le retour aux origines se réalisera à travers les générations suivantes, surtout celle des protagonistes. Ils participent à cette odyssée, chacun avec des objectifs très personnels.

Bien que le rêve du voyage commence dès le premier départ forcé de la famille en exil, un indice apparaît au début de *La Quarantaine* comme un présage négatif pour ce projet : « Quand ils sont repartis pour l'Europe, Léon nouveau-né, Antoine pouvait bien croire qu'un jour il reviendrait. Mais elle a su que c'était pour toujours. Comme si elle sentait déjà en elle le froid de la mort. » (*L.Q.*, p. 15). En fait, Antoine « était un rêveur » qui « avait investi dans des chimères. » (*L.Q.* p. 9), tandis qu'Amalia avait davantage les pieds sur terre. Leurs fils et petit-fils hériteront de ces caractéristiques de leur ancêtre et poursuivront son projet. Le Clézio déclarait déjà dans une interview : « Le temps apporte la mort, et le temps, c'est le renouvellement des générations (...). » (Cortanze, 1998, p. 24) et c'est, en effet, la mort qui empêche Antoine de réaliser son rêve.

Néanmoins, comme nous l'avons déjà évoqué, presque tous les personnages lecléziens aspirent à retourner à leur lieu de naissance. Ils éprouvent un sentiment d'orphelinat et de déracinement à la fois sur la plan spatial et familial : les deux frères, Léon 1 et Jacques, sont nés à Maurice, mais ils sont allés en France ; leur mère, Amalia, est née en Inde, mais s'est installée en France et pendant presque dix ans a vécu à Maurice, retournant à nouveau à l'hexagone ; Suzanne, « une Réunionnaise à Paris, une orpheline, comme nous [Léon et Jacques] » (*L.Q.*, p. 394) ; Ananta, née en Angleterre, a vécu en Inde et rentre à Maurice à l'âge de huit ans. Outre l'éloignement du lieu de naissance, le texte traite l'orphelinat comme une question qui est commune à la plupart des personnages :

Suryavati perd son père après son anniversaire. Ananta perd ses parents anglais pendant la mutinerie de sepoys en Inde et une femme indienne, Giribala, la sauve par hasard, devient sa mère de substitution et elles partent ensemble vers Maurice. Amalia perd ses parents dans la même lutte. (Ebrahimpour, 2021, p. 46).

L'entreprise du voyage identitaire concerne plusieurs personnages qui cherchent à comprendre d'où ils viennent et qui ils sont. Ils sont souvent en mouvement, voyagent et sont confrontés à des cultures différentes. Ce qui rapproche ces personnages, plus que les liens familiaux, c'est en fait leur recherche identitaire. Selon Ebrahimpour (2021), « (...) c'est le site insulaire qui inaugure une nouvelle ère de quête chez eux en offrant une nouvelle vision du monde qui les entoure, car nous voyons que les protagonistes, sans être découragés, mènent leur quête jusqu'à la fin (...) » (p. 46). L'île apparaît comme un lieu de rencontre pour diverses cultures et peuples, un endroit où ils se sont croisés. Ayant vécu sur l'île, ils acquièrent une identité insulaire qui est transmise aux générations suivantes, à l'instar des deux frères Archambau, Jacques et Léon 1 et de Léon 2, le narrateur contemporain et de Surya, qui a hérité de l'identité insulaire d'Ananta.

Tandis que pour Jacques le départ vers Maurice s'inscrit dans un vrai projet identitaire de retour à ses origines, pour Léon, il s'agit d'un geste de complaisance envers son frère. Cela ne signifie pas qu'il ne rêve pas au retour. Au contraire, il s'agit pour lui de contrarier l'oubli de l'enfance, en embrassant le désir d'aventure qui caractérisait bien sa mère :

Pour Jacques, cette escale n'est qu'un moment sur la route du retour. (...) Mais pour Léon, c'est la première fois. Ici commence tout ce qu'il est venu chercher, la nouveauté, la rupture avec la pension de Rueil-Malmaison, l'oubli de l'enfance. (...) C'est cela sans doute qui brille dans le regard de Léon, comme un mystère qu'il ne peut pas comprendre, dans la mer, la lumière trop forte, la chaleur du désert. (*L.Q.* p. 39).

Cet extrait est construit de manière dichotomique : d'un côté, on comprend l'indifférence de Jacques et, de l'autre, l'enthousiasme de Léon, marqué par l'éclat de ses yeux. Ce voyage signifierait pour ce dernier la fin, la rupture de l'oubli et la découverte,

d'où sa fascination. Ici, les éléments de la nature (la lumière, la chaleur), constituent des métaphores qui servent à souligner ce mystère, ainsi que la soif d'aventure.

Le narrateur contemporain nous confie aussi comment il imagine ce moment :

À l'avant du canot, Léon a les yeux qui brûlent (...). Lui aussi est impatient d'arriver, de toucher la terre où il est né. C'est comme cela que je l'imagine (...). Non pas le regard mélancolique des Archambau, mais la fièvre qui brûlait l'Eurasienne, la soif d'aventure. (*L.Q.*, p. 35).

Le narrateur reprend l'idée de « chaleur », de « fièvre », de « brûlure » afin de mettre en avant son enthousiasme et plus encore : son caractère aventureux hérité de sa mère, sa « soif » de mystère, de l'inconnu.

Quant à Suzanne, bien qu'elle n'ait aucun lien avec Maurice, son identité insulaire coule dans ses veines puisqu'elle est originaire de l'île de la Réunion. Ce fait justifie son impatience d'arriver à la destination : « Suzanne est impatiente depuis qu'ils ont pris le train de Marseille. (...) Ce qu'elle attend, c'est Maurice, les pics aigus que Jacques lui a décrits, qui montent au-dessus de l'horizon, qui accrochent les nuages. Ce pays qu'elle voulait le sien. » (*L.Q.*, p. 34). Ainsi, en même temps qu'elle accompagne son mari dans sa quête, elle entreprend elle-même un projet vers ses origines insulaires et vers un pays où elle souhaite planter ses racines. Il y a donc une anticipation de l'île à travers des reportages, une attente remplie d'imaginaire basée sur des récits, ce qui contraste parfois avec le choc avec la réalité. Le petit-fils de Jacques et Suzanne, quant à lui, considère son projet comme la continuité du projet initié par ses ancêtres : « Pourtant il me semblait que c'était pour eux que j'étais venu à Maurice, après tant de temps, des générations d'exil ». (*L.Q.* p. 686).

À propos de la quête identitaire à travers les générations, Éric Fougère souligne, cependant, que l'« on ne revient pas dans le passé vécu par procuration des autres. Il y a bien continuité, mais elle est sans solution, malgré les frontières établies pour forcer le passage. » (2017, p. 5). Le récit de *Le Clézio* illustre ce que dit Fougère. Ce projet n'est pas réalisé de manière continue, mais a connu des périodes de progression irrégulière, a dû surmonter divers obstacles et a même été interrompu par un des protagonistes : à un certain moment, le Disparu tourne le dos au propos initial. Alors que Jacques s'accroche à un passé qui l'a repoussé, Léon aspire une séparation de son passé et, en partie, de son identité pour accueillir une nouvelle vie auprès de Surya. C'est à partir du moment où il

tombe amoureux de cette femme que son projet identitaire change de direction, déclenchant un processus initiatique, comme évoqué précédemment. Selon Fougère (2017), « (...) les bûchers sur la plage où sont brûlés les morts, du côté du village des parias, (...) constituent pour Léon le lieu d'un passage initiatique à la culture indienne, et le rapprochent ainsi de ses origines maternelles (...) » (p. 7).

En réalité, il y a eu un retour effectif aux origines auquel aspirait son père. Pourtant, chez Léon, le présage de Suzanne (« c'était pour toujours ») se matérialise. La génération du Disparu sera à jamais une génération exilée, qu'ils soient sur l'île ou non : « Comme s'il n'était venu sur cette île (...), que pour être exilé de Maurice à jamais » (*L.Q.* p. 579). La preuve en est que les deux frères en sont pleinement conscients. Pendant longtemps, ils étaient « en exil dans les rues de Paris » (*L.Q.* p. 59) et, alors qu'ils décident de retourner à leurs origines, ils ont été confrontés à un double exil : leur arrivée à Maurice a été interdite et ils sont mis en quarantaine près de l'île Maurice.

Léon vit également un triple exil qui l'éloigne encore plus de son identité familiale. Néanmoins, il s'agissait d'un exil de leur propre volonté, non imposé. La disparition de Léon représente, en elle-même, un exil dans la mesure où ce personnage s'est isolé, ne laissant aucune trace de lui. Remarquons que l'éloignement de son identité familiale n'implique pas nécessairement l'effacement de son identité insulaire. La connexion avec l'espace insulaire coule dans ses veines comme une contiguïté d'un trait qui ne peut être effacé et qu'il a (re)découvert, ce qui fait penser au narrateur contemporain qu'il pourrait être « parti vers les îles lointaines, Agalega, Aldabra, ou Juan de Nova dans le canal du Mozambique » (*L.Q.*, p. 715).

2.3. Quitter l'île et y revenir : stabilité financière et moyens de subsistance

Ainsi que la quête identitaire, la récupération de la stabilité perdue poursuivra de nombreuses générations. L'une des principales sources de revenus d'Antoine et Amalia, ainsi que d'une grande partie de la population mauricienne était, en effet, la culture de la canne de sucre. L'hypothèque de la sucrerie signifiait pour la famille la perte des revenus et, par conséquent, le déclin : « Il avait déjà tout perdu sans le savoir La sucrerie était hypothéquée, les pour-cent des récoltes à venir ne suffiraient pas à payer les dettes. » (*L.Q.*, pp. 14-15). Bien que le narrateur n'explicite pas objectivement la raison qui a motivé l'exil forcé, les caractéristiques d'Amalia (« Une Eurasienne, portant un nom anglais de surcroît », *L.Q.*, p. 14) nous rappellent l'histoire de l'île et nous font supposer que l'expulsion est liée au contexte de la Seconde Guerre Mondiale. En raison des préoccupations politiques concernant la fidélité et la sécurité, certaines personnes qui avaient des liens avec d'autres nations ont été contraintes de quitter le pays, y inclut leurs familles. Selon le narrateur, « personne ici – surtout pas Alexandre et les membre de l'Ordre moral – ne pardonnerait à Antoine sa légèreté, son insouciance. Elle n'avait pas de place dans cette société. » (*L.Q.*, p. 14).

Ainsi, les générations qui suivent à Antoine et Amalia vont « chercher fortune ailleurs, au Cap, à Durban, en Australie, aux États-Unis. » (*L.Q.*, p. 698). La plupart de la famille n'a pas résisté à la chute de la maison. Selon D'Aoust et al. (2010), « (...) 8% de la population mauricienne serait sous le seuil de la pauvreté (...). Cette pauvreté serait reliée de façon prédominante à l'exclusion sociale. » (p. 236). Pour échapper à ce fléau, « avec le pécule du règlement de la propriété d'Anna » (*L.Q.*, p. 698), Jacques et Suzanne se sont installés dans la banlieue de Paris, à Garches. Il travaillait comme médecin, offrant des consultations sans frais, tandis que son épouse travaillait en tant que professeure de français. L'errance et la recherche de stabilité hors de l'île ont tendance à se perpétuer dans la génération de leur descendant : « Et moi, Léon Archambau, (...) je suis devenu médecin aussi, un médecin sans clientèle, sans travail, errant avant de partir pour le bout du monde. » (*L.Q.*, p. 699). De ce fait, il semble qu'il y a un destin qui accompagne la famille : « Lorsque mon père a quitté la maison d'Anna, l'année de ses douze ans, l'ancienne brisure est entrée en lui, elle s'est continuée, elle s'est propagée d'année en année, jusqu'à moi. » (*L.Q.*, p. 474). L'idée de liaison des générations passées et présentes se manifeste dans l'extrait par le choix du vocabulaire : « ancienne brisure » montre

qu'elle vient déjà de la génération précédente et « continuée » et « propagée » illustre la continuité, l'héritage.

Chez Ferrari, l'économie du territoire insulaire joue également un rôle important, puisqu'elle reflète et contribue à la dégradation, à la misère et à la déshumanisation. L'activité économique qui prend une plus grande importance dans le roman de Ferrari est l'exploitation des bars, qui attirent aussi des femmes défavorisées venues du continent et d'autres régions en raison de l'accès facile à une rémunération. La deuxième activité économique, étroitement associée à la première et qui prospère en raison du tourisme saisonnier est la prostitution. Ces bars, loin d'être perçus comme illégaux, manifestent une popularité dans les villes corses. Le recrutement des quatre prostituées par Mathieu et Libero pour rendre plus attractif leur café contribuent à l'effondrement des personnages et de cette région. Un troisième secteur de l'économie locale est le tourisme, dont dépend la gestion du bar. L'entreprise était destinée aux jeunes et touristes, puisque « il ne comptait pas se satisfaire d'une petite gestion pépère, la clientèle autochtone ne lui suffisait pas, ce n'était pas avec les joueurs de belote et les poivrots locaux qu'on faisait du business digne de ce nom (...) » (S.C.R., 2013, p. 35).

Ainsi, tandis que la dernière génération de personnages de Ferrari envisage l'île comme une opportunité économique pour développer une entreprise en raison du contexte social du tourisme de masse, celle de Le Clézio est contrainte de quitter l'île afin de survivre. C'est en dehors de l'île que les personnages trouvent une certaine stabilité. Cependant, la malédiction les accompagne à l'intérieur ou à l'extérieur de l'île dans les deux récits.

Pour conclure, bien que les deux œuvres mettent en lumière l'identité insulaire, la quête identitaire suite à une rupture avec l'île d'origine, que ce soit par choix ou par contrainte, et les défis économiques sur différents territoires insulaires, elles abordent ces réalités différemment. Chez Ferrari, les protagonistes sont piégés dans les schémas d'aliénation et de dégradation humaine qui ont conduit à la déception par rapport à l'île, tandis que les protagonistes de *La Quarantaine* sont confrontés à la dégradation des valeurs de leurs ancêtres, mais ils ne se laissent pas corrompre. L'expulsion chez Le Clézio implique les personnages dans un projet identitaire porté par plusieurs générations d'exilés, héritiers d'une malédiction ancestral. Dans le cas de Matthieu, la malédiction culmine à la chute.

Chapitre 3 : L'île entre mythe, légende et intertextualité

3.1 Une construction intertextuelle des îles

La transmission intergénérationnelle n'est pas la seule source qui permet de concevoir les îles. Tant Le Clézio que Ferrari s'inscrivent dans un imaginaire des îles, nourri de mythes anciens et d'autres textes littéraires. L'île devient alors un espace symbolique plutôt que physique, auquel les récits antérieurs permettent d'accéder.

Chez Le Clézio, il y a de nombreuses références culturelles et historiques qu'il faut décrypter. L'auteur est un enthousiaste des jeux intertextuels et s'est avéré un grand lecteur de romans d'aventure. Ces romans, tels que *Robinson Crusoe*, *Treasure Island*, ou d'autres auteurs/poètes tels que Rimbaud, Baudelaire, Longfellow, Charles de Foucauld, Joseph Conrad, Henri Michaux, Antonin Artaud, entre autres, ont influencé son travail. C'est par le biais de la mémoire littéraire, à laquelle s'ajoute la mémoire individuelle, que l'auteur parvient à transposer une image de l'île Maurice dans ses textes. Le jeu intertextuel se fait surtout par le biais de références littéraires, que ce soit à travers un personnage (Robinson) ou un poème : « Léon avait appris par cœur *Le bateau ivre*, *Voyelles*, *Les assis*, que Jacques avait recopiés pour lui dans ses cahiers d'école. » (*L.Q.*, p. 19) ; « Mais le vent de Gabriel a tout balayé. Il n'y a plus de poésie. Je n'ai plus envie de lire les longues phrases un peu solennelles de Longfellow (...) » (*L.Q.*, p. 569).

Les poèmes évoqués ou cités sont soigneusement choisis afin d'établir une relation thématique avec la fiction. Le poème « L'ennemi », de Baudelaire, par exemple, constitue la métaphore de la vie de Léon, mentionnant des éléments symboliques tels que l'orage, le soleil, le tonnerre, la pluie, le jardin, les fruits, les fleurs, la terre, la plage, la mélancolie et la douleur. Bien que Le Clézio n'ait cité que la dernière partie du sonnet, le lecteur averti peut faire, si possible, appel à ses connaissances antérieures afin de reprendre l'ensemble du poème et comprendre l'idée transmise : une réflexion sur la condition humaine. On y retrouve un sujet qui évoque, dans le présent, son passé, souffrant de solitude, et qui réfléchit sur la fuite du temps, l'ennemi de l'homme. La métaphore du jardin, qui rappelle le jardin d'Eden, reflète le passage du temps, mais aussi l'état d'âme du sujet. Cela vaut autant pour le poète que pour Léon :

L'Ennemi

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils ;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur ?

– Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*

La notion de *Spleen*, associée à Baudelaire, s'applique également à Léon : le sentiment de découragement, d'angoisse et de tristesse est commun au poète et au personnage de Le Clézio. Pour autant, ce sont des détails subtils qui ne peuvent être pris en compte que par les lecteurs qui identifient ces références culturelles.

Le *Spleen* est aussi sous-entendu dans le poème « L'invitation au voyage », du même auteur, mentionné dans le texte de Le Clézio. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'une citation, mais d'une référence au titre : « “Tu m'avais récité *L'invitation au voyage*. Je ne voulais pas te le dire, je n'avais jamais rien entendu de si beau.” » (*L.Q.*, p. 398). Ce poème a un interlocuteur, la femme aimée, interpellée à adhérer à l'imaginaire d'un voyage exotique et onirique vers un lieu rêvé, idéal, de symbiose, d'union entre les deux (le sujet et la femme). On comprend que Léon ait aimé le récit du poème – il s'identifie au sujet poétique.

Ce ne sont pas seulement ces deux poèmes qui sont mentionnés. D'autres poèmes, tels que « L'Homme et la Mer » et « Parfum exotique », sont récités par Suzanne :

L'Homme et la Mer

Homme libre, toujours tu chériras la mer !
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image ;
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes ;
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets !

Et cependant voilà des siècles innombrables
Que vous vous combattez sans pitié ni remords,
Tellement vous aimez le carnage et la mort,
O lutteurs éternels, ô frères implacables !

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*

Parfum exotique

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

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*

Le premier poème, récité par Suzanne, suggère sa lucidité. C'est comme si Suzanne, puisant dans sa mémoire et évoquant les sages mots d'auteurs reconnus, faisait passer un message, en pleine conscience, malgré la fièvre qui l'affligeait. « L'homme libre » représenterait alors une apostrophe à Léon, qui construit une relation forte et de ressemblance avec la mer. Le champ lexical utilisé démontre parfaitement cette affinité : « chériras », « plais », « cœur ». Ils deviennent presque comme des complices, des amis ou, plus que cela, des « frères implacables ». Comme dans le poème, l'idée que la mer est associée à la liberté est également visible dans le texte de Le Clézio et apparaît explicitement dans le discours de Suzanne sous forme de citation. Léon se sent en harmonie près de la mer, libre. Néanmoins, cette liberté n'est pas toujours positive,

puisqu'elle est associée à la notion de Spleen : à la fin du poème, elle est associée à un « gouffre (...) amer ». Tel le fond de la mer, l'homme cache des secrets. Au fond, l'homme et la mer ne représentent rien d'autre que le conflit entre l'amour et l'inimitié. L'analyse du champ lexical révèle aussi un vocabulaire associé au combat : « combattez », « sans pitié », « lutteurs ». Le poème montre la lutte intérieure de l'homme et la complexité de leur relation. Cette idée peut être transposée au personnage de Léon, dont le combat peut également être résumé par l'oxymore finale : « frères implacables ».

Le deuxième poème constitue aussi preuve de la lucidité de Suzanne et renforce l'idée qu'elle a recours aux mots d'autres auteurs et les fait siens. Ce poème représente également la vie du beau-frère de Suzanne. Tandis que l'autre poème mentionnait la relation entre l'homme et un élément de la nature (la mer), dans ce poème, un autre élément est intégré et vient changer la vie de Léon : la femme, qui se mêle aux autres éléments de la nature et est à l'origine d'une rêverie. L'univers lumineux, chaleureux, la sensualité et le tableau exotique de l'île isolé, utopique, véhiculent une image de paradis, de nature sereine, douce et équilibrée. C'est la femme qui guide le sujet dans cette rêverie (« Guidé par ton odeur vers de charmants climats »). De plus, trois autres aspects étroitement liés à l'histoire de Léon apparaissent dans le poème : la mer, le port et les bateaux. Comme on le sait, sa relation lui fait craindre de quitter l'île, de peur de perdre sa bien-aimée et tout ce qu'ils y ont vécu.

D'autres poèmes et d'autres poètes trouvent une place privilégiée dans le roman, comme le poète américain Longfellow. Ce n'est pas notre but d'analyser toutes les références qui y sont faites, mais celles qui nous semblent importantes dans la mesure où elles sont liées au thème analysé. En effet, l'œuvre de cet auteur assume une place prépondérante dans le roman, puisqu'il s'agit du seul livre dont disposent les prisonniers pendant leur quarantaine sur l'île Plate, et qu'il appartient à Suzanne : « Puis, comme une récompense, j'ouvre son petit livre bleu-noir, dont la reliure est déjà mangée de moisissure. Son regard brille d'impatience. » (*L.Q.*, p. 416). Des poèmes sont cités en anglais, tels que « Fata Morgana » (*L.Q.*, p 12), « Birds of Passage » (*L.Q.*, p 28), « La cité de la mer » (*L.Q.*, p 507) ou « The song of Hiawatha » (*L.Q.*, pp. 416-417).

« Fata Morgana » est le poème préféré de Suzanne et celui que Léon n'a jamais oublié, et on comprend pourquoi. Seuls quatre vers du poème sont cités et ils suffisent à comprendre leur rapport avec la vie des personnages : « O sweet illusions of Song/ That tempt me everywhere,/ In the lonely fields, and the throng/ Of the crowded thoroughfare !... » (*L.Q.*, p. 12). Ces vers reflètent la vie de certains personnages, à savoir

d'Amalia et d'Antoine. Ce n'est pas un hasard si Suzanne récite le poème et évoque, par la suite, l'histoire d'Amalia et d'Antoine : « (...) elle m'a raconté ce qui s'était passé ce soir-là, rue Saint-Sulpice, quand Amalia était morte, et que mon grand-père était entré dans la taverne. (*L.Q.*, pp. 12-13).

Fata morgana est une expression d'origine italienne qui désigne un effet d'illusion, un mirage qui apparaît à l'horizon. Dans *La Quarantaine*, elle devient une métaphore de l'illusion d'Amalia, qui se dissout rapidement. Après son mariage avec Antoine, elle « a mesuré tout de suite son erreur » (*L.Q.*, p. 14). Elle a compris qu'elle n'avait pas de place dans la société d'Alexandre Archambau à cause de conventions raciales et sociales. Cette illusion de *Fata morgana* surgit aussi dans le roman lorsque les personnages se tournent vers la ligne de Maurice « qui émergeait des nuages, juste un instant, un trait blanc le long des récifs » (*L.Q.*, p. 81). La tentative d'apercevoir la ligne de Maurice échoue pour deux raisons, la rendant ainsi illusoire : la première est liée au fait qu'ils ne peuvent pas s'y rendre. La seconde est liée à la déception en atteignant l'endroit désiré. L'idée d'exil forcé sur l'île, qui motive l'illusion de Maurice, est également représentée à travers le poème de Victor Hugo « Pasteurs et troupeaux », écrit lors de l'exil du poète sur l'île Jersey : « Le pâtre promontoire au chapeau de nuées. » (*L.Q.*, p. 460).

Tous ces poèmes ont en commun les thèmes principaux du roman de Le Clézio : la nature, la mer et le rêve. L'auteur intègre dans le tissu narratif un collage de poèmes, ce qui prouve l'influence de ces auteurs sur lui, et ajoute un style particulier, très poétique, à son récit. Un exemple qui montre justement cette originalité du texte de Le Clézio par rapport à l'intégration de fragments d'autres auteurs est lorsqu'il combine deux poèmes de Baudelaire en une seule phrase : « la mer lisse comme un miroir », vers du poème « L'homme est la mer », et « sous un ciel sans nuages », du poème « Un voyage à Cythère ». (*L.Q.*, p. 32).

Comme l'on a constaté au début de ce sous-chapitre, ce ne sont pas seulement les poèmes qui occupent une place centrale dans ce jeu intertextuel de Le Clézio, mais aussi des romans tels que *La ville flottante* (*L.Q.*, p. 32), de Jules Vernes, *Splendeurs et misères des courtisanes*, de Balzac (*L.Q.*, p. 167), et les romans de Charles Dickens (*L.Q.*, p. 227). Ces romans issus du XIX^e siècle sont évoqués par Léon, dans le but de présenter, à la demande de Surya, la société occidentale. Selon lui, ils ne sont que le fruit de l'imagination des auteurs :

Comment est-ce, en France, en Angleterre ? Parle-moi de l'Angleterre. (...). Je lui parle de la réalité, les rues, à Paris, ou à Londres, la pluie, le froid, les appartements chauffés par les poêles à charbon. Ce que j'ai vu à Londres (...) Mais je vois bien que ce n'est pas cela qu'elle veut entendre. Elle a une expression triste et déçue. Alors je lui parle de ce qui n'existe pas, l'Angleterre qui la fait rêver (...) J'invente tout, je lui décris des bals que je n'ai jamais vus, des fêtes que j'ai lues dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. (*L.Q.*, pp. 166-167).

La référence la plus évidente est celle de l'œuvre de Daniel Defoe. Le corpus leclézien en étude est considéré une « robinsonnade à plusieurs » (Leroy, 2004, p. 91). Tout d'abord, il semble important de préciser comment la robinsonnade a émergé, afin de comprendre l'influence que ce texte a eue sur les ouvrages qui adoptent l'espace insulaire comme décor principal, comme c'est le cas du corpus leclézien. Le terme « robinsonnade » dérive du nom « Robinson Crusoé », personnage de Daniel Defoe, en 1719, et inspiré d'un fait-divers de Woods Rogers, qui raconte sa rencontre avec un « sauvage », Alexandre Selkirk, dans l'archipel de Juan Fernandez. Ce personnage sera donc à l'origine des mythes robinsoniens : le départ, le naufrage, le séjour sur une île et le retour. Toutefois, Le Clézio introduit des variations dans ses textes. La première divergence porte sur un des mythes robinsoniens : il y a un départ, un séjour et un retour, mais pas de naufrage. L'auteur substitue cette péripétie par l'épidémie. Malgré cela, le « Robinson leclézien » est lui aussi enfermé dans l'île, contraint à une vie sauvage.

En effet, c'est Jacques qui fait figure de Robinson : « Avec sa barbe mal taillée, ses cheveux trop longs collés sur son cou, sa chemise déchirée et ses souliers gris de poussière, il [Jacques] ressemble à Robinson sur son île. » (*L.Q.*, p. 326). Son frère Léon, tout comme Jacques, s'identifie aussi à Robinson : « Je suis parvenu au sommet du piton, face au nord. Il me semble que je suis Robinson à l'instant où il découvre les limites de son domaine, entouré par l'infini de l'Océan ! » (*L.Q.*, p. 463).

Jacques et Léon ne sont pas les seuls Robinson de Le Clézio, les seuls qui sont en marge de la société. Le groupe comprend également Suzanne, Surya, Ananta et Amalia. John Metcalfe, le botaniste qui se trouve sur l'île et qui nous présente une description de la végétation de l'île Pate, partage la dimension exploratrice de Léon et se joint également au groupe pendant leur séjour. L'expédition se fait de manière structurée : le 28 mai, il explore les côtés nord et ouest ; le 29 mai, il parcourt le sud-ouest ; le 10 juin, il se dirige vers la partie nord-est ; le 12 juin il catégorise leurs découvertes ; le 15 juin, il se rend aux

Palissades en vue de retrouver et distinguer des espèces botaniques ; le 19 juin, il va au côté est du volcan. À un moment donné, un point d'interrogation indique un doute sur le jour du mois. Léon et John peuvent être considérés comme des Robinsons car, tout comme ces personnages, Crusoé entreprend une expédition autour de l'île. Il étudie le terrain et trouve de la nourriture (du raisin), apprend à tresser des paniers, à faire du pain, de la poterie et parvient à construire un canoë à partir d'un chêne. En somme, il apprend à survivre dans un endroit étrange et dangereux. De ce groupe de personnages de Le Clézio, bien que Léon considère son frère comme un Robinson, le personnage qui ressemble le plus à Crusoé est lui-même. Malgré les adversités qu'il subit sur l'île, Léon et Robinson partagent le même amour de l'aventure et leur départ de l'île est décevant.

Selon Engélibert (1997), l'île des Robinsonades « apparaît comme un espace pur que n'atteignent pas les fléaux de l'humanité. Elle se constitue en territoire où règnent une pureté et un bien absolus, et en tous points, s'oppose au monde d'origine du héros » (p. 109). Le projet de Defoe met en avant les avantages de la civilisation sur les autochtones, les « sauvages ». Ce n'est pas le cas de Le Clézio, qui apporte à son œuvre une logique différente de celle des conquêtes et du colonialisme, dont le propos est plutôt, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Jean-Marie Kouakou (2013), d'« accéder en vrai à l'autre culturel ». Léon, par exemple, n'est pas muni d'un savoir pour « acculturer » l'Autre. Bien au contraire, c'est l'Autre, en particulier Suryavati, qui lui fournit les connaissances empiriques nécessaires à sa survie, issues des éléments naturels. Elle possède et lui transmet des connaissances nourricières et guérisseuses, comme nous pouvons vérifier dans le sous-chapitre 4.2, intitulé « L'exotisme ». Léon écoute les récits de Suryavati et reproduit ce qu'on lui raconte :

Je me déshabille et je cache mes vêtements dans les rochers, près du récif. C'est ici que j'ai rencontré Surya, la première fois, et qu'elle m'a soigné, quand je m'étais blessé sur les coraux empoisonnés. Maintenant, j'ai appris à marcher sur le récif, en posant les pieds très lentement, sans chercher à voir, comme si je savais par cœur la place de chaque aiguille, de chaque trou. (*L.Q.*, p. 195).

Ainsi, comme chez Defoe, les îles de Le Clézio sont propices à l'expérience de l'altérité, au contact avec d'autres cultures. Pour autant, la différence entre les deux œuvres est claire : il ne s'agit pas d'une robinsonnade moralisatrice, mais d'un espace propice au contact avec l'autre, au métissage, au renouvellement. L'île s'avère un espace

révélateur de l'espoir ressenti par l'auteur, la scène parfaite pour une possible idéalisation utopique qui consiste en un changement.

En effet, l'auteur crée une ligne imaginaire selon des critères ethniques et raciaux qui sépare deux mondes et deux groupes : celui des blancs (les européens) et des « coolies ». Ainsi, l'île est divisée par une ligne imaginaire gardée par Véran de Véreux, un autocrate européen embarqué sur l'Ava, l'un des antagonistes. Il est responsable de l'interdiction de franchir la frontière entre les deux mondes afin d'éviter le risque de propagation de l'épidémie. Cette frontière est transposée par Léon, qui préfère le côté des parias au côté des européens. Cet événement se passe également chez Defoe mais, dans *La Quarantaine*, l'Européen n'est pas un colonisateur. Il adopte, au contraire, un mode de vie primitif et accepte la symbiose avec l'Autre, Surya. Cette fusion n'est possible que grâce à l'échange culturel qui se fait par l'écoute : Léon est attentif aux récits de Surya, à ses gestes et habitudes. Quoiqu'il y ait une acculturation à rebours, du « sauvage » au « cultivé », cela ne veut pas dire que Léon ne lui apporte pas d'autres connaissances, comme nous l'avons montré. Elle s'avère curieuse quant à la civilisation occidentale, en particulier française et anglaise. À noter que sa mère est une Anglaise victime du massacre de Cawnpore, ce qui peut expliquer son intérêt.

Malgré l'évidence irréfutable de l'intertextualité avec l'œuvre de Defoe, il serait inapproprié de considérer le travail de Le Clézio une reproduction de la robinsonnade, puisque cela exclurait la composante d'engagement de l'auteur, également visible dans la référence à *Paul et Virginie* (1789), de Bernardin Saint-Pierre, une œuvre importante de la littérature insulaire et mauricienne : « Avec ses bras autour de nos épaules, Suzanne et nous devons peindre un tableau étonnant, quelque chose dans le genre de Paul et Virginie à la baie du Tombeau. » (*L.Q.*, pp.581-582). Léon établit une comparaison entre lui et Suzanne et deux personnages qui sont élevés comme deux frères. En réalité, leur relation est si forte qu'ils se considèrent même comme des frères : « Jacques a neuf ans de plus que moi, et il me semble que c'est moi qui suis son frère aîné, et que je dois le protéger, et protéger Suzanne comme ma sœur. Je les aime. » (*L.Q.*, p. 158). Ils n'ont pas grandi ensemble depuis leur enfance, comme Paul et Virginie, mais ils ont accompagné la maturation psychologique l'un de l'autre dans le décor exotique et paradisiaque de l'espace insulaire au milieu de l'océan Indien. Les quatre ont appris à s'adapter à une vie de vertu et de simplicité, éloignée des métropoles, et à dominer la nature pour survivre, en plus de partager un espace où s'enracine un contexte colonial et d'esclavage.

Le travail acharné est condamné avec véhémence par les deux auteurs : dans le cas de Saint-Pierre, les personnages Paul et Virginie sont confrontés à l'esclavage lorsqu'ils rencontrent une esclave qui s'était enfuie de chez son maître violent qui l'avait battu. À cet égard, ils ont forcé son maître à s'excuser auprès de l'esclave et cet événement constitue une dénonciation féroce de la violence extrême exercée par les propriétaires qui les battaient et privaient de nourriture. Dans le cas de Le Clézio, il y a un décalage entre le temps de l'esclavage et celui du récit. Les deux auteurs réapproprient une époque sombre de l'histoire coloniale et la critiquent, en la commentant tout au long du texte :

Ceux qu'il ne faut pas oublier, ce sont les négriers aux noms terrifiants (...) esclave vendu à Bourbon et à l'île de France. Ne jamais oublier non plus les coolies indiens, les « pions » attirés sur les bateaux, à Calcutta, à Madras, à Vizagapatnam, les jeunes gens kidnappés dans les villages par les arkotties, les duffadars, les mestries, revendus aux agents des compagnies sucrières, enfermés dans des camps, sans soins, sans égouts, presque sans nourriture, et embarqués à bord des nouveaux bateaux négriers, le Reigate, le Ghunama, le Tanjore, pour un voyage sans retour (...) (*L.Q.*, pp. 742-743).

Une dernière référence qui nous semble pertinente d'analyser est celle du journal *Illustrated London News*. Ce journal a effectivement existé à Londres, entre 1842 et 1971, et a été le premier hebdomadaire illustré au monde. Cette référence assume, néanmoins, une particularité importante : elle n'est pas exclusive à *La Quarantaine*, mais apparaît également dans d'autres récits de Le Clézio, comme *Le chercheur d'or* (1985). Dans les deux récits, le journal symbolise la soif de la civilisation, un mirage d'éléments civilisationnels. C'est Surya qui en possède un morceau qu'elle conserve soigneusement. Ironiquement, l'image qui apparaît sur le papier fait rire les personnages tant elle est ridicule :

Je ne peux m'empêcher de rire. Ici, sur cette plage, dans cette île où nous sommes abandonnés, la figure du bébé hilare a quelque chose de dérisoire et de pas sérieux. (...) Le bébé sur l'image est vêtu d'une longue robe de dentelle et coiffé d'un drôle de bonnet. (*L.Q.*, p. 166).

Plus qu'une critique, l'auteur tourne en dérision les grandes civilisations et tout ce qui s'y rapporte, y compris les vêtements que portent les habitants et qui leur ont été inculqués depuis leur enfance. Par ailleurs, c'est une dénonciation claire de l'inégalité des grandes civilisations par rapport aux espaces insulaires : alors que certains ont tout, d'autres n'ont rien (sur le plan matériel), d'où la référence à quelque chose « de dérisoire et de pas sérieux » dans cette feuille de journal. Ainsi, cette feuille de journal représente le seul contact possible avec la grande civilisation, ce qui suscite attente et espoir, des sentiments vite dissous par les critiques des villes de Paris et de Londres.

Comme dans *La Quarantaine*, dans *Le Chercheur d'or* (1985) l'image possède un grand pouvoir, supérieur à celui des mots. Ce n'est pas un hasard si le journal mentionné est un journal d'illustrations : à partir de celui-ci, l'auteur entend élucider l'analphabétisme qui apparaît souvent associé à l'espace insulaire et à ses habitants :

Dans les journaux sans images, je regarde les réclames, celle de la Teinturerie parisienne, la Pharmacie A. Fleury & A. Toulorge, le Tabac Coringhy, l'encre au sumac bleu-noir, les montres de poche américaines, les belles bicyclettes qui nous font rêver. Avec Laure, je joue à acheter des choses, et ce sont les réclames qui nous donnent les idées. Laure voudrait une bicyclette, une vraie bicyclette peinte à l'émail noir avec de grandes roues munies de pneumatiques et un guidon chromé, comme celles qu'on voit quand on va du côté du Champ-de-Mars, à Port Louis. (Le Clézio, 1985, p. 10).

Toutes ces références font écho à un aspect bibliographique de l'auteur qui est transmis aux personnages lecléziens : l'intérêt pour la littérature, qu'il s'agisse d'un journal, d'un article, d'un poème, d'une bande dessinée ou d'un livre. Selon Dreve (2011), « [i]l s'agit des réminiscences personnelles que l'auteur s'amuse à parsemer à l'intérieur de ses écrits romanesques pour rendre la relation fiction-autobiographie plus intense. » (p. 140).

Pour conclure, l'œuvre de Le Clézio invite donc à un mode de lecture attentif aux références culturelles et historiques. D'après Lepape (1995) :

J.M.G. Le Clézio est notre seul grand romancier depuis longtemps, à vouloir faire marcher d'un même pas la fiction en prose et la plus haute poésie. [...] Pas d'ornement ici et pas de contours flous, pas de tarabiscot ni d'effets de voix. La

poésie ne vient pas au secours du roman pour en maquiller les imprécisions et les faiblesses ; elle naît de la prose elle-même, de sa rigoureuse netteté, de la précision des descriptions, de la générosité du regard. (s.p.)

L'auteur associe de nombreuses références littéraires dans le but d'intégrer l'opinion des personnages sur des sujets divers, mais pas seulement. Des thèmes résonnent inéluctablement dans l'intrigue : la nature, les éléments naturels et leur force, l'exotisme, le contact avec l'Autre et aussi la recherche d'identité. Toutes ces références introduisent des détails autobiographiques, tout d'abord des personnages et, par conséquent, de l'auteur lui-même. Cette technique est utilisée par Le Clézio dans plusieurs de ses textes, c'est pourquoi Doubrovsky (1980) qualifie ses romans de récits d'« autofiction ». Ces références intertextuelles peuvent être plus ou moins objectives et font déclencher la compétence subjective du lecteur.

Nous trouvons également des traces d'un jeu intertextuel chez Jérôme Ferrari. C'est l'une des similitudes avec le roman de Le Clézio : les deux auteurs apportent à leurs textes des références historiques, littéraires et culturelles que le lectorat doit déchiffrer afin d'interpréter le texte. Cependant, le processus intertextuel assume des spécificités singulières, comme nous tenterons de le prouver. Nous ne pouvons pas envisager les personnages de Ferrari comme des Robinsons, ni le texte comme une robinsonnade, pour n'en donner qu'un exemple. Chez Ferrari, il ne s'agit pas d'un séjour forcé, mais désiré, ce qui éloigne le *Sermon* de *La Quarantaine* et du roman de Defoe. Ce détail n'invalide pas le fait que le séjour sur l'île comporte des aventures : chez Le Clézio, c'est l'épidémie; chez Defoe, c'est le naufrage ; chez Ferrari, c'est l'échec d'un jeune homme à concrétiser son rêve de tenir un bar. Cependant, les gens ne vivent pas une vie primitive, il n'y a pas de contact avec l'autre « sauvage », ni d'acculturation. La preuve en est que même leurs connaissances ne leur ont pas ouvert les portes du succès.

Les références plus ou moins explicites à d'autres textes et auteurs sont plus rares chez Ferrari. La plus évidente est, bien sûr, l'emprunt explicite du titre. Malgré la référence historique, le roman n'est pas considéré comme un récit historique. Comme dans l'œuvre de Le Clézio, il y a des références historiques qui sont intégrées dans l'histoire individuelle d'une famille, celle de Marcel. Dès le prologue, le lecteur prend conscience de l'angoisse de Marcel, qui a vécu de 1918 à 1970 environ, grâce au parallèle avec saint Augustin, auteur du *Sermon sur la chute de Rome*. Ce Sermon fait suite à la prise de Rome par les Wisigoths d'Alaric, lorsqu'Augustin décide de commenter

l'évènement depuis Hippone, où il est devenu évêque. S'appuyant sur les Écritures, il réfléchit sur l'éphémère des choses et transmet son espoir aux croyants, il les encourage et les reconforte : « Le Christ te dit : Le monde s'en va, le monde est vieux, le monde succombe, le monde est déjà haletant de vétusté, mais ne crains rien : ta jeunesse se renouvellera comme celle de l'aigle. » (*S.C.R.*, p. 8).

On y trouve une double référence : une plus directe, consistant en une citation directe et une appropriation du titre, y compris les titres de chaque chapitre; et une plus subtile, intégrée dans le récit principal : Libero « décide de faire son mémoire de master sur Augustin ; Matthieu, dont l'amitié inaltérable prenait souvent la forme d'une approbation servile, choisit Leibniz » (*S.C.R.*, pp. 53-54) ; Aurélie, la sœur de Matthieu, femme instruite, mène des recherches à propos desquelles saint Augustin est également évoqué. Elle participe des fouilles du site d'Hippone avec une équipe de archéologues à Annaba, afin de retrouver la cathédrale de saint Augustin.

Le roman de Ferrari est pourtant loin d'être un sermon. Trouvé y voit un « hommage à un penseur quelque peu oublié par les modes du jour et une distance vis-à-vis de la prédication morale » (Trouvé, 2020, p. 8). L'auteur s'est donc inspiré de saint Augustin. Il est important d'analyser les déclarations de Ferrari lors d'une interview, dans laquelle il raconte la genèse de son œuvre :

J'avais ce projet de roman dans les tiroirs depuis des années, sous un titre provisoire : les Mondes. C'est la lecture qui m'a permis de fédérer mes pages : Augustin y souligne qu'il ne faut pas s'étonner de voir Rome disparaître, puisqu'un monde est comme un homme : "il naît, il grandit et il meurt", phrase que j'ai mise en épigraphe de mon livre. (Ferrari, 2012, s.p.).

Paradoxalement, Libero, le personnage de Ferrari, méprise le discours d'espoir et d'encouragement d'Augustin et considère son travail académique inutile. Ses journées étaient tristes et il détestait tout ce qui était lié à Augustin, à ses professeurs et à ses collègues, ce qui le pourrait éloigner des études :

Il ne voyait plus en lui qu'un barbare inculte, qui se réjouissait de la fin de l'Empire parce qu'elle marquait l'avènement du monde des médiocres et des esclaves triomphants dont il faisait partie, ses sermons suintaient d'une délectation revancharde et perverse, le monde ancien des dieux et des poètes disparaissait

sous ses yeux, submergé par le christianisme avec sa cohorte répugnante d'ascètes et de martyrs, et Augustin dissimulait sa jubilation sous des accents hypocrites (...) (*S.C.R.*, p. 54).

Un intertexte philosophique est donc évident, ainsi qu'un croisement entre l'histoire et la philosophie, entre la fiction et la réalité. Il ne faut pas oublier que Ferrari a été professeur de philosophie. Tout au long du roman, l'auteur intercale dans le tissu narratif la pensée leibnizienne : il tient à mentionner que son personnage a choisi d'étudier le philosophe, ce qui lui a fait perdre le nord « sans conviction dans les labyrinthes vertigineux de l'entendement divin, à l'ombre de l'inconcevable pyramide des mondes possibles où sa main multipliée à l'infini se posait enfin sur la joue de Judith » (*S.C.R.*, p. 54). À la question de l'interviewer sur la notion de « monde » de l'écrivain, il répond :

Chez moi, elle est totalement métaphysique. C'est ma manière d'intégrer de la philosophie dans mes fictions sans faire de la philosophie... Ce que je tente dans le Sermon, c'est de donner une réponse de roman à la question : "Qu'est-ce qu'un monde?" J'essaie de la laisser percevoir à plusieurs niveaux, en reprenant Leibniz : dans chaque monde, il y a une infinité d'éléments. Et, dans chacun de ces éléments, il y a une infinité de mondes. Un monde, ce peut être Rome ou son empire, un bar de village. (...) Le roman est construit ainsi : il y a la naissance d'un monde, l'acmé et la chute, pour chaque personnage, et à plusieurs niveaux. (...) le roman fonctionne selon (...) une logique de cycles. (Ferrari, 2012, s.p.).

L'optimisme et la pensée de Leibniz font aussi partie de la thèse évoquée par le romancier : « (...) il pensa à Leibniz et se réjouit de la place qui était maintenant la sienne dans le meilleur des mondes possibles et il eut presque envie de s'incliner devant la bonté de Dieu (...) » (*S.C.R.*, p. 87). Cet optimisme met en lumière une dissemblance entre Ferrari et Le Clézio quant au jeu intertextuel proposé par les deux : Ferrari évoque la thèse optimiste de Leibniz afin de critiquer la pensée utopique, étant donné que le philosophe rejetait l'utopie comme défense contre le mal. L'optimisme se traduit par le rejet de tout ce qui ne résulte pas de la volonté de Dieu et qui est, donc, illusoire, utopique, conduisant à des chemins obscurs, à la chute ou à l'autodestruction. Lorsque Matthieu choisit de suivre la gérance du bar dans un village de la Corse, il croit que c'est « le lieu choisi par Dieu pour expérimenter le règne de l'amour sur terre et les riverains eux-mêmes (...) »

(S.C.R., p. 76). Ce qui distingue la pensée de Ferrari de celle de Le Clézio c'est précisément la vision utopique : d'une part, Le Clézio croit à l'utopie et révèle de nombreuses utopies dans son roman, notamment liées à la vision de l'île, comme nous le verrons dans le sous-chapitre 4.2. *Exotisme*. De plus, il utilise plusieurs références intertextuelles qui prouvent sa vision utopique. D'autre part, Ferrari adopte lui-aussi une stratégie intertextuelle, mais afin de présenter une critique de l'utopie.

Parmi les deux grands noms de la philosophie et de la théologie qui apparaissent représentés par Matthieu et Libero, celui qui règne à la fin est le nom de saint Augustin. Bien que saint Augustin exhorte et encourage les gens, il y a deux faces dans sa pensée et il finit par laisser transparaître son esprit pessimiste. C'est la raison pour laquelle nous pouvons affirmer que le pessimisme de saint Augustin triomphe de l'optimisme de Leibniz, ce qui représente une nouvelle chute :

À nouveau, le monde était vaincu par les ténèbres et il n'en resterait rien, pas un seul vestige. À nouveau, la voix du sang montait vers Dieu depuis le sol, dans la jubilation des os brisés, car nul homme n'est le gardien de son frère, et le silence fut bientôt suffisant pour qu'on pût entendre le hullement mélancolique de la chouette dans la nuit d'été. (S.C.R., p. 169).

Ferrari reconnaît même l'influence de plusieurs domaines scientifiques dans l'écriture de son roman, notamment la Littérature et l'Histoire. L'Histoire y joue un rôle central, comme nous le verrons plus en détail : « Sans l'aide de Daniel Istria, je n'aurais jamais pu me représenter à quoi pouvait bien ressembler une cathédrale africaine du V^e siècle ni de quelle façon s'y déroulaient les prêches (...) » (S.C.R., p. 178). Mais la Littérature est aussi déterminante dans le texte de Ferrari : « J'ai également cité les Psaumes et la Genèse, et repris du poème de Paul Celan Fugue de mort les "*cheveux de cendre*" de la *Sulamith* (p. 129), elle-même empruntée, au *Cantique des cantiques*. » (S.C.R., p. 178). Les références littéraires surgissent à la suite d'une réflexion sur la fin : dans le poème de Paul Celan, des thèmes tels que la déportation, la perte des parents et l'anéantissement du judaïsme de Bucovine s'expriment. En somme, la fugue et la mort jalonnent tout le poème. Cette idée des ténèbres, de la fin et de la mort est réitérée par les psaumes : « Sa tente est à Salem et Sa demeure à Sion, (...) la terre est secouée avec tous ses habitants, (...) que jubilent les os que Tu as broyés, (...) Les forces du juste seront élevées. » (S.C.R., p. 109).

En somme, les références intertextuelles des deux œuvres analysées revêtent des spécificités singulières. Dans le cas de Ferrari, elles ne sont pas liées à l'exotisme ou à la nature, mais fonctionnent comme des stratégies argumentatives. En recourant à des preuves et à des figures pertinentes du monde de la littérature et de la philosophie/théologie, tels que saint Augustin et Leibniz, l'auteur entend amener les lecteurs à réfléchir. Chez Le Clézio, en revanche, les références servent, la plupart du temps, de miroir de l'histoire des personnages et évoquent les éléments de la nature, l'exotisme, et l'ambiance de l'île. En réalité, chez les deux auteurs, nous pouvons constater une projection de nombreuses références sur l'espace insulaire. Ce sont ces références qui contribuent à la construction de l'image de l'île.

3.2. Une construction à partir des mythes et légendes insulaires

La littérature européenne insulaire suscite un intérêt croissant de la part des critiques. Chacun d'entre eux nous propose des pistes de lecture et de réflexion permettant de comprendre les enjeux de la littérature insulaire. Nous pouvons peut-être associer cet attrait au foisonnement des productions qui consacrent une attention particulière à cet espace îlien, telles que celles de Jean-Marie Le Clézio et de Jérôme Ferrari. Cependant, l'intérêt suscité par la région indianocéanique demeure encore réduit, malgré sa diversité culturelle, linguistique et sociale.

L'île déserte et inaccessible est devenue un topos récurrent dans la littérature insulaire, mais aussi dans la littérature d'aventures. Un des motifs qui surgit dans l'œuvre de Le Clézio et qui perdure dans la tradition littéraire est précisément celui de l'île déserte, isolée, inhabitée ou sauvage. Tout d'abord, il est important de comprendre l'intérêt littéraire qu'il représente et de déterminer les spécificités de ce lieu.

Manguel et Guadalup (2001) sont parmi les nombreux chercheurs qui s'intéressent à l'étude des lieux et qui montrent, dans leur *Dictionnaire des lieux imaginaires*, que la moitié des lieux inventés depuis l'Antiquité dans la littérature universelle sont des îles. Mais quelle est la raison de ce phénomène ? C'est la question qui se pose. D'abord, DeLoughrey (2007) remarque que l'île est sujette à diverses préconceptions et biais qui peuvent être liés, par exemple, à la taille, la géolocalisation, l'histoire ou le rôle politique sur la scène mondiale. Ces préjugés créent un espace propice à l'émergence des « géographies imaginées » (André, 2016, p. 32) et à la conception de l'île en tant que « construction sociale » (André, 2016, pp. 12-13). Bien évidemment, certains de ces préjugés sont véhiculés par la littérature, où les écrivains disposent d'une liberté qui leur permet d'imaginer d'autres réalités et de créer des civilisations imaginaires. Cet aspect ouvre les portes à l'univers fictionnel. Il s'agit souvent d'un espace qui flotte entre utopie et réalité, entre un lieu d'ancrage/d'attachement et un lieu indéterminé. L'île déserte, en particulier, représente un dispositif narratif très riche.

Espace et écriture étant étroitement liés, comme le montre la géopoétique, les mots transforment, réinventent et transportent le lecteur dans un univers référentiel spécifique. La représentation de cet univers ne relève pas seulement des cartes géographiques et autres mécanismes de référenciation, mais aussi des arts et de la littérature en particulier. La littérature fait émerger des mythes et des représentations et nous verrons que l'espace

insulaire est aussi associé à des représentations allant de l'Éden à l'enfer et de l'asile à l'exil (Gay, 2020). La vision de l'île qui est projetée dans plusieurs romans, dont ceux de Le Clézio et Ferrari, est basée sur le mythe qui survit dans l'imaginaire collectif surtout par voie orale, conformément au sens littéral du mot « mythos » qui signifie « parole », ou par le biais de l'écriture. Engélibert (1997) définit le mythe littéraire comme « l'inscription dans une œuvre littéraire de personnages, d'images et de schémas puisés dans le corpus des mythes anciens et investis de significations nouvelles » (p. 12). Les mythes révèlent aussi les valeurs de la société où ils ont émergé.

À propos du mythe associé à l'île, Gilles Deleuze précise :

L'essence de l'île déserte est imaginaire et non réelle, mythologique et non géographique. Du même coup son destin est soumis aux conditions humaines qui rendent une mythologie possible. La mythologie n'est pas née d'une simple volonté, et les peuples ont tôt fait de ne plus comprendre leurs mythes. C'est même à ce moment-là qu'une littérature commence. (Deleuze, 2002, pp. 14-15)

Revenons aux mythes fondateurs qui sont à l'origine des représentations de l'île. Tout d'abord, nous pouvons clairement discerner l'île comme un lieu à la fois paradisiaque et menaçant, où se fonde une société. Si nous prenons l'exemple du grand poème épique fondateur de la culture occidentale, l'île d'Ithaque apparaît dans l'épopée *Odyssée* comme le point de départ et la destination d'Ulysse, après son exil et la guerre de Troie. Cette histoire raconte une sorte de voyage circulaire de la vie de l'homme, une pérégrination vers la terre natale ou l'Éden.

Le premier arrêt est l'île des Lotophages, une île exotique représentant le *locus amoenus*, où le héros et ses camarades goûtent un fruit qui leur donne envie de poursuivre leur voyage. Toutefois, l'île s'avère déjà associée à une ambiguïté : elle se situe entre le paradis, où le héros est mis à l'épreuve ou trouve refuge, et la prison. En effet, le héros est obligé de rester sur Calypso, où il refuse le charme de la nymphe, souhaitant rentrer chez-lui. Comme le souligne Gay (2020, p. 28), cette histoire « est peut-être à l'origine de toute une tradition de Robinsons exilés contre leur gré sur une île exotique et lointaine. ». L'auteur ajoute :

Ce périple illustre alors à la fois une quête nostalgique des origines, ayant pour but de retrouver un lieu et un temps prélapsaires, mais également un voyage vers

la fin ultime, symbolisée par sa situation géographique à l'extrémité de la mappemonde, puisque le Paradis est le lieu supposé du repos éternel des Saints quand leur séjour terrestre prend fin. (Gay, 2020, p. 32).

Un autre mythe est celui de l'Atlantide, qui gagne en visibilité avec Platon. Selon Platon, l'Atlantide était une île d'une extrême richesse végétale et minérale. Elle regorgeait de gisements d'or, de cuivre, de fer et d'orichalque. La richesse, le commerce et la défense des murs deviennent les caractéristiques de l'île. Située dans l'océan Atlantique, elle possédait une civilisation plus ancienne que celle des Aryens et plus civilisée que celle des Égyptiens, en plus d'un art, une religion et une philosophie plus avancés que ceux des Grecs. Ses habitants, les Atlantes, étaient si parfaits, invincibles et heureux que les dieux les enviaient. Ils auraient envahi l'Europe et l'Asie, retournant à l'Atlantide avec des trésors et de jeunes princesses. Au lieu de remercier les dieux, ils ont élu l'empereur comme dieu de l'Atlantide sur Terre. En guise de punition, les dieux ont secoué la terre et ont provoqué des inondations, engloutissant ainsi l'Atlantide.

Ce qui ressort de ce mythe est l'île qui symbolise le paradis perdu et la ville idéale, dans laquelle Platon a projeté ses idéaux de civilisation parfaite. Ce mythe de la cité engloutie survit dans l'imaginaire collectif et est à l'origine d'une nostalgie pour un monde perdu. Il nourrit l'imaginaire des Mascareignes et Le Clézio ne fait pas exception. Pour lui, l'Atlantide est symbolisée par Maurice et ses îles satellites, et le trésor que les personnages atteignent n'est pas matériel mais spirituel, de communion avec la nature, de connaissance intérieure et extérieure. Pour ce qui est de la jeune princesse, le parallélisme avec Suryavati est inévitable. Le narrateur mythifie Surya, qui est présentée comme une princesse du Cachemire :

Surya et moi [Léon, frère de Jacques] sommes les derniers passagers à prendre place sur le schooner. Tandis que nous montons à bord de la yole, à la poupe, je me retourne pour regarder la plage des Palissades où une centaine de coolies attend de monter à bord du brick. (...) Parfois il me plaît [à Léon, petit-fils de Jacques] d'imaginer que Léon et Suryavati – (puisque c'est le nom que je lui ai choisi, en souvenir de la princesse du Cachemire pour qui Somadeva écrivit l'Océan des contes, la première version des Mille et une nuits) – ont disparu pour

toujours dans ce déchaînement du ciel et de la mer, retournés en quelque sorte à la solitude du lagon de Gabriel où ils s'étaient rencontrés. (*L.Q.*, pp. 679-749).

Cette citation nous apprend que le nom Suryavati est un nom symbolique donné par Léon 2 et qu'il ne correspond pas nécessairement au vrai nom du personnage. Ce nom désigne une princesse issue de la tradition indienne liée à la création de contes. L'évocation de ce nom mythifie l'histoire du couple et construit autour d'elle un récit, dans lequel Surya acquiert la dimension symbolique d'une princesse.

En plus des mythes déjà mentionnés, Gay évoque les mythes celtes, qui relèvent précisément d'un flottement entre réalité et imagination, ce qui caractérise la figuration de l'île. Selon l'auteur :

(...) les mythes et légendes celtes (...) représentent bien souvent l'Autre Monde sous la forme d'une île, Paradis terrestre perdu au milieu des océans, lequel fait l'objet de quêtes narrées par exemple à travers la version irlandaise de l'odyssée, l'*immram* ou « voyage en mer », récit de voyage articulé autour de la recherche de ce lieu paradisiaque (...) Certains récits associent en outre ce paradis à la célèbre île d'Avalon, ou île des pommes. Ils la situent de façon similaire à la limite du monde réel mais au sein d'une topographie qui rappelle celle de l'Angleterre, sorte d'Autre Monde ou d'ultime refuge où est conduit le roi Arthur lorsqu'il est sur le point de mourir, après avoir été mortellement blessé sur le champ de bataille. (Gay, 2020, p. 30).

Les mythes insulaires sont présents même dans la tradition chrétienne, où le merveilleux persiste. Un exemple est la légende de l'île de saint Brendan, transmise oralement à partir du X^e siècle et qui est devenue populaire lorsqu'un moine irlandais, probablement saint Brendan, rapporte au VI^e siècle l'existence d'une île qu'il considérait comme le jardin d'Éden, dans son ouvrage intitulé *Navigatio Sancti Brandani*. La légende raconte que le moine et ses confrères ont commencé un voyage de sept ans, à la recherche du Paradis, franchissant d'innombrables pièges et dangers afin de rejoindre la Terre promise, c'est-à-dire l'Éden. Après plusieurs jours sans apercevoir la terre, ils trouvent finalement le Paradis, enveloppé dans un mur blanc et parsemé de pierres précieuses, jaspes, émeraudes, cristaux, topazes, calcédoine, entre autres. À l'entrée, un messager de Dieu les accueille, avant de calmer les dragons qui gardent l'entrée. Il leur a permis

d'entrer au Paradis en leur montrant les arbres, les fruits, les fleurs, les parfums, les rivières, les forêts et l'abondance d'animaux, dans un lieu où il n'y avait ni pauvreté, ni faim, ni douleur, ni maladie. À leur retour du Paradis, ils auront apporté une offrande de pierres d'or en souvenir.

L'histoire que nous raconte *Le Clézio* s'apparente à cette légende. Il n'y a ni moine ni confrère, mais une famille qui part elle aussi à la recherche d'un Paradis perdu. Nombreuses sont les péripéties que les personnages de *Le Clézio* doivent affronter afin d'atteindre l'Éden, le Paradis, dont la pierre précieuse est la rencontre souhaitée avec le lieu d'origine, la recherche de l'identité. À l'arrivée de Léon, il n'y a pas un vrai messenger comme dans la légende, mais Anna, la dernière descendante des Archambau. Bien qu'elle ait refusé de parler de son passé familial, elle l'avertit que la maison qu'il recherche est en ruine.

À l'époque des Découvertes, le rêve d'îles fantastiques était toujours d'actualité. L'île de saint Brendan est restée dans la cartographie du XIII^e au XIX^e siècle, mais la découverte de l'océan l'a déplacée vers des lieux plus éloignés. Sur la carte Dulcert de 1339, l'île de saint Brendan apparaît où, en 1350, apparaît l'île de Madère, dans l'Atlas Mediceus.

Un passage de la *Sainte Bible* (1987) peut résumer l'idée du jardin d'Éden :

Yahvé Dieu planta un jardin en Eden (...). Yahvé Dieu fit pousser du sol toute espèce d'arbres séduisants à voir et bons à manger, et l'arbre de la vie au milieu du jardin, et l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Un fleuve sortait d'Eden pour arroser le jardin et de là il se divisait pour former quatre bras. Le premier s'appelle le Pishôn (...) Le deuxième fleuve s'appelle le Gihôn (...) Le troisième fleuve s'appelle le Tigre (...) Le quatrième fleuve est l'Euphrate. (p. 71).

Ces mythes trouvent une résonance dans le roman de *Le Clézio*. Dans son texte, on aboutit à une conclusion : le jardin d'Éden est, en effet, l'île Maurice, le lieu du bonheur, c'est-à-dire le lieu des origines, où Jacques et Léon veulent arriver. Leur famille y a connu le bonheur. L'auteur associe ainsi le mythe du paradis perdu à l'île, tout en soulignant ses racines mauriciennes.

Cependant, le lieu central n'est pas « l'arbre de la connaissance » au milieu du jardin, comme dans la légende biblique, mais la maison d'Anna. Tout comme l'arbre, qui a déterminé l'expulsion d'Adam et d'Ève, la maison déterminera aussi l'exil des

personnages. Le lieu qui représente le bonheur symbolise le caractère éphémère de ce sentiment : ceux qui l'ont éprouvé sont voués à la perte. Ce détail dans le roman de Le Clézio n'est pas inconscient. L'auteur a établi un parallélisme intentionnel afin de construire l'idée d'espace édénique et il l'a fait de manière magistrale.

Comme le souligne Mootoosamy (2012, p. 116), « il y a six axes fondamentaux sur lesquels Le Clézio édifie son paradis verbal : la mémoire, le jardin d'Eden, la maison, l'enfance, l'expulsion et la recherche ». En quelques mots, l'auteur délègue à deux personnages la fonction d'évoquer le « jardin d'Eden » – l'île Maurice, la maison d'Anna et l'enfance – Jacques, qui raconte ses souvenirs à son frère Léon et à sa femme Suzanne ; et Suzanne, qui raconte l'histoire de la famille à son petit-fils Léon :

Mon grand-père Jacques ne m'a jamais parlé de cela. Les derniers temps, quand il s'était installé à Montparnasse, c'était un homme taciturne, qui fumait cigarette sur cigarette en lisant interminablement son journal, sans s'occuper de l'enfant que j'étais. C'est ma grand-mère Suzanne qui m'a tout raconté. Ma grand-mère aimait par-dessus tout raconter des histoires. (*L.Q.*, p. 10).

Il est évident que le thème du « paradis perdu » est associé à la mémoire et à l'enfance. Ce paradis devient l'Éden sur terre et un souvenir qui se transmet de génération en génération :

Mais de temps à autre elle racontait une histoire vraie. Elle me prévenait alors : « Fais bien attention. Ce que je vais te dire est authentique, je n'ai rien ajouté. Quand tu auras des enfants, il faudra que tu le leur racontes exactement comme je te l'ai dit. » J'ai beaucoup aimé ma grand-mère Suzanne. (*L.Q.*, pp. 10-11).

Comme nous le verrons dans le sous-chapitre « Exotisme », l'auteur nous présente un cadre presque idyllique. La perte de cet espace édénique est motivée par l'oncle Alexandre Archambau (le Patriarche), dont le but était d'enrichir :

Quand ma mère est morte, l'oncle Archambau a tout effacé, jusqu'à nos moindres traces. Il a fermé sur nous les portes d'Anna, et nous avons tout perdu, la terre bleue, la mer émeraude des cannes, les pics où naissent les nuages, même le Pieter

Both. C'était sa volonté. S'il en avait été autrement, aurions-nous été abandonnés sur Plate et sur Gabriel ? (*L.Q.*, p.580)

C'est donc l'autre Léon, petit-fils de Jacques, qui part à la recherche de ce paradis perdu et revient sur l'île de ses origines, dans le « jardin du bonheur » de sa famille. Il s'était fixé deux objectifs, qu'il n'a pas réussi à atteindre pleinement – rejoindre les deux Anna :

C'est Anna que je suis venu voir. Les deux Anna. D'abord la maison, du côté de Médine, la ruine noire du moulin à sucre perdue dans les champs de cannes comme une épave. Puis, l'autre Anna, la dernière des Archambau, la petite-fille du Patriarche. Ce sont des noms qu'on m'a donnés à ma naissance, si je peux dire, comme d'autres reçoivent des titres de noblesse ou des actions en Bourse. (...) Les broussailles et les vieilles filles ont envahi les ruines. J'ai parcouru la zone entourant la sucrerie, en vain. Je n'ai retrouvé la moindre trace de la maison d'Anna, ni de la Comète. (*L.Q.*, p. 689-693).

Bien qu'il n'ait pas pu voir la maison, étant confronté à un paysage dévasté et dominé par les ruines, il a rencontré sa vieille tante, qui n'a pas voulu parler du passé familial. Bref, toute l'histoire de la famille nous amène à une conclusion : l'Éden est éphémère, tout comme le bonheur. Une fois perdu, le paradis ne peut être retrouvé que par la mémoire.

Si nous reprenons l'image de l'île proposée par les différents mythes, nous trouvons l'île en tant qu'espace vide à habiter. Par rapport à l'île déserte, Mangerel (2016) affirme :

(...) les récits de l'île déserte n'incluent pas toujours l'écriture, cet acte ultime de civilisation. Néanmoins, on y retrouve souvent le protagoniste *marquant* son expérience, rédigeant ou dessinant ce qu'il trouve, qu'il s'agisse d'une carte esquissée approximativement pour se retrouver par la suite, d'un *log-book*, compagnon éternel du marin, retraçant ses pas, ses impressions et les détails du territoire ou même (...) un journal accompagné systématiquement d'annexes tout

à fait extratextuelles. Il ne fait aucun doute que l'écriture de l'île assied le signe en ouvrant la porte à son interprétation. (p. 60)

Il est important de confronter cette idée avec l'œuvre de Le Clézio. Chez cet auteur, la représentation insulaire n'est pas seulement celle d'une île déserte. On y trouve la trace d'une présence, qu'elle soit humaine ou animale. Les îles qui prennent la place centrale dans le récit sont l'île Plate et l'île Maurice, où les personnages quittent l'Europe à la recherche de leurs biens. Cependant, l'accès à ces îles leur est refusé et ils débarquent sur l'île Plate et l'îlot Gabriel, situés au nord de l'île Maurice.

Ce sont les espaces privilégiés du récit, dont nous pouvons distinguer quatre parties : la première, dénommée « Le Voyageur sans fin », situe l'action principalement dans les petites rues de la capitale parisienne avec leurs bistrots, où le narrateur cherche des informations sur ses grands-parents ; la deuxième (« L'empoisonneur ») a pour cadre principal le port d'Aden et l'évocation du délire du poète Rimbaud ; la troisième partie (« La quarantaine »), qui occupe une place spéciale dans le récit en raison de sa dimension, se déroule sur l'île Plate, où Jacques et Léon sont en quarantaine ; dans la dernière partie (« Anna »), l'espace où le narrateur cherche des informations de Léon et de Surya correspond à l'île Maurice. En ce qui concerne la structure spatiale de *La Quarantaine*, nous pouvons constater une dynamique circulaire, puisque l'espace initialement privilégié est celui qui constitue le point d'arrivée. Cette dynamique est aussi visible par « l'alternance du point de vue ». Comme le suggère Song (2012) :

Dans le roman, les narrateurs alternent : de moi qui est Léon (dans les deux premières parties) à Léon le disparu, le frère de son grand-père (dans la troisième partie), et de Léon le disparu à moi (dans la dernière partie). Ce déplacement de point de vue donne l'illusion aux lecteurs que ces deux narrateurs sont un seul personnage. Et c'est ainsi que Léon, le narrateur s'identifie à Léon Archambau, le disparu, le frère de son grand-père. (p. 373)

Parallèlement à cette alternance, une structure circulaire peut également être observée chez l'oiseau migrateur, le paille-en-queue, qui symbolise le départ et le retour par son mouvement : il part au printemps et il revient en automne. Cette idée est aussi soutenue par Song (2012), qui souligne : « Ils montent en haut du volcan (...) pour descendre à la caverne (...) et de la caverne il[sic] remontent en haut du piton (...). Et par

ce parcours cyclique, ils acquièrent [sic] le sacré et la transcendance. » (p. 375). Il ajoute que « dans *La Quarantaine*, le signe de l'espace vertical ne signifie pas seulement la montée/la descente, mais aussi le cycle et le retour qui sont les thèmes aussi importants que le sacré et la transcendance pour l'écrivain. » (p. 375).

Ce rapport circulaire entre histoire et espace ressemble à celui de l'histoire d'Ulysse, qui fait lui aussi une pérégrination vers sa terre natale, c'est-à-dire l'Éden. Outre ces similitudes avec les mythes et légendes déjà mentionnés, une autre ressemblance peut également être associée au mythe d'Ulysse et à la légende de saint Brendan : l'idée d'un espace menaçant, similaire aux conceptions de purgatoire et d'enfer – l'île est flamboyante, brumeuse et noire.

Cette ambivalence de l'espace littéraire sera reprise et adaptée au sein de la tradition insulaire, c'est-à-dire l'image du Jardin d'Éden, associée à l'idée d'un Paradis insulaire, ainsi que la figure dysphorique de l'enfer, présente dans plusieurs mythes et légendes. De surcroît, la figure de l'ermite insulaire devient un *topos* littéraire, comme le mentionne Gay (2020). Le purgatoire, par exemple, apparaît chez plusieurs auteurs comme étant situé sur une montagne au milieu de l'océan « que l'on gravit afin d'expier ses péchés et d'atteindre le Paradis (...). La difficile ascension spatiale représente alors l'élévation progressive de l'âme vers la rédemption, achevée symboliquement par l'accession au sommet de la montagne insulaire. » (Gay, 2020, p. 33). La légende de saint Patrick fait écho à l'image du purgatoire reflétée sur l'île : elle raconte la visite de saint Patrick au purgatoire, situé sur une île, plus précisément dans une grotte irlandaise au milieu du lac Lough Derg, après que les habitants ont douté de la foi chrétienne et qu'il a demandé de l'aide à Dieu. Selon la tradition, c'est Dieu qui l'a guidé jusqu'à la grotte, où ceux qui entraient pouvaient voir les souffrances des âmes du purgatoire, ainsi que les joies du paradis.

Tous ces mythes, légendes et représentations insulaires, qu'ils soient d'ordre mythologique ou chrétien, contribuent à l'édification d'un *topos*, ainsi qu'à la construction d'une tradition littéraire. Chez Le Clézio, le mythe est récupéré, comme on l'a déjà remarqué, et ce ne serait pas inutile de l'analyser encore plus en détail. Tout au long du récit, deux réalités s'entremêlent : la narration mythique des histoires d'Ananta, la mère de Surya, et la narration réelle de Léon. Il est intéressant d'examiner la disposition typographique des deux récits. Contrairement à la narration de Léon, dont l'histoire est datée au présent, celle d'Ananta, qui compte onze histoires, apparaît avec un retrait à

gauche. Cela correspond à la narration d'un moment passé, dans un temps et un espace mythiques. La mise en page typographique reflète cette opposition.

Après avoir analysé les mythes et légendes qui se répercutent dans la narration de Léon, penchons-nous maintenant sur la narration mythique des histoires d'Ananta. Cette fois-ci, les mythes ne sont pas liés à l'île, mais révèlent l'intérêt – on pourrait même dire la fascination – de l'auteur pour le mythe et le sens non littéral de chaque mot choisi, comme nous l'avons vu avec le nom de Suryavati. Le mythe commence précisément par le choix de noms symboliques : Giribala a attribué à sa fille adoptive dans les eaux sacrées de la rivière Yamuna le nom Ananta : « Pour cela, Giribala a prononcé à haute voix le nom, comme si c'était le fleuve qui l'avait dicté, « Ananta », l'Éternel, le serpent sur lequel Dieu se repose jusqu'à la fin du monde » (*L.Q.*, p. 19). Ce nom signifie infini ou éternel et désigne un personnage de la mythologie hindoue ayant la forme d'un serpent. Symboliquement, les serpents apparaissent dans de nombreuses cultures et mythologies comme des symboles du bien et du mal. En ce qui concerne le nom du personnage, Song (2012, p. 373) suggère que « [c]omme le nom symbolique d'Ananta le montre, le long chemin qu'Ananta prenait est un parcours primitif de la vie et de la mort. ».

Yamuna est l'un des sept fleuves sacrés du Nord de l'Inde, et c'est aussi le titre du récit enchâssé. Dans cette partie, le narrateur raconte l'histoire de Giribala et d'Ananta, l'enfant qu'elle a recueillie, la descente du fleuve vers Calcutta, de la guerre et des massacres qui ont eu lieu au Nord de l'Inde en 1857-1858. D'après Song (2012, p. 373), « Yamuna symbolise la mort, mais en même temps, elle nous apporte la vie. Ananta, morte, retourne à la rivière Yamuna, mais sa mort, apporte la nouvelle vie. ». En outre, la représentation du fleuve en tant que symbole de la vie est illustrée par la naissance du Seigneur Krishna sur ses bords : « Elle [Surya] dit qu'un jour elle emmènera sa mère là-bas, elle ira jusqu'à Cawnpore, pour voir l'endroit où elle a été sauvée, et la grande rivière, la Yamuna, où est né le Seigneur Krishna. » (*L.Q.*, p. 229).

L'eau symbolise aussi la vie, la mort et la fécondité, elle est destructrice, mais aussi bienfaitrice, purificatrice et protectrice. Cette idée de fécondité est très présente dans la mythologie. La déesse de l'amour et de la fécondité, par exemple, serait née de « l'écume des flots », idée soutenue dans l'exposition virtuelle des musées de la région centre intitulée *Les divinités nées des eaux* (n.d.). Selon la tradition, elle était la fille d'Ouranos, qui a perdu ses organes génitaux (coupés par Cronos et tombés dans la mer). Cet épisode a donné naissance à la déesse. Dans le roman, l'eau acquiert aussi ce caractère

symbolique. Après la réunion des corps, les deux amoureux renaissent, comme s'ils n'étaient plus qu'un seul être :

Je n'étais pas seul, j'étais un avec elle (...) Nous n'avions qu'une seule peau, qu'un seul visage, ses yeux agrandis étaient deux puits d'ambre et je voyais à travers eux, je respirais aussi par sa bouche (...) Je suis entré à mon tour dans l'eau très douce et tiède (...) J'étais quelqu'un d'autre, quelqu'un de nouveau (...) Nous étions devenus des enfants. Nés à nouveau, dans l'eau courante du lagon, sans passé, et sans avenir. (*L.Q.*, pp. 274-278).

Un passage du récit montre le caractère purificateur de l'eau du fleuve : bien qu'étant « boueuse » (*L. Q.*, p. 437), l'eau dans laquelle Giribala plonge avec Ananta la fait se sentir purifiée.

Quant au fleuve, autour de la Yamuna sont rassemblées quelques légendes qui renvoient à l'Inde, comme celle de Yama, le seigneur des morts, probablement un dieu indo-européen. Il doit son nom au fait qu'il meurt chaque mois et renaît trois jours plus tard :

Suryavati m'a montré la direction du sud, où réside Yama, le seigneur des morts. (...) « Yama est fils du soleil, il attend sa sœur, la rivière Yamuna. Quand elle vient, elle allume un grand feu, et avec la cendre elle marque le front de son frère, comme j'ai fait, pour que leur amour ne finisse jamais. » (*L.Q.*, pp. 224-225).

Suryavati est donc la médiatrice avec la culture indienne. Cependant, tout ce qu'elle connaît de ce pays et de cette culture lui a été transmis par voie orale, par les récits de sa mère, que celle-ci a reçus de sa grand-mère Giribala. L'Inde surgit dans le récit comme une légende qui se transmet oralement :

Elle parle un peu du temps jadis, là-bas, à Médine. C'est si loin qu'il me semble que tout cela s'est passé dans un autre monde, au cœur de l'Inde, ou en Chine. Elle raconte les parties de pêche avec mon père, dans l'anse de Tamarin, dans la rivière du Rempart. Garçons et filles dans l'eau jusqu'à mi-cuisse, les filles tenant leur longue robe relevée pour servir de filet aux chevrettes. « Tu ne me croiras

pas, ton père était frileux et craintif comme une fille, je l'arrosais et il se mettait à pleurer ! (*L.Q.*, p. 724).

À ce propos, Borgomano (2006, p. 4) affirme : « Cette forme mythique d'existence reste par définition assez floue. Mais elle exerce un attrait d'autant plus puissant sur le narrateur qu'il est amoureux de son interprète et que tous les récits deviennent signes d'amour. » :

Je voudrais que cet instant ne cesse jamais. Elle parle de l'Inde aussi, de la grande rivière où sa grand-mère a baigné Ananta, après qu'elle l'a trouvée. Elle parle des villes aux noms si beaux, Allahabad, Bénarès, Calcutta. (*L.Q.*, p. 229).

Surya laisse entrevoir son respect pour le maître de l'île, Yama, en lui déposant des offrandes, ainsi qu'à sa sœur, la Yamuna : « Dans une feuille, elle pose des gâteaux de riz et des galettes de dol, ou bien des morceaux de noix de coco qu'elle a frottés de piment ». Elle insiste qu'il faut « toujours mêler le froid et le chaud, le doux et le piquant, pour que l'offrande soit bonne » (*L.Q.*, pp. 216-217).

Une autre légende bouddhique est évoquée dans le récit, celle de l'Angoli Mala :

Ma peau est noircie par le soleil, mes cheveux sont une crinière sombre. Il me semble que moi aussi, j'ai l'air d'un fou. Suryavati m'a dit que je ressemblais à Angoli Mala, le bandit qui coupait les doigts des gens dans la forêt, et que Bouddha a guérie de sa folie (*L.Q.*, p. 383).

En somme, on trouve dans l'œuvre de Le Clézio maintes résonances mythiques de l'île et du voyage. Le mythe possède un pouvoir élémentaire qui fascine Le Clézio - il puise dans les mythologies les plus anciennes. Les mythes, les légendes et les références bibliques se confondent au service de la projection d'un imaginaire insulaire. À propos du mythe du paradis perdu, Gil (2003) affirme :

Du mythe de la Genèse, des images chaotiques contenues dans le mythe cité en intertexte dans les premiers écrits, à la quête de l'eau, de la mer/mère, de la demeure sur l'eau, les personnages sont à la recherche du paradis perdu. Cette

constellation isotopique créée de la sorte, liée à la répétition et à l'analogie, aux retours en arrière, aux archétypes propres à l'auteur, relève du Régime Nocturne selon la terminologie durandienne, et accorde une cohérence interne à l'énorme production de J. M. G. Le Clézio. Dès le début, l'imaginaire de la fin contient ainsi cette possibilité de recommencement et dessine, tout au long de son œuvre, une spirale, celle de l'éternel retour. (p.36).

Les mythes fondateurs chez Ferrari

Comme Le Clézio, Jérôme Ferrari transpose dans son texte les mythes qui perdurent encore aujourd'hui. Bien qu'il ne s'agisse pas à l'origine de mythes insulaires, ils s'appliquent à la réalité de l'île, d'où leur projection sur l'espace insulaire. Cet espace n'est pas vraiment envisagé comme paradis ou comme un paradis perdu au milieu de l'océan, ce qui se répercute sur le manque de traits exotiques, comme nous le verrons dans le sous-chapitre consacré à l'exotisme. Malgré cela, dès le début du roman, l'espace insulaire, par comparaison à la ville parisienne, devient un lieu désiré par les personnages. Dans cette mesure, nous trouvons des similitudes avec l'écriture de Le Clézio.

Cette perception euphorique de l'île se transforme rapidement en vision dysphorique, rappelant non pas le mythe du jardin d'Éden, mais le « purgatoire » et d'enfer - l'île devient l'espace de l'échec :

Jérôme Ferrari jette, au fil d'une écriture somptueuse d'exigence, une lumière impitoyable sur la malédiction qui condamne les hommes à voir s'effondrer les mondes qu'ils édifient et à accomplir, ici-bas, leur part d'échec en refondant sans trêve, sur le sang ou les larmes, leurs impossibles mythologies. (*S.C.R.*, p. 3).

Comme nous l'avons déjà souligné, la montagne au milieu de l'océan constitue l'image parfaite du purgatoire et Ferrari reprend cette image de l'île dans son œuvre. Il évoque un petit microcosme insulaire montagneux pour réunir les conditions de l'échec : la désertification des campagnes, la ruralité et la misère sexuelle. La Corse y devient un lieu hostile, assombri et associé à la mort. Il nous présente une Corse d'asile et d'exil, un lieu sauvage dans tous les sens du terme, évoquant l'absence de civilisation, la nature agreste ou les mœurs des habitants. Il y a presque une évocation du mythe arcadien, selon

lequel l’Arcadie, une terre pastorale, harmonieuse et utopique, devient un lieu de tensions et de conflits.

La vision que Ferrari véhicule dans cet ouvrage avait déjà été partagée par de nombreux auteurs, comme Jeoffroy-Faggianelli (1979): « Des voyageurs, trompés par l’image idyllique de quelques rêveurs, se heurtent à la réalité, et la terre promise tend à redevenir, sinon la terre du diable, du moins un repaire des sauvages. » (p.13).

Malgré la désertification des campagnes, il ne s’agit pas d’une île déserte et encore moins d’une île exotique comme celle évoquée par Le Clézio. Le bar de Matthieu et Libero revitalise le village :

Quatre serveuses sillonnaient la salle et la terrasse en portant gracieusement des plateaux, derrière le comptoir, une femme plus âgée, assise sur un tabouret, veillait sur la caisse, un jeune homme chantait en s’accompagnant à la guitare des chansons corses, anglaises, françaises et italiennes et, quand il attaquait un air entraînant, tous les clients tapaient dans leurs mains avec enthousiasme. Matthieu et Libero se consacraient à l’approfondissement des relations humaines, passant de table en table pour s’enquérir du bien-être de leurs hôtes (...). (*S.C.R.*, p. 76).

Par cette description, on peut constater une approximation de l’image de la Corse d’aujourd’hui, parsemée de bars et de gens, surtout de touristes. Alors que les habitants tentent de quitter l’île, en particulier les villages les plus isolés et la campagne, le phénomène inverse de la mondialisation attire les touristes sur l’île. Pour cette raison, on affirme que l’auteur se débarrasse de l’image préconçue de l’île déserte et exotique, qui dérive, en partie, des mythes, et que Le Clézio véhicule dans son œuvre.

Le choix de la Corse renvoie également au mythe du retour à la terre natale et à la condition d’exilé. Comme on l’a déjà vu, Matthieu Cesari, né comme l’auteur à Paris en 1968, rencontre l’île au cours de ses voyages estivaux et y trouve un moyen d’affirmer et de construire son identité. Obligé de suivre ses études à Paris, Matthieu, sorte de double de l’auteur, se retrouve, en fait, exilé. Selon Petroni (2016, p. 3) il y aurait eu chez Ferrari une « évolution intellectuelle » liée à son parcours universitaire :

(...) le changement de discipline, de la philosophie au parcours « Langue et civilisation corses », et du lieu d’enseignement, de l’université Paris I à l’université de Corse, traduisent également une volonté de Jérôme Ferrari de

s'implanter au coeur des questionnements insulaires, en particulier ceux du *Riacquistu*, mouvement de ré-appropriation culturelle qui avait pour but de renouer avec une identité collective perdue. C'est ce mouvement qui est à l'origine des institutions culturelles de l'île: l'université, les radios, la télévision et la presse écrite locales, les éditeurs régionaux etc; c'est également lui qui se trouve à l'origine du repli identitaire, du sectarisme et du choix de la lutte armée qui ont constitué et constituent encore les dérives du mouvement national. (2016, p. 3).

L'image que Ferrari prétend véhiculer de la Corse est un mélange de mythe et d'histoire. Dans l'œuvre de Ferrari, le mythe augustinien est très présent, selon lequel toutes les entreprises humaines sont vouées à l'échec. Ce mythe repose sur une opposition entre la « cité de Dieu », fondée sur la spiritualité, la paix et l'amour de Dieu, et la « cité terrestre », fondée sur le pouvoir, l'ambition et la corruption (Sarre, s.d.), et exploré de manière historique.

Il y a même une analogie avec le discours de saint Augustin, visible tout d'abord dans le titre, comme nous l'avons vu ci-dessus, qui évoque la chute de Rome lors des invasions germaniques, et qui surgit en parallèle avec l'histoire de la gérance du bar. L'épigraphie initiale du roman appartient aussi au Sermon 81, 8 de saint Augustin (410). En outre, les chapitres commencent par des fragments de son texte. Comme le soulignent Lacalle et Fernández (2022), les références à saint Augustin représentent des éléments essentiels d'une chronologie qui établit une continuité entre trois époques : l'ère romaine passée, la France du XX^e siècle et l'époque contemporaine. La littérature ne peut pas se détacher de son contexte historique et l'œuvre de Ferrari le montre. L'auteur récupère un texte ancien intemporel afin de développer une réflexion politique sur la création de projets à long terme et sur les actes de violence qui les entravent (Kushner, 1994).

À la fin du premier chapitre, on peut conclure que tous les mondes évoqués disparaissent, mais pas les hommes, notamment le monde de Marcel au moment de la prise de la photo en famille ; le monde de la serveuse qui abandonne le bar et le monde d'Augustin, qui comprend la nouvelle de la chute de Rome. Cette disparition continue dans les chapitres suivants. Ces trois mondes expliquent la vision dysphorique que l'on a déjà soulignée :

Peut-être pouvons-nous même reconnaître les signes presque imperceptibles qui annoncent qu'un monde vient de disparaître, non pas le sifflement des obus par-dessus les plaines éventrées du Nord, mais le déclenchement d'un obturateur, qui trouble à peine la lumière vibrante de l'été, la main fine et abîmée d'une jeune femme qui referme tout doucement, au milieu de la nuit, une porte sur ce qui n'aurait pas dû être sa vie, ou la voile carrée d'un navire croisant sur les eaux bleues de la Méditerranée, au large d'Hippone, portant depuis Rome la nouvelle inconcevable que des hommes existent encore, mais que leur monde n'est plus. (*S.C.R.*, p. 18).

Outre le mythe augustinien, il est également possible de faire une analogie entre l'histoire des amis et mythe de Sisyphe, selon lequel le roi appelé Sisyphe, puni par les dieux pour confier leurs secrets aux humains, pousse un énorme rocher jusqu'au sommet de la montagne. Une fois qu'il atteint cet objectif, la Pierre roule du haut et il essaye à nouveau. Il représente, tels que Matthieu et Libero, la réalisation d'un projet qui est voué à l'échec. Cependant, il ne s'agit pas pour eux d'une punition, mais le résultat de leur volonté.

Bien qu'il y ait une combinaison de mythe et d'histoire, on peut dire que le premier est au service de la seconde, ce qui se vérifie principalement dans le mythe augustinien. L'auteur s'intéresse davantage au passé historique et à une perspective belliqueuse qui évoque le conflit, la violence et la décadence de l'homme. Ce motif devient central dans *Où j'ai laissé mon âme* (2010), roman dans lequel l'auteur explore, à travers le prisme de la guerre d'Algérie, les conséquences morales et psychologiques de la violence extrême. Le rôle de la guerre et de la violence dans l'imaginaire de l'auteur devient également évident dans *Un dieu un animal* (2009) et *Où j'ai laissé mon âme* (2010), où Ferrari explore les conséquences de la violence extrême.

Bref, le mythe, particulièrement présent dans l'œuvre de Le Clézio, constitue un des axes privilégiés de Ferrari. La vérité est que dans la littérature insulaire européenne, notamment chez des écrivains issus des diasporas ou ayant des liens avec des espaces insulaires, l'île prend un caractère de « laboratoire de rêverie » (Andreescu, 2015), comme s'il s'agissait d'une utopie. Cependant, cette rêverie assume un caractère différent chez Ferrari, dont la vision de l'île est plus sombre.

Dans le cas de Le Clézio, l'utopie est bien visible. Il la reflète sur une île plus ou moins réelle, tel que Thomas More. Le terme « utopie » provenant du grec *où* (non) et

τοπος (région), exprime un oxymore et signifie littéralement « nulle part ». Thomas More a été à l'origine de cette notion, en 1516, quand il publie son roman qui situe l'action sur une île utopique, dont le fondateur est le roi *Utopos*. Cette île est, d'après Lacroix (2007), « supposée située dans le Nouveau Monde » (p. 11) et représente un monde imaginaire et onirique, éloigné de notre espace et de notre temps, désignant donc une uchronie. Ce néologisme de Thomas More est utilisé dans la littérature pour désigner une société idéale dans une géographie imaginaire. Selon Salles (2021), « lorsque Thomas More, l'inventeur du nom et du genre littéraire, imagine sa communauté idéale, c'est en réponse aux dysfonctionnements de la société dans laquelle il vit : la misère, les injustices, l'arrogance des princes, l'intolérance religieuse. » (p. 26).

Ainsi, l'île est devenue un espace idéalisé dont la séparation du continent et l'isolement du reste du monde indique une rupture avec ce qui est imparfait, avec le mal et la dépendance. Thomas More a créé donc un nouveau genre littéraire où l'insularité est une constante. Goyard-Fabre (1987) soutient :

Sans l'avoir vraiment voulu, More créa un genre littéraire pour lequel les siècles à venir devaient s'engouer : de l'abbaye de Thélème au phalanstère de Fourier, en passant par la Cité du Soleil, la Nouvelle Atlantide ou la fête révolutionnaire, nombreux furent les auteurs qui ciselèrent la dialectique par laquelle les légendes dorées permettent de fuir les noires réalités. L'utopie devint l'écriture fantastique d'un principe d'espérance : la métaphore apte à véhiculer, dans son défi au temps, les règles de bonheur des sociétés idéales. (p. 17)

Au contraire, Ferrari invite le lecteur à plonger dans un espace dysphorique, proche de la dystopie. Ce terme a été utilisé pour la première fois en 1868 par John Stuart Mill et signifie « mauvais lieu », voire « lieu néfaste », à cause d'une idéologie ou pratique. Il suit deux principes définitoires : d'une part, « l'anticipation par le récit sous forme conjecturale » (Stienon, 2012, p. 1), qui concerne surtout l'ordre social, et d'autre part, « la vision critique de la société représentée » (Stienon, 2012, p. 1). Le récit dystopique est éminemment spéculatif et idéologique, puisqu'il fait une dénonciation du système.

Affirmer que le récit de Ferrari s'intègre pleinement dans le genre dystopie signifie admettre qu'il anticipe le futur en montrant des changements positifs ou négatifs

et amène ainsi le lecteur à réfléchir sur le présent. Mais ce n'est pas toujours le cas et le travail de Ferrari va plus loin. Il récupère un texte ancien mais intemporel de saint Augustin, dans lequel il prédit la fin du monde, la chute. Il s'agirait d'un présage ancien qui trouve son expression dans le présent et le futur. Dans ce cas, des conséquences négatives sont inévitables : la chute, la catastrophe des personnages et du monde, qui est en partie due à la conjoncture sociale. Par conséquent, nous ne pouvons pas qualifier l'œuvre de dystopique, puisqu'elle ne présente que quelques traces de dystopie du point de vue de l'expérience insulaire.

Pour conclure, il convient de noter que la vision sur l'île (utopie ou dystopique) est profondément façonnée par un héritage partagé qu'il s'agisse d'un patrimoine littéraire, historique ou religieux. Ce patrimoine perdure et est transmis de génération en génération, que ce soit par voie orale ou à travers la littérature, et sa compréhension contribue à éclairer davantage l'origine de l'image traditionnelle de l'île qui est véhiculée encore aujourd'hui par des auteurs, tels que les deux auteurs à l'étude. Comme on l'a remarqué, les mythes et légendes (d'origine chrétienne, celte, indienne ou autre) qui contribuent à cette image sont nombreux. Outre les mythes, les symboles constituent également un aspect important à analyser au-delà du sens littéral, puisqu'ils sont sous-jacents aux histoires, comme la symbolologie des noms des personnes ou même des fleuves chez Le Clézio. Dans le cas de Ferrari, une influence mythique, historique et littéraire devient manifeste avec l'évocation de la figure de saint Augustin et son Sermon, qui rapproche l'œuvre de la dystopie, comme nous l'analyserons plus en détail dans le chapitre suivant.

Deuxième Partie – Des îles paradoxales

Chapitre 4 : Des représentations contrastées de l'espace insulaire

4.1. Dualité : terre hostile et enfermement vs microcosme utopique et espace édénique

Traditionnellement, l'espace de l'île est conçu dans une logique d'opposition au territoire continental, dans un rapport contrastif qui sert à mettre en avant ses caractéristiques propres. Cette relation de différenciation, qui oppose l'île à des espaces continentaux, souvent urbains, structure l'imaginaire insulaire depuis des siècles. Le Clézio et Ferrari ne sont pas exception. Nous explorerons les représentations de l'espace de l'île dans leurs récits, ainsi que la façon dont les personnages habitent et pensent cet espace. Cette analyse nous permettra d'identifier chez nos auteurs des descriptions contrastées des îles, qui sont tantôt perçues comme oppressantes, enfermantes, voire hostiles, tantôt décrites comme luxuriantes, accueillantes et même édéniques. De même, l'expérience de l'insularité oscille entre l'idée de punition et de libération, isolement imposé ou refuge choisi. L'analyse de cette tension permettra de mieux comprendre le traitement de l'ambivalence du vécu insulaire chez ces auteurs, articulant la trajectoire de leurs personnages avec un imaginaire des îles.

L'idée d'île figure une dualité issue de l'histoire, des mythes et des légendes anciennes, comme nous l'avons démontré dans le sous-chapitre précédent. L'île acquiert des significations d'espace fermé, reclus, isolé du reste du monde, en raison de sa localisation géographique, de sa nature géologique et de l'instabilité des éléments de la nature. L'île, chez les deux auteurs en étude, cache un côté sombre, éveillant la peur et une force centrifuge qui advient de toutes les circonstances, auxquelles nous pouvons ajouter le manque de ressources et la perception statique de l'espace et du temps. Cette immobilité et cette sensation d'emprisonnement sont à l'origine de la solitude et du désir d'évasion. L'atmosphère sombre se manifeste tout d'abord par le climat qui caractérise l'île. Dans le passage ci-dessous, nous pouvons vérifier les conditions atmosphériques qui caractérisent l'espace insulaire :

Au milieu de la nuit, le vent cessa et il se mit à faire si chaud que nous n'arrivions plus à dormir. L'odeur qui se dégageait du sol et des murs, une odeur de suie et de sueur, rendait Jacques malade. Sans faire de bruit (car déjà pesait sur nous l'autorité du sirdar) nous emportâmes les sacs jusqu'à la porte, pour coucher dans le courant d'air. Par moments, des rafales de pluie nous mouillaient, mais c'était

délicieux. De plus, le vent chassait les moustiques qui avaient commencé à nous manger au fond de la cabane. (*L.Q.*, pp. 72-73).

Le rapport entre le climat et l'inquiétude des personnages est manifeste dans ce passage. Le Clézio y évoque l'instabilité du climat de l'île et ses particularités (la coexistence de la chaleur et de l'humidité), soulignant les difficultés d'adaptation des personnages, habitués au climat continental. Selon Hassam & Rassool (1965) « la position de Maurice entre les tropiques ne permet pas un ordre de saisons correspondant à celui de l'Europe. Il n'y a que deux saisons distinctes : celle des chaleurs et des vents variables, et celle (...) des fraîcheurs » (s.p). La description privilégie le toucher (la chaleur, la sueur, la pluie, les piqûres des moustiques), l'odorat (suie et sueur) et, bien que dans une moindre mesure, l'ouïe (le silence), permettant au lecteur d'imaginer l'expérience du climat de l'île et l'inconfort ressenti par les personnages, ainsi que les sensations positives évoquées par l'exposition aux courants d'air et aux gouttes de pluie.

Un autre passage montre comment le climat affecte les personnages, au long de leur séjour sur l'île. Il semble y avoir une sorte de métamorphose des personnages, comme s'ils s'adaptaient à l'espace, comme si les caractéristiques les imprégnaient, les rendant eux-mêmes des éléments de la nature :

Tout à coup je n'ai plus peur de ce qui doit venir. J'ai le goût de la cendre des bûchers sur mes lèvres, le goût du sel éternel. Je ne suis plus seul, je suis aussi en Surya, elle est moi et je suis elle, nous sommes unis dans un mouvement très fort et très doux. Et nous sommes aussi la peau noire de l'île et le vent, et la mer, et l'esprit des oiseaux qui guettent le premier rayon du soleil. La nuit nous enserre, appuie sur la montagne, sur les broussailles, la nuit mêlée au vent. Les gouttes de pluie crépitent sur la toile cirée au-dessus de nous, par rafales, le vent s'engouffre dans la crevasse et passe sur nous sa main froide. (*L.Q.*, p. 615).

L'adaptation à l'île implique accepter l'imprévisibilité : ne pas avoir peur de ce qui va arriver, notamment de son climat. Si la description se construit à nouveau à partir de l'évocation des sensations (le goût des cendres et du sel, la sensation tactile associée au vent et à la pluie, le bruit de la pluie), la réaction du personnage est totalement différente de celle décrite dans l'extrait précédent. Les manifestations climatiques de l'île suscitent cette fois-ci chez le personnage une sensation de protection, concrétisée dans le

texte par une personnification de la nuit (qui les « enserre ») et du vent (qui « passe sa main » sur eux). L'union entre Léon et Surya correspond à celle entre les deux personnages et l'île, coïncidence que l'utilisation du verbe « être » vise à souligner : Léon *est* Surya, Surya *est* Léon et les deux *sont* l'île (plus concrètement sa peau, ce qui renforce le rôle du toucher dans cette caractérisation de l'espace insulaire).

Pour ce qui est des caractéristiques climatiques de la Corse, espace privilégié dans le *Sermon*, elles sont typiquement méditerranéennes, c'est-à-dire il y a des « jours de forte chaleur et un déficit hydrique en été, mais aussi des nuances alpines, tels un plus grand nombre de jours de pluie et de gel. » (Rome & Giorgetti, 2007, p. 39). Cela a aussi un impact négatif sur l'état d'esprit des personnages et incite les gens à abandonner l'espace insulaire. Bien que l'on ne sache pas la raison de la disparition de la serveuse du bar, Hayet, on peut supposer que l'ambiance du bar et les caractéristiques climatiques sont à l'origine de sa décision de partir. En effet, la responsable du bar, Marie-Angèle Susani, concevait avec dégoût ce travail et envisageait même de ne plus ouvrir le bar après le départ d'Hayet, notamment à cause des « hivers interminables dont le souvenir lui donnait la nausée (...). (S.C.R., pp. 22-23).

Petroni (2020, p. 9) affirme que « le désir de quitter le sol natal (...) traduit une crise des formes de vie en Corse », ce qui nous fait réfléchir sur la capacité « à habiter la terre de leurs ancêtres une fois q[u]e celle-ci a été ravagée par l'urbanisation, la consommation et le tourisme de masse. ». Ferrari parvient à transmettre cette idée de manière subtile. Ayant choisi le bar comme cadre principal, l'auteur véhicule une image de la Corse qui est à l'origine des « crises des formes de vie » dont nous parle Petroni. Le bar est l'arène des scènes violentes, obscènes, des malentendus, où l'alcool est souvent présent, le transformant dans un petit laboratoire social :

Le bar est un magnifique microcosme, surtout en Corse où s'y croisent des mondes et des époques si différents : les survivances archaïques de la ruralité et les univers culturels contrastés des touristes de passage, le chant polyphonique et la techno, la socialité traditionnelle et les modernités numériques. (Caminade, 2012, s.p.)

Le fonctionnement du bar dépend directement du climat. Ainsi, Libero décide de demander à deux jeunes filles de rester dans le bar, comptant sur leur capacité à attirer les clients dans « une région dévastée par le froid et la misère sexuelle (...) » (S.C.R., 86-

87), prévoyant que sans leur présence « personne ne serait assez dingue pour affronter la pluie et le verglas » (S.C.R., p. 94) pour se déplacer jusqu'au bar. Alors que Le Clézio décrit l'influence du climat sur la vie dans l'île par l'évocation des sensations et les sentiments des personnages, Ferrari s'intéresse plutôt à leur réaction et aux conséquences sur les dynamiques insulaires. Selon Hafi (2021), « certains sociologues et journalistes corses (...) estiment que (...) [l]e Sermon de Ferrari a atteint un degré culminant de véracité et devient la plus vraisemblable allégorie de la vie en Corse... » (p.110).

Il y a donc, dans l'œuvre de Ferrari comme dans celle Le Clézio, une force centrifuge motivée par le besoin de s'échapper de cette « prison » qui est l'île. Ce n'est pas un hasard si Ferrari ne nomme pas les villes de l'île. L'auteur entend mettre en avant le mode de vie sur l'île en général. Les deux auteurs sont pleinement conscients de l'expérience du vécu insulaire et sont capables de transmettre la façon dont ils voient, vivent et ressentent l'île. Dans ces ouvrages, ils évoquent la difficulté de quitter l'île, évoquant le destin quasi irrémédiable de ses habitants en raison de la limitation de la terre (y compris du relief, dans le cas de la montagne corse) et de l'immensité de la mer. Cette idée est renforcée par Le Clézio, qui confirme le confinement des personnages et leur crainte qu'aucun bateau n'accoste sur l'île, et qu'ils ne puissent jamais en sortir :

On est au bord de l'émeute. Il faut faire vite avant que ça ne tourne mal. Les immigrants sont tous sur la plage. Je n'aurais jamais cru qu'ils étaient aussi nombreux. Ils ont compris que le bateau ne venait pas pour eux, ils sont furieux. Ils sont prêts à sauter à la mer pour prendre la chaloupe à l'assaut. (...) Quand j'arrive sur la plage, la cohue est incroyable. Les hommes courent dans tous les sens, en proie à un désespoir furieux. Ils ont abandonné leurs sacs, leurs biens, ils vont jusqu'au rivage, entrent dans la mer malgré les vagues, crient des imprécations (*L.Q.*, pp. 141-146).

Le seul moyen d'en sortir est à travers la mer, une mer qui enferme et qui impose le confinement. L'auteur évoque délibérément les travailleurs asiatiques des colonies européennes d'Asie, qui effectuaient des travaux pénibles et ceux qui y habitaient avant les protagonistes, les coolies, pour aider les lecteurs à déduire le mode de vie des habitants. Comme les coolies, les habitants actuels se sont retrouvés là contre leur gré. Il y a une autre similitude entre ces deux peuples : tous deux ont été condamnés à mort,

certains pour le travail acharné, d'autres pour la maladie, et d'autres encore pour l'impossibilité de s'évader :

Il me semble que je perçois la vie des coolies qui ont vécu ici avant nous, des voyageurs abandonnés. Ce sont eux qui ont construit ces citernes, apportant chaque pierre, la soudant au mortier. Ils habitent encore ici, dans ces roches noires, au pied du piton, devant le bleu irréel du lagon, devant la mer aux vagues très lentes, je sens leur regard sur moi, dans la lumière qui se répercute. Ils ont scruté jour après jour la ligne de Maurice, attendant le bateau qui ne venait pas. Ils ont été brûlés les uns après les autres sur la plage, leurs cendres emportées dans l'Océan (*L.Q.*, p. 477).

L'île de Le Clézio est donc un univers isolé, le prolongement de la douleur physique (surtout pour les coolies) et psychique, une barrière géographique, mais aussi imposée par les forces politiques. Presque tous les personnages de Le Clézio sont victimes de la cruauté de la synarchie mauricienne : Amalia, l'Eurasienne que les Patriarches mauriciens exclurent de leur famille et qu'ils bannent de Maurice (« Mais c'était mon sang [de Léon], le sang mêlé de ma mère. Ce sang que l'oncle Alexandre haïssait, qui lui faisait peur, et pour cela il nous avait chassés d'Anna, il nous avait rejetés à la mer. », *L.Q.*, p. 276) ; Ananta (« J'ai compris [Léon] d'un coup combien elle les détestait, tous, ces grands mounes égoïstes et cruels, pour qui sa mère avait travaillé toute sa vie et qui l'avaient abandonnée. », *L.Q.*, p. 388) ; les passagers de l'Ava.

Une dualité prouve l'influence des mythes et légendes analysés dans le sous-chapitre précédent : en même temps que nous sommes face à une terre qui emprisonne, nous sommes aussi face à une terre qui représente l'idéal de la liberté. En réalité, Léon entreprend un voyage au pays des Archambau qui aboutit à la mise en quarantaine sur l'île Plate. La rencontre de ses habitants, y compris Surya, éveille en lui un sentiment qu'il n'avait jamais connu auparavant : la liberté. Ce sentiment se révèle décisif, dans la mesure où il se détache du propos de Jacques de retourner à ces origines :

— Mais regarde-moi. Regarde-toi. Nous n'avons plus rien en commun. Nous ne serons plus jamais comme avant. Toi et Suzanne, vous irez d'un côté, moi de l'autre. Peut-être que nous ne nous reverrons jamais. Le bateau va venir vous chercher, vous irez à Médine, à Port-Louis, je ne sais pas où. Toi tu seras toujours

un Archambau. Tu pourras retourner en France, ou en Angleterre. Moi je reste avec Surya, je serai toujours avec elle, elle est ma famille maintenant. Même le Patriarche ne saura pas où je suis. (*L.Q.*, p. 577).

Cette liberté est, toutefois, contradictoire. Il recherche sans cesse des informations sur son passé, notamment sur ses parents, interrogeant fréquemment son frère. Malgré cela, théoriquement, Léon veut se détacher de son passé familial, puisqu'il impute aux Archambau la responsabilité de la douleur qui le hante. Il aspire à se libérer du malaise de la mémoire, en se construisant une nouvelle identité. C'est ainsi qu'il pourrait atteindre la liberté. Un passage illustre précisément cette idée :

Elle semble danser sur le récif, elle est ivre de la mer qui monte et du vent, de toute cette lumière d'or qui nous enveloppe. Le lagon est lisse et impénétrable comme un miroir. Jamais je ne me suis senti plus libre. Je n'ai plus de mémoire, je n'ai plus de nom. (*L.Q.*, p. 650).

Le personnage désapprouve complètement l'attitude des Archambau et éprouve des sentiments allant de la haine au désir de vengeance. Il éprouve même un sentiment d'aversion envers son frère pour ce qu'il représente, les Patriarches : « La colère m'a pris, je suis prêt à empoigner Jacques, à le gifler. Jamais je n'aurais imaginé que je pouvais le haïr, non pas pour lui-même, mais pour ce qu'il représente, l'esprit des Patriarches. » (*L.Q.*, p. 650).

Léon atteint, en effet, la liberté souhaitée, oubliant la fraternité consanguine et essayant d'entreprendre une reconstruction identitaire, non biologique, mais sélective et affectueuse. Il trouve son amour pour Surya, la tendresse d'une mère dans les bras d'Ananta, l'amitié d'un frère dans Uka, « un jeune homme du village paria, (...) un des serviteurs des bûchers » (*L.Q.*, p. 371) :

Maintenant je porte sur moi les insignes de ma nouvelle vie, la cendre des bûchers, la poussière noire de Gabriel et l'odeur des oiseaux. Mon regard est neuf. Je ne redeviendrai jamais celui que j'étais, celui qui montait la coupée de l'Ava, dans l'idée vaine de retrouver son île, ses ancêtres. J'ai parcouru toute la rive des Palissades. Je voulais voir Uka (...). Il me semble que c'est lui qui est devenu mon

frère, depuis le jour où il s'est jeté à l'eau pour nager jusqu'à Maurice." (*L.Q.*, p. 641).

L'inquiétude et la peur sont apaisées et donnent lieu à la paix « qu'il recouvre progressivement dans l'espace de l'île. En se rapprochant davantage de la nature et des éléments, sa vision des choses change. Plus il se met au diapason avec son environnement, plus son esprit s'ouvre (...). » (Ouanghari, 2011, p. 79). Une autre force centripète devient ainsi manifeste. D'après Ouanghari (2009), « [c]e nouvel état intérieur remue la pensée de Léon le faisant transiter d'un étonnement quant à cette paix qui l'envahit vers une quasi-indifférence face à l'hostilité de l'île et aux épreuves physiques que tous les nouveaux arrivants affrontent. » (p.79). Habituellement, cette force centripète, c'est-à-dire le désir de rester, est liée à l'amour pour la terre natale, au désir de retourner aux origines, au nid qui est la maison : « On y revient, on rêve d'y revenir comme l'oiseau revient au nid, comme l'agneau revient au bercail. Ce signe du retour marque d'innombrables rêveries, car les retours humains se font sur le grand rythme de la vie humaine » (Bachelard, 1957, p. 99).

Ce n'est pas du tout le cas de Léon, dont les racines n'ont rien à voir avec ce lieu. Pourtant, il y a quelque chose à propos de ce lieu qui lui fait oublier son but initial, les liens créés avec les gens, qui font désormais partie de sa famille :

C'est une nuit très longue et belle, une nuit sans fin. Nous sommes au bord de la terre, au bout du monde. Sur notre radeau de basalte, nous glissons lentement vers la vie nouvelle, vers notre mère. Nous sommes enfants du rêve. Nous sommes libres, enfin, nos chaînes sont tombées. (*L.Q.*, p. 657).

Léon finit par comprendre que la vraie famille est celle que l'on choisit et le bonheur n'est pas dans le lieu des origines, mais dans le lieu où nous construisons nos racines. À partir de ce moment, la haine se transforme en mépris :

Je n'ai plus de vengeance. Que m'importe Alexandre Archambau, que me font les Patriarches, les membres distingués du club de la Synarchie et leur motto arrogant, « Ordre, Force et Progrès » ? Maintenant je l'ai compris : ils ne sont là que pour un bref instant, déjà le vent qui vient de l'autre bout de la terre souffle sur eux et les efface, le grondement de l'Océan recouvre leur voix. La vérité est simple et

belle, elle est dans la lumière qui étincelle sur les dalles de basalte, dans la puissance de la mer, dans cette nuit illuminée le long de la baie des Palissades, comme un miroir de l'infini. (*L.Q.*, p. 663).

Quand il quitte l'île, accompagné de Surya, il renforce cette idée : « elle a mis autour de mon cou (...) le collier portant la plaque d'immatriculation que sa grand-mère avait donné à Ananta, avant le départ de Bhowanipore. Ainsi, maintenant, j'ai un nom, une famille. » (*L.Q.*, p. 680). À partir de ce moment, il y a un changement de point de vue, c'est-à-dire un changement de narrateur : de Léon, le disparu, à Léon, le petit-fils de Jacques, comme si le départ représentait la fin du frère de Jacques. Le lecteur n'a pas d'autres informations sur le sort de Léon et de Surya. L'idée de la fin, de leur disparition, est d'ailleurs sous-jacente à son surnom (« (...) le nom de Léon, que je porte en mémoire du Disparu, ou peut-être pour combler le vide de sa disparition. » *L.Q.*, p. 687).

Comme on l'a constaté, cette force centripète constitue un autre aspect qui rapproche le travail de Le Clézio de celui de Ferrari. La seule différence est que, dans un premier temps, le séjour insulaire des protagonistes de Le Clézio a été forcé. Dans le cas de Ferrari, son personnage principal part à la découverte d'un monde nouveau :

En fin d'après-midi, Libero vint frapper à leur porte et Matthieu accepta de le suivre dans le village et il se laissa guider dans un chaos de chemins secrets, de sources, d'insectes merveilleux et de ruelles qui s'agençaient peu à peu en un espace ordonné jusqu'à former un monde qui cessa bien vite de l'effrayer pour devenir son obsession. (*S.C.R.*, p. 26).

Pour Matthieu, comme pour Léon, quitter l'île a été douloureux. Matthieu assiste à la chute prédestinée du bar et à son effondrement :

Ce monde-là ne perdurait qu'ainsi, à mi-chemin de l'existence et du néant, et Matthieu l'y maintenait soigneusement, dans un réseau complexe d'actes inaccomplis, de désir, de répulsion et de chair impalpable, sans savoir que, des années plus tard, la chute du monde qu'il allait bientôt choisir de faire exister le ramènerait vers Judith comme vers un foyer perdu, et qu'il se reprocherait alors de s'être si cruellement trompé de destin. (*S.C.R.*, p. 44).

La nostalgie initiale de l'île s'estompe rapidement. Son rêve échoue et il retourne à Paris auprès de Judith Haller, son condisciple, « avec laquelle il travaillait de temps en temps et qu'il accompagnait parfois au cinéma ou, le soir, boire un verre » (*S.C.R.*, p. 43), qui l'attendait et avec qui il refait sa vie. Sa vie est marquée par la perte : il perd sa famille, son père et Libero, son meilleur ami, le bar, la maison ancestrale et le village. Selon Hafi (2021), Matthieu ne se lance pas dans une nouvelle aventure dans un monde inconnu par crainte ou par manque de courage. Au contraire, il retourne vers son monde précédant, plus familier, cherchant un abri auprès de Judith.

Un autre personnage qui ressent cette « force » envers le lieu des origines est Aurélie, la sœur de Matthieu. Cependant, ce n'est pas vers un sol insulaire, mais vers la maison de son enfance. La famille, la maison natale et la « chambre de son enfance » (*S.C.R.*, p. 181) représentent une forme de refuge et de réconfort après le chagrin d'amour en Algérie. Cette maison représente un endroit nostalgique de tendresse et d'affection :

Les fouilles étaient terminées, ils avaient regagné lentement leurs mondes respectifs et ils tendaient les mains l'un vers l'autre au-dessus d'un abîme que rien ne pouvait combler. Il est illusoire de croire qu'on peut choisir son sol natal. Aurélie n'avait pas de liens avec ce pays, si ce n'était le sang que son grand-père André Degorce y avait fait couler et les reliques introuvables d'un vieil évêque mort des siècles auparavant. Elle avança la date de son départ et fit ses valises sans rien dire à Massinissa. (...) Elle téléphona à sa mère pour lui dire qu'elle serait à Paris dans la soirée. (*S.C.R.*, p. 159).

Hafi (2021) suggère que la maison ressemble à une mère. Il ajoute « la maison est protectrice comme la mère, apporte la tranquillité et le réconfort comme la mère, elle enveloppe et réchauffe le corps et le cœur comme le fait toujours la mère (...) » (p. 130). Bernardes (2010) à propos de la maison, affirme que la maison est un « coffre de nous souvenirs, [...] un état d'âme. » (s.p.)

L'évocation de la mémoire déclenche la nostalgie. Les personnages s'expatrient, en se souvenant ou en cherchant, à un moment donné, à créer des souvenirs de leur passé, de leur enfance. Hafi (2021) identifie d'ailleurs une « écriture de la nostalgie de la maison chez Jérôme Ferrari » (p.131). D'après ce qui a été exposé ci-dessus, on peut transposer cette idée au roman de Le Clézio. Dans les deux textes, il y a une figure féminine liée au lieu des origines et donc associée à la maison : d'un côté, il y a Anna et de l'autre la mère,

la sœur et l'épouse de Matthieu. Cependant, elles représentent des lieux d'origine opposés : ce lieu chez Ferrari ne constitue pas un sol insulaire comme chez Le Clézio, dont les personnages entretiennent une relation étroite avec Maurice.

Les deux endroits (la maison d'Anna et la maison à Paris) représentent encore une autre dualité : à un moment donné, elles sont méprisées par les protagonistes. Léon essaie d'oublier ses origines (y compris la maison) pour embrasser sa nouvelle vie avec Surya sur l'île. Dans le cas de Matthieu, il trouve la vie à Paris abhorrée et l'abandonne jusqu'à sa chute. Ainsi, dans les deux cas, la vie sur l'île n'est pas un lit de roses. Elle constitue un échec : pour Léon 2, le narrateur du troisième chapitre, l'échec peut prendre la forme du manque d'information qu'il recherchait ; pour Matthieu, l'échec est représenté par toutes ses pertes et son retour à la ville parisienne.

L'espace insulaire possède une force à la fois centripète et centrifuge. Il est porteur de nostalgie (du temps, des objets, des personnes ou du passé vécu) qui peut provoquer un sentiment doux-amer et être à l'origine du désir de continuer sur l'île ou d'en partir. Cette dualité est également évidente dans la conception de cet espace comme terre hostile et d'enfermement et comme microcosme utopique et espace édénique. Dans les deux œuvres, comme nous avons pu le voir, les dualités issues de la tradition mythique et littéraire sont présentées simultanément et elles ont en commun la fin « tragique » des personnages dans le sol insulaire, qu'ils ont essayé d'éviter à tout prix : quitter le lieu où ils étaient heureux et où ils ont réussi à conquérir leur liberté (Matthieu s'affranchi de la vie de Paris et Léon 1 atteint sa liberté à partir du moment où il acquiert une nouvelle identité et parvient à se libérer de son passé familial).

4.2. L'exotisme

L'île est conçue, depuis des siècles, comme un espace exotique, à la fois réel et imaginaire, « radieuse et maudite » (Chevrier, 1991, p. 92), ouverte et refermée et, par conséquent, paradoxale, où les artistes trouvent un terrain fertile pour la construction d'univers fictionnels. Dans ce sous-chapitre nous nous intéresserons à la perception de l'espace insulaire comme exotique. L'exotisme est, comme le souligne Moura, « lié à ce thème fondamental de la littérature mondiale : le voyage. Sans départ, au moins imaginaire, pas de découverte ni de rêve concernant des horizons lointains. » (Moura, 1992, p. 3). Si l'on analyse l'origine étymologique du terme, « du latin *exoticus* et claqué sur le grec du dehors, « étranger », adjectif construit sur l'adverbe, « au dehors », antonyme de « en dedans ». » (Benabid, 2022, p. 37), on peut constater un rapport entre « l'Ailleurs et l'Ici, le Dehors et le Dedans, l'Autre et le Même qui compose la tendance exotique. » (Benabid, 2022, p. 37). Kullberg (2021), à propos de l'origine terminologique, nous révèle que « (...) le mot « exotique » apparaît pour la première fois dans le Quart livre de Rabelais « à propos de marchandises « exotiques et peregrines » venant d'une île fictive liée à la fois à l'Amérique et à l'Antiquité. (...) » (p. 9). L'espace de l'Ailleurs laisse ouverte la voie de la curiosité et le désir de découverte, que ce soit de la nature, de la culture, des mœurs ou des idées. Bref, de tout ce qui concerne l'Autre. Les auteurs-voyageurs profitent du voyage dans des contrées lointaines pour nourrir et enrichir leur écriture. En effet, ces lieux constituent une source inépuisable de traits exotiques et d'histoires.

L'espace insulaire, qui joue un rôle si central dans les textes de J.-M. G. Le Clézio, notamment la Maurice et ses îles satellites, sont porteurs d'une dimension sentimentale et liée à son histoire familiale, mais aussi aux lectures d'enfance et aux rêves d'aventure (Mimoso-Ruiz, 2015). S'il est vrai que Le Clézio ne peut être associé au groupe des écrivains indianocéaniques, puisqu'il est né à Nice, il n'en demeure pas moins qu'il a des origines mauriciennes. Certains critiques mettent d'ailleurs en exergue son besoin de revendiquer sa part insulaire en se « réappropriant d'une identité mauricienne longtemps occultée. » (Racault, 2007, p. 231).

Le héros de Le Clézio est un homme qui part, explore et parcourt des contrées lointaines, qui voyage, en somme, étant confronté à des cultures différentes, ce qui est à l'origine des traits exotiques que l'on retrouve dans ses œuvres. Ces voyages impliquent un contact avec une flore, une faune, un climat et des gens qui s'éloignent des

caractéristiques de l'Occident, que J-M.G Le Clézio refuse au détriment de l'aventure mauricienne, d'un imaginaire incarnant l'idéal humain : « Ville de fer et de béton, je ne te veux plus. Je te refuse. Ville à soupapes, ville de garages et de hangars, j'y ai assez vécu. Les éternelles rues cachent la terre, les murs sont des paravents gris... » (Le Clézio, 1969, p. 63).

Pour ses personnages, Paris représente une ville « dévastée, les rues noires piquées de pluie, quelque chose de sombre et de pauvre, l'odeur des poêles où les vieux emmitouflés brûlaient ce qu'ils pouvaient, des planches, des papiers, de la poussière de coke. » (*L.Q.*, p. 20). À ce propos, Robichez se réfère à l'écrivain comme un « écologiste qui déplore l'envahissement de la nature par les citadelles de béton et la tyrannie de la civilisation mécanique » (cité par Le Bon, 2004, p. 41).

Cette attitude de l'auteur envers la nature semble être partagée par ses personnages, qui aspirent à échapper à la civilisation pour se connecter à un monde pur, simple, primitif. L'Europe, un espace central du roman, surgit en opposition à l'île Maurice, et devient l'espace d'exil du père de Jacques et Léon, Antoine. Ainsi, la nature devient le lieu des aventuriers, des voyageurs en pleine contemplation, dont le récit de l'arrivée aux îles révèle l'enthousiasme par rapport à la végétation et aux paysages paradisiaques.

Song (2012) essaye d'établir au moyen d'un tableau la relation entre les espaces et les personnages (fig.1).

Ile Maurice	Europe
+	-
Alexandre, le Patriarche	Antoine-Amalia
le pouvoir et les biens	expulsés
possession d'Anna: la terre, la famille, la patrie	privation et manque
centre-européens	marginaux - eurasiens
espace intérieur	espace extérieur
protégés par le communauté	sans protection

Figure 1 – L'île Maurice et l'Europe – relation avec les personnages (Song, 2012, p. 376)

Le tableau ci-dessus synthétise ce que ces deux espaces représentent pour les personnages. Tout d'abord, le signe « + » sur l'île Maurice signifie quelque chose de positif, contrairement au signe « - », qui dénote un aspect négatif. Alexandre, le Patriarche, correspond à la représentation du pouvoir. Il possède le pouvoir d'exiler les passagers, tout comme il l'a fait avec Antoine et sa femme Amalia, qui se trouvent du côté de l'Europe, symbole de privation, de manque et de non-protection. Le passage suivant, un dialogue entre les deux frères, montre justement le pouvoir d'Alexandre. Ici, c'est Léon qui s'adresse à Jacques :

Mais ouvre les yeux ! Ce sont eux qui ont tout fait, les Patriarches, ce sont eux qui nous ont abandonnés, comme ils avaient abandonné les passagers de l'Hydaree, pendant des mois sur cette île. Tu ne comptes pas pour eux ! Rien ne compte pour eux, en dehors de leurs champs de cannes. Tu parles du nom des Archambau, mais tu es le fils d'un homme que les Archambau ont humilié, ont jeté dehors ! Un fruit sec ! (...) Et toi tu voudrais que je retourne chez eux, que je fasse comme s'il ne s'était rien passé ? C'est toi qui es fou. Jamais ils ne t'accepteront, ni toi ni Suzanne. Moi, je n'existerai pas pour eux. Ils ne sauront même pas qui je suis. Je ne les verrai jamais, sauf quand ils passeront au galop dans leurs voitures, et que je me mettrai dans le fossé pour ne pas être écrasé. (*L.Q.*, pp. 355-356).

Du point de vue des personnages, l'Europe représente un espace extérieur. Par contre, c'est sur l'île Maurice que l'on trouve la maison d'Anna, symbole de l'espace intérieur, de la « terre », de l'« origine » et de la « patrie », où la famille se sentait protégée (*L.Q.*, p. 8) :

Jacques parle de Médine, de la maison d'Anna. Il y a si longtemps. (...) Quand je revenais de la pension Le Tourhis, à Noël, ou bien en hiver, je veux dire, juillet, août, tu ne peux pas t'imaginer la fête que c'était, je revenais à la maison, je retrouvais ma chambre, je pouvais courir partout dans les champs de cannes, jusqu'à la savane, jusqu'à la mer. Je te montrerai le chemin. (...) Tu ne peux pas ne pas aimer, c'est le plus joli paysage du monde, avec les champs bien verts, ils

vont si loin qu'on ne sait pas où ils finissent, on les confond avec la mer. (*L.Q.*, pp. 121-122).

Cette description enthousiaste de l'espace joue sur l'idée d'étendue de l'espace insulaire et d'une certaine absence de frontières, que l'on retrouvera dans d'autres passages du roman, où la mer devient une sorte de prolongement de l'île.

La rupture d'Antoine avec le Patriarche fait naître un conflit qui persiste dans la génération de Jacques et de Léon, qui décident de retourner à Maurice et sont obligés de séjourner dans île Plate. Cet île se situe au Nord de Maurice et, comme son nom l'indique, c'est une île presque sans relief : « Plate est par 19° 52' de latitude sud, et 57° 39' de longitude est. À environ 20 milles au nord du cap Malheureux, c'est une île presque ronde, dont la forme rappelle, en plus petit, celle de Maurice. » (*L.Q.*, p. 53). Cet extrait est représentatif de la tendance de l'auteur à utiliser le familier pour saisir et décrire l'altérité de l'espace insulaire. Ici, l'auteur se sert d'un discours familier et de la comparaison avec des espaces mieux connus pour caractériser l'île Plate. La première phrase et le début de la phrase suivante reproduisent un langage plus technique, faisant référence aux coordonnées géographiques de l'île. Il s'agit de données précises, d'un discours dénotatif que le lecteur connaît bien et qui renvoie au monde réel. Ce genre de description produit un certain effet de réel (Barthes, 1968) et semble vouloir faire oublier, par moments, le caractère fictionnel du texte. Cependant, ensuite, le narrateur utilise la comparaison avec des éléments qu'il prévoit que le lecteur connaît – une forme ronde, souvent associée à l'image la plus stéréotypée de l'île – et une autre île, plus grande et mieux connue.

Si le choix de l'adjectif « rond(e) » traduit l'isolement et la fermeture associés à l'image de l'île, il renvoie également au passé historique de cette île en particulier, qui est mentionné dans le récit. Dans les années 1850, les ouvriers indiens ayant contracté des maladies contagieuses, les esclaves insoumis, les bagnards (ou les passagers d'un bateau) y étaient isolés par les colons britanniques afin d'éviter la propagation des maladies. Le séjour sur l'île n'était pas un choix :

Et d'un seul coup, ma colère est tombée. Jacques est mon frère, je n'ai personne d'autre que lui. Si je ne suis pas de son côté, qui le sera ? Que pouvait-il faire ? Ce n'était pas sa volonté ni même celle du Véreux, et le sirdar lui-même n'y pouvait rien. C'était un ordre qui venait d'ailleurs, de Maurice, de la Synarchie,

du club des Patriarches, la peur d'une maladie inconnue qui se répand à travers l'île, le spectre de l'*Hydaree*. (*L.Q.*, p. 111).

Suzanne, la femme de Jacques, est allée à Maurice avec Jacques dans le but de « soigner les immigrés indiens, de créer des dispensaires, de suivre le modèle de Florence Nigtingale, et tout d'un coup elle imagine que c'est ici, de l'autre côté de l'île, des gens qui sont abandonnés, malades, mourants peut-être. » (*L.Q.*, p. 114). Conscient de l'histoire de l'île, l'auteur nous offre une description à double sens, qui peut, effectivement, renvoyer à la forme de l'île, mais qui insinue surtout une critique subtile à son histoire coloniale. Il mêle une description dénotative et connotative, une tendance que l'on retrouve tout au long du roman, comme on le verra.

L'espace insulaire y est cependant toujours associé à l'idée de pureté et de refuge, où l'on retrouve des traces de l'harmonie entre l'Homme et la Nature :

Sur Plate, le ciel, la mer, le volcan et les coulées de lave, l'eau du lagon et la silhouette de Gabriel, tout est magnifique. L'île n'est qu'un seul piton noir émergeant de la lueur de l'Océan, un simple rocher battu par les vagues et usé par le vent, un radeau naufragé devant la ligne verte de Maurice. Pourtant, aucun endroit ne m'a semblé aussi vaste, aussi mystérieux. Comme si les limites n'étaient pas celles du rivage, mais, pour nous qui étions pareils à des prisonniers, au-delà de l'horizon, rejoignant le monde du rêve. (*L.Q.*, p.75).

Ce passage s'organise autour d'une apparente contradiction. L'île y est décrite comme un espace hostile (« un piton noir », « simple rocher ») et menaçant, une menace qui provient de son intérieur, par le volcan et sa lave, mais aussi de l'extérieur, de la mer qui « bat » et « use ». La métaphore du radeau naufragé récupère d'ailleurs l'imaginaire de l'île déserte, en concentrant ces deux connotations, de vulnérabilité et de danger. Cet aspect sauvage de l'île y gagne toutefois une connotation positive, comme en témoignent le choix des adjectifs : « magnifique », « vaste » et « mystérieux ». L'auteur dessine par la voie des mots le paysage d'un paradis perdu, comme si ce qui le reliait à l'île c'était son paysage, comme si « l'écriture avait besoin pour éclore et fleurir de retrouver une beauté primitive » (Léger et al., 2010, p. 27). À cette double caractérisation correspond le sentiment dichotomique des personnages, qui y sont prisonniers, mais conçoivent cet espace clos comme une ouverture sur le monde.

Dans d'autres passages, où l'île est associée à la quarantaine, il devient un lieu presque désert, marginal, représentatif de la mort :

La muraille sombre du volcan, les broussailles qui recouvrent les pentes, et les grandes plaques de basalte de la baie des Palissades, où les vagues déferlaient dans un grondement de tonnerre. Nous n'apercevions sur l'île aucun signe de vie, sauf de temps à autre le passage d'un goéland emporté par le vent, s'évanouissant en même temps que son cri grinçant. (*L.Q.*, p. 64).

Les personnages perçoivent, par conséquent, l'espace insulaire de différentes manières, alternant entre l'image d'un paradis harmonieux au milieu de l'Océan et celle d'un espace hostile. Il ne s'agit plus de tenter une description vraisemblable, aux allures scientifiques, comme dans le cas de l'évocation des coordonnées géographiques de l'île, mais plutôt de souligner le rôle joué par la perception subjective de l'espace, qui dépend de l'état psychologique des personnages eux-mêmes.

Song (2012) établit également un parallélisme entre deux autres espaces, à savoir l'île Maurice et l'île Plate/ Îlot Gabriel (fig.2) :

Ile Maurice	Ile Plate / Ilot Gabriel
+	-
Alexandre Archambau	Jacques, Suzanne, Léon
centre / intérieur / Anna(maison)	marginal / extérieur / l'exil
la gloire de la famille et des biens	le désert, la mort

Figure 2 – L'île Maurice et l'île Plate/îlot Gabriel – relation avec les personnages (Song, 2012, p. 376)

Or, pour Léon cette représentation se modifie lorsque surgit Surya, une jeune indienne dont il tombe amoureux. L'île Plate et l'îlot Gabriel n'ont pas la même signification pour lui et Surya que pour son frère et Suzanne. Ils deviennent pour les premiers le signe de l'harmonie, de l'amour, de la nature et de la paix. Léon commence à envisager l'île Maurice comme un lieu marqué par l'oppression et la possession de la terre

et des biens. Léon n'y voit plus l'occasion de retrouver la gloire de sa famille et renonce au but qui l'a emmené à bord de l'Ava : la transformation du personnage advient de son rapport à l'espace insulaire et ne pourrait se produire nulle part ailleurs. C'est son rapport à l'espace qui modifie sa perception du monde. L'île devient ainsi un espace associé à la mutation.

La perception dichotomique de l'espace ne se circonscrit pas à la relation entre le continent et l'île. On la retrouve également à l'intérieur même de l'île, où il y a une dualité qui oppose la baie des Palissades et la zone européenne, marquée par une frontière physique. Là encore, la description de ces deux espaces dépend de l'état d'esprit des personnages. La baie des Palissades est perçue comme un espace lumineux (« La baie des Palissades s'éclaira tout à coup dans une trouée de soleil » [*L.Q.*, p. 68]), tranquille, harmonieux, chaud et confortable (« Les feux brillaient devant les maisons, à l'abri des auvents. Je sentais l'odeur du riz en train de cuire, l'odeur douce du cumin et des épices » [*L.Q.*, p. 107]) où l'on perçoit des marques de bonheur (« Il y a une rumeur de musique, des chants, des prières, une berceuse. Les derniers feux rougeoient, l'odeur du santal monte au centre du ciel. » [*L.Q.*, p. 87]). Il y a « une autre mesure du temps, qui est le va-et-vient des marées, le passage des oiseaux, les changements dans le ciel et dans la lagune, les battements du cœur. » (*L.Q.*, p. 178).

La Quarantaine, en revanche, contraste avec la baie des Palissades. Il s'agit d'un lieu impur, dont l'eau est pleine de larves et moustiques (*L.Q.*, pp. 225-226), obscur hostile, « froid et menaçant » (*L.Q.*, pp. 440-441). C'est un lieu « marqué par l'interdiction et dominé par Véran de Véreux » (*L.Q.*, p. 114). Comme mentionné précédemment, celui-ci a interdit tout franchissement de la frontière de la baie des Palissades pour éviter le risque de propagation de l'épidémie. Cette vision de l'espace est partagée avant tout par Léon. Évidemment, l'endroit où Léon se sent le mieux est celui où se trouve Surya. Alors il enfreint cette loi et franchit la frontière pour rejoindre l'amour, la pureté et le primitivisme.

Un lien entre la psychologie des personnages et la représentation de l'espace de l'îlot Gabriel s'établit. Cet îlot acquiert une signification différente pour Léon en présence de Suryavati. Il s'agit d'un îlot qui se trouve près de l'île Plate, un lieu hostile, « aride », symbole de mort en raison de sa fonction : isoler les malades contagieux : « Gabriel doit rester réservé aux incurables et à ceux qui les soignent » (*L.Q.*, p. 331). Cependant, cet îlot se transforme en paradis pour Léon lorsque Surya est présente : « (...) il me semblait que je n'avais vécu que pour (...) vivre avec elle (...) au milieu des rochers de Gabriel.

Voisins d'un peuple d'oiseaux magiciens aux yeux sans paupières, attendre... » (*L.Q.*, p. 613). Cet endroit apparemment associé à la mort et à la maladie devient alors le lieu de la guérison et de la vie. En effet, c'est là que Surya et Léon ont conçu un enfant, devenant eux-mêmes des éléments de la nature :

Je n'étais plus seul, j'étais un avec elle, elle était la mer, fraîche, lente, mouvante autour de moi. Mon sexe, cette pierre noire, droite, glissant sur la lèvre douce et humide de son sexe, la feuille de nymphéa qui enveloppe la pierre. Je me souviens du jeu de la pierre et du papier. (*L.Q.*, p. 437)

Cette description de l'acte amoureux reprend les métaphores qui servaient, dans le passage cité ci-dessus, à décrire l'île - un « piton noir émergeant [...] de l'Océan, un simple rocher ». Ceci semble symboliser la fusion entre le couple et l'île, plus précisément, l'homme est associé à la force tellurique et la femme à la force maritime, qui enveloppe et accueille l'île.

Le roman présente ainsi des versions dysphoriques et euphoriques de chaque lieu, selon la perspective du personnage. Pour ce qui est de la vision euphorique, elle devient plus visible lors des portraits harmonieux de la nature, où la flore décrite relève de l'exotisme. La mise en scène d'une végétation exotique contribue à la figuration de l'idéal insulaire. L'auteur évoque Maurice et l'île Plate, invitant le lecteur à les découvrir :

Je [Jacques] me souviens, derrière Anna il y avait les ruines d'une ancienne sucrerie, avec une haute cheminée noire, et des murs envahis par les broussailles. Un peu plus loin au bord de la mer, le four à chaux. (...) Ou bien on s'en allait le long des chemins de cannes, pour sentir l'odeur, il faisait très chaud, la terre brûlait la plante des pieds. » (*L.Q.*, pp. 121-123).

Nous retrouvons à nouveau, dans ce passage, l'idée d'une absence de frontières de l'île. Notons que les descriptions sont plutôt vagues, elles servent à évoquer des images que le lecteur reconnaîtra à partir de sa connaissance du monde. Elles incluent néanmoins le sens de l'odorat, de la vue et du toucher, ce qui intensifie la projection du lecteur dans cet espace idéalisé.

Le Clézio introduit dans le tissu narratif des descriptions quasi photographiques. Comme le mentionne López (2018), l'image visuelle possède un pouvoir d'incantation et

est capable de déclencher « une rêverie sur le langage » et, par conséquent, une évasion onirique. La vue joue un rôle central dans les descriptions de Le Clézio :

La figure du photographe, porté sur des adolescentes aux traits ethniques, sans repères identitaires, est introduite dans ses récits. La photographie, de par son caractère visuel, fixe le souvenir et devient une icône d'identité, impuissante, pourtant, à restituer les lacunes de la mémoire. L'écriture, comme la photo, fige l'instantanéité du vécu, la puissance des mots étant, parfois, plus efficace à retranscrire le passé. De même que l'image, l'écriture est support d'identité et projection d'une mémoire ancienne qui remonte à un état de pré-conscience avant l'existence du narrateur. (López, 2018, p. 291).

On peut même parler d'un auteur-peintre qui privilégie des aquarelles vives de paysages et de la vie traditionnelle mauricienne à l'action. Outre ces descriptions, le roman contient aussi des sections où le rapport à la flore de l'île est traité du point de vue typique de l'explorateur. En effet, le narrateur nous renvoie souvent au « Journal du botaniste » de John Metcalfe, dans lequel sont présentées des citations d'un traité de botanique. Il s'agit d'une partie informative et scientifique, insérée dans le récit, dans laquelle le botaniste utilise un langage spécialisé pour situer et nommer les espèces. Dans un premier instant, ces descriptions scientifiques peuvent ne pas attirer les lecteurs non spécialistes, cependant, elles évoquent l'idée d'un monde nouveau, exotique par sa biodiversité, comme si le lecteur devenait lui-même l'explorateur.

Dans ces passages, on observe un langage objectif, sauf lorsqu'on nous présente les « usages possibles de ces plantes » (Borgomano, 2006, p. 7). Cela s'explique car le botaniste et Léon croyaient qu'une légumineuse pourrait « pallier la disette » (Borgomano, 2001, p. 7). Comme l'explique Cortanze :

Le journal se détache de manière tranchée du reste du texte : sur le plan visuel tout d'abord, puisqu'il s'agit d'un journal, d'un écrit à la limite du littéraire, un écrit fragmenté, à peine rédigé (...) Pas de narration ici, ou si peu, mais une observation précise et objective de l'environnement. (Cortanze, 1999, p. 180)

La flore de l'île Plate est aussi évoquée dans ce journal par sa dénomination populaire/vulgaire, qui est souvent accompagnée par des explications étymologiques.

L'auteur a alors pour objectif de rendre vif « le paradis perdu qu'il construit et reconstruit dans ses romans » (Mateoc, 2012, p. 179) : il nous donne des détails physiques, des toponymes, les noms de plantes, d'arbres et d'oiseaux (Mateoc, 2012, p. 179) :

Avec L., j'ai recensé l'étendue et la variété des ipomées, autrement dit batatrans. Sur l'origine du nom : à Maurice, on le comprend comme raccourci de Patate à Durand. Qui est Durand ? Pourquoi l'avoir immortalisé ? Me semble plutôt une variation créole (ou malagasy) sur batata, importée jadis par les bateaux négriers qui joignaient le Brésil aux Mascareignes. (*L.Q.*, p. 153)

L'auteur met ici en évidence la figure de l'explorateur, John Metcalfe, qui parcourt l'île et collecte diverses espèces, tout en nous présentant une description de la végétation de l'île Plate. Bien qu'il ne puisse s'agir que d'une image figurative et fictive, selon Cortanze (1999), « lorsqu'on écrit, on n'invente pas. On est toujours propulsé par une mémoire qui appartient quelquefois aux autres... » (p. 51). Ainsi, ces annotations, qui semblent avoir été écrites lors d'explorations, renvoient aux caractéristiques du lieu, à l'exotisme de la flore de l'île Plate. Le travail de John Metcalfe se résume à un passage du récit :

Je me souviens [Léon] de l'après-midi avec John, son enthousiasme quand nous descendions vers le ravin : « Cet endroit est le paradis » Il cueillait les spécimens, détachait les racines en creusant doucement autour des radicelles, plaçait chaque feuille entre les claies garnies de feutre humide (...) Puis il dictait le nom à Sarah lentement, qui l'écrivait à la mine de plomb sur le cahier, comme une formule magique. (*L.Q.*, p.341)

Le Clézio décrit donc les personnages dans leur exploration d'un lieu qu'ils conçoivent comme presque vierge, évoquant l'image traditionnelle des explorateurs à laquelle le lecteur peut s'identifier. Le langage spécialisé y côtoie les impressions de l'observateur (« Cet endroit est le paradis » ; « « une formule magique »), l'île y étant décrite comme un mélange des deux.

Les liens étroits entre la végétation et l'homme ne se réduisent pas à ces passages, puisque « [c]e sont les plantes qui sauvent les hommes » (*L.Q.*, p. 268). Les plantes et les

légumes cultivés par les coolies ont non seulement des vertus médicinales, permettant de soigner les malades, mais ils constituent aussi la base de l'alimentation. En effet, Metcalfe, dont l'objectif est de trouver une plante, l'*Indigofera tinctora*, l'indigotier sauvage, rêve aussi « d'un monde meilleur où les plantes auraient guéri l'humanité de toutes ses plaies. » (*L.Q.*, p. 648). Il est donc persuadé que cette plante changerait les conditions de vie des immigrants en quarantaine. En somme, il croit que c'est l'île qui peut sauver les gens. Rappelons que c'est l'épidémie de variole qui a empêché les passagers de l'Ava de poursuivre leur voyage jusqu'à Maurice.

Cependant, comme le souligne Cortanze, bien que John Metcalfe connaisse les vertus des plantes, il ne collabore pas avec Jacques, le médecin. C'est précisément « Léon (...) qui permet de faire le lien entre ces deux manières de comprendre le végétal. Parce qu'il persiste à revoir Surya, (...) il relie les deux communautés, les deux manières de comprendre le monde... » (Cortanze, 1999, p. 183). Ainsi, lors du décès du botaniste, Léon hérite du carnet et, par conséquent, du savoir nécessaire pour soigner les malades, tout comme Surya l'a hérité de sa mère, l'indienne guérisseuse et servante des bûchers, Ananta. C'est cette jeune fille, issue d'un milieu marginal qui sauve Suzanne, la belle-sœur de Léon, en utilisant des herbes remèdes. Elle ne possède ni le savoir terminologique du botaniste ni le savoir du médecin, toutefois, elle sait reconnaître les plantes qui guérissent (comme le bevilacqua) et qui se trouvent dans son sac de vacoa.

La nouveauté et la découverte de ces plantes par les personnages permettent au lecteur une perspective presque synesthésique, c'est-à-dire, une perception visuelle et sensorielle des saveurs et des odeurs. Ceci est perceptible lorsque Léon sent l'odeur des épices telles que le basilic, la coriandre, le persil et le cari, lors de son arrivée au village des coolies. Les plantes ne sont pas seulement la base de la guérison de maladies, elles sont aussi la base de l'alimentation, comme on l'avait déjà mentionné. En effet, le botaniste et Léon partent justement à la recherche de plantes comestibles, ayant trouvé des plantations de « patates », de « chouchous », de « cocos », entre autres légumes (*L.Q.*, p. 335).

Ce rapport alimentaire aux plantes distingue d'ailleurs les deux groupes de personnages : les immigrants des Indes anglaises, qui habitent dans le village des Palissades et qui se sont adaptés au lieu, en adoptant un mode de vie similaire à celui des peuples autochtones, et les habitants de la Quarantaine, les Européens, dont l'alimentation provient de l'extérieur et qui arrive sur l'île via des bateaux, ce qui soulève une question culturelle qui sera traitée dans le chapitre suivant.

L'auteur laisse entrevoir l'importance de la flore dans toutes les dimensions primitives de la vie de l'île déjà mentionnées, auxquelles s'ajoutent le textile et l'habitation, puisque les huttes du village des coolies ont des « toits de feuilles tressées qui doivent bruiser dans le vent, et qui font comme un habit protégeant de la pluie et du soleil (...). La base des maisons est peinte à la chaux, il y a des volets aux fenêtres et des fleurs le long des murs. » (*L. Q.*, p. 86)

Ce rapport à la nature et l'exotisme chez Le Clézio découle également du discours sur le primitif. Moura parle de « récits inspirés par une recherche néo-primitive » (Moura, 1998, p. 414). À ceci, Lojacono (2010) ajoute que « [l]e primitivisme (...) remonte au temps jusqu'à rencontrer le Grand Temps (...), celui de la perfection des commencements et ce sont les balbutiements de l'humanité que l'Européen recherche dans ses escapades exotiques... » (2010, p. 77). L'auteur attribue trois principes au primitif, à savoir : « la pauvreté, l'égalitarisme et la vie à l'écoute de la nature » (Lojacono, 2010, p. 78).

Au primitif s'ajoute la figure féminine puisqu'elle est souvent associée à la nature, à la terre, à la fécondité. Dans *La Quarantaine*, c'est Suryavati qui se rapproche le plus du primitivisme précisément en raison de son rapport à la nature, en particulier à la mer. C'est lors d'une promenade sur la plage que Léon la rencontre. Elle remonte à la surface des eaux armée d'un harpon et vêtue d'un sari vert. Dès lors, ces apparitions se succèdent, créant un espace symbolique dans le roman, celui d'un monde intérieur, comme le souligne Thibault :

Au départ le récif de corail sur lequel progresse Suryavati marque le contraste entre le chaos du monde extérieur et le calme intérieur auquel aspire le héros. (...) Mais au fur et à mesure que Léon se familiarise avec la topologie de l'île, la symbolique de l'espace se transforme : le lagon devient l'image du moi conscient (...). Suryavati (...) chemine entre les deux mondes du rêve et de la réalité... (Thibault, 2000, pp. 854-955).

En effet, Léon apprend à pêcher des ourites au harpon dans le lagon, à nager, à flotter et à dériver au fond de l'eau, attentif aux algues, aux coraux et aux roches de l'île primitive de Surya (parallèle à l'île Maurice), avec laquelle il se familiarise. Il pénètre alors dans un espace et dans un temps primitif où il a « une autre mesure du temps » (*L. Q.*, p. 178).

La contemplation de la nature permet à Surya et à Léon de s'évader, un effet que la pêche semble également produire. Symboliquement, la pêche, mentionnée à plusieurs reprises tout au long du récit, ne représente que « la confrontation avec les manifestations monstrueuses de l'inconscient ». (Thibault, 2009, p.148). La figure du pêcheur, comme le montrent Léger et al. (2010), constitue un « superbe contour d'un homme, pieds dans l'eau » marqué par « une vie dure » qui s'est tourné « vers la mer pour survivre ». (Léger et al., 2010, p. 30)

Les aquarelles leclésiennes font également connaître un bestiaire très représentatif de l'espace évoqué¹. Certains animaux, tels que les cabris et les ourites, y assurent la subsistance, tant sur le plan financier que sur le plan alimentaire : « Il y a un an que nous habitons ici. Ma mère travaille pour les gens qui arrivent, elle leur vend les choses dont ils ont besoin. Elle leur faisait la cuisine aussi, mais maintenant elle est tombée malade. Moi je pêche du poisson ou des ourites pour les vendre. » (*L.Q.*, p. 132). D'autres animaux y ont une valeur symbolique. Les oiseaux qui volent sont associés à la liberté, à l'indépendance, ce qui contraste fortement avec les oiseaux en cage. C'est le cas du paille-en-queue blanc qui symbolise la liberté : « C'est ici que j'ai vu pour la première fois les pailles-en-queue, qui volent lourdement contre le vent en traînant derrière eux leurs banderoles rouges. » (*L.Q.* p. 83).

Outre la faune et la flore, l'auteur évoque les éléments culturels des communautés qui dénotent de l'exotisme de l'espace insulaire à partir des traces mémorielles, d'où la prépondérance de la transmission orale des traditions chez Le Clézio. À partir de ce qu'il entend des voix qui lui sont chères, il tente de « re-membrer, re-construire, re-crée » (Léger et al. 2010, p. 32) ces traditions ancestrales. À titre d'exemple, la tradition se manifeste dans l'utilisation du créole ou dans l'art culinaire des îles. Tout cela contribue à former une contiguïté entre la fiction et le monde réel, la référence primordiale dans l'écriture leclésienne. D'après Jean du Berger, il appartient à un groupe (ethnique) lorsqu'il puise « dans la mémoire microcollective partagée par [les Mauriciens] et qui donne forme aux pratiques culturelles coutumières, pragmatiques, symboliques et esthétiques dans lesquelles les membres se reconnaissent et expriment leur identité » (comme cité par Léger et al., 2010, p. 34).

¹ Voir, à ce sujet *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, n°14 et 15, *Minorités silencieuses. Rires et sourires*, Éditions Passage(s), 2021-2022, qui propose même un bestiaire illustré créé à partir de l'œuvre de l'auteur.

Ce récit rappelle celui de *Robinson Crusoé*, puisque ce héros, comme le héros leclézien, se retrouve éloigné de la civilisation, cherchant les moyens de survivre dans un lieu hostile. Tous deux sont marqués par l'exotisme d'aventure et se tournent vers la nature pour satisfaire leurs besoins. Cependant, Robinson, contrairement à Léon, représente le dominateur dans une perspective coloniale. Tandis que Léon et Surya cherchent des oursins et des ourites et mangent du riz, « des morceaux d'ourites dans une sauce de cari, et des feuilles de songe, sombres, âpres » (*L.Q.*, p. 346), Robinson met en exergue la manière dont il domine la nature :

There were divers other plants, which I had no notion of, or understanding about (...) It was a little before the great rains (...), that I threw this stuff away, taking no notice of anything, and not so much as remembering that I thrown anything there ; when about a month after (...), I saw some few stalks of something green shooting out of the ground (...) I was surprised and perfectly astonished, when after a little longer time I saw about ten or twelve ears come out (...) But by this experiment I was made master of my business, and knew exactly when the proper season was to sow; and that I might expect two seed times, and two harvests, every year (...) Killed a young goat, and lamed another (...) This was the first time that I entertained a thought of breeding up some tame creatures, that I might have food when my powder and shot was all spent... (Defoë, 1994, pp. 75-106)

L'exotisme et le voyage sont, certes, des thèmes importants dans le roman de Le Clézio. Cependant, son texte ne peut être réduit « à un dépaysement de plages tropicales, à sorte de tourisme politiquement correct, c'est-à-dire postcolonial et écologique » (Thibault, 2009, p. 101), comme le font souvent ses lecteurs. On y retrouve également des problèmes d'actualité tels que la migration, l'altérité et le contact avec l'Autre. En effet, comme le souligne Jean-Marc Moura, le voyage dans la littérature postcoloniale assume « sa puissance de déstabilisation » et redonne de l'intérêt à l'histoire de l'autre (Jean-Marc Moura, 2012, p. 174).

La problématique de l'espace et du voyage dans l'œuvre de Le Clézio a été reconnue premièrement par Michel Foucault et ensuite par Thibault (2009), qui la qualifient de « métaphore exotique », expression que l'auteur analyse à partir des thèses psychanalytiques et anthropologiques. C'est à partir de cette réflexion que l'on peut affirmer que, dans *La Quarantaine*, le voyage prend un sens différent de celui qui lui est

couramment attribué, c'est-à-dire non seulement le voyage vers un autre lieu, « vers le Dehors, mais aussi vers le Dedans, vers le monde intérieur, (...) la psyché » (*L.Q.*, p. 14).

Bien que les personnages lecléziens soient des voyageurs, le principal voyage décrit dans le récit est un voyage initiatique (Thibault, 2009, p. 135). Dans le roman, c'est l'île qui représente le milieu primitif, « c'est comme si l'île tout entière était mémoire, surgie au milieu de l'Océan, portant en elle l'étincelle enfouie de la naissance » (*L.Q.*, p. 255). Ce récit décrit ce que Thibault appelle des « voyages initiatiques qui mènent (...) à la découverte de la pensée primitive » (Thibault, 2009, p. 135). Ainsi, le voyage initiatique, bien qu'utopique, est éloigné de l'écriture de la colonisation. Le héros leclézien n'est pas un colon, mais un européen qui rompt avec ses racines et se rapproche tellement de la culture indienne qu'il finit par se convertir. La notion d'*initiation* est liée à l'évolution et à la connaissance intérieure du personnage ou du monde et est définie par Mircea Eliade (1959), historien et ethnologue, comme « un ensemble de rites et d'enseignements oraux qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier » (p. 12). En effet, lorsque les personnages entreprennent un voyage, celui-ci correspond à un parcours initiatique, un voyage intérieur. Dans le roman, on observe un double voyage initiatique : celui de Léon, frère de Jacques, et celui du petit-fils de Jacques, lui aussi appelé Léon. Ces deux voyages sont liés, comme on l'a vu, à la problématique de la quête des origines.

Pour ce qui est du frère de Jacques, son initiation sur l'île Plate est marquée par plusieurs épreuves, « une mort initiatique représentée symboliquement par la traversée maritime et son premier voyage sur l'îlot Gabriel. » (Pettiti, 2004, p. 4). Selon Pettiti, c'est le baptême, dans lequel « Suryavati inscrit des signes sur le visage le Léon avec la cendre des bûchers » (Pettiti, 2004, p. 4), qui fait renaître le protagoniste, qui devient un descendant d'Ananta. C'est Ananta et Giribala qui lui transmettent le savoir ancestral, ainsi que les origines de la lignée indienne, ce qui lui permet dès lors d'intégrer le monde de Surya et de devenir un descendant de la famille. Un autre épisode illustratif de ce passage initiatique correspond au moment où Surya donne à Léon le collier de sa grand-mère, transmis de génération en génération. Cela permet au personnage de retrouver une identité. D'autre part, le processus initiatique du petit-fils de Jacques commence « par le retour sur les traces de son Grand-Oncle : il se rend sur l'île Plate et l'îlot Gabriel à la recherche de l'ancêtre disparu dont il porte le nom » (Pettiti, 2004, p. 4). Sa renaissance est symbolisée par le moment où il retourne à l'endroit où a vécu son grand-oncle.

L'île et le voyage, cette fois-ci réel et non initiatique, jouent également un rôle prépondérant dans l'écriture de Jérôme Ferrari. Cependant, l'espace géographique n'est pas le même que celui de Le Clézio : on passe de l'Afrique à l'Europe, de l'Océan Indien à la Méditerranée et, enfin, des Mascareignes à la Corse. Le voyage constitue une réalité très courante dans les « récits des gens issus des diasporas qui fantasment volontiers sur la terre où ils ne vivent pas et surtout où ils ne travaillent pas. » (Graziani, 2013, p. 209). De fait, le voyage vers la Corse semble être pour Matthieu, paradoxalement, une source de souffrance, mais aussi l'objet du désir :

Il y avait deux mondes, peut-être une infinité d'autres, mais pour lui seulement deux. Deux mondes absolument séparés, hiérarchisés, sans frontières communes et il voulait faire sien celui qui lui était le plus étranger, comme s'il avait découvert que la part essentielle de lui-même était précisément celle qui lui avait été arrachée, bien avant sa naissance, et on l'avait condamné à vivre une vie d'étranger, sans même qu'il pût s'en rendre compte, une vie dans laquelle tout ce qui lui était familier était devenu haïssable et qui n'était pas même une vie, mais une parodie mécanique de la vie, qu'il voulait oublier, en laissant par exemple le vent froid de la montagne fouetter son visage tandis qu'il montait avec Libero à l'arrière d'un 4x4 cahotant conduit par Sauveur Pintus sur la route défoncée qui menait à sa bergerie (*S.C.R.*, p. 37).

Ce passage révèle une perception dichotomique de l'espace, opposant le continent (où la vie est répétitive, dépourvue de sens et de racines) à l'île (un espace agreste, plutôt inconnu, associé à l'idée de source, de racine et de liberté). Cette conception de l'espace se retrouve également chez Le Clézio, comme nous l'avons vu ci-dessus, où le rapport hiérarchique met en valeur l'espace insulaire par comparaison avec le continent. Pour les personnages des deux romans, l'objectif est d'atteindre l'île et d'y vivre jusqu'à ce que l'espace insulaire deviennent familier. Cependant, l'image de la Corse que l'on retrouve dans ce récit est très éloignée de celle que Le Clézio fournit de l'île Maurice, décrite comme une île presque paradisiaque. Le scénario insulaire privilégié par certains auteurs insulaires (mais pas seulement) est souvent synonyme d'utopie. Ce qui surprend dans le récit de Ferrari, c'est la confrontation entre l'image d'une île idéale, la Corse, décrite par de nombreux auteurs, et la Corse des villages de l'intérieur, rurale et abandonnée pendant

l'hiver, « à deux pas des stations d'été, magistralement et tragiquement campée » (Graziani, 2013, p. 210).

Un autre aspect concernant l'espace géographique est le manque de descriptions des paysages. Contrairement à *Le Clézio*, qui nous présente des descriptions très riches, qui nous permettent de saisir la réalité par tous les sens, l'auteur ne décrit les lieux ou les villages où les deux jeunes (Libero et Matthieu) s'installent pour prendre en charge la gestion du bar. Le lecteur ne connaît même pas le nom du village où les deux copains passaient leur enfance et où ils décident de s'installer après avoir abandonné leurs études de philosophie : « Le héros paraît plus attaché à son bar, la plus petite unité spatiale ayant le caractère d'un monde, qu'aux beautés de la Corse. » (Graziani, 2013, p. 210). Cette approche a pour effet de rendre l'espace insulaire plus abstrait : on retrouve dans ce roman une idée d'île plutôt qu'une île en particulier.

Ce microcosme, composé par le bar du village, constitue l'un des axes du roman, auquel s'ajoutent « Rome (...) et même le corps hypocondriaque de Marcel Antonetti... » (Ferrari et Joly, 2012, s.p.). La constitution des mondes du récit suit une relation analogique, comme le montrent Lacalle et Fernández :

el individual o familiar (encarnado fundamentalmente por los vínculos entre los distintos personajes y sus reflexiones, con epicentro en Marcel), el de la comunidad (con el bar como eje principal), y de la civilización (con la caída de Roma y Agustín como eje principal). (Lacalle et Fernández, 2022, p. 91).

Si l'on se réfère aux axes annoncés par Ferrari et Joly (2012), on constate précisément l'absence d'une idéalisation de la Corse. Bien au contraire, c'est un lieu marqué par l'alcool, la prostitution, ainsi que par l'effondrement des protagonistes. Selon Graziani, « [d]es trois principales caractéristiques de la Corse (c'est une île, c'est une montagne ; c'est une ruralité), Ferrari privilégie la troisième. » (Graziani, 2013, p. 210).

Il est intéressant de réfléchir aux représentations de cette « montagne dans la mer » dans l'imaginaire collectif contemporain au travers d'un crible géographique. Tout d'abord, il est important de clarifier ce que l'on entend par « montagne ». Selon Arrighi, il s'agit d'une « zone comprise entre 500 ou 600 m. d'altitude et les hauts sommets rocheux. Elle est caractérisée par l'absence totale de plaines, par son climat et par sa végétation. » (Arrighi, 1933, p. 500). Cet auteur définit le climat de la Corse comme un

« climat méditerranéen modifié par l'altitude, c'est-à-dire des hivers froids, mais toujours ensoleillés, des étés sans nuages, agréables et frais. » (Arrighi, 1933, p. 500) et toutes ces dimensions sont illustrées dans l'ouvrage de Ferrari (2013) :

Mais l'hiver ne s'installe pas lentement. Il arrive d'un seul coup. Le soleil est encore chaud dans le ciel trouble de l'été. Et puis les volets des dernières maisons se ferment les uns après les autres, on ne croise plus personne dans les rues du village, pendant deux ou trois jours, au crépuscule, un vent tiède souffle depuis la mer juste avant que la brume et le froid enveloppent les derniers vivants. (*S.C.R.* p. 89).

Nous voyons ici l'effet du temps sur la population. Le temps météorologique est utilisé pour renforcer le thème de l'isolement associé à l'île : les volets sont fermés (retrait à l'intérieur pour se protéger des éléments) ; on ne voit personne dans la rue ; le vent enveloppe le vivant (une métaphore qui évoque l'idée d'un linceul).

Sur la végétation, bien que la montagne soit par excellence la zone des grands arbres, c'est-à-dire des « chênes et châtaigniers, pins, sapins, hêtres » (Arrighi, 1933, p. 500), que l'on retrouve surtout dans les grandes forêts, l'auteur nous révèle peu. Le lecteur sait seulement qu'il y a une forêt près de la bergerie de Virgile Ordioni et qu'ils ramassent du bois pour affronter le froid : « Ange-Marie Ordioni descendit de la bergerie surplombant la forêt de Vaddi Mali dans laquelle il menait avec sa femme une vie sauvage de chasseur néolithique. » (*S.C.R.*, p. 69) ; « Dans un coin, Virgile Ordioni pissait contre un tas de bûches. » (*S.C.R.*, p. 135). La forêt est associée à un mode de vie primitif, éloigné de la civilisation, qui est également fréquent dans la caractérisation des espaces insulaires, notamment chez Le Clézio. Nous pouvons peut-être associer le manque de traits exotiques aux caractéristiques de la montagne corse, lieu par excellence dénué de végétation, « en raison de l'altitude bien sûr qui limite le développement des plantes, mais aussi des pentes, ce qui laisse paraître les paysages rocailloux, souvent de type granitique » (Rome & Giorgetti, 2007, p.40).

L'auteur, comme Le Clézio, établit un contraste entre cet univers rural et le milieu urbain, qui, dans cet ouvrage, correspond à la ville parisienne. Matthieu avait envie de s'installer au village et harcelait ses parents afin d'y passer les vacances d'hiver. Il refusait vivement ce monde de la ville, s'envisageant comme un prisonnier « dans un monde étranger qui n'existait qu'entre parenthèses » et qui « ne l'aidait pas à se faire des amis »

(*S.C.R.*, p. 43). Cependant, Matthieu a été contraint de rester sur le continent et de s'inscrire à Paris IV en licence de Philosophie car ses résultats scolaires ne lui permettaient pas d'aller à Bastia. Libero, son copain qui vivait en Corse, avait fini par le rejoindre, à l'invitation de Claudie, la mère de Matthieu, car la famille Pintus n'avait pas les moyens de l'envoyer sur le continent. Bien qu'ayant noué une amitié avec un condisciple, Judith Haller, Matthieu « était incapable de nouer une relation amoureuse avec qui que ce soit, du moins ici, à Paris, parce qu'il n'était pas destiné à y demeurer et ne voulait mentir à personne » (*S.C.R.*, p. 43). Cette attitude vis-à-vis la ville de Paris est aussi partagée par Libero, qui trouve « ses propres raisons de détester Paris pour lesquelles il n'était nullement redevable à Matthieu » (*S.C.R.*, p. 52).

C'est justement parce qu'ils ont vécu l'expérience de la montagne que Libero et Matthieu finissent par rentrer au village. L'arrivée des deux personnages sur l'île semble être longtemps idéalisée, mais les successives épreuves les font plonger dans la réalité des îles et de leurs habitants. Ils finissent par se rendre compte que la réalité des territoires insulaires n'est pas celle qu'ils imaginaient. Aussi la perspective du travail au bar, la raison pour laquelle ils se sont installés sur l'île, évolue au fil du temps :

C'est un boulot de merde, dit-il à son ami. Un boulot qui rend con. Tu ne peux pas vivre de la connerie humaine, c'est ce que je croyais, mais tu ne peux pas, parce que tu deviens toi-même encore plus con que la moyenne. Vraiment, Matthieu, tu t'y vois ? Dans cinq ans ? Dix ans ? (*S.C.R.*, p. 161).

Le bar que gèrent les deux amis se trouve au cœur du village dont on ne connaît pas le nom. Tout ce que l'on sait sur ce village, c'est qu'il y a une église où ont lieu les célébrations du Jeudi saint, ainsi que les cérémonies religieuses des obsèques et un cimetière. Plus loin du centre du village, sous une montagne où se trouve une chapelle en ruines, se trouve aussi la bergerie de Virgile Ordioni.

Dans *Le Sermon*, la montagne apparaît ainsi à plusieurs reprises et présente de nombreuses facettes liées aux trois histoires qui s'entremêlent dans le roman : celle des deux étudiants de philosophie, Libero et Matthieu ; celle qui présente la vie d'un Corse au XX^e siècle, Marcel Antonetti, le grand-père de Matthieu; et, enfin, celle qui est liée à la façon dont saint Augustin a vécu la conquête de Rome par les Visigoths.

Reprenant l'histoire de Marcel, le grand-père de Matthieu, né après la Première Guerre mondiale, la montagne, en plus d'être le lieu des origines, est envisagée à cette

époque comme une barrière qui enferme. La mer qui entoure l'île a une connotation positive (ce n'est pas toujours le cas), d'un espace où les rêves peuvent se réaliser, d'aventure, et la montagne devient la barrière qui sépare le sujet de cette autre dimension :

(...) de l'autre côté de la mer, il y avait un monde, un monde palpitant de vie dans lequel les hommes savaient encore faire autre chose que prolonger leur existence dans la souffrance et le désarroi, un monde qui pouvait inspirer d'autres désirs que celui de le quitter au plus vite, car de l'autre côté de la mer, il en était sûr, on fêtait depuis des années l'avènement d'un monde nouveau, celui que Jean-Baptiste s'en alla rejoindre en 1926, mentant sur son âge pour pouvoir s'engager, effacer la mer et découvrir enfin, en compagnie des jeunes garçons qui fuyaient avec lui par centaines sans que leurs parents résignés ne trouvent, malgré les déchirements de l'adieu, aucune raison de les retenir, à quoi pouvait ressembler un monde. (*S.C.R.*, p. 16).

Au désir d'île de Matthieu s'oppose le désir de continent de son grand-père. Tous deux rêvent d'un ailleurs qui mettrait fin à un malaise qu'ils associent à l'espace, bien que le premier veuille créer des racines sur l'île, tandis que le second cherche à se déraciner. La vie de Marcel tourne autour du « village détesté de son enfance » (*S.C.R.*, p. 129), avec ses les « lignes de fuite sont des cercles secrets dont la trajectoire se referme inexorablement » (*S.C.R.*, p. 129). Il a donc le rêve de partir en Indochine, comme l'avait fait son grand frère, Jean-Baptiste, « il ne veut pas quitter son village pour aller s'enterrer dans un autre village désespérément semblable, accroché comme une tumeur au sol d'une île dans laquelle rien ne change car (...) rien ne change ni ne changera jamais » (*S.C.R.*, pp. 59-60). Cependant, une barrière s'impose : « Les montagnes dissimulent le grand large et se dressent de toute leur masse inerte contre Marcel et ses rêves inlassables » (*S.C.R.*, p. 59).

C'est comme s'il y avait deux mondes distincts et séparés par les montagnes :

Car au de-là de la barricade des montagnes, au-delà de la mer, il y a un monde en ébullition et c'est là-bas, loin d'eux, sans eux, que se jouent une fois de plus leur vie et leur avenir, et c'est ainsi qu'il en a toujours été. Mais les rumeurs de ce monde se perdent au large, bien avant de les atteindre, et les échos qui parviennent à Marcel sont si lointains et confus qu'il n'arrive pas à les prendre au sérieux (...) (*S.C.R.*, pp. 61-62).

Dans cet extrait, l'idée d'ailleurs est transmise par des métaphores auditives, les « échos » et les « rumeurs » « lointains et confus » sont la seule information que Marcel possède sur l'espace continental, ce qui souligne l'idée d'isolement de l'île et de distance entre les deux mondes.

Néanmoins, le chemin vers la montagne devient peu à peu un lieu qui conduit à la réalisation de l'harmonie. Comme le souligne Bertoncini, « C'est un passage de rare sérénité d'entente entre les générations [celle de Marcel et de sa petite-fille, Aurélie], entre le village et les désirs futurs qui se feront ailleurs, sur la recherche d'un autre temps » (p. 229). La génération d'Aurélie, pour qui la montagne cesse d'être une barricade, bénéficie de cette évolution. L'isolement en est atténué lorsque « [c]et espace montagneux qui avait longtemps maintenu l'isolement des petites communautés villageoises et une segmentation de la société » (Filippova, 2008) cesse de rendre la traversée si ardue. Aurélie appartient à une génération qui a la possibilité de quitter le milieu rural montagnard et de faire des études, une génération qui connaît le phénomène touristique vers et depuis l'île :

Au mois d'août, avant son départ pour l'Algérie, Aurélie vint passer une quinzaine de jours au village avec celui qui partageait encore sa vie et elle fut stupéfaite d'y trouver le jaillissement d'une vie bouillonnante et désordonnée qui déferlait sur toute chose mais prenait manifestement sa source dans le bar de son frère. On y trouvait une clientèle hétéroclite et joyeuse, qui mêlait les habitués, des jeunes gens venus des villages alentour et des touristes de toutes nationalités, incroyablement réunis dans une communion festive et alcoolisée que ne venait troubler, contre toute attente, aucune altercation. (*S.C.R.*, p. 76)

À cette image de la Corse modifiée par le tourisme, avec une population internationale², diversifiée qui coexiste en harmonie avec la couche la plus jeune de la population des villages s'oppose celle d'une Corse en milieu rural, nourrie par la figure du berger, « l'archétype du savoir-faire et savoir-être à préserver » (Augé, 1992, p. 139). Dans le roman, Virgile Ordioni, propriétaire d'une bergerie où Matthieu passe une journée à l'invitation du « frère aîné de Libero » (*S.C.R.*, p. 35), représente le montagnard. Matthieu y assiste à une scène qui illustre les mœurs enracinées des bergers corses, une

² Ferrari poursuit d'ailleurs dans *Nord Sentinelle* (2024) sa réflexion sur les conséquences du tourisme intensif en Corse. L'intrigue y tourne autour du meurtre Alban Genevey, un jeune étudiant dont les parents ont une maison secondaire en Corse, qui est assassiné au milieu d'une foule de touristes.

pratique socio-culturelle : Virgile Ordioni procède à la castration des porcs et offre aux gens les « couilles de porc grillées au feu de bois » (*S.C.R.*, p. 32). Cette pratique est effectivement associée à un côté plus primitif, plus éloigné de ce qui est envisagé comme la civilisation.

Il est intéressant de voir comment les personnages réagissent à cet épisode. Le récit, comme le remarque Trouvé (2020, p. 6), « est partagé entre précision réaliste et distance, entre fascination plus ou moins accompagnée de malaise et amusement ». Matthieu, encouragé par sa mère à se faire un ami parmi la population autochtone pour passer les vacances avec lui, appartient à un monde différent, mais souhaite intégrer ce nouveau monde. D'où sa tentative de rétracter la surprise qu'il ressent :

(...) et Matthieu découvrit que la bassine contenait leur repas et il s'efforça de ne rien laisser paraître de sa surprise parce que ce monde était le sien, même s'il ne le connaissait pas encore tout à fait, et chaque surprise, si rebutante fût-elle, devait être niée sur-le-champ et transformée en habitude, bien que la monotonie de l'habitude fût justement incompatible avec la délectation que ressentait Matthieu à se gaver de couilles de porc grillées au feu de bois (...) (*S.C.R.*, p. 32)

Virgile Ordioni incarne un groupe socioprofessionnel, celui des bergers, dont la condition ne permet pas d'envisager l'hypothèse de l'émigration. En Corse, il y a ceux qui ont la possibilité de partir et ceux qui sont obligés de rester, comme ceux qui acquièrent le statut de berger. C'est une condition souvent héritée de génération en génération, en particulier par les fils aînés, genres ou les frères aînés, qui partagent des mœurs grossières et qui vivent dans un endroit presque « sauvage ». Sa description fait également référence à sa caractéristique d'homme sauvage : « sa stature d'homme des cavernes » (*S.C.R.*, p. 69).

Les montagnes et les forêts forment donc le cadre de son activité professionnelle. Dans le cas du personnage du *Sermon*, sa bergerie se situe au sommet de la montagne, à laquelle Matthieu et Libero accèdent en 4X4 par une « route défoncée » (*S.C.R.*, p. 30), et à proximité de la forêt de Vaddi Mali. Selon Thomas (2020, p. 17), les forêts sont « par excellence les principaux lieux de vie sauvage » et représentent le *locus horrendus*, caractérisé par « le climat inquiétant (...) trouble et impénétrable, entouré de mystères et de périls dans lequel l'homme peut se perdre corps et âme. » (*S.C.R.*, p. 17).

Ce sont donc les lieux privilégiés pour raconter les aventures de Virgile Ordioni, un être rustre, isolé, étrange et marginal. Dans ce cas, l'espace sert à caractériser les personnages. La forêt et la montagne sont fréquemment associées au vide, à l'absence de la présence humaine, au silence interrompu seulement par les cris des animaux. Virgile fait preuve de cruauté envers les cochons, dont la souffrance ne l'affecte pas. Cette attitude est étrange pour quelqu'un qui n'est pas familiarisé avec ces mœurs et qui en est confronté pour la première fois :

(...) et en continuant à jurer parce que le cochon, qui payait fort cher le retard de sa puberté, faisait des efforts désespérés pour échapper à l'étreinte de son tortionnaire, il se tordait dans tous les sens, la poussière volait, et il poussait des cris qui semblaient maintenant presque humains si bien que Virgile finit par renoncer. Le cochon se releva et se réfugia dans un coin de l'enclos, l'air renfrogné et les pattes tremblantes, ses longues oreilles mouchetées de noir rabattues devant les yeux. (*S.C.R.*, pp. 30-31)

Ce passage illustre ce qu'affirme Thomas (2020, p. 20) sur la figure du berger : « (...) le paysan est à l'image d'un monstre à peine humain évoluant dans un monde étrange. ». L'auteur ajoute : « le paysan est synonyme d'ignorant, illettré (...). Vicieux, dangereux, sans aucune culture autre que quelques superstitions, il reste plus près de la bête que de l'homme. » (Thomas, 2020, p. 23). Cette réaction envers Virgile n'est pas seulement l'apanage de Matthieu. Ceux qui le côtoient l'envisagent comme un « homme préhistorique », un « animal » (*S.C.R.*, p. 22) :

(...) la manière dont Virgile Ordioni n'oubliait jamais de découper dans les entrailles fumantes du sanglier mort de fines lamelles de foie qu'il mangeait comme ça, toutes chaudes et crues, avec une placidité d'homme préhistorique, malgré les cris de dégoût auxquels il répondait en évoquant la mémoire de son pauvre père qui lui avait toujours enseigné qu'il n'y avait rien de meilleur pour la santé, et le bar retentissait maintenant des mêmes cris de dégoût, des poings serrés tapant sur le zinc du comptoir éclaboussé de pastis, et il y avait encore des rires et on disait que Virgile était un animal (...) (*S.C.R.*, p. 22).

Enfin, le berger constitue l'être montagnard par excellence qui traverse presque tout le roman, et auquel sont confrontés les personnages Matthieu et Libero. Ce contact

avec un personnage qui habite le lieu privilégié du roman, la montagne, et la confrontation entre deux réalités différentes s'avère prépondérante dans l'étude de l'exotisme dans l'œuvre.

En somme, les îles dans les deux romans étudiés assument des caractéristiques différentes et sont traitées différemment aussi. L'image que Ferrari fournit de la Corse montagnarde est totalement différente de l'image de l'île paradisiaque que l'on retrouve chez Le Clézio. De même, les descriptions détaillées et sensorielles de Le Clézio contrastent avec l'approche plutôt abstraite de Ferrari. Certains aspects rapprochent cependant les deux ouvrages : le contraste entre espace insulaire et continental, et entre le milieu rural et urbain, ainsi que le rapport très personnel, identitaire presque, des personnages à l'espace insulaire, qui contamine et détermine la caractérisation de l'espace insulaire qui en est faite. Dans les deux romans, l'île est également associée à l'idée d'ailleurs, d'inconnu, d'étrange, que ce soit par sa flore, sa faune, sa localisation, sa géographie ou sa population autochtone. C'est ce trait qui la rend irrévocablement exotique.

Chapitre 5 – L'île comme espace d'altérité : identités, rencontres et conflits

5.1 Palette d'identités et de mouvements migratoires

Les îles sont souvent décrites comme des lieux de tension identitaire, de confrontation entre les habitants insulaires et les autres et entre différents groupes parmi la population insulaire, que l'exiguïté du territoire rend plus proche. Dans ce sous-chapitre, nous verrons comment ces positionnements identitaires se construisent à partir d'une perception duelle dans laquelle l'idée d'altérité joue un rôle central, dans une conception duelle et dichotomique qui reproduit dans une certaine mesure la perception contrastée que nous avons identifiée précédemment à propos de la conception de l'espace.

Chez Ferrari, nous trouvons une palette d'identités et de mouvements migratoires vers et depuis l'île. Un exemple est celui de Pintus, Libero et les Ordioni, des personnages qui proviennent de Sardaigne mais qui se sont rencontrés en Corse. Il est intéressant de voir qu'il y a un contraste entre deux îles et que, comme Léon, Libero hérite l'identité insulaire d'une île qu'il ne connaissait pas, mais qui lui est transmise par la génération précédente : « Il ne la connaissait que par les souvenirs de sa mère » (*S.C.R.*, p. 41). La vision que nous donne le narrateur de cette île est irréfutablement négative. Libero appartient à une génération qui a eu la chance de ne pas naître dans cet environnement misérable, caractérisée par des « vieilles femmes au voile », des « hommes aux guêtres de cuir » ou des « criminologues italiens » qui analysaient les habitants, cherchant des signes de propension au crime. (*S.C.R.*, pp. 41-42).

Cette description sociologique nous fait supposer que les informations transmises par sa mère sont également négatives et que c'est ce contexte qui a motivé le départ de Barbaggia, « comme tant d'autres, dans les années 1960 » (*S.C.R.*, p. 41). La citation fait aussi référence aux coutumes de la population et à son caractère violent. La caractérisation de la population et de l'habillement symbolise peut-être une société trop attachée au passé, peu avancée en termes de progrès. C'est à cette époque que la Sardaigne connaît aussi une vague de soulèvements, surtout motivée par des questions d'ordre économique, culturelle, linguistique et politique. Selon Pala (2013), les années 1960-1970 ont marqué une montée du nationalisme ethnique en Sardaigne et des revendications indépendantistes et anti-autonomistes.

Ainsi, tandis que le frère de Jacques transmet à Léon une vision positive des souvenirs qu'il avait du paradis perdu de l'enfance, sa mère transmettrait à Libero une vision dysphorique. Pour des raisons différentes, le lieu d'origine devient un lieu hostile que Léon et Libero finissent par mépriser tôt ou tard. C'est une « terre disparue. Une terre

qui ne le concernait plus » (*S.C.R.*, p. 42), ce qui s'applique également à Léon. Comme Léon, Libero était aussi curieux de connaître ses origines. Cependant, contrairement à ce qui se passe avec le personnage Léon, il n'y a pas de retour. L'adjectif « disparue » attribué à « terre » confirme sa volonté de se dissocier de ses origines.

À l'identité insulaire qui accompagne les deux personnages, s'ajoute aussi un déracinement. Même en Corse, Libero ne se sent jamais enraciné en raison de son identité sarde, cible de préjugés. Les immigrés sardes étaient insultés, méprisés et victimes de travail sous-payé en Corse. Même s'il n'appartient pas à la génération qui a connu ces conditions de vie dégradantes, il n'en était pas moins victime de xénophobie de la part du grand-père de son ami Matthieu, habitué à ce type de discrimination du sud de la Corse : « – Ça ne m'étonne pas qu'il se soit entiché d'un Sarde (...). » (*S.C.R.*, p. 41).

Une autre identité qui émerge chez Ferrari est l'identité corse, que l'on peut aussi considérer d'un point de vue générationnel. Certains chercheurs ont tendance à exagérer les traits distinctifs de l'identité des îles, comme le montre la définition de José Gil (1984) :

Être corse, c'est d'abord appartenir à une famille et à un village ; ces deux entités en supposent une autre qui les englobe : l'île, le corps primitif. Chacun de ces trois domaines d'appartenance définit un aspect de l'identité corse ; les trois ensembles couvrent l'essentiel de ce dont le corse a besoin pour se reconnaître comme tel. (Gil, 1984, p. 52)

Il existe cependant des courants critiques qui remettent en question l'existence de traits insulaires distincts et immuables. Jean-Louis Fabiani (1999), par exemple, admet une flexibilité et une évolution insulaire et ne la considère pas comme quelque chose de stagnant.

Bien que simpliste, peut-être un peu exagéré, l'œuvre de Ferrari reflète en partie ce que Gil (1984) dit de l'identité corse. En effet, les trois cercles de la vie d'un insulaire corse y sont mentionnés. Le premier est donc la famille, avec ses coutumes particulières, vivant dans un village à l'intérieur d'une île. Le bar, comme l'on a constaté, constitue un microcosme du village, une microsociété et l'épicentre de la vie de Matthieu, son ami et d'autres habitants. De ce fait, Ferrari devient un sociologue qui dévoile la confrontation entre cultures distinctes et, surtout, les divers mondes, comme le confirme l'auteur lui-même : « C'est le monde qui est le sujet du roman (...). Un bar me semblait le lieu adéquat

pour le traiter, surtout en Corse. En effet, des gens venant de partout, et qui peut-être ne se seraient jamais rencontrés ailleurs, s'y croisent. Le bar d'un village est le lieu central, le carrefour que tous traversent. » (comme cité dans Kuschel, 2013, p. 149). Ayant passé une grande partie de sa vie sur le continent, comme Léon, Matthieu finit par s'habituer tellement à l'identité et à l'espace territorial insulaire qu'il a peur d'en sortir :

Jamais il n'était resté aussi longtemps au même endroit. La perspective de d'envoler pour Paris lui semblait maintenant redoutable, pour ne rien dire de Barcelone, si lointaine qu'elle ne devenait dépourvue de réalité, c'était un lieu de brumes et de légendes, l'équivalent terrestre de la planète Mars. (S.C.R., p. 112).

Matthieu est probablement celui qui ressemble le plus à Léon dans son projet de retour à l'île. Il accomplit lui aussi le retour en Corse et au village, cherchant à s'intégrer dans le monde dont l'exil et la diaspora corse l'avait privé. C'est « un monde (...) qui collait à leurs semelles comme de la boue, la substance visqueuse et malléable dont ils sont faits eux aussi et qu'ils emportent partout avec eux, à Marseille ou Saïgon (...). » (S.C.R., p. 61).

Cette métaphore est intéressante parce qu'elle symbolise l'identité insulaire : la boue, en raison de sa nature visqueuse et malléable, représente l'inséparabilité de l'individu de ces caractéristiques identitaires, quel que soit d'endroit où ils se trouvent. En outre, cette citation vient corroborer l'idée de Fabiani (1999) selon laquelle l'identité est flexible ou « malléable », puisque la boue change de forme tout comme l'identité de l'individu. On ajoute ici l'idée que cette substance visqueuse est malléable se transmet aux générations suivantes qui marchent sur les traces de leurs ancêtres afin de retrouver le chemin de retour à ses origines. Dans cette perspective, Matthieu revient à l'endroit où son grand-père a habité, un « territoire rural voué à la désertification économique » (Trouvé, 2020, p. 1).

Mais, si l'on qualifie les protagonistes de *La Quarantaine* de « héros », on ne peut pas faire de même avec ceux du *Sermon*. Il existe au contraire le portrait héréditaire d'un antihéros, représenté tout d'abord par la figure de Marcel, qui est décrit par Hénawi (2020) de la façon suivante :

(...) doté de tous les aspects négatifs. Il est dépourvu de toutes les qualités traditionnelles qui font de lui un être digne de respect. Passif et paralysé, il est

marginalisé au sein de la foule et dispose de tous les défauts qui le rendent un être vulnérable et vaincu. Il est sans épaisseur psychologique, sans identité. Sa présence au sein de la foule ne fait qu'accentuer sa problématique. (Hénawi, 2020, p. 2).

Contrairement au grand-père de Léon 2, qui avait l'ambition de retourner à ses origines, le grand-père de Matthieu se contente de vivre au jour le jour, n'ayant aucune attente de la vie, car il se sent dépourvu de présent et d'avenir. Son manque de liberté d'action le rend incapable de concrétiser ses désirs en actes (Hénawi, 2020). La malédiction familiale est transmise à Matthieu, qui souffre de la solitude et de l'aliénation : « Matthieu avait huit ans quand sa mère, inquiète de son caractère résolument solitaire et méditatif, décida qu'il lui fallait un ami pour profiter de ses vacances au village. » (S.C.R., p. 25).

Ces deux romans partagent ainsi le thème du retour à l'île, décrivant tous deux des histoires d'individus revenant dans leur terre natale. L'arrivée et la prise de conscience que la réalité concrète du territoire insulaire n'est pas celle qu'ils avaient représentée permet une renaissance des protagonistes. D'abord marquée par la réussite, cette plongée dans la vie locale prendra une tournure tragique, accomplissant le destin des quatre générations de la famille Antonetti. Dans le cas de Matthieu, le courage, la persévérance et le succès ne sont qu'illusoire, puisqu'il est destiné à l'échec et finit par tomber dans la médiocrité. Il trouve une évasion dans l'alcool et le sexe et devient un individu violent. Cependant, ce n'est pas une caractéristique individuelle ou représentative d'une identité partagée par des membres d'une telle culture, mais un attribut de l'humanité qui se perpétue de génération en génération, quelle que soient l'origine, l'âge ou l'appartenance ethnique, comme suggère Ferrari : « Les relations humaines, les sentiments comme l'amour, la tendresse, la fraternité, ne semble plus exister. La misère, la solitude, l'amertume, l'indifférence et la cruauté sont devenues les caractéristiques de la vie humaine » (comme cité dans Petroni, 2020, p. 9).

5.2. Les rapports à l'*autre*

5.2.1. Identité collective vs ipséité

Paul Ricoeur (1990) réfléchit à la problématique de l'identité à partir des notions d'ipséité et de mêmeté. Le terme ipséité, dérivé du mot latin *Iipse*, signifiant « en personne » se caractérise par la constitution et la reconnaissance de soi et « n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité » (p. 13), mais un noyau en constante mutation à travers le temps, ce qui implique une vision introspective, une réflexion intérieure. Le deuxième sens de l'identité serait, selon l'auteur, la « mêmeté », du latin *idem* (même), caractérisée par son caractère immuable et partageable. Tandis que l'opposé de *Iipse* serait « autre », celui de *idem* serait « différent » / « variable ».

À partir de la définition de ces concepts, nous pouvons associer la mêmeté à une identité collective, à une communauté composée d'individus partageant certaines caractéristiques, alors que l'ipséité est liée à une identité individuelle et unique. Celle-ci se forme grâce à l'interaction avec autrui et est façonnée par les rôles et les responsabilités qu'un individu assume au sein d'une société. La constitution de l'identité personnelle et la compréhension de soi flottent entre une dimension unique et singulière et une sphère d'identités partagées avec d'autres. C'est un long parcours qui demande un équilibre entre le « Moi » et le « Nous » (en tant que communauté ou groupe auquel il s'identifie).

Clarifier ces concepts s'avère crucial pour l'étude des personnages des deux œuvres, puisqu'ils sont eux-mêmes des produits d'une société avec toutes ses valeurs et ses croyances. Le vécu insulaire et le contact avec la population de l'île entraîne une évolution psychologique des personnages. Cette évolution constitue le produit de l'herméneutique du soi (Ricoeur, 1990), notamment de l'interprétation de l'existence et de l'identité du sujet. Jean-Paul Sartre affirme « l'enfer, c'est les autres », soulignant la complexité des interactions sociales, qui exercent une influence significative sur la perception de soi-même. L'auteur clarifie cette idée :

Les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important (...) pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand (...) nous essayons de nous connaître, (...)

nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous. (...) Quoi que je dise sur moi, (...) quoi que je sente de moi, le jugement d'autrui entre dedans. (...) Si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui et alors, en effet, je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. (Sartre, 2005, s.p.).

Selon l'auteur, son idée est sujette à des malentendus puisque les gens croient que ce qu'il entend dire avec la déclaration « l'enfer c'est les autres », c'est que « les autres étaient toujours empoisonnés, que c'était toujours des rapports infernaux » (Sartre, 2005). Cependant, il ne croit pas que les relations interpersonnelles sont toxiques, mais que la compréhension et définition du « moi » est liée à la perception et jugements des autres. Malgré l'idée éminemment négative des interactions humaines, qui doit être comprise dans le contexte de la philosophie existentialiste, Sartre accorde une grande importance aux autres comme éléments contributifs à la construction de notre identité. Or, l'essence du sujet se construit par ses choix et ses actions, ce qui signifie qu'il dispose du libre arbitre et qu'il en est responsable. Ainsi, Sartre vient étayer la complexité et l'interdépendance du « moi » et de l'« autre » dans la construction identitaire et dans l'interprétation ou l'herméneutique du soi, en même temps qu'il se concentre sur la liberté humaine et la reconnaissance de ses conséquences qui peuvent en découler.

Cette vision s'avère cruciale pour analyser la complexité des relations entre les personnages des œuvres. Ces interactions entraînent souvent des jugements, des malentendus et des tensions. Pour ce qui est de l'œuvre de Ferrari, Matthieu et Libero sont d'emblée victimes des attentes des autres : selon la « norme », ils devaient étudier et après ils travailleraient. Claudie et Jacques ont été les premiers à rejeter l'idée d'abandonner leurs études et de reprendre la gérance du bar, réagissant avec colère : « - Tu crois que nous allons te donner de l'argent pour que tu puisses arrêter tes études et devenir patron de bar ? Tu crois ça sérieusement ? » (*S.C.R.*, p. 55). Ils se retrouvent donc dans un « enfer relationnel » qui ne les empêche cependant pas d'avancer. Le jugement de l'autre n'a pas suffi à les dissuader, ce qui prouve que l'individu dispose effectivement du libre arbitre. De plus, ils en sont doublement victimes, puisque leur échec est le résultat de l'impossibilité d'échapper à la détérioration relationnelle et à tous les conflits qui y existent.

Tout comme les personnages de Ferrari, ceux de Le Clézio, du fait de l'isolement et de la coexistence forcée, connaissent aussi des tensions relationnelles, y compris entre les frères. Cette coexistence et le jugement mutuel et permanent façonnent chaque personnage volontairement ou involontairement. Cependant, ils disposent également du libre arbitre, ce qui explique l'existence de conflits entre les personnages et une identification plus ou moins grande les uns aux autres.

5.2.1.1. Hybridité culturelle : entre fusion et fragmentation

Hybride vient du latin *hibrida* et signifie « de sang mélangé », d'où l'association au terme « métissage » pour désigner le croisement de deux ou plusieurs cultures. Ce terme (« métissage ») émerge pour se référer au croisement des colons et des indigènes, à la suite de la colonisation de l'Amérique du Sud, et évolue vers une généralisation de tout croisement entre cultures. En ce qui concerne la notion d'hybridité, Hutnyk (2006) l'associe à la diaspora et aux mouvements migratoires : « hybridity appears as a convenient category at 'the edge' or at the contact point of diaspora, describing cultural mixture where the diasporized meets the host in the scene of migration » (p. 79). Cependant, il s'agit d'une notion controversée : certains admettent l'existence de deux identités qui, unies, forment une troisième, tandis que d'autres mettent l'accent sur les processus de transformation (hybridation) qui se forment à partir des interactions culturelles. Dans le premier cas, l'hybridité est liée au métissage, tandis que le second la rapproche de la créolisation (Sauvaire, 2012).

La créolisation, telle que définie par Glissant, est :

(...) un phénomène de mélange, non seulement des individus, mais de cultures dont les conséquences sont imprévisibles, imprédictibles. Il n'était ni prédictible ni prévisible qu'une bande de nègres absolument réduits à l'animalité par le système esclavagiste, premièrement aient créé de véritables langues que sont les langues créoles, à partir du «petit nègre» qu'on leur enseignait pour les besoins de leur travail. Deuxièmement, dans le sud des États Unis, ils ont créé des formes artistiques, comme le jazz, qui sont valables pour le monde entier. La créolisation n'est pas un trou «bouillon-sac» dans lequel tout se mélange ; la créolisation

garantit et conserve les éléments distincts qui la composent mais n'établit pas de hiérarchie entre ces éléments. Autrement dit, le tissu élémentaire du vivant n'est pas le semblable, c'est le différent. Une 141humanité clonée à l'infini mourrait à l'infini. Ce qui fait le tissu des humanités c'est le mélange des différents qui, dans le mélange, sont gardés comme différents. (Glissant & Chamoiseau, 2009, p. 25)

Glissant (1996) définit la créolisation comme les processus complexes et dynamiques par lesquels les éléments culturels plus éloignés se rapprochent. Ce phénomène consiste en un contact entre les individus et cultures qui mène à l'innovation due à l'émergence de nouvelles formes d'expression culturelle. Ainsi, la créolisation s'éloigne d'un simple processus de « colonisation », notamment parce qu'il y a une influence mutuelle, c'est-à-dire que ce n'est pas une seule culture qui subit l'assimilation. De cette manière, Glissant soutient que les cultures évoluent constamment. Un exemple de créolisation concerne le domaine linguistique : les langues créoles résultent de la fusion de plusieurs langues, aboutissant à quelque chose d'innovant et créatif. D'autres formes d'expression artistiques comme la musique, la peinture et la littérature manifestent la créolisation. En effet, Mew (2013) défend que « les auteurs de l'océan Indien seraient (...) intéressés par la créolisation (en tant que mécanisme) des apports divers qui sont à la base de leur société (...). » (p.84), parmi lesquels se trouve Le Clézio.

Pour Homi K. Bhabha (1990), l'hybridité culturelle constitue un espace d'interprétation, de communication, de négociation entre deux cultures différentes. Il développe ce qu'il appelle le « tiers-espace » ou « liminalité », qui est un espace de construction de la différence culturelle. Ainsi, il place l'hybridité dans cet espace, ce qui implique une « traduction culturelle », expliquée par l'auteur de cette façon :

By translation I first of all mean a process by which, in order to objectify cultural meaning, there always has to be a process of alienation and of secondariness *in relation to itself*. In that sense there is no 'in itself' and 'for itself' within cultures because they are always subject to intrinsic forms of translation (Bhabha, 1990, p. 210).

Dans certains cas, ce processus d'interprétation aboutit à une fusion ou à une fragmentation ou déconnexion de sa propre culture qu'on place, d'après Bhabha, dans un tiers-espace.

De ce fait, le processus d'interprétation et de narration (Ricœur, 1990) et le contact avec d'autres cultures sont souvent à l'origine d'une crise d'identité chez nos protagonistes (le Disparu et Matthieu), d'où l'importance de ces concepts dans l'interprétation de notre corpus. Les personnages portent en eux une identité refoulée, une pointe qui éclot et se révèle au fil du temps, ou une identité qu'ils veulent cacher. Le vécu sur l'île sera le déclencheur de la manifestation de l'identité spirituelle de Léon, puisque l'expérience continentale la rétracte. Même au sein de l'île, certains lieux, du fait de leur connexion avec les Européens, dissimulent cette essence spirituelle :

Les maisons noires de la Quarantaine m'ont semblé encore plus vides, hostiles. (...) Je marchais vers les maisons et je pensais à la ville des coolies, aux huttes du quartier paria, de l'autre côté de la pointe, avec les chemins bien nettoyés, les jardins plantés de basilic, de patates, les cannes, les chouchous, les lalos et, au-dessus de la ville, la plantation de palmistes et de cocos. Il me semblait que c'était là-bas mon pays, et non dans ce lieu sauvage et abandonné, pareil au bivouac d'éternels naufragés. (*L.Q.*, p. 334).

C'est au contact des autres qu'il se retrouve. Dans le cas de ce personnage, il y a une tendance plus évidente à s'écarter de l'identité collective européenne et occidentale (symbolisée dans l'extrait par les maisons « noires », « vides » et « hostiles », le lieu « sauvage et abandonné ») pour embrasser une nouvelle identité – indienne et insulaire – (symbolisée par la ville des coolies, par les « chemins bien nettoyés » et le milieu environnant qui ouvre les portes d'une communion avec la nature).

Il y a plusieurs frontières qui s'imposent et qui le séparent de son identité européenne : tout d'abord, la frontière imposée par les limites géographiques de l'île qui l'éloignent du continent européen ; deuxièmement, une frontière est instaurée entre la partie est et la partie ouest de l'île pour limiter le risque de diffusion des épidémies. Ce qui aurait apparemment créé une déconnexion avec la zone européenne de l'île, éloignant Léon encore plus du côté européen et l'amenant à défier « l'édit de l'autocrate Véran, le sifflet de Shaik Hussein » (*L.Q.*, p. 354), a l'effet contraire : c'est comme s'il y avait une frontière dont le passage empêchait le retour. Rappelons que Véran et Shaik Hussein

représentent les figures du pouvoir qui imposaient et contrôlaient chacune des deux parties de l'île, d'où la peur de Léon de franchir la frontière. Le terme « autocrate » souligne le despotisme exercé par Véran, dont les décisions affectent la vie des habitants de l'île dans la mesure où elles ne respectent pas leurs droits fondamentaux comme la liberté.

Lorsque Léon déclare « Il me semble à présent que c'est cette barrière grise du récif qui marque la véritable frontière qui nous sépare de l'autre partie de l'île » (*L.Q.*, p. 418), il se considère déjà comme membre d'une autre partie de l'île, dont le « nous » ne correspond plus aux Européens, mais aux gens de l'autre côté, où Surya est intégrée.

Malgré la découverte de soi, la crise identitaire demeure présente, comme le souligne Ouanghary (2009), « puisque d'autres identités potentielles persistent » (p. 61) :

J'étais retourné à la Quarantaine, j'avais cru que tout était fini, que je ne reverrais plus Suryavati. Bientôt je retournerais dans mon monde, à Maurice, ou en France. Ces jours et ces nuits, la fumée des bûchers à Palissades, l'eau vierge de la source, les cris des enfants dans le village, la musique de Choto, la maison d'Ananta, j'aurais pu tout oublier. J'aurais pu devenir un Archambau, avoir un bureau d'affaires à la rue du Rempart, aller aux courses au Champ-de-Mars, tomber amoureux d'une jeune fille du club de la Synarchie, écrire des poésies dans Le Cernéen, des articles vengeurs contre le Patriarche dans la Commercial Gazette, j'aurais pu être quelqu'un d'autre, d'indifférent, un fils de sucrier, petit-fils de négrier. (*L.Q.*, p. 435).

Dans cet extrait, nous voyons une dichotomie : si, d'un côté, nous avons l'identité européenne, dont il est difficile de se départir, de l'autre nous avons l'identité de Surya. En fait, lorsque Surya est absente, il semble que son identité qui le lie aux Archambau revienne au premier plan et des pensées lui font croire que tout est fini, comme s'il s'agissait d'une épiphanie. Outre la distance par rapport à Surya, cette épiphanie est aussi motivée ou expliquée par l'existence d'éléments, au sein même de l'île, qui lui rappellent son monde, ce qu'il est, comme la Quarantaine. Séjourner dans ce lieu lui rappelle ce qui caractérise son identité européenne : « le bureau d'affaires à la rue de Rempart », les « courses au Champ-de-Mars », la « Synarchie », « Le Cernéen », ou la « Commercial

Gazette ». Ces références ont des connotations négatives et lourdes, liées à la bureaucratie, aux affaires, à la confusion, aux critiques et à un rythme de vie accéléré, accentué par l'énumération.

En contraste, se dessine l'identité de Surya, dont les éléments référentiels présentés apparaissent sous forme de synesthésie, c'est-à-dire stimulant les multiples sensations du lecteur, à savoir la vision (« jours et nuits », « la fumée des bûchers », « la maison d'Ananta »), l'odorat (« la fumée des bûchers »), l'ouïe (« les cris des enfants dans le village », « la musique de Choto », « l'eau vierge de la source »). Tous les éléments mis en avant éveillent des sensations positives chez le lecteur, même les cris des enfants, car ils symbolisent l'innocence, la joie de vivre et le plaisir.

Cette crise est commune à Matthieu, qui cherche lui aussi à se démarquer de « son passé livré aux flammes » (*S.C.R.*, p. 174). Il est plongé dans une crise d'identité, essayant de se submerger, mais sans succès :

(...) Matthieu se comportait comme s'il lui fallait s'amputer de son passé, il parlait avec un accent forcé qui n'avait jamais été le sien, un accent d'autant plus ridicule qu'il arrivait de le perdre au détour d'une phrase avant de se raviser en rougissant et de reprendre le cours de sa grotesque dramaturgie identitaire d'où la moindre pensée, la plus petite manifestation de l'esprit étaient exclues comme des éléments dangereux. (*S.C.R.*, p. 78).

Dans cet extrait, l'utilisation d'un champs sémantique associé à la dissimulation est mise en avant pour véhiculer l'idée d'artificialité, d'écart entre l'identité que le personnage voudrait avoir et celle qu'il possède. Ses efforts pour se réinventer sont notoires, mais infructueux.

Selon Hénawi (2020), « [l]a seule solution qui lui permet d'échapper à cette aliénation réside dans une amnésie susceptible de lui faire oublier son existence insupportable (...) » (p. 17). Cependant, dans le cas de Matthieu, le contexte insulaire ne favorise pas l'émergence d'une identité refoulée, comme chez Le Clézio. En revanche, cela nuira à l'expression de l'identité du personnage. Ce qui est intéressant, c'est que son grand-père adopte une position similaire, jouant un rôle significatif :

Il travaillait à la préparation des concours en même temps qu'à se débarrasser des stigmates hideux de son passé, sa posture, sa démarche, son accent surtout, et il

s'astreignait à rendre sa parole atone et limpide, comme s'il avait été élevé dans le parc d'un manoir de Touraine, il affectait de prononcer son nom de famille en accentuant la dernière syllabe, il contrôlait scrupuleusement la fermeture des voyelles (...). (*S.C.R.*, pp. 117-118).

Il s'agit d'un changement d'apparence (de posture, d'accent, de prononciation) qui ne changera cependant pas les valeurs ni l'attitude envers la vie. Il s'agit au contraire d'une tentative presque ridiculisée de se détacher du passé. Si Matthieu et son grand-père partagent une libération identitaire, il est possible d'observer une divergence : tandis que l'un entend se rapprocher de la culture corse, l'autre entend s'éloigner de la culture insulaire pour embrasser une culture continentale. Dans les deux cas, il y a une « grotesque dramaturgie », comme si les personnages avaient un masque qui tombe parfois. Ils constituent donc de mauvais acteurs, ce qui en fait un spectacle presque bizarre.

La grand-mère de Matthieu, Jeanne-Marie, dont l'identité fait honte à son mari, Marcel, notamment lors des dîners avec les attachés d'administration, « refusait d'apprendre quoi que ce soit, s'obstinant à parler corse et à aider leur bonne malinké dans ses tâches ménagères » (*S.C.R.*, p. 118). Bien que gêné par la manière d'être de sa femme, Marcel ne peut pas comprendre que le ridicule ne consiste pas à laisser transparaître son essence, mais à prétendre être quelqu'un que l'on n'est pas. Cette libération identitaire est forcée et, par conséquent, désapprouvée par la famille la plus proche, un aspect commun aux deux œuvres. En ce qui concerne l'attitude de Matthieu, Aurélie, qui considérait son frère comme un exemple d'intelligence et de raffinement, s'étonne de la médiocrité qui l'entoure. Il devient, en réalité, un étranger qu'elle ne reconnaît pas comme son frère : « (...) le garçon qu'elle avait tant aimé et consolé si souvent s'était lentement transformé en un être sans envergure ni intérêt, dont le monde était borné par l'horizon de ses petits désirs (...). » (*S.C.R.*, p. 77). Ne considérons pas cette déclaration une désapprobation d'Aurélie quant à l'adaptation de son frère à la culture corse. Au contraire, ce que critique la sœur, c'est la tentative de cacher ses caractéristiques identitaires, comme s'il avait honte de ses origines, devenant une personne médiocre, qu'elle ne reconnaît pas parce qu'il n'est pas le même.

Tout comme la famille des protagonistes de Ferrari, celle de Léon désapprouve cette libération identitaire. Jacques et Suzanne, méfiants quant à leurs intentions de rester sur l'île à l'arrivée du bateau, tentent de lui rappeler ses origines. Cependant, à la

différence d'Aurélié qui garde pour elle ses pensées honteuses et ne les exprime pas à son frère, la libération de l'identité du Disparu, fruit du chemin initiatique qu'il a parcouru, et l'adoption de caractéristiques d'une autre culture engendre un dialogue où les participants discutent. Jacques confronte son frère, lui demandant comment il est capable de renoncer à sa famille, à son identité, après tout ce que lui et Suzanne ont fait pour lui (*L.Q.*, p. 578). On peut affirmer qu'en plus de son identité spirituelle cachée, Léon possède des traits innés qui l'éloignent davantage de son identité européenne et des Archambau. C'est comme si la déconnexion avait commencé bien avant le contact avec le milieu insulaire et avec Surya : « Tu es noir comme un gitan, personne ne voudra croire que tu es un Archambau. » (*L.Q.*, p. 130). Le vécu insulaire ne fera qu'accentuer une identité latente qui coulait déjà dans ses veines.

Le Disparu et Matthieu manifestent un état d'esprit fortement influencé par leurs interactions avec ceux qui ne partagent pas leur culture. Habituellement, la confrontation avec une autre culture conduit à une identification renforcée à la sienne, entraînant des images stéréotypées ainsi que des représentations fausses et négatives et, ultimement, à la discrimination (Amossy, 2010). Or, c'est précisément l'inverse qui se produit avec ces personnages. Les clichés sont associés à leur propre culture, et on observe une forme de discrimination à rebours, où les personnages se pointent du doigt en tant que détenteurs d'une identité dont ils cherchent à se détacher. Même Aurélié, qui n'est pas d'accord avec la position adoptée par son frère, fait partie, tout comme lui et son grand-père, du groupe qui ressent de la honte de son identité et la condamne avec véhémence :

Elle quitta le consulat dans un état de rage indescriptible, elle avait envie d'écrire au consul, à l'ambassadeur, au président, pour dire qu'elle avait honte d'être française et que l'attitude des employés qu'elle avait rencontrés les déshonorait en même temps que le pays qu'ils étaient censés représenter (...). (*S.C.R.*, p. 146).

Dans cet extrait, Aurélié est confrontée à une expérience décevante au consulat lors qu'elle essaye de faire réexaminer le dossier pour obtenir le visa de son ami Massinissa Guermat, un docteur en archéologie qui travaillait à l'Université d'Algérie. L'attitude indifférente, autoritaire, voire « répugnante » (*S.C.R.*, p. 145) des employés qui représentaient leur nation met en lumière son indignation. Néanmoins, aucune tentative de dissociation n'est entreprise. Chez Le Clézio, on peut repérer également des attitudes autoritaires chez certains personnages, alimentant ainsi la haine ressentie par Léon en

raison de son lien identitaire avec eux. Ce n'est pas seulement l'oncle à susciter l'hostilité et l'antipathie de Léon. Julius Véran, surnommé M. Véran de Véreux, l'un des Européens embarqués sur l'Ava, en compagnie de Léon, Jacques et Suzanne est décrit par le narrateur de la manière suivante :

(...) le type même du mauvais compagnon de voyage, celui qu'on préférerait éviter. (...) C'est un homme d'une cinquantaine d'années, un peu bellâtre, avec une épaisse moustache, des cheveux noirs coupés court, l'air d'un sous-officier de la garde, ou d'un maquignon. (...) Joueur, coureur de jupons, hâbleur et escroc, il semble qu'il ait été pressé de quitter la France à la suite de mauvaises affaires. Il se dit négociant, se rendant à Port-Louis pour y monter un import de vins français. (*L.Q.*, pp. 76-77).

Véreux représente le typique personnage détestable d'un « pauvre diable » (*L.Q.*, p. 111), comme Suzanne le caractérisait. La division de l'île a été imposée dans un « rituel absurde et sinistre » présidé par lui. Il a fait circuler un texte signé de Bartoli et Jacques (du côté européen), de Shaik Hussein et de l'arkottie Atchanah (du côté des parias). Léon avoue alors : « il a réussi à nous rendre semblables à lui-même. » (*L.Q.*, p. 172). Alors que, d'un côté, Léon ne se reconnaît pas dans Véreux, partageant avec lui leur identité européenne, il devient évident, de l'autre côté, qu'il existe une autre caractéristique qui les relie : la méchanceté. Leur signature apposée sur le document fait d'eux, d'après Léon, des individus moralement discutables. C'est comme si la coexistence forcée en était responsable. Cependant, la maturité identitaire de Léon le pousse à remettre en question certaines attitudes de ces personnes :

Je voudrais les arracher aux murs noirs de la Quarantaine, à l'îlot Gabriel, John et Sarah, et même Bartoli et l'affreux Véran. Pourquoi se sont-ils faits prisonniers ? Pourquoi ont-ils inventé des lois, des interdits, qui les maintiennent éloignés de cette paix ? (*L.Q.*, p. 338).

Les attitudes de Véran ne démontrent pas un sentiment d'appartenance à un groupe, bien qu'il prétende avoir l'intention de les protéger, mais plutôt une attitude autoritaire qu'il a probablement héritée de son passage dans l'armée française : il crée ses propres règles ; se dégage de toute responsabilité, comme son ami Bartoli et

contrairement aux autres européens, qui partageaient les tâches ménagères ; et il décide arbitrairement la quarantaine des Metcalfe et de Suzanne sur îlot Gabriel. Son regard envers les parias est teinté de méfiance et répugnance, c'est-à-dire de rupture totale avec l'autre. Ouanghary (2009) affirme :

L'aversion de Véran envers les immigrants de l'île, ces ouvriers qui passent leurs journées à construire la digue de Palissades, émane d'une pure et absurde incompréhension, voire d'un refus catégorique de les comprendre. Il assimile narquoisement leur travail à la légende des Inca dont les sujets les plus démunis récoltaient, semble-t-il, des poux pour payer leurs impôts. Les sacs laborieusement remplis symbolisaient la conscience et l'assiduité de leur travail. (p. 74)

Cependant, cette méfiance finit par s'étendre à un « nous », c'est-à-dire au groupe d'Européens auquel il appartient lui-même : « L'autre soir, tu n'étais pas là, tu étais avec elle... Véran a dit qu'il faudrait t'enfermer, t'empêcher d'aller là-bas, que tu étais devenu dangereux. » (*L.Q.*, p. 396-397). Le seul européen auquel Véran s'identifie et a confiance est Bartoli, un « homme que l'on soupçonne d'être l'espion des Postes qui a rapporté [leur] escale de Zanzibar aux autorités britanniques » (*L.Q.*, p. 76). Ainsi, nous pouvons dire que la libération identitaire se produit également chez les antagonistes, quoique de manière déguisée.

La confrontation culturelle pousse les personnages à réfléchir sur les concepts fluctuants du bien et du mal, s'identifiant plus ou moins à leur propre identité culturelle. Dans certains cas, les protagonistes parviennent à prendre leurs distances. Cependant, chez d'autres, sans que ce soit nécessairement volontaire, une fusion se produit, comme c'est le cas de Léon, qui se laisse influencer par la noirceur de Véran. La maturité identitaire évoquée précédemment, combinée à la coexistence avec la culture de Surya facilitera une fusion culturelle harmonieuse. Cette transformation se produit à partir d'un processus d'hybridité ou d'hybridation culturelle.

5.2.1.2. Médiations culturelles

De la colonisation à la mondialisation

Les relations culturelles qui s'établissent dans les deux romans sont largement influencées par des phénomènes plus ou moins récents comme la colonisation et la mondialisation. Nos auteurs nous livrent un regard attentif, respectueux et parfois critique des peuples les plus vulnérables, qui sont fréquemment victimes des effets négatifs de la colonisation, et de ses répercussions sur les régions colonisées. Même si l'action des œuvres se situe dans l'époque contemporaine, il est possible de vérifier des vestiges de cette époque historique. Karl Marx et Friedrich Engels (2018) envisagent le colonialisme comme un système lié au capitalisme qui exploite les ressources des territoires colonisés, ainsi que des peuples par des métropoles coloniales. Dans ces territoires, ils trouvent une main d'œuvre bon marché et pillent les ressources naturelles, ce qui contribue à la croissance économique de ces puissances. Pour ce qui est de l'impact social, ils mettent en lumière la destruction des structures sociales et culturelles des peuples autochtones à cause de l'institution et imposition de normes et valeurs. Cela pourra aboutir à la dépossession des peuples qui habitent dans ces territoires et à la marginalisation, qui sera discuté plus tard dans ce chapitre.

L'attrait de Le Clézio par ces communautés et par d'autres cultures est expliqué par lui de la façon suivante :

La culture occidentale est devenue trop monolithique. Elle privilégie jusqu'à l'exacerbation son côté urbain, technique, empêchant ainsi le développement d'autres formes d'expression : la religiosité, les sentiments par exemple. Toute la partie impénétrable de l'être humain est occultée au nom du rationalisme. C'est cette prise de conscience qui m'a poussé vers d'autres civilisations. (Le Clézio, 2001, p. 3).

Ce n'est pas un hasard s'il crée la Fondation pour l'Interculturel et la Paix (FIP), visant à « promouvoir la connaissance des cultures du monde et leurs interactions en vue de l'enrichissement personnel des hommes et des femmes, toutes origines confondues » (Pasti, 2010, p. 52). Pour Le Clézio, l'écriture est un espace qui perpétue, à l'époque

contemporaine, le contact interculturel, avec tous ses aspects positifs et négatifs. Le Clézio vient corroborer les idées de Marx et Engels avec la figure d'Alexandre Archambau, l'antagoniste responsable de l'exploitation des travailleurs dans le contexte des plantations coloniales de canne à sucre, qui travaillaient dans des conditions extrêmement difficiles et inhumaines.

Ces aspects sont évoqués dans le texte avec une certaine distance temporelle par rapport aux personnages eux-mêmes : « Malgré le temps passé – bientôt cent ans – rien de ce que le Patriarche a défait n'est réparable. » (*L.Q.*, p. 741). Cela prouve que ce sont des événements qui laissent des traces qu'il ne faut pas oublier, quel que soit le temps qui passe. Parmi ces événements, Le Clézio met en relief les premiers immigrants bretons qui ont quitté différentes villes de Bretagne en raison de la famine, de l'injustice et de l'oppression à la recherche de meilleures conditions de vie, en somme d'un « nouvel Éden » (*L.Q.*, p. 742) dans des terres lointaines. Cependant, ils ont été abandonnés par « la Compagnie la plus cruelle du monde (...) sur les îles lointaines » (*L.Q.*, p. 742), une compagnie coloniale qui les exploitait dans des plantations ou d'autres industries coloniales.

D'autres injustices et atrocités sont mentionnées par l'auteur, notamment le commerce transatlantique des esclaves. Les noms des navires soulignent la brutalité et les conditions inhumaines de ce commerce (« le *Phénix*, l'*Oracle*, l'*Antenor*, le *Prince-Noir* », *L.Q.*, p. 742) : les esclaves étaient capturés sur les côtes du Mozambique, à Madagascar et à Zanzibar et traités comme une marchandise, entassés dans un navire insalubre et extrêmement petit pendant des semaines ou des mois. Outre ces actes cruels, il ne faut pas oublier qui les a réalisés, et Le Clézio met un point d'honneur à en pointer du doigt certains. Parmi les noms cités, on trouve le capitaine Larralde de Nantes, qui a fait « fortune en percevant cinq pour cent sur le prix de vente de chaque esclave vendu à Bourbon et à l'île de France » (*L.Q.*, p. 742). L'exploration liée au contexte colonial ne s'arrête pas là. D'autres personnes ont eu le malheur d'être soumises à ces conditions dans un « voyage sans retour » (*L.Q.*, p. 743). C'est le cas des travailleurs indiens, souvent appelés « coolies », qui ont été enlevés de force de leurs villages ou recrutés sous de fausses promesses par les *arkotties*, les *duffadars* et les *mestries*, « revendus aux agents des compagnies sucrières, enfermés dans des camps, sans soins, sans égouts, presque sans nourriture, et embarqués à bord des nouveaux bateaux négriers (...) » (*L.Q.*, p. 743).

En plus d'exposer le passé historique lié au contexte colonial, Le Clézio présente une dénonciation de ceux qui détiennent le pouvoir, c'est-à-dire de la classe dirigeante et

des propriétaires terriens, qui ne s'intéressent pas à la souffrance des autres. Cela met en lumière la complicité des élites (y compris Alexandre Archambau, les Patriarches et les membres distingués du club de la Synarchie), leur hypocrisie masquée par le titre « Ordre, Force et Progrès » (*L.Q.*, p. 663), tout en ignorant les supplications des opprimés.

L'île était, à l'époque coloniale, un lieu marqué par des contacts culturels, bien que souvent forcés, qui ont laissé des traces jusqu'à aujourd'hui. L'île est devenue un lieu d'emprisonnement d'où les immigrants ne pouvaient s'échapper en raison de ses caractéristiques géographiques. De plus, ces gens sont devenus esclaves et ont été contraints de travailler dans des conditions inhumaines, en exploitant les ressources de cet espace. Le Clézio laisse transparaître une représentation de l'île marquée par la présence voluptueuse d'esclaves noirs venus surtout de l'Inde, dont le résultat est l'établissement d'une hiérarchie et une image stéréotypée de l'homme occidental :

Tu viens parler doucement à ma mère pendant que je ne suis pas là, et vous faites des plans entre vous, les grands mounes, pour qu'on vous emmène d'ici, pour qu'on nous abandonne comme autrefois, qu'on nous laisse mourir ici jusqu'au dernier. » (...) J'ai compris d'un coup combien elle [Surya] les détestait, tous, ces grands mounes égoïstes et cruels, pour qui sa mère avait travaillé toute sa vie et qui l'avaient abandonnée. (*L.Q.*, pp. 387-388).

D'après Koop (2019), « (...) la société pluriculturelle de l'Ile Maurice fut entièrement déterminée par la mise en valeur du territoire mauricien pour le marché mondial par les puissances coloniales » (p. 27). En effet, l'économie sucrière contribue à la formation de la diversité culturelle à Maurice.

Plus récemment, le phénomène de la mondialisation favorise les migrations en vue de meilleures conditions de vie, d'opportunités économiques ou éducatives et, par conséquent, une grande interconnexion des peuples et des sociétés. Les interactions culturelles se multiplient, en contribuant à une annulation des barrières géographiques et en permettant une diffusion rapide des idées, modes de vie et produits culturels. En raison des mouvements migratoires et des progrès technologiques, la communication s'étend à l'échelle mondiale. Le déplacement de Léon 2 à l'espace insulaire reflète la réalité de la mondialisation contemporaine : il est en quête d'identité dans un monde de plus en plus mondialisé et tout ce qu'il trouve, c'est un contexte dans lequel les frontières identitaires sont floues et les influences culturelles se croisent et se mêlent.

Par rapport à l'économie de Maurice, l'île a profité de la mondialisation économique et a connu une croissance significative, en particulier due à multiples facteurs d'ordre politique et économique, tels que l'investissement des pays industrialisés et asiatiques (États-Unis, Europe, Australie, Taiwan, Inde) et les entrepreneurs de multiples communautés ethnoculturelles : les franco-mauriciens dominent le secteur sucrier et l'hôtellerie ; les sino-mauriciens et musulmans dominent le commerce ; les hindous marquent présence dans les petites et moyennes entreprises (Koop, 2019). Cette réalité économique est contemplée dans le roman de Le Clézio :

Jacques s'est assis sur une chaise pour parler avec le négociant, tandis que Léon reste au-dehors, à regarder le mouvement des porteurs sous la galerie. Dans l'arrière-boutique, Jacques aperçoit les employés arabes ou indiens, occupés à déballer et classer les marchandises. Il y a une caisse de vins de France, et d'une autre, un employé extrait une machine à coudre comme s'il s'agissait d'un trésor. Le marchand semble très fier de cette acquisition. « J'espère en vendre en quantité en Abyssinie (*L.Q.*, 41).

Comme affirme Koop (2019), « l'insertion de Maurice dans l'économie mondiale a fait naître une société pluriculturelle » (p.38), dont les protagonistes lecleziens font partie. Il ajoute :

(...) les entrepreneurs savent capitaliser la proximité culturelle avec leur pays d'origine. Ce sont les commerçants sino- et indo-mauriciens qui en ont la plus longue tradition. Depuis leur arrivée sur l'île, les musulmans importent du riz, des épices, des tissus et des bijoux de l'Inde et du Pakistan alors que les Chinois font venir des ustensiles du quotidien de la Chine. Aussi, la nouvelle génération d'entrepreneurs indo-mauriciens importe d'Inde les textiles, ordinateurs, téléphones mobiles et œuvres d'art destinés à être vendus aux touristes. Il en est de même pour les entreprises modernes sino-mauriciennes qui importent de Chine la majorité de leurs produits destinés au marché mauricien (par exemple des climatiseurs). (2019, p. 37).

Ce contexte d'échanges culturels et d'ouverture à l'Autre issus de la colonisation et de la mondialisation marque aussi le discours littéraire de Jérôme Ferrari, même si ces

phénomènes n'ont pas autant influencé la culture corse qu'à Maurice, puisque la plupart de la population est corse. L'auteur confronte plusieurs mondes : celui de la Corse actuelle, de l'Empire colonial français et de ses colonies tels que l'Indochine et l'Algérie. À travers le personnage Marcel, qui représente les soldats corses de l'armée française, Ferrari critique la manière dont l'armée maltraitait les soldats afin d'imposer son influence et autorité (Houria, 2016, p. 39). Marcel « garda espoir de pouvoir s'arracher un jour à la misère, de fuir du peuple dont il est issu, de son île, car elle représente pour lui un lieu cauchemardesque et impénétrable. » (Houria, 2016, p. 39). Houria ajoute :

Par ailleurs, le Prénom "Marcel " attribué au personnage de Ferrari fait écho au grand militant indépendantiste corse "Marcel Lorenzoni" cela révèle d'un côté la conscience nationaliste de l'écrivain qui semble enraciné dans ses origines corses et surtout dans la terre de ses ancêtres : la Corse, envisagée dans ce roman comme un "centre de gravité" et un espace référentiel qui réunit les protagonistes d'une famille corse. D'un autre côté, ce prénom peut relier le réel et l'écriture en inscrivant l'histoire de Marcel dans l'Histoire collective dont l'interlocuteur fait partie. (2016, p. 39).

L'évocation de l'empire colonial français sert à réfléchir sur la nature éphémère des mondes et sur l'inévitabilité du déclin, comme cela s'est produit avec l'empire.

Outre le colonialisme, la Corse actuelle est marquée par le phénomène de la mondialisation, qui a permis la libre circulation et facilité et augmenté l'immigration. Les raisons sont multiples et apparaissent implicites dans le roman de Ferrari : le travail (comme les amis et les jeunes étudiantes) et le tourisme. Cependant, il existe un mouvement migratoire en sens inverse, c'est-à-dire vers l'extérieur, vers le continent et les grandes villes. C'est une tendance très courante parmi les insulaires qui s'explique par la quête de meilleures opportunités économiques et académiques ou simplement un désir d'aventure, de fuir la monotonie du quotidien. Ce qui arrive souvent c'est qu'ils sont déçus de la difficile intégration et reviennent à l'espace insulaire. Une déclaration du narrateur montre que la séparation de la terre natale est temporaire et que le retour est presque inévitable puisqu'un « abîme » (*S.C.R.*, p. 159) se forme entre les deux mondes :

Les fouilles étaient terminées, ils avaient regagné lentement leurs mondes respectifs et ils tendaient les mains l'un vers l'autre au-dessus d'un abîme que rien

ne pouvait combler. Il est illusoire de croire qu'on peut choisir son sol natal. Aurélie n'avait pas de liens avec ce pays, si ce n'était le sang que son grand-père Ancré Degorce y avait fait couler et les reliques introuvables d'un vieil évêque mort des siècles auparavant. Elle avança la date de son départ et fit ses valises sans rien dire à Massinissa. (*S.C.R.*, p. 159).

Cette affirmation corrobore l'idée de Le Clézio selon laquelle le lien émotionnel et culturel avec la terre natale crée une barrière entre deux mondes. Il existe en effet quelques exceptions, comme nous l'avons déjà remarqué : Léon et Surya, Amalia et Antoine. L'amitié qui unit Massinissa et Aurélie n'est pas aussi forte que l'amour de Léon et Surya, capable de faire surmonter ces barrières. Ceci nous amène à conclure que seul l'amour est capable d'atténuer cet « abîme ». La vérité c'est que les personnages lecléziens restants qui étaient sur l'île n'éprouvent pas ce sentiment par rapport à l'Autre. Dans ce cas, l'abîme se matérialise de manière littérale, par l'établissement d'une frontière physique, et non littérale par une frontière émotionnelle de non-ouverture par rapport à l'Autre.

En somme, les deux auteurs s'efforcent de véhiculer la profondeur et complexité du milieu insulaire en tant que lieu de mémoire et de résistance, y intégrant une perspective des populations insulaires. Ils réfléchissent sur les défis, les conséquences et l'héritage de la colonisation. En outre, ils considèrent les avantages et inconvénients auxquels les sociétés insulaires sont actuellement confrontées, surtout en raison de la mondialisation. Tout cela exerce une influence culturelle sur les sociétés que les auteurs souhaitent mettre en lumière.

La rencontre avec l'autre occidental, insulaire et continental

À la suite des phénomènes de colonisation et de mondialisation, au fil des siècles, les contacts entre les peuples se sont multipliés, ce qui a mis la notion l'identité et d'altérité au cœur des débats contemporains. L'altérité étant une notion dichotomique, les individus définissent leur identité par contraste avec celle des « autres ». Circonscrire l'altérité dépend ainsi de la quête identitaire des protagonistes : notre perception de l'autre dépend de la compréhension de nous-mêmes. Or, comme nous l'avons déjà remarqué, l'identité de certains personnages est floue, ce qui crée un défi.

La distinction entre deux pôles, que nous désignerons, de façon simplifiée, par « l'occidental » et le « non occidental », joue un rôle crucial dans les romans que nous étudions et c'est à partir de cette distinction que s'organisent les questions de la représentation littéraire de l'altérité. Deux autres pôles sont également présents dans les deux œuvres : l'insulaire et le continental.

Commençons par le roman de *La Quarantaine*, qui permet de corroborer l'idée selon laquelle il n'y a pas de frontière nette entre l'occidental et le non occidental et entre l'habitant de l'île et le continental. La vérité est qu'au début de l'histoire on pourrait classer le Disparu dans le groupe occidental en raison de ses relations et interactions. Cependant, l'origine indienne de sa mère ne lui permet pas de s'intégrer pleinement dans ce groupe. À partir du moment où il commence à être en contact avec les peuples non occidentaux, plus précisément indiens, une transition identitaire s'opère. Cela ne veut pas dire que son identité occidentale disparaît, comme nous avons déjà remarqué, mais cela le place davantage à l'autre pôle et lui confère une identité hybride.

Les interactions des personnages, plus précisément l'empathie et la compréhension, rendent évident que l'autre devient progressivement l'occidental, puisque le Disparu ressent un malaise vis-à-vis les valeurs de cette société, profondément matérialiste, superficielle et déshumanisé. Il se connecte avec la nature et adopte un mode de vie simple et plus lié au spirituel.

Selon Ruth Amar (2004), « le drame de la condition humaine tel qu'il est exhibé dans l'œuvre, tient au fait que l'homme occidental est obsédé par son désir de suprématie sur la nature et la matière, ressentant un besoin continu de disséquer le monde afin de pouvoir l'expliquer. Ce faisant, l'homme s'est mis en solitude, coupant ses liens avec le monde naturel. » (p. 5).). Le Disparu refuse ce rapport au monde, associé au monde occidental.

Si en revanche on définit l'autre en prenant Léon 2 comme point de départ, notre mission devient plus facile. Même si Ouanghari affirme que « la vision idéaliste de l'écrivain privilégie la culture traditionnelle dans ce roman et clive de façon radicale les deux cultures (...) » (2009, p. 107), la génération de Léon 2 est née et a grandi dans le monde occidental, sur le continent. Le parcours à travers l'île n'est qu'un simple passage. Il n'y a pas le même degré d'immersion dans la culture d'autres peuples. Léon 2 est décidément occidental et continental, même si le sang non occidental de son arrière-grand-mère Amalia coule dans ses veines.

Puisque Léon 2 représente la continuité de la génération de Léon 1, on pourrait conclure que son départ de l'île vers la France symboliserait la victoire du monde occidental sur le monde non occidental, du continent sur l'île. Néanmoins, cette idée se dissipe avec la découverte d'un personnage qui apparaît à la fin de l'œuvre. Léon 2 n'est pas le seul descendant de la famille que l'on connaisse. La jeune indienne dont Anna était amoureuse est après tout la fille de Surya et Léon. Ainsi, il n'y a donc pas de victoire d'un monde sur un autre, puisqu'il y a une division dans cette famille : si l'un des descendants appartient au monde occidental et continental, un autre appartient incontestablement au monde non occidental et insulaire.

Chez Ferrari, il y a aussi une confrontation entre l'être insulaire et le continental. Si dans certains cas, il est possible de classer les personnages sans grande difficulté, dans d'autres, la frontière entre l'un et l'autre est également ténue.

Léon 2 et son arrière-grand-mère ressemblent à certains personnages de Ferrari de par leur identité occidentale et continentale, notamment les touristes, la clientèle qui apporte des expériences du monde continental, les professeurs et collègues de Matthieu et Libero. Ces personnages illustrent le contraste entre le mode de vie du continent et celui de la Corse, plus traditionnel. La différence entre ces personnages et Léon 2 et son arrière-grand-mère, c'est l'importance qu'ils prennent dans les œuvres. Alors que, dans un cas, il s'agit de personnages principaux, dans l'autre, nous parlons de personnages secondaires ou figurants.

D'autre part, il y a des personnages (comme *Le Disparu*) qui oscillent entre les deux mondes, incarnant les tensions et les influences entre le continent et l'île et vice-versa, rendant plus difficile la définition de l'« autre », à savoir Matthieu et Libero. Ils retournent en Corse après un séjour sur le continent, où ils ont été exposés aux influences continentales. Ces influences se mêlent à la réalité insulaire à travers le contact de ces personnages avec les habitants insulaires. Cependant, leur expérience sur l'île et leur volonté d'apporter des changements à l'île s'avère difficile en raison de la nécessité de concilier les deux mondes. Tout comme les protagonistes de *Le Clézio* et leur famille, celle de Matthieu est également divisée entre ceux qui restent sur l'île et ceux qui vivent sur le continent. Ainsi, établir qui est l'autre en tenant compte du critère insulaire/continental devient aussi difficile puisque les personnages présentent une fusion des traits des deux identités.

Si par contre on prend comme critère l'occidentalité des protagonistes, l'autre est clairement le non-occidental. Le roman se concentre principalement sur l'interaction des

personnages occidentaux, ce qui n'implique pas qu'il n'y ait pas de contact avec le non occidental. Aurélie est le personnage qui entretient le contact le plus fréquent avec le non occidental, d'abord pour des raisons professionnelles et, plus tard, puisqu'une relation d'amitié se développe entre elle et ses collègues algériens.

La différence par rapport à l'œuvre de Le Clézio réside dans la présence et l'importance accordée à ces personnages tout au long des œuvres. Si le non-occidental occupe chez Le Clézio une place prépondérante, notamment avec la figure de Surya et de la mère du Disparu, qui sont responsables de la crise d'identité du protagoniste et de sa quête, chez Ferrari, c'est l'inverse qui se produit. Ce fait est probablement lié à la situation géographique et passé historique des îles : alors que Maurice appartient géographiquement au monde non occidental et a un passé lié à la colonisation, l'île Corse fait partie du monde occidental. Compte tenu de la réalité des îles, il paraît plus vraisemblable de créer une dichotomie entre l'insulaire et le continental et non entre l'occidental et le non-occidental.

La présence et influence non occidentale se produit principalement par le biais de références philosophiques, culturelles et historiques qui traversent le récit chez Ferrari. Saint Augustin établit une connexion avec le monde non occidental vu qu'il représente une figure intellectuelle d'origine nord-africaine. Avec lui, une connexion s'établit entre les civilisations en raison de la transversalité du thème de la chute des civilisations, illustré par la chute de Rome.

Ainsi, le contact avec le non occidental chez Ferrari est exploré de manière différente de Le Clézio. L'accent n'est pas mis ni sur les relations interpersonnelles ni sur les caractéristiques occidentales, mais sur l'interconnexion philosophique, culturelle et historique entre les deux mondes.

En somme, il reste un défi d'établir l'« autre » dans les deux œuvres en raison de l'identité hybride des personnages. Dans les deux cas, les personnages oscillent entre l'insularité et la continentalité. Il semble juste y avoir une différence par rapport au critère d'occidentalité : alors que les protagonistes de Le Clézio présentent des traits issus des deux cultures, ceux de Ferrari appartiennent indubitablement au monde non occidental.

Autre langue

Dans un milieu insulaire marqué par le multiculturalisme, l'interaction avec une diversité de langues est presque inévitable et constitue un élément important du

pluralisme culturel. Cela favorise une ouverture d'esprit, permet d'accéder à de nouvelles façons de penser grâce à des perspectives différentes, stimule la compréhension de ce qui est différent et crée une ambiance plus inclusive. D'autre part, cela peut apparaître comme une autre frontière séparant les communautés en raison de la difficulté de communication.

Même si Le Clézio et Ferrari sont favorables au contact interculturel et si le premier défend la décolonisation, ils se heurtent à un problème : celui de la communication entre les membres de différentes communautés linguistiques. Afin de contrer cette situation, ils adoptent comme langue de communication entre les personnages le français, bien qu'il y ait des références à d'autres langues.

La langue française est sans doute au premier plan dans les deux œuvres pour plusieurs raisons. La première est que c'est la langue maternelle des narrateurs, dans laquelle ils communiquent, en plus d'être un élément représentatif de leur culture. En deuxième lieu, si les personnages ne parlaient pas français, un fossé se créerait entre eux en termes de communication. Troisièmement, même s'ils pouvaient être compris par des gestes et d'autres mécanismes de référencement, la vérité est que « la narration s'en trouverait considérablement ralentie. D'un point de vue différent, si l'héroïne [Surya] parlait tout au long du récit dans une langue étrangère ainsi ses paroles seraient imprimées dans le livre et nul lecteur ne saurait le lire », comme souligne Matsui (2004, p. 112). La même situation se produit chez Ferrari.

C'est là que commence le grand défi des auteurs : comment ne pas trahir l'image de l'île comme un espace multiculturel, marqué par les différences, notamment linguistiques ?

Même si, comme nous l'avons vu, Le Clézio dénonce les atrocités commises par les colonisateurs (y compris l'imposition de la langue, des coutumes et des traditions), avec ses héros, il entend ne pas généraliser l'Européen comme colonisateur. C'est pourquoi Surya ne joue pas le rôle du colonisé, à qui la langue du colonisateur est imposée. Ainsi, bien qu'elle parle français, Le Clézio intègre dans le discours des héros d'autres langues : « Dans la plupart de cas, néanmoins, l'usage de différentes langues est délimité au niveau d'un seul mot, c'est-à-dire, dans la mesure où cela n'empêche pas la lecture du texte. L'insertion de termes étrangers s'accompagne d'une traduction » (Matsui, 2004, p. 112).

Dans le cas de Le Clézio, le choix du français comme langue de communication n'est pas lié à une perspective colonisatrice, c'est-à-dire que la langue française n'est pas imposée et enseignée par le colonisateur. Au contraire, Léon est surpris lorsqu'il parle

pour la première fois à Surya puisqu'elle parlait « en français, sans accent » (*L.Q.*, p. 105), ce qui signifie qu'elle parlait déjà sa langue. Cependant, sa « vraie langue, c'est l'anglais » (*L.Q.*, p. 163).

Dans le cas de Ferrari, la stratégie ne consiste pas à intégrer des phrases ou des mots dans d'autres langues. Ce qui arrive souvent, c'est qu'il choisit de traduire directement ce qui est dit, peut-être pour ne pas gêner la compréhension du lecteur.

Dans d'autres cas, le lecteur n'a même pas accès à ce qui est dit en langue étrangère et, dans d'autres encore, la langue utilisée n'est même pas mentionnée, juste que les personnages parlent dans une autre langue que le français : « Saveur faisait chauffer une casserole de mauvais café sur le feu, il parlait avec Virgile et son frère dans une langue que Matthieu ne comprenait pas mais dont il savait qu'elle était la sienne... » (*S.C.R.*, p.33).

Dans le passage textuel mentionné ci-dessus, le lecteur ne sait pas ce qui est dit ni dans quelle langue. Par ailleurs, il est possible de constater une contradiction : l'incompréhension de Matthieu, même s'il considérerait que c'était sa langue. On observe le désir du personnage de s'assimiler à cette culture, ce qui se traduit par sa conviction ardente qu'il en fait déjà partie. De ce fait, on peut déduire qu'il s'agit de la langue corse.

Cependant, il y a un écart entre la réalité et ce qu'il désire en raison de l'incompréhension de ce qui est dit. Il est important de noter que cette idée apparaît deux fois tout au long de l'œuvre (« Claude parlait et Matthieu écoutait sa mère parler dans la langue qu'il ne comprenait pas mais dont il savait qu'elle était la sienne..., *S.C.R.*, p. 45), pour aboutir à une idée opposée qui vient corroborer ce que l'on vient d'affirmer : « Libero s'accroupit près de lui et lui parla longuement, il lui parla dans la langue que Matthieu ne comprendrait jamais parce qu'elle n'était pas la sienne... » (*S.C.R.*, p. 166).

Le fait que l'auteur privilégie le français signifie-t-il pour autant qu'il méprise les autres langues ? Pas du tout. Matthieu en est un exemple et s'apparente à Léon dans sa volonté d'intégrer une autre culture par la langue.

La langue fonctionne comme une marque de l'altérité de la population insulaire, marquée par l'usage d'une langue différente. Cela contribue à la construction de l'identité hybride des personnages et indique une relation entre la langue et leur identité.

En outre, au contraire du narrateur de *La Quarantaine*, qui est omniscient, ayant la capacité de donner des informations détaillées au niveau linguistique, ce narrateur n'a pas ce pouvoir. En effet, c'est ce qui se passe dans la réalité : il s'agit d'un narrateur

participant, une personne comme toutes les autres qui n'est pas obligée de connaître, comprendre et parler toutes les langues.

Bien que la langue française soit privilégiée pour les raisons déjà présentées, d'autres langues se démarquent dans les deux œuvres, comme celle des Doms, dans *La Quarantaine*. Il s'agit d'un « langage doux et glissant (...), la langue secrète qu'Ananta lui a apprise. » (*L.Q.*, p. 566). Remarquons-nous que c'est Surya qui lui apprend cette langue mystérieuse « des vagabonds et des voleurs » (*L.Q.*, p. 566) : « Elle m'a appris des mots, pour m'entendre les répéter, *churm*, voleur, *chalo gui laiyé*, entrons dans la maison. » (*L.Q.*, p. 566). La langue des Doms lie premièrement Surya à sa mère et deuxièmement Surya à Léon, « tout en permettant de faire entendre la voix injustement oubliée des peuples indiens ». (Nielipowicz, 2021, p. 36). La culture indienne devienne vivante chez Le Clézio, il n'y a pas de chevauchement d'une culture sur une autre. Preuve en est, même une chanson indienne est incluse dans l'œuvre :

« *Chhurm, kala, chah gui layé*, voleur, ô voleur, viens, entrons dans cette demeure, enlève tes *chakkal* » prends tout, *bhimté, bagelé*, allume le *ghasai*, et toi, *litara*, jette la boule de terre, le *neola*, si tu entends un bruit ! *Kajjachamaa*, un espion te guette ! *Thipja* ! Cache-toi ! *Palwé hoja* ! Gare à toi ! *Kainkar kar* ! Jette une motte de terre ! *Lalli lug gaya, Kala lug gayé*, le vol est fini et le voleur est mort ! » (*L.Q.*, p. 260).

Cette chanson ouvre les portes à différentes interprétations. D'après Borgomano (2006), le voleur n'est que Léon, qui entre dans un monde qui lui est étrange. Si l'on considère le terme « voleur » comme un terme qui désigne celui qui « s'approprie » des us et coutumes culturels, nous pouvons être d'accord avec Borgomano. Cependant, on va plus loin dans notre interprétation. Cette chanson est plus qu'une allusion à Léon, elle démontre l'ouverture de celui qui chante en tant que membre d'une culture vis-à-vis de celui qui souhaite s'approprier ou entrer dans un monde qui n'est pas le sien. La conjugaison des verbes à l'impératif dénote quelques conseils donnés au « voleur » (Léon), avertissant de l'existence d'un « espion », dont il faut se cacher.

Ainsi, la chanson, en plus de donner la parole au peuple indien et de mettre en valeur le multiculturalisme de l'île, sert de métaphore à la figure de Léon et à souligner l'ouverture culturelle du peuple indien à une autre culture afin de la diffuser, non pas de manière imposée mais volontaire.

Chez Ferrari, la chanson apparaît aussi comme une forme de contact avec d'autres langues et de renforcement des liens entre les communautés. Elle sert de pont entre les cultures, en encourageant le respect et l'appréciation des différences culturelles. Le bar, en tant qu'espace convivial, crée un environnement offrant au public une expérience sensorielle partagée à travers la musique :

Quatre serveuses sillonnaient la salle et la terrasse en portant gracieusement des plateaux, derrière le comptoir, une femme plus âgée, assise sur un tabouret, veillait sur la caisse, un jeune homme chantait en s'accompagnant à la guitare des chansons corses, anglaises, françaises et italiennes et, quand il attaquait un air entraînant, tous les clients tapaient dans leurs mains avec enthousiasme. (*S.C.R.*, p. 66).

À travers la chanson, Ferrari met en lumière l'habitude d'utiliser la langue d'autrui juste pour « plaire » à quelqu'un, illustrant ainsi son caractère ridicule : « Pierre-Emmanuel ne semblait pas s'alarmer de la disparition d'Annie, il avait appris une chanson basque pour faire plaisir à Izaskun (...), Izaskun avouait qu'elle ne comprenait pas un mot de basque, elle avait grandi à Saragosse... » (*S.C.R.*, p. 143). Le Clézio n'envisage pas cette habitude de la même manière : l'attitude de Léon de parler une autre langue (anglais), notamment avec Ananta, témoigne d'un geste de solidarité, de complaisance envers la mère de Surya. De cette façon, il considère qu'elle se sentira plus à l'aise et c'est une manière d'entrer aussi dans son monde :

Je ne savais pas ce qu'elle voulait. J'ai commencé à lui parler en anglais, comme à Surya, pour lui dire ce que je connaissais de Londres, le quartier où Jacques avait vécu, pendant qu'il faisait ses études à l'hôpital Saint-Joseph, à Eléphant & Castle. (*L.Q.*, p. 382).

Ainsi, l'anglais prend une place importante dans le récit, bien qu'il apparaisse sous la forme d'une traduction dans *La Quarantaine* (« Tu te souviens, un soir j'avais embrassé Jacques, on était sur la plage, et une femme est arrivée, elle m'a insultée, elle a dit en anglais : allez dans un hôtel pour faire vos saletés ! », *L.Q.*, p. 395).

Le fait que le document signé par Bartoli, Jacques et les deux responsables de Palissades, Shaik Hussein et l'arkottie Atchanah, déterminant la limitation des

déplacements des habitants sur l'île en raison de l'épidémie soit rédigé en plusieurs langues (français et anglais), suivi de « caractères indiens, avec la transcription en caractères latins » (*L.Q.*, p.172), dénote, outre le multilinguisme, la reconnaissance et le respect par les différentes communautés. Parmi les personnages qui parlent l'anglais, se distingue Giribala, qui « ne savait écrire que l'anglais » (*L.Q.*, p. 510), Ananta et Léon.

Léon est, en effet, le seul personnage européen de *La Quarantaine* qui révèle une ouverture linguistique, c'est-à-dire une ouverture à l'apprentissage d'autres langues. Il ne les voit pas comme une barrière à la communication, mais comme une forme d'enrichissement. La métaphore « j'ai faim d'entendre les voix et les rires, le glissement doux de la langue indienne, le chant bengali, urdu, tamoul... » (*L.Q.*, p. 466) crée une image puissante qui met en valeur l'intensité du désir du sujet de s'intégrer à la culture indienne. Les langues mentionnées sont des langues distinctes qui ont en commun le fait d'être parlées dans certaines régions de l'Inde. Léon partage cet intérêt avec sa mère, dont l'enthousiasme et facilité à apprendre de nouvelles langues est mentionné dans le texte : « (...) elle avait appris à parler créole très vite. Papa n'était pas très content, il disait que ça ne se faisait pas, mais elle ne pouvait pas résister. » (*L.Q.*, p. 280).

Outre le « voleur » (Léon), qui avait un espion (les Européens) qui n'acceptait pas cette assimilation culturelle, dans le cas d'Amalia, c'est Antoine qui ne voyait pas cela d'un bon œil. Les Européens et Antoine représentent donc la résistance face à l'utilisation d'autres langues que celle qu'ils considèrent comme étant la leur. D'autres, comme les Anglais, refusent de parler d'autres langues simplement par arrogance : « Quand ils viennent à Maurice, ils affectent de ne pas comprendre le français. Il faut que nous leur parlions en anglais. Ils continuent à croire qu'ils sont les maîtres de l'univers. » (*L.Q.*, p. 728).

Dans *Le Sermon*, on retrouve aussi cette arrogance qui consiste en un refus obstiné de parler une autre langue que la sienne. C'est le cas de Jeanne-Marie, qui s'obstinait « à parler corse » (*S.C.R.*, p. 118). Cependant, on observe aussi l'inverse, c'est-à-dire une ouverture d'esprit par rapport à l'apprentissage d'autres langues, comme chez Le Clézio : Matthieu souhaite comprendre la langue corse, alors que Izaskun fait un effort pour apprendre le français.

Ce qui est nouveau et commun chez les deux auteurs, c'est l'insertion d'un langage connu et compris de tous, qui relie la communauté de cet espace insulaire. Ce langage ne crée pas de barrières, il les efface, est inclusif, simple, clair et ne génère pas de malentendus. On parle du langage de la nature, de « la parole du vent et de la mer, le

long frisson de la vague née à l'autre bout de l'Océan, cette vibration incessante. » (*L.Q.*, p. 661). C'est un langage qui n'a pas besoin de mots, car il y a des réalités qui transcendent et défient souvent les capacités du langage, mais qui ne peuvent qu'être ressenties intensément :

(...) il les écoutait en buvant le café brûlant, rêvant qu'il les comprenait alors que leurs paroles n'avaient pour lui pas d'autre sens que celui des grondements du fleuve dont on entendait couler les flots invisibles tout au fond du précipice encaissé qui déchirait la montagne comme une plaie profonde, un sillon tracé par le doigt de Dieu tout au début du monde. (*S.C.R.*, p. 33).

Cette phrase décrit une scène où Matthieu perçoit les paroles d'autres personnages, bien qu'il ne comprenne pas les mots qu'ils échangent. En réalité, il perçoit leurs mots comme des sons indistincts, inintelligibles, comme s'il s'agissait de sons de la nature. Cette métaphore suggère le mystère de ces sons, qui ne peuvent qu'être ressentis et dont la compréhension en dépend justement.

En conclusion, le contact avec d'autres langues marque les sociétés multiculturelles. De par leur histoire, l'île Maurice et la Corse sont des espaces où ce contact est indéniable, ouvrant un espace à la création de barrières ou favorisant le respect mutuel, la compréhension, l'acceptation et la coopération. En plus d'être un moyen de communication, les langues reflètent l'histoire, les traditions et les valeurs d'une telle communauté et celles-ci sont les responsables de leur perpétuation et de leur transmission de génération en génération.

Autre religion

La religion joue un rôle crucial dans la construction de l'image de l'île en tant qu'espace multiculturel. Le Clézio fait coexister des religions de manière pacifique, ce qui suggère la tolérance, la compréhension et le respect entre les communautés religieuses. Les îles évoquées par l'auteur abritent une diversité de religions qui apportent une variété de croyances, traditions, rituels ou fêtes. En revanche, le roman de Ferrari se concentre sur une seule religion, ce qui ne signifie pas que la Corse n'est pas un espace multiculturel sur le plan religieux. Cependant, le but de l'auteur est différent – il explore en profondeur les questions de foi et de pratique religieuse dans le contexte de la religion chrétienne.

Plusieurs religions sont intégrées dans l'œuvre de Le Clézio. D'Aoust et al. (2010) nous fournissent des données précises recueillies à partir d'une étude réalisée de la pratique religieuse à Maurice : la plupart de la communauté insulaire sont hindous (51%), suivis par le christianisme (28%) et l'islamisme (16%). Or, nous retrouvons toutes ces religions dans *La Quarantaine*. Au début, une citation de *Baghavat Purana* I, 3, 26 apparaît en épigraphe mettant en avant l'hindouisme : « Au crépuscule de cet âge quand tous les rois seront des voleurs Kalki, le Seigneur de l'Univers, renaîtra de la gloire de Vishnou. » (*L.Q.*, p. 2). Cette phrase évoque une croyance hindoue selon laquelle Kalki, un avatar du dieu Vishnou, viendra rétablir l'ordre, la justice et la paix dans un monde marqué par la corruption et d'autres problèmes. Il s'agit d'un mythe des dieux hindous qui surgit dans un livre sacré, le *Baghavat Purana*, vénéré par les indiens. Cette religion croit en la réincarnation basée sur un cycle de naissance, de mort et de renaissance : « On ne connaît pas encore Kalki, mais il doit venir. (...) Personne ne sait quand il viendra, ni qui il sera, mais il devient de plus en plus évident que sa venue est proche, qu'il recevra bientôt le pouvoir » (*L.Q.*, p. 751).

Ainsi, la phrase en épigraphe, en plus de mettre en avant la culture indienne et une religion, apparaît comme une clé d'interprétation pour le lecteur. C'est un portrait de ce qui se passera tout au long de l'œuvre puisqu'il y a aussi une sorte de réincarnation qui se prouve principalement par les noms : le Disparu s'incarne dans la peau de Léon 2. Ce personnage représenterait Kalki et serait le responsable par la transition entre la nuit et le jour, l'obscurité et la lumière. La luminosité est ici conçue comme une découverte intérieure et l'obscurité comme l'ignorance identitaire. Ainsi, le crépuscule évoque cette transition, marquée par une atmosphère mystérieuse et énigmatique, par une introspection où l'on se tourne vers l'intérieur.

Le christianisme apparaît également dans l'œuvre de Le Clézio, même si elle n'y assume pas avec une grande prépondérance. La référence à cette religion comme l'un des aspects qui contribuent à la caractérisation des personnages démontre que, dans cette société, ce n'est pas quelque chose de courant :

Elle me parle de Maurice, du couvent de Mahébourg, de son père inconnu. « Il est mort quand j'avais un an, dans un accident. Ma mère n'a jamais voulu me parler de lui, je crois qu'elle avait été mariée quand elle avait seize ans. Il était chrétien, de Ville-Noire. » (*L.Q.*, pp. 228-229).

Au sein de la religion chrétienne, à Maurice, le protestantisme reste un aspect important de caractérisation des gens pour les mêmes raisons :

John et Sarah Metcalfe ont organisé tout avec l'enthousiasme des protestants, nettoyant la maison, balayant, arrachant les mauvaises herbes, installant un volet à l'unique fenêtre et un rideau à la porte. Puis ils ont lu un passage de la Bible, sans ostentation, puisque notre première journée sur l'île est le jour du sabbat. (*L.Q.*, p. 79).

Bien que la religion chrétienne soit minoritaire, la façon dont le narrateur et les personnages la perçoivent montre une tolérance et acceptation. De même, les musulmans sont respectés pour leurs différences. Il y a des contacts avec des rituels de différentes communautés religieuses, parmi lesquelles celle des musulmans (les ablutions, symbole de purification physique et spirituelle, et les prières).

Le narrateur fait même l'éloge de la culture musulmane pour sa simplicité, son humilité et son manque de faste. Il décrit leurs cimetières par contraste avec celui des Archambau, comparant le tombeau opulent des Archambau « avec sa grande chambre de marbre noir importé d'Indes, et ces noms gravés en lettres majuscules dont la dorure se vert-de-grise. » (*L.Q.*, p. 697) aux tombes musulmanes, qui semblent dépourvues de toute ostentation.

En ce qui concerne l'expression religieuse chez Ferrari, il semble logique que la religion majeure est celle qui prédomine aujourd'hui sur la Corse – le christianisme. Elle est en partie responsable de la culture de la société corse, c'est-à-dire des traditions ancestrales, de l'architecture, notamment de « chapelles de style roman archaïque (...), un foisonnement d'églises barroques » (Amadei, 2015, p. 93) et même de l'hymne, un « *Salve Regina* chanté en italien à peine modifié : difficile de faire plus catholique et marial. » (Amadei, 2015, p. 93).

La première référence au christianisme et peut-être la plus évidente est la référence à saint Augustin. Il y a un passage dans lequel saint Augustin exhorte les fidèles de sa religion qui ont vécu la chute de Rome et tente de les reconforter, leur demandant de ne pas craindre des événements terrestres et d'avoir la foi dans les promesses de salut divines. Il les invite à réfléchir sur le caractère périssable du monde matériel, prédestiné à finir, et admet que seuls les croyants seront sauvés. La figure qui personnifie le discours de saint Augustin est le prêtre, qui prononce un discours similaire.

Cependant, à un moment donné, le prêtre s'interroge lui-même sur la véritable compréhension de ses propres paroles, sur la nature des promesses divines et sur le sens de la succession des mondes. Le tourment qu'il ressent en ce moment le fait se tourner vers Dieu et rapidement il trouve un réconfort dans le souvenir d'un sourire d'une jeune femme, symbolisant l'espoir face aux ténèbres.

Dans ce passage, une critique est adressée au christianisme et aux fidèles. Il y a, pourrait-on dire, une certaine ironie dans l'affirmation suivante : « Après les avoir bénies, le prêtre libéra ses ouailles dont une partie non négligeable se précipita au bar pour se remettre de ses émotions. » (*S.C.R.*, p. 110). Après avoir entendu les paroles du prêtre, ils les oublièrent rapidement puisqu'ils ne s'intéressent qu'à la vie bohème. Leur seule préoccupation après la messe concerne les compétences musicales des uns et des autres :

Libero prépara des cafés et posa une bouteille de whisky sur le comptoir pour ceux dont l'émotion aurait été vraiment trop intense. Pierre-Emmanuel s'inquiétait de la qualité de sa prestation, et Libero lui assura que c'était très bien, même si, il fallait le reconnaître, les chants en polyphonies étaient globalement chiants et difficilement supportables à haute dose. (*S.C.R.*, p. 110).

Le christianisme est utilisé dans ce roman comme une forme de critique de la décadence de la religion. En fait, tout ce qui semble lié à la religion est présenté de manière dérisoire, caricaturale et ironique. À titre d'exemple, des dates religieuses sont évoquées afin de souligner la critique, comme le Jeudi saint et Pâques :

Ils étaient restés debout toute la nuit, au bar, pour ne pas avoir à se réveiller, ils s'étaient lavé les dents dans l'évier du comptoir et mâchaient maintenant des chewing-gums à la menthe fraîche pour que leurs haleines alcoolisées ne troublent pas la piété de cette nuit de deuil. Pour le lundi de Pâques, ils avaient prévu d'organiser un grand piquenique devant le bar, avec de la musique (...) (*S.C.R.*, p. 110).

D'autres cérémonies surgissent sur un ton critique comme le requiem, une liturgie chrétienne célébrée en mémoire des défunts :

Dans ce village, les morts marchent seuls vers la tombe – non pas seuls, en vérité, mais soutenus par des mains étrangères, ce qui revient au même, et il est donc juste de dire que Jacques Antonetti prit seul le chemin du caveau tandis que sa famille regroupée à la sortie de l'église sous le soleil de juin recevait les condoléances loin de lui, car la douleur, l'indifférence et la compassion sont des manifestations de la vie, dont le spectacle offensant doit être désormais caché au défunt (*S.C.R.*, p. 131).

Ce passage peut être interprété comme une critique subtile des rituels religieux entourant la mort. Les réactions mettent davantage l'accent sur les vivants et elles sont considérées comme un « spectacle offensant », ce qui semble remettre en question l'authenticité de la douleur et le sens de ces rituels, une formalité parfois vide de sens. Une convention sociale qui devrait être marquée par le respect du défunt est masquée par l'indifférence à laquelle les êtres humains sont voués à la fin de leur vie.

Une autre cérémonie qui apparaît comme une critique de la religion catholique est le mariage. Dans une société apparemment catholique, il existe plusieurs contradictions, parmi lesquelles le mariage entre deux cousins germains, Jacques et Claudie. Cette cérémonie « ne représentait nullement l'émouvant triomphe de l'amour mais bien celui du vice et de la consanguinité. » (*S.C.R.*, p. 27). Malgré l'envoi de Jacques dans une pension catholique, cela n'a pas suffi à mettre fin à cette relation incestueuse et le mariage incestueux, considéré comme une violation de la morale catholique, a eu lieu.

En ce qui concerne le christianisme, alors que chez Ferrari, malgré quelques contradictions, la société croit être majoritairement chrétienne, à Maurice, cette religion compte un pourcentage de croyants plus faible, c'est pourquoi elle a moins d'importance dans l'œuvre.

Bref, la diversité religieuse est plus évidente dans l'œuvre de Le Clézio, puisque Ferrari accorde une plus grande importance au christianisme, critiquant parfois la foi et la pratique religieuse de la communauté dans l'île. Néanmoins, il est incontestable que les deux œuvres révèlent la réalité religieuse des îles, contribuant à la construction de leur image sur le plan religieux.

5.2.1.3. Échos d'une marginalité

La marginalité, telle que Le Clézio et Ferrari la conçoivent, se réfère à la condition d'être à l'écart d'un groupe, d'une société, d'une convention sociale ou des valeurs dominants d'une telle communauté en raison de multiples facteurs, y compris l'identité, le statut social, les croyances ou le comportement. Le Petit Robert (2008) définit *marginal* comme une « personne qui vit en marge de la société », ce qui présuppose qu'il y ait un centre et une périphérie. Tout comme le « je » n'existe que parce que l'« autre » existe, le centre prend forme du fait de l'existence de la marge. Le marginal désigne donc celui qui vit en marge, en périphérie par rapport au centre, et cette distance peut être sur le plan physique, social, moral et assumer le caractère volontaire ou imposé (Vant, 1986).

Ce phénomène chez ces deux auteurs trouve son origine au sein du milieu insulaire, où les conditions d'isolement sont le catalyseur d'une double marginalité : une marginalité sanitaire et une marginalité géographique.

En effet, l'île Plate et l'îlot Gabriel, où les passagers de l'Ava étaient mis en quarantaine et les patients contagieux isolés, sont en marge de Maurice (le centre). Dans ce cas, la marginalité découle de deux facteurs : la maladie et l'emplacement secondaire de l'île par rapport à Maurice. Il est important de souligner qu'il y a une différence entre les termes « marginal » et « exclu », qui sont expliqués par Bouloumié (2003): « bien que hors de la norme, le marginal est toléré, à l'opposé de l'exclu qui est rejeté, banni, hors-la-loi » (p.11). Plus que marginalisés, les passagers sont exclus de la société.

Même si l'on ne peut pas parler d'une maladie contagieuse au sens littéral chez Ferrari, il existe un mirage d'une « abjecte maladie de l'âme dont il fallait craindre qu'elle ne fût contagieuse » (*S.C.R.*, p. 49). Il s'agit de l'alcoolisme, qui éveille chez les personnages des sentiments d'euphorie excessive, mais qui ne sert qu'à camoufler la désintégration de leur vie. C'est le cas, par exemple, de Bernard Gratas :

Bernard Gratas riait sans cesse, très fort, pour n'importe quoi, il débordait d'énergie, multipliant les allers-retours entre le comptoir et la salle sans jamais donner le moindre signe de fatigue ou d'ivresse, bien qu'il se fût maintenant mis à boire comme un trou, il accablait les clients de marques d'affection totalement

déplacées et perdait de l'argent avec une délectation visible, le spectacle de son euphorie avait quelque chose de profondément gênant. (*S.C.R.*, p. 48).

Toutefois, cette marginalité revêt des particularités distinctes. Cette dynamique change lorsque pratiquement tout le milieu environnant est affecté par ce fléau, inversant ainsi le statut des marginaux, qui deviennent ceux qui échappent à la contagion, dont fait partie Aurélie. La sœur de Matthieu se retrouve à la périphérie de ce monde, peut-être parce qu'elle n'en fait pas partie. Elle prévoit de passer seulement une quinzaine de jours au village. Il va de même pour Judith, car, comme Aurélie, elle n'appartient pas à ce monde : « Elle ne semblait d'ailleurs pas très heureuse au village, elle proposait sans cesse de ridicules projets d'excursions culturelles, elle voulait aller à la plage, elle disait que Virgile Ordioni lui faisait peur, et l'alcool lui donnait des migraines. » (*S.C.R.*, pp. 150-151).

La maladie devient ainsi le vecteur de la marginalité dans les deux œuvres. Les individus ou groupes sont marginalisés en raison de maladies « infectieuses », ce qui conduit à la stigmatisation.

L'infirmité apparaît également de manière plus individualisée chez Ferrari, sans pour autant être contagieuse. Cela déclenchera une marginalisation différente. Ce ne sont pas les autres personnages qui contribuent à cette marginalisation, mais le marginalisé lui-même, Marcel. Ni la famille ni la société ne l'abandonnent, c'est la maladie qui l'accompagne depuis son enfance qui le met à l'écart, dans une bulle marquée par la lutte incessante :

Marcel mène encore un combat incessant contre les forces déchaînées de son propre corps, contre le démon qui s'acharne à le clouer au lit, la bouche pleine d'aphtes, la langue rongée par le flux des sucs acides, comme si une vrille avait creusé dans sa poitrine et dans son ventre un puits de chair à vif, il lutte contre le désespoir d'être sans cesse cloué au fond d'un lit humide de sueur et de sang, contre le temps perdu, il lutte contre le regard las de sa mère, contre le silence résigné de son père en attendant d'avoir regagné, en même temps que ses forces, le droit d'être là, dans la cour de l'école primaire supérieure de Sartène, la vue bouchée par la barricade des montagnes. (*S.C.R.*, p. 59).

Au-delà des montagnes, c'est la santé la principale préoccupation pour Marcel. Sa psyché forme une bulle dans laquelle il se retrouve, une sorte d'isolement, comme si son esprit était lui-même une île. Il érige des barrières physiques et émotionnelles qui influencent ses interactions sociales et vit immergé dans un monde de vulnérabilité, de souffrance. Il se sent piégé par la maladie, dans un espace psychologique lui aussi isolé. Contrairement aux personnages de Le Clézio, involontairement marginalisés à cause de leur maladie, Marcel, qui dans une phase initiale tente de combattre la maladie, est l'agent responsable de sa marginalisation lorsqu'il entre dans cette bulle dont il ne peut pas se libérer : « Marcel a le sentiment qu'il est né ainsi, vacillant et maigre, et que l'enfance l'a marqué d'un sceau cruel dont rien ne pourra le libérer. » (*S.C.R.*, p. 60). L'expérience personnelle de Marcel explore les dimensions plus profondes de la condition humaine, marquée par la fragilité, la détresse et la décadence humaine, dont le point culminant est la mort :

(...) il y mettait pourtant toute son énergie, laissant échapper un chaos de syllabes, ou parfois des mots entiers, arrachés aux phrases que son corps malade retenait cruellement prisonnières, des mots qui parodiaient le langage et ne renvoyaient qu'à la désolation d'un silence monstrueux, bien plus vieux que le monde, et il retomba sur son oreiller, la main toujours crispée autour du poignet de sa fille. (*S.C.R.*, p. 102).

Ainsi, la dualité « marginalité volontaire » et « marginalité involontaire » proposée par Bouloumié (2003) constitue la principale caractéristique distinctive des deux œuvres lorsqu'on parle de marginalité sanitaire. En revanche, la déviance par rapport à l'ordre sociale se fait selon d'autres critères que la santé et qui sont communs aux deux auteurs, parmi lesquels des critères d'ordre physique.

Le Clézio et Ferrari attribuent des caractéristiques physionomiques particulières à certains personnages afin de souligner une différenciation. Ce qui ressort en premier lieu, c'est, en effet, la différence physique du Disparu par rapport à sa famille. Il s'écarte donc de la « norme » : il n'a pas la peau claire, il est mince, avec des cheveux noirs, bouclés et longs et de grands yeux noirs et cernés. Il hérite ces caractéristiques de sa mère, qui est également hors norme et est comparé à un gitan et un collie indien (« Je ressemble surtout à ma mère, l'Eurasienne. C'est à elle que je dois mes cheveux noirs et très abondants, mes yeux couleur d'ambre et l'arc des sourcils, comme dessinés au charbon, qui se rejoignent

à la racine du nez », *L.Q.*, pp. 198-199). Même la façon dont il s'habille et la posture qu'il adopte l'éloignent de sa famille, mettant en lumière une autre marginalité qui découle de son apparence physique, une marginalité identitaire :

Jacques s'est assis à la proue, sur un des bancs, comme il convient à un médecin vêtu de son impeccable complet gris, coiffé de son panama. Léon est nu-tête, en chemise, juché sur les caisses. (*L.Q.*, p. 33).

Dans cet extrait, nous pouvons établir un contraste entre Jacques et Léon qui fonde sur leurs vêtements et leur posture. Tandis que le premier apparaît impeccablement habillé, avec une coutume et un chapeau panama, l'autre est habillé de manière plus décontractée et, disons, plus approprié au contexte. De plus, tandis que l'un est assis sur les bancs, l'autre apparaît « juché sur les caisses ». Bien qu'ils soient frères, plusieurs différences physiques et comportementales les séparent.

La marginalité de Surya la rapproche de Léon puisqu'elle résulte, en partie, de ses traits physiques : elle a le « visage lisse », des yeux « jaunes » qui brillent, des « cheveux noirs » et son corps est « mince et souple, ses bras très longs, cerclés d'anneaux de cuivre » (*L.Q.*, p. 131). Le portrait qu'esquisse le narrateur la présente comme une femme liée à la mer, presque toujours habillée d'une robe mouillée, dont l'affinité se reflète dans la métaphore de ses vêtements : « sa robe couleur de mer était trempée par les vagues, elle avait ôté son foulard et ses cheveux noirs étaient collés sur ses épaules. » (*L.Q.*, p. 104). La manière manifestement positive dont le narrateur (Léon 1) la décrit, en plus de révéler sa passion pour elle, dénote une déviation par rapport à la norme : « Je crois que je n'ai jamais vu personne comme elle, elle semble à une déesse ». (*L.Q.*, p. 133).

Selon Aïssa (2013), les personnages féminins lecléziens se distinguent par des caractéristiques qui s'éloignent des modèles européens de beauté, comme la peau claire, la grande taille et des cheveux lisses. L'auteur explique que ces « traits physiques (...) regroupent les attributs des gens du Sud – par rapport à l'Europe ou aux États-Unis – c'est-à-dire, une peau mate ou très souvent noire, des cheveux en bataille, une petite taille et des yeux obliques, rappelant ceux des reines légendaires. » (Aïssa, 2013, p. 43).

Il est important de noter que Surya n'est pas la seule femme à se trouver hors norme selon les mêmes critères. D'autres personnages tels que Amalia, Ananta, Anna et Sarah partagent des caractéristiques qui les marginalisent comme la maigreur (« (...) elle [Anna] est à la fois indienne par le teint et la maigreur (...) », *L.Q.*, pp. 702-703 ; « Elle

[Ananta] est d'une maigreur extrême », *L.Q.*, p. 243 ; « (...) elle [Amalia] est venue en France à dix-huit ans, mince et brune... », *L.Q.*, p. 130). De surcroît, on constate que la façon dont elles s'habillent accentue cette marginalité. Il est à remarquer que la tenue la plus fréquemment arborée est la robe. Cependant, elle se trouve dans un état soit mouillé, soit sali (« Sarah, ma très jeune femme – avec sa robe bleue stricte d'institutrice, ses cheveux blonds (...). Maintenant elle est pitoyable, le visage brûlé par le soleil, ses vêtements salis, et ce regard vide qu'elle promène autour d'elle (...) », *L.Q.*, p. 212 ; « Je ne peux voir le visage de Sarah Metcalfe, qui n'a pas regardé une seule fois en arrière. Je vois seulement sa robe mouillée (...) » *L.Q.*, p. 268).

Chez Ferrari, l'apparence physique est aussi un facteur de marginalisation. Toutefois, il y a une nette différence : ceux qui sont marginalisés ne sont pas stéréotypés comme des personnages minces, mais comme des personnages gros : c'est le cas de Jean-Baptiste. Cette prise de poids peut constituer une métaphore qui s'explique par l'abondance dont il disposait grâce à sa carrière militaire. La comparaison faite entre l'écume de l'eau de mer avec un gerbe de diamants en accentue la richesse (« ces contrées inimaginables où l'écume de la mer était translucide et luisait sous le soleil comme une gerbe de diamants », *S.C.R.*, p. 61). Cependant, il n'est pas le seul à être marginalisé à cause de son apparence. Gavina Pintus en est un exemple avec « son corps déformé par onze grossesses » (*S.C.R.*, p. 25), ainsi que Jeanne-Marie qui « avait un peu grossi, ses robes la serraient un peu, elle mangeait trop, elle le savait », (*S.C.R.*, p. 118). C'est aussi le cas du père de Marcel, dont la marginalité découle non seulement du fait qu'il a été fait prisonnier dans les Ardennes, mais également de son apparence physique (« Ses cils ont brûlé, les ongles de ses mains sont comme rongés par l'acide et l'on voit sur ses lèvres craquelées les traces blanches de peaux mortes dont il ne pourra jamais se débarrasser. », *S.C.R.*, p. 12).

Outre une marginalité qui découle de ces aspects, ces personnages insulaires partagent une marginalité intellectuelle : celui qui sort d'un contexte insulaire, qu'il s'agisse de la Corse, de Sardaigne, ou d'autre île quelconque n'abandonnent jamais sa sottise, à l'instar de Jean-Baptiste, dont « l'influence toxique de sa terre natale le renvoyait à nouveau vers ce qu'il n'avait jamais cessé d'être, un paysan inculte (...) que le destin avait propulsé dans un monde qu'il ne méritait pas » (*S.C.R.*, p. 61). Il va de même avec la mère de Libero, une Sarde « illettrée » (*S.C.R.*, p. 52) ; l'épouse de Marcel qui, malgré sa beauté, se caractérise par une « stupidité presque angélique » (*S.C.R.*, p. 115) ; même Libero et Matthieu, apparemment intellectuels universitaires, entrent dans

une médiocrité irréversible dans un monde « où la moindre pensée, la plus petite manifestation de l'esprit étaient exclues comme des éléments dangereux. » (*S.C.R.*, p.78).

Dans *La Quarantaine*, on ne peut pas affirmer que le contexte insulaire entraîne une marginalisation intellectuelle. Au contraire, sur l'île, nous trouvons des personnages intellectuels, lettrés, instruits, comme Jacques et son petit-fils, qui ont suivi des études de médecine, et Metcalfe, un enthousiaste de botanique. C'est aussi le milieu insulaire qui permet la recherche sur le terrain, l'investigation et surtout l'apprentissage, la découverte : « J'ai laissé l'argent et les lettres, et j'ai pris le calepin noir. Il me semble que John l'a laissé juste pour moi [Léon 1], pour que je me souvienne, que je continue après lui les leçons de botanique. » (*L.Q.*, p. 628). Nous sommes donc face à un groupe instruit où l'on peut aussi inclure Suzanne, qui était professeure de français. Ce groupe contraste avec un autre, celui de Surya, sa mère et sa grand-mère. Leur marginalisation résulte de l'absence d'une éducation formelle, ce qui ne rend pas ces gens incultes. La différence réside dans le choix d'un mode de vie alternatif qui les place en marge du système éducatif. Elles adoptent un apprentissage plus empirique et moins conventionnel, qui se transmet de bouche à l'oreille.

Pourtant, on ne peut pas comparer la marginalisation intellectuelle de Surya avec celle des serveuses de Ferrari. Bien qu'elle n'ait pas été intégrée dans un cadre éducatif formel, ce qu'elle a appris tout au long de sa vie lui est utile. On ne peut dire autant de Matthieu, Libero et des serveuses. Les connaissances acquises s'avèrent inutiles et sans intérêt, ce qui laisse supposer qu'il existe une critique du système éducatif. Malgré leur instruction, ils ont tous fini par s'effondrer, même Marcel :

Il est le premier et le seul de ses frères et sœurs à poursuivre ses études au-delà du certificat et ni les démons de son corps ni l'inertie des choses ne l'empêcheront de les poursuivre jusqu'à l'École normale et encore au-delà, il ne veut pas être instituteur, il ne veut pas dispenser d'inutiles leçons à des enfants pauvres et sales dont le regard apeuré le renverra au désarroi de sa propre enfance (...) (*S.C.R.*, p. 59).

Encore une fois, celles qui se démarquent de ce groupe de serveuses sont Judith, « très intelligente et gaie » (*S.C.R.*, p. 43), collègue de Matthieu à l'université, qui devient professeure à l'université, et Aurélie, une femme instruite qui lisait, étudiait et menait des recherches archéologiques, en somme, une femme à carrière.

Elles ne correspondent pas au profil des « étudiantes désargentées, condamnées aux joies monotones de la baignade, qui pourraient être intéressées par un travail saisonnier » (*S.C.R.*, p. 85), comme Annie, Agnès, Rym, Sarah et Izaskun. En réalité, ces dernières n'aimaient ni les études qu'elles faisaient, ni les villes où elles habitaient. Elles n'avaient même pas d'objectifs, menaient donc une vie monotone. Ainsi, il semble que le milieu insulaire attire les personnages les plus vulnérables, comme si elles avaient été aimantées par l'île, qui porte également une charge négative.

Les serveuses personnifient encore trois types de marginalisation : sociale, économique et de genre. Les trois ont en commun le fait d'être issues d'une activité professionnelle : la prostitution. En effet, elles commencent par travailler comme serveuses afin de faire des économies, travaillant du matin au soir. Peu à peu, elles commencent à tolérer des comportements qui ternissent leur dignité : « des regards d'adoration impuissante » (*S.C.R.*, p. 92), des touches à des endroits inappropriés, des « misérables blagues » (*S.C.R.*, p. 156), jusqu'à ce qu'elles parviennent à accepter des propositions de leur patron pour coucher avec elles, à toucher les zones intimes des clients du bar et à voler la caisse (Annie). Après que ses patrons découvrent qu'elle est responsable de la disparition de l'argent, elle est obligée à partir et devient une prostituée. Rym aura un destin pareil : après avoir été cambriolée, elle est obligée de « quitter le village pour finir dans un bar à putes » (*S.C.R.*, p. 155). La façon dont elle s'habille dans ce bar contribue à accentuer sa marginalité : « C'était bien elle, en robe noire et chaussures à talons hauts, défigurée par le maquillage. » (*S.C.R.*, p. 156).

Par rapport à ces personnages, le narrateur exprime une opinion claire qui dénote cette marginalité. Selon lui, les seuls responsables de cette marginalité sont elles-mêmes et non la société ou même leurs patrons :

Ils n'étaient ni des bandits, ni des maquereaux et, même quand ils auraient fermé le bar, des tas de filles continueraient à tapiner. Qu'y pouvaient-ils si Rym avait finalement accompli sa vocation de pute? Est-ce qu'elles n'avaient pas toutes un sérieux penchant pour la putasserie, comme Izaskun ? (*S.C.R.*, p. 162).

Dans ce discours, on voit un autre type de marginalisation – de genre – et une déresponsabilisation du sexe opposé. Les femmes sont souvent stigmatisées et surreprésentées dans ce travail. Elles ne sont pas considérées comme des victimes d'un

système et d'une société sexiste et machiste, de la même manière que les hommes ne sont pas considérés comme des agresseurs.

Une disparité entre hommes et femmes dans le monde professionnel est parfaitement perceptible : tous les individus qui prennent la gérance du bar sont des hommes. Par conséquent, les femmes sont écartées pour ces postes. Elles ne se retrouvent pas à des postes importants ou de pouvoir et, bien qu'il y ait aucune référence dans le texte à la valeur salariale des serveuses, on sait qu'il s'agissait d'un travail précaire et saisonnier qui les faisait adopter des comportements déviants.

L'œuvre de Ferrari reflète la mentalité qui existe encore de discrimination professionnelle et harcèlement envers les femmes, sensibilisant le lecteur à réfléchir sur la lutte contre ces inégalités et à promouvoir l'égalité des salaires et des chances. Le Clézio souligne, comme Ferrari, un manque de respect envers les femmes. Dans les deux œuvres, certains européens sont qualifiés de pervers : les hommes qui fréquentent le bar (Ferrari) et Véran de Véreux (Le Clézio), qui « épie des femmes, le soir, quand elles vont se baigner dans le ruisseau, au pied du volcan. » (*L.Q.*, p. 174).

Par ailleurs, chez Le Clézio, les femmes en tant que mères, grands-mères, épouses ou proches sont des personnalités reconnues, valorisées et respectées, des vraies déesses. Aïssa (2013) défend : « La forme des personnages féminins (...) réside dans leur quête effrénée de la liberté, malgré leur faiblesse ou leur vulnérabilité dans un monde violent et agressif. » (p. 76) En effet, on observe une inversion des rôles et une domination des femmes par rapport aux hommes, qui deviennent fragiles et vulnérables en raison de ce qu'ils ressentent pour elles. C'est même la figure féminine qui guide les personnages. Ainsi, la femme possède un rôle ambivalent dans les deux œuvres et apparaît tantôt comme « femme objet », tantôt « femme idéale ou idéalisée » (Aïssa, 2013, p. 81).

Finalement, une autre forme de marginalisation peut être identifiée et associée à une identité à la périphérie. L'un des aspects les plus importants qui forment notre identité est, incontestablement, notre nom. Labbé (1999) souligne que le choix des noms chez Le Clézio tient compte de la signification, comme nous l'avons déjà mentionné. Un cas évident est celui de Véran, qui vient de *Werner* (d'origine germanique), signifiant « protection » ou « gardien de l'armée ». Certains noms sont, néanmoins, porteurs de marginalisation et Véran en est un exemple. Jacques lui attribue le surnom Véreux, signifiant malhonnête, suspect et louche, ce qui nous en dit déjà beaucoup sur le personnage en question. Son comportement est désapprouvé par son entourage et la caractérisation faite par Jacques vient corroborer le sens péjoratif du surnom :

Il se moque de Véran. Un aventurier raté, un chevalier d'industrie. Jacques croit reconnaître en lui un de ces aigrefins qui ont pillé Antoine quand il s'est installé en France, un de ceux qui lui ont vendu des actions dans des compagnies qui n'existaient pas, ou des terrains qui ne leur appartenait pas. (...) « Un fruit sec, un véreux. » C'est comme cela qu'il a trouvé son surnom. (*L.Q.*, p. 111).

Selon Jacques, cette procédure d'attribution de surnoms constitue une « habitude mauricienne », facteur responsable de marginalisation. Cependant, nous pouvons identifier une procédure similaire chez Ferrari. Délibérément ou non, Ferrari a appelé l'un de ses protagonistes Libero, dont la signification peut prendre un caractère ironique. Ce nom dérive du mot latin *liber* (libre, en français) et, paradoxalement, il est inséré dans un environnement isolé, caractérisé par une restriction géographique qui rend difficile les déplacements.

5.2.1.4. Discrimination ethno-raciale et exclusion : des voix contre les injustices

Certains personnages des deux romans incarnent une position anticonformiste face aux discriminations, à l'exclusion et à l'ethnocentrisme. Bien que la position de Le Clézio au sujet de l'engagement de sa littérature soit « variable » et « évolutive » (Salles, 2016, p.18), du fait que les auteurs de notre corpus dénoncent, à travers la voix de ces personnages, de nombreux problèmes sociaux, nous pouvons les associer à une littérature engagée ou impliquée. La définition proposée par Blanckeman (2005) d'« implication » – « l'état d'une relation où l'écrivain (...) interpelle ses semblables sur des travers ou des dysfonctionnements, des orientations aléatoires ou des dérives potentielles... », p.168 –, vient corroborer l'engagement de Ferrari et Le Clézio puisqu'ils pointent du doigt des problèmes sociaux « sans chercher à dédouaner lui-même – ni procureur stigmatisant la décadence de ses pairs, ni avocat plaidant la cause des opprimés » (Blanckeman, 2015, p. 168).

En effet, la littérature conjugue, chez les deux auteurs, divertissement, avertissement et dénonciation, explorant plusieurs regards : celui des discriminateurs, des

victimes et des témoins d'une discrimination ethno-raciale. Preiswerk et Perrot (1975) proposent comme définition d'ethnocentrisme :

(...) l'attitude d'un groupe consistant à s'accorder une place centrale par rapport aux autres groupes, à valoriser positivement ses réalisations et particularismes, et menant à un comportement projectif à l'égard des hors-groupes (groupes extérieurs) qui sont interprétés à travers le mode de pensée de l'en-groupe (groupe d'appartenance). (p.49).

La crise des migrants, résultat à la fois de la colonisation et de la mondialisation, est une question à laquelle Le Clézio s'identifie et cela se reflète dans ses textes. Selon Thibault (2021) :

Pour Le Clézio, le migrant constitue l'une des figures emblématiques de la modernité. Du fait de son expatriation, le migrant affirme le projet de s'arracher aux déterminations tribales, sociales, nationales ou linguistiques d'autrefois. À quoi s'ajoutent des efforts souvent prodigieux pour s'insérer dans une nouvelle société et pour progresser dans l'échelle professionnelle. (p. 3).

En 2002, Le Clézio admet même son appartenance à la tradition de la littérature engagée : « En France, nous sommes tous enfants de la littérature engagée, de Sartre et de Camus. Nous avons hérité de leur besoin, de leur passion » (Le Clézio, 2002, p. 29). L'auteur est même considéré un « écologiste engagé » (Guerid et Guettafi, 2021, p. 328) : il perpétue par l'écriture ces minorités qui sont vouées à disparaître, tout en défendant la nature.

Certains personnages fonctionnent, pour Le Clézio et Ferrari, comme une forme de dénonciation sociale et de positionnement des auteurs face à une réalité qui se produit même dans des environnements restreints et isolés. Si le bar est le microcosme du village corse, comme on l'a appelé, l'île Plate se transforme en un véritable « microcosme colonial » (Thibault, 2009, p. 854). En effet, la situation sanitaire sur l'île va accentuer un système ségrégationniste, ainsi que les rivalités entre les deux groupes, exacerbant les tensions liées à la xénophobie et au racisme. Par ailleurs, l'intrigue principale (la période de mise en quarantaine sur l'île ou la prise en charge de la gestion d'un bar à l'intérieur d'une île) contribue aussi à mettre en évidence cette réalité par l'image d'isolement

associée à l'île et véhiculée par les mythes et les récits. En raison de son caractère fermé, l'île est un lieu propice à ce contact culturel.

Cependant, en examinant la figure de Léon, qui incarne l'Européen et Occidental par nature, il serait simpliste de généraliser une domination de l'Occident sur la culture minoritaire, d'autant plus que Le Clézio met en avant d'autres formes de domination ou d'exclusion sociale au sein de l'île. Entre les coolies (terme péjoratif pour des personnes d'origine asiatique) et les parias, il y a aussi un conflit qui peut être compris comme une critique établie, où certains groupes sont mis aux marges de la société du fait de leur race, ethnie ou classe sociale. La division entre ces deux groupes s'amorce par une séparation entre le village coolie et les habitants des parias. Cela montre que même au sein des Palissades, il y a des conflits et des tensions, auxquels on peut ajouter un autre qui se développe entre les arkotties, ceux qui aident le sirdar à surveiller les collies. Il y a un passage qui montre l'organisation et une division hiérarchique aux Palissades :

Chaque matin, à l'heure où les hommes partent pour le travail, je suis à mon poste, en haut du volcan. Les colonnes de travailleurs partent pour les plantations, au-dessus du village. D'autres vont au pied du volcan remplir des sacs de jute à la veine de talc qui affleure. D'autres encore, sous la surveillance des arkotties, apportent des blocs de basalte pour la reconstruction de la digue des Palissades, que le prochain cyclone démolira à nouveau.

Au sommet de la hiérarchie, on a le sirdar Shaik Hussein, qui décide la distribution de la nourriture, et Véran, qui envoie des gens à l'îlot Gabriel. Les parias représentent pour ce dernier une menace puisqu'il pense qu'ils vont entreprendre une attaque à son campement : « N'allez pas par là, avait dit Véran. Vous risquez d'être attaqués, pour vous voler votre argent, votre montre ou même vos habits. » (*L.Q.*, p. 85). Il les regarde donc avec une attitude hostile, de méfiance, de la même manière qu'il regarde les coolies. Selon Ouanghari (2009), « l'aversion de Véran envers les immigrants de l'île, ces ouvriers qui passent leurs journées à construire la digue de Palissade, émane d'une pure et absurde incompréhension, voire d'un refus catégorique de les comprendre. » (p. 74).

Cependant, le narrateur semble suggérer qu'il n'y a aucune distinction, c'est-à-dire que, quelles que soient les différences culturelles, ethniques et raciales, face à une difficulté, il n'y a pas de race ni de privilège qui les distingue, car tous sont égaux dans

leur diversité : « Les passagers de première se mêlaient aux immigrants, et dans le trouble de la tempête on ne distinguait plus les races ni les privilèges. » (*L.Q.*, p. 66).

Les critères de différenciation sont imposés par l'Homme et il ne doit pas y avoir de suprématie d'un groupe sur un autre. Ils devraient, au contraire, être unis. C'est pourquoi *Le Clézio* crée un personnage qui transcende tout type de discrimination raciale, ethnique ou autre. Léon 1 est celui qui atténue cette relation hostile entre les deux côtés de l'île, établissant une connexion entre eux. Il représente le modèle idéal de société, une utopie, pourrait-on dire. Toutefois, s'il s'agit d'une déviation par rapport à la norme, il semble compréhensible que *Le Clézio* n'inclue dans son roman qu'un personnage occidental présentant ces caractéristiques.

Comme nous l'avons déjà signalé, chez Ferrari, Aurélie s'inscrit également dans ce type de personnage qui dénonce les injustices sociales. L'une d'entre elles est celle qui a été commise non seulement contre son ami, mais aussi contre de nombreux étrangers qui voulaient obtenir un visa. La situation dénonce clairement une attitude xénophobe, de repli sur soi et d'exclusion des étrangers. Les responsables n'acceptent pas tous les types d'immigrés, même pour un séjour au pays, à l'instar de ce qui s'est produit avec son ami.

(...) car il ne s'agissait ici que d'exercer avec une délectation répugnante un pouvoir qui ne se manifestait que dans les caprices de son arbitraire, le pouvoir des minables et des faibles (...) avec le sourire idiot et suffisant qu'il lui adressait du haut de la citadelle imprenable de sa bêtise. (*S.C.R.*, p. 145).

Le fait qu'elle n'ait pas pu faire réanalyser le dossier démontre que la voix d'une personne toute seule n'est pas suffisante contre la mauvaise volonté de la majorité (même si elle partage de la même nationalité que les employés du consulat, c'est-à-dire la nationalité française). C'est précisément ce qui arrive au Disparu.

Matthieu fait également partie de ce groupe, car lui aussi s'écarte de l'attitude xénophobe de son grand-père envers les Sardes. Même si Marcel n'est pas d'accord, dans son cercle d'amis, il y a un Sarde. La différence est que Matthieu ne confronte pas directement son grand-père, comme l'a fait Aurélie par rapport aux responsables du consulat et même le personnage principal de *Le Clézio*.

Bref, tant *Le Clézio* que Ferrari mettent en lumière une problématique actuelle chez certains de leurs personnages. Ces personnages deviennent des voix contre les discriminations ethno-raciales, que ce soit par l'oppression, les inégalités concernant les

privilèges sociaux, les agressions verbales qui transmettent des stéréotypes ou les disparités économiques. Combattre l'injustice commence par une sensibilisation, ce qui nous permet d'affirmer que les auteurs s'engagent dans une cause sociale. En fait, ils utilisent la littérature pour stimuler une réflexion sur les politiques et les structures institutionnelles, en vue de promouvoir l'équité et l'inclusion des groupes sociaux dans la société.

Chapitre 6 – L'île comme microcosme civilisationnel : histoire, crises et la fin des mondes

6.1. Croisement entre le factuel et l'imaginaire dans la représentation de faits historiques

L'île devient, chez Le Clézio et Ferrari un laboratoire historique ou reflet miniature de l'humanité. C'est à partir de l'espace insulaire que les auteurs évoquent les grands moments qui ont marqué l'histoire mondiale, notamment les moments de crise et de bouleversements. Dans ce domaine aussi, nous identifions une fusion entre le factuel et le fictionnel que l'on peut associer à un imaginaire insulaire.

Tout comme les lieux, l'expérience personnelle et le passé familial des auteurs ne sont pas ignorés, les événements historiques qui ont marqué les îles et leurs habitants sont également pris en considération. Force est de constater que l'intégration dans les récits de certains événements et de périodes spécifiques crée une atmosphère dans laquelle convergent la fiction littéraire et la réalité historique. L'Histoire est, comme le soulignent Driza et Derdour (2023), « omniprésent[e] dans le paysage littéraire contemporain » (p. 435). Ainsi, à la mémoire littéraire, individuelle/ personnelle, on peut ajouter une autre catégorie que les auteurs explorent dans leurs romans : la mémoire historique, partagée collectivement par un groupe de personnes.

Comprendre un lieu et ses habitants dans leur intégralité au présent n'est pas possible sans accéder à leur passé. En ce sens, le présent n'est qu'une continuation du passé. Cette idée est corroborée par Viart & Vercier (2005) : « Toutes ces entreprises montrent (...) combien c'est toujours le présent qui est concerné, et tente désespérément de se saisir depuis l'évocation d'un passé jamais achevé » (pp. 85-86). Cette idée selon laquelle le passé influence et détermine la compréhension du présent invite à envisager l'histoire d'un lieu à travers son évolution dans le temps. Ainsi, la compréhension d'un lieu ou d'un peuple implique une perception temporelle, de continuité historique, où chaque événement est lié à un autre qui l'a précédé et qui sert à l'expliquer ou justifier.

Un travail de mémoire est donc développé par les auteurs également dans le travail de récupération et reproduction d'événements historiques dans un cadre authentique qui donne aux romans une dimension pédagogique. D'après Belaghoueg (2016), Ferrari est « un héritier d'une Histoire déposée dans [son] imaginaire qu'il [transcrit] par devoir de conscience » (p. 101), une idée qui s'applique également à Le Clézio.

Cette récupération s'inscrit aussi dans une recherche d'identité de la part des auteurs en tant qu'éléments intégrants d'un peuple. L'évocation du passé historique contribue à la représentation de la conscience qu'un peuple a de soi et à la préservation

de la mémoire collective. Par ailleurs, comme le souligne Belaghoueg (2016), « dire le passé pour justifier le présent, c'est aussi s'interroger sur le futur » (p. 102). C'est précisément ce que font les auteurs – ils disent le passé afin de fournir un contexte qui ouvre les portes à la compréhension de ce qui se passe dans le présent et de ce qui pourrait arriver dans le futur. En effet, le passé et le présent peuvent avoir une influence sur l'avenir puisqu'il existe des tendances et des modèles qui se projettent dans le futur.

Écrire le passé devient une forme de « libération et partage d'un passé proche jamais disparu, mais qui pèse lourdement sur [le] présent habité par les spectres d'hier et s'immortalisant au rythme de l'Histoire qui se répète. » (Belaghoueg, 2016, p. 102). L'utilisation d'un vocabulaire à connotation négative dans cet énoncé, à savoir le verbe « pèse », l'adverbe « lourdement » et le nom « spectres », véhicule une vision négative de l'Histoire que, selon Belaghoueg, Ferrari expose. Il en va de même pour Le Clézio, dont la vision historique est clairement péjorative. Cela s'explique par la critique que les auteurs entendent faire au passé et surtout au présent, étant donné qu'il s'agit d'un prolongement de ce premier.

Les mondes sont voués à l'échec et à la chute, comme nous dit Ferrari, peut-être parce que les gens ne tirent pas les leçons des erreurs passées et les répètent dans le futur, comme s'il s'agissait d'un cercle vicieux. Parmi ces erreurs, nous pouvons mettre en évidence les guerres, les conflits, les massacres, les rivalités entre les peuples et les cultures, en somme tous les fléaux provoqués par l'Homme et qui sont exposés dans les deux romans.

En bref, le présent est lié au passé dans la mesure où l'Histoire tend à répéter, malgré la chute des mondes. À ce propos, Ferrari déclare :

À notre naissance, le monde est déjà là pour nous donner le sens de ce que nous voyons et, le plus souvent, il nous survit. Mais les mondes sont mortels, comme les hommes, et parfois, le monde meurt, nous léguant la tâche d'apprendre à réformer nos regards dans un monde tout neuf. C'est une tâche incroyablement lourde qui réclame plus que notre courage. (Ferrari, 2011, p. 5).

D'après cette citation, et comme on l'avait déjà remarqué, la chute d'un monde est suivie de l'émergence d'un autre dont la fin est prévisible et inévitable. L'adaptation à un monde nouveau exige un effort, une ouverture à la transformation intérieure, à la reconsidération de nos certitudes, de nos valeurs. C'est, en effet, un défi. Derrière cette

idée de l'inévitabilité de la chute des mondes se cache une critique de la récurrence des erreurs, qui aboutit toujours à un conflit et, par conséquent, au déclin.

Ainsi, l'évocation historique de ces conflits dans les deux romans est au service de la représentation des lieux et des peuples, mais aussi de la critique. Histoire et fiction sont étroitement liées chez Ferrari et Le Clézio. On ne peut délimiter une séparation entre le fictionnel et l'historique puisque tous deux sont des « créations/récréations humaines, subordonnées à la subjectivité de l'auteur, qui les transforme en discours ». (Botoso, 2010, pp. 38-39). Selon Botoso (2010), ce qui rapproche l'historien de l'écrivain de fiction c'est que les deux nous présentent des versions sur la réalité à travers le langage.

Bien qu'on ne puisse pas considérer les romans en étude des romans historiques puisque « l'histoire individuelle prend le pas sur l'histoire collective » (Trouvé, 2020, p. 1), la vérité c'est qu'ils partagent certaines caractéristiques de ce sous-genre devenu populaire au XIX^e siècle. Nous nous appuyons donc sur la théorisation proposée par Márquez Rodríguez (1990), qui fait l'objet d'un certain consensus parmi les chercheurs.

Tout d'abord, selon l'auteur, l'histoire du roman historique se développe dans un cadre historique précis. En effet, le récit de Le Clézio a comme toile de fond la fin du XIX^e siècle, la colonisation et l'épidémie, des événements qui ont des implications dans l'espace insulaire et dans le parcours des personnages et dictent toutes les péripéties qu'ils doivent affronter. Pour ce qui est de Ferrari, celui-ci évoque les grands événements du XX^e, notamment les deux guerres mondiales, la colonisation et la décolonisation. Dans les deux cas, outre les événements réels, il existe une combinaison d'actions fictives situées dans un passé historique réel. Il y a donc une sorte d'hybridité dans ces textes, puisqu'ils mêlent invention et discours historiographique.

Une deuxième particularité des romans historiques, selon Márquez Rodríguez (1990) relève de l'insertion dans les récits de personnages historiques. En ce sens, le roman de Le Clézio s'éloigne du roman historique, il dépasse ses limites. En revanche le roman de Ferrari intègre un personnage historique, même s'il n'a pas de voix et apparaît sous forme de référence – on parle de saint Augustin. La plupart des personnages sont néanmoins fictifs et évoluent dans un cadre historique où se chevauchent des événements réels et fictifs. Même si Marcel Antonetti est loin d'être considéré comme un personnage historique, il semble que les événements historiques évoqués apparaissent associés à ce personnage. Il appartient à une génération qui a été directement affectée par certains événements marquants de son époque, à savoir les guerres mondiales, ce qui explique cette association. En revanche, lorsque l'on se concentre sur la génération de Matthieu et

Libero, l'allusion à l'Histoire devient moins prégnante. Cela peut fonctionner comme une critique sous-jacente qui corrobore l'idée que nous défendons selon laquelle le manque de considération du passé de la part des nouvelles générations conduit à sa répétition et aux chutes successives.

Chez Le Clézio, on n'observe pas ce phénomène d'association des événements historiques à un personnage. Au contraire, l'Histoire imprègne, laisse des influences et des marques sur toutes les générations sans exception. En outre, contrairement à Ferrari, qui se concentre sur la récupération de ces événements auprès d'une génération plus âgée au moment de la narration, notamment celle de Marcel, Le Clézio le fait auprès des nouvelles générations qui cherchent des réponses sur le passé, un passé qui les concerne et qui dicte leur identité.

Cependant, le fait que l'Histoire soit omniprésente et apparaisse à travers toutes les générations ne veut pas dire qu'il n'y a pas de critique sous-jacente du passé et que la chute ne se vérifie pas chez Le Clézio. Au contraire, l'œuvre montre que la connaissance des faits historiques ne suffit pas pour éviter la répétition du passé et la chute des mondes. Cette connaissance est une condition nécessaire pour ouvrir la voie au changement, mais cela ne peut se produire que par la mise en question de nos certitudes et de nos valeurs, pour que l'Histoire ne se répète pas. Ce qui compte, en réalité, ce n'est pas la connaissance, mais ce que l'on en fait.

Les personnages lecleziens vivent ce que Ferrari appelle la chute des mondes avant tout avec le phénomène de colonisation, au sens où il y a un écrasement culturel, c'est-à-dire une domination sur un peuple et une imposition forcée et non consensuelle qui aboutit à la rupture d'un monde et à l'émergence d'un autre. La décolonisation symbolise aussi la désintégration d'un monde et la transition vers un monde nouveau. Cependant, la fin d'un monde n'implique pas un effacement du passé, c'est-à-dire que la chute laisse des conséquences, souvent une trace de destruction, comme s'il s'agissait d'un monde en ruines qui se perpétue et qui produit un écho du le passé d'un peuple et d'un lieu. Ces informations qui font partie de la mémoire collective peuvent être utiles ou non aux nouvelles générations afin d'éviter de nouvelles chutes, comme celles dues aux conflits, aux guerres et aux catastrophes d'origine humaine.

Dans le cas des personnages Léon et Jacques, lorsqu'ils sont confrontés à une situation d'exil, une rupture avec leur monde se produit aussi. Ainsi, dans les deux romans, l'île devient un symbole du déclin, où les gens sont confrontés à un processus de transformation et d'adaptation au niveau humain, social et culturel. Cela culmine dans la

rupture avec un monde qui leur était familier et, par conséquent, dans une forme de chute et d'effondrement personnel.

On peut donc vérifier un autre aspect qui relie le roman de Le Clézio à celui de Ferrari : le présupposé de la chute des mondes associé au territoire insulaire. Cela ne se produit pas seulement à l'échelle civilisationnelle, mais aussi au niveau personnel, comme on le voit dans le cas des protagonistes Léon et Jacques, Matthieu et Libero, qui sont contraints de réinventer leur perspective face à la réalité.

En somme, l'évocation d'une mémoire historique à travers l'évocation de certains conflits qui ont marqué l'espace insulaire et d'autres est due à la tentative des auteurs de donner de la vraisemblance à leur œuvre, d'évoquer les conséquences de certains événements sur les habitants et surtout de critiquer les fléaux sociaux et l'inévitabilité de la chute des mondes.

6.2. Représentations de la mémoire historique chez Le Clézio

6.2.1. Massacre de Cawnpore - Révolte des Cipayes

Parmi les conflits présents dans *La Quarantaine* qui renvoient à la mémoire historique d'un lieu et de ses habitants, il faut souligner le Massacre de Cawnpore, aussi appelé révolte des Cipayes. En plus d'être lié au colonialisme et à l'histoire coloniale britannique, le massacre a marqué profondément les peuples indien et britannique, en particulier leur identité. Ainsi, les ancêtres de Surya, Giribala et Ananta, constituent une représentation de ce que les gens ont vécu en Inde en 1857, notamment le soulèvement contre une puissance coloniale – la britannique. Même si le Massacre n'est pas étroitement lié à l'histoire de l'île, cet événement est projeté sur l'île Maurice puisqu'il s'entrelace avec les récits personnels et la mémoire collective.

Dans l'intrigue principale, le massacre est évoqué offrant aux lecteurs, dès les premières pages, une brève contextualisation : « Jacques m'a raconté un jour ce qui s'est passé là-bas, au nord de l'Inde, quand l'armée de Nana Sahib a pris Cawnpore, et a massacré tous les Anglais, hommes, femmes et enfants, dans les eaux du Gange. » (*L.Q.*, p. 159). Après l'évocation générale de la brutalité de ce massacre, cette question se ramène à un cas particulier, celui de la famille de Surya.

Ananta, la mère de Surya, et sa grand-mère, Giribala, représentent les quelques survivants de la tragédie qui portent avec eux le poids de ses conséquences. C'est Surya qui commence par partager son histoire de famille avec Léon : Giribala n'est pas, en réalité, la mère biologique d'Ananta et, par conséquent, n'est pas la grand-mère biologique de Surya. Ses vrais parents ont été victimes du massacre et sont morts à l'époque où Giribala a rencontré Ananta à Cawnpore. À ce moment, elle avait cinq ans et a été rencontrée « accroché au cou de sa nourrice » (*L.Q.*, p. 227), apparemment effrayée, immobile. Ananta sait peu de choses sur sa famille, pas même leurs noms. En réalité, elle sait peu de choses sur elle-même, seulement qu'elle est née à Londres et qu'elle a l'envie de connaître ses origines, de savoir qui étaient ses parents (les Anglais tués à Cawnpore) et d'où ils venaient. Il semble que tout ce qu'elle a vécu jusqu'au moment où elle a rencontré Giribala a été effacé de sa mémoire, comme si sa vie avait commencé à partir

du moment où elle a été rencontrée, laissant un vide dans sa vie. Même le nom qui lui a été donné à la naissance n'a pas été conservé et change lorsqu'elle est adoptée par Giribala.

Ainsi, on constate que cet événement a eu un impact sur l'identité des peuples, mais aussi sur la vie de chacun en tant qu'être singulier, dont l'identité disparaît, s'efface. Plusieurs facteurs contribuent à une transformation identitaire d'Ananta: d'abord, le changement de nom accentue cette transformation ; ensuite, la mort des parents symbolise une coupure avec son passé ; puis, son éloignement de la ville natale, Londres, marque la rupture des liens avec ce lieu ; enfin, son adoption représente son intégration dans une nouvelle culture.

Cette histoire n'est pas mise en avant dans le roman par hasard, elle évoque ce que de nombreuses familles ont vécu. Surtout, cela montre les deux côtés de la médaille, c'est-à-dire le côté obscur du colonisateur et du colonisé. Comme nous l'avons vu, il n'y a pas une perspective colonisatrice de la part de l'auteur et cet épisode le montre clairement. Le colonisateur n'était pas le seul responsable de la souffrance et les colonisés ne sont pas toujours les victimes.

Bien que le massacre ait eu pour but de modifier les conditions économiques, religieuses et sociales du peuple indien face à la domination britannique, la violence était effroyable. Beaucoup d'entre eux, indiens mais aussi britanniques, se sont retrouvés orphelins, veufs, ont perdu des enfants et mouraient de faim. Selon la description faite dans le récit secondaire, la scène était dévastatrice. Les éléments de la nature contribuent à accentuer cette image : les champs, habituellement associés à la productivité, à la vitalité et à la fertilité, sont « dévastés » (*L.Q.*, p. 248), symbolisant la mort de la nature nourricière. Tout comme la terre qui perd sa vitalité, l'eau, elle aussi symbole de vie, devient insalubre : « Les puits étaient empoisonnés par les cadavres (...) », (*L.Q.*, p. 248). De plus, le ciel couvert de fumée constitue un élément contribuant à l'atmosphère de crépuscule, de fin du monde. Il semble que tous les éléments associés à la vie sont désormais liés à la mort, à la fin du monde.

Néanmoins, « le soleil nageait derrière le voile gris-rose » (*L.Q.*, p. 248), ce qui signifie qu'il y a une lueur d'espoir, de renouveau. Tandis que le gris symbolise quelque chose de négatif, le rose pourrait représenter la naissance d'un nouveau monde plus beau. Cette description permet d'établir un rapport de similarité avec l'œuvre de Ferrari : tous deux partagent l'idée de la fin du monde et croient en la possibilité d'un monde meilleur.

Cette idée est aussi corroborée par l'élément eau. Même si, comme nous l'avons remarqué, l'eau est contaminée, l'espoir de vie et de renouveau s'exprime également dans cet élément naturel : c'est ce qui purifie, nettoie, reconforte :

C'est sur le bord de la Yamuna que Giribala a trouvé un nom pour l'enfant. Malgré la guerre, malgré l'odeur de mort et le goût de cendres, c'est dans l'eau du grand fleuve que Giribala ressentait la paix et le bonheur. Avant la nuit, elle a choisi une plage, à l'ombre de grands arbres, et elle est entrée lentement dans l'eau en serrant l'enfant contre sa poitrine.

Alors il lui a semblé qu'elle entrait dans un autre monde, et la petite fille qui riait et s'agitait contre elle était l'entrée de ce monde, le monde du fleuve où tout était paisible, où il n'y avait plus ni guerre ni sang, ni haine ni peur, un monde qui la tenait serrée cachée comme une petite pierre enfermée dans une main immense. (*L.Q.*, pp. 254-255).

Lorsqu'elles sont immergées dans cette eau, tout ce qui est mauvais dans le monde qui les entoure disparaît, notamment la guerre, le sang, la haine, la méchanceté et la peur. L'eau du fleuve est donc une métaphore de la purification et du passage vers un nouveau monde. En fait, en plus de nettoyer les blessures, cette eau se déversera dans la mer, ce qui représente la transition, le changement. Lorsqu'on demande à Giribala où elle va, elle répond : « - Moi je vais le plus loin que ce fleuve peut aller » (*L.Q.*, p. 259), c'est-à-dire la mer. L'inévitabilité de cette fin du monde et ce passage vers un autre, défendus par Ferrari, s'accroissent chez Le Clézio avec l'idée du courant fluvial.

Pour Ananta, « elle était prête à affronter tout, l'Océan, les incertitudes du voyage et la méchanceté des hommes. Pour elle, (...) elle irait à l'autre bout du monde (...) » (*L.Q.*, p. 454). Malgré l'envie de la fin de la souffrance, l'eau « descendait lentement, lourdement, jour après jour, mois après moi... » (*L.Q.*, p. 449). Ce passage reflète un contraste entre le désir du personnage avec la lenteur du temps, contre lequel elle ne peut rien faire, qui continue avec les « journées étaient si longues ». Son envie de retrouver « la mer infinie, ce bleu qui brûlait les yeux, ce vent qui mettait du sel sur les lèvres » (*L.Q.*, p. 520) grandit, ce qui révèle son impatience d'atteindre la liberté.

Celle-ci n'était pas seulement la volonté de Giribala, mais aussi celle de Ananta, qui s'exprime à travers un rêve « étrange » (*L.Q.*, p. 521) et mystérieux. Dans ce rêve,

elle s’imagine à bord d’un navire. Cependant, les conditions et chemin parcouru n’étaient pas aussi lourds que le sien : le navire, symbole de transition, de passage, était « immense, grand comme une ville, tout brillant de lumières, avec ses trois mâts chargés de voiles hautes comme des montagnes » (*L.Q.*, pp. 521-522) ; elle « glissait sur l’Océan, couchée dans un grand lit blanc » (*L.Q.*, p. 522), suggérant la légèreté, la paix, la sécurité et l’harmonie intérieure, accentuée par la musique douce et inconnue. À un moment donné, elle passe du navire à un grand jardin, ce qui symbolise le passage d’un monde à un autre, où les gens peuvent se reconnecter. Sa description le prouve : « Elle n’était plus dans le navire, mais dans un grand jardin très vert où cascadaient des jets d’eau, où voltigeaient des milliers d’oiseaux, de papillons, où brillaient au soleil des milliers de fleurs parfumées. » (*L.Q.*, p. 522). Dans cette description, le jardin avec ses fleurs parfumées et brillantes représente le renouveau, l’équilibre et la paix, en somme, le paradis. Afin de renforcer cette idée, plusieurs éléments sont intégrés : l’eau, symbolisant le renouveau et la pureté, ainsi que les oiseaux et les papillons, aussi représentatifs du changement, de la métamorphose, de la liberté. C’est exactement ce à quoi on aspire : le passage des ténèbres, marqué par la guerre et les conflits, au monde de la renaissance.

Ce récit s’attarde ainsi sur un événement historique doté d’un grand symbolisme, qui nous permet d’établir un parallèle avec Ferrari. Le fait que Le Clézio consacre une partie du récit secondaire, qui se développe parallèlement au récit principal, à l’histoire familiale de Surya et à la description de cet événement révèle tout d’abord son importance pour la caractérisation d’un peuple qui vit sur l’île et ensuite le propos de dénoncer les atrocités commises tant par les colonisateurs que par les colonisés. Sur le plan historique, le lecteur prend conscience de la tension provoquée par la domination coloniale, mais aussi de la brutalité et la violence du massacre. L’ampleur de cet événement est confirmée par cette déclaration :

Giribala écoutait ces sornettes en haussant les épaules. Rien n’était aussi terrible que ce qu’elle avait vu à Cawnpore, les femmes et les enfants tués à coups de bâton par les sepoys, et la vengeance des Anglais qui attachaient les hommes à la bouche des canons et les pulvérisaient au-dessus des champs. (*L.Q.*, pp. 453-454).

En outre, cet épisode offre une réflexion sur les relations humaines. Tandis que Giribala fait partie du groupe de colonisés, l’enfant fait partie du groupe des oppresseurs, bien qu’involontairement. Cela n’empêche pas Giribala de tendre la main à une fille

britannique – malgré les tensions entre les britanniques et les indiens, son geste protecteur va au-delà des conflits. Ainsi, l'adoption peut suggérer la possibilité d'une renaissance, d'un recommencement après la chute d'un monde. La reconstruction des pièces fragmentées n'est possible que grâce à la compassion, à la solidarité et à la gentillesse qui peuvent émerger dans les moments les plus sombres.

Si, d'un côté, elles représentent les histoires de nombreuses personnes à cette époque, de l'autre, elles représentent une exception au climat de conflit entre les peuples et une preuve qu'il existe une lueur d'espoir dans l'humanité.

En somme, nous observons clairement la coexistence d'un fait historique avec un récit fictif qui sert à représenter de nombreuses personnes, y compris des habitants de l'île. Ce massacre symbolise ainsi la violence et les cruautés commises par les indiens et les britanniques.

6.2.2. Ravages du climat sur l'île

Les cyclones constituent un phénomène climatique récurrent à Maurice qui, en raison de son intensité et de sa durée, est responsable des ravages que l'île a connu au fil des années. Il est évident que Le Clézio a évoqué ces catastrophes car elles marquent l'histoire et la dynamique de l'île. Cependant, il faut analyser leur rôle symbolique qui va au-delà d'une simple mention historique.

Ce phénomène a un fort pouvoir destructeur et démolisseur contre lequel les êtres humains ne peuvent rien, c'est-à-dire qu'il constitue une force incontrôlée : « D'autres encore, sous la surveillance des arkotties, apportent des blocs de basalte pour la reconstruction de la digue des Palissades, que le prochain cyclone démolira à nouveau. » (*L.Q.*, p. 91). Il semble que la nature se révolte contre les actions de l'Homme. À l'image de l'Homme, qui est capable de provoquer le chaos et la souffrance, le cyclone matérialise une force supérieure capable de punir en détruisant l'environnement. L'idée de l'inévitabilité de la fin d'un monde et de l'émergence d'un monde nouveau est ici sous-jacente, comme s'il s'agissait d'un cercle vicieux.

Un cyclone est évoqué en raison de son intensité et surtout parce qu'il marque un événement important – le déclin de la propriété d'Anna. On parle du cyclone survenu le 29 avril 1892 :

Le 29 avril 1892, eut lieu l'un des plus terribles cyclones de tous les temps, sur Maurice. L'anémomètre enregistra des vents de trois cents kilomètres-heure avant de se briser. Le phare de Plate, à peine reconstruit, fut entièrement rasé, et la digue construite par les immigrants à la baie des Palissades fut réduite en quelques heures au moignon qu'on voit encore aujourd'hui. (*L.Q.*, p. 749).

Cette idée de fin est aussi implicite dans le départ du père de Léon de la maison d'Anna. Dans ce cas, la tempête apparaît comme une métaphore de la tourmente émotionnelle ressentie par les personnages. Tout comme la tempête provoque le chaos dans le milieu environnant, le départ entraîne des déséquilibres et des bouleversements émotionnels :

C'était en été, à la veille d'un cyclone. Sous un ciel d'encre, mon grand-père et mon père avaient chargé leurs affaires dans le char à bancs, parce qu'il ne restait même plus de voiture. Suzanne était déjà dans la maison de Floréal, attendant sous la varangue, dans la chaleur lourde de la tempête. La route de Médine à Floréal était longue, les chevaux avaient du mal à gravir la côte vers Beaux-Songes. Le vent soufflait sur les jeunes cannes, ils croyaient qu'ils n'arriveraient jamais. Les pics des Trois Mamelles étaient des crocs noirs plantés dans la masse des nuages, l'horizon zébré d'éclairs, on aurait dit que la nuit tombait. (*L.Q.*, pp. 725-726).

Comme nous l'avons vu, la tempête se caractérise par son caractère inévitable, incontrôlable, destructif, dangereux et incertain. Le départ de la maison revêt également ces caractéristiques, provoquant la peur : « Anna et mon père se serraient l'un contre l'autre, comme s'ils étaient frère et sœur, augmentant ensemble leur peur. » (*L.Q.*, p. 726). En outre, la maison étant souvent associée à la protection, à la stabilité et sécurité, le départ représente la perte de tout cela.

En plus d'être lié à la destruction et au départ, le cyclone est également associé à la disparition de Surya et Léon, ce qui symbolise une fin tragique, une perte irrémédiable, mais qui peut avoir une renaissance sous-jacente. Les personnages vivraient ainsi une libération, une transformation et une rupture avec leur passé. Du moins, c'est ce que Léon 2 souhaite :

Parfois il me plaît d'imaginer que Léon et Suryavati (...) ont disparu pour toujours dans ce déchaînement du ciel et de la mer, retournés en quelque sorte à la solitude du lagon de Gabriel où ils s'étaient rencontrés. À cause de cet enfant, je ne peux pas admettre que Léon et Surya aient disparu dans le cyclone. (*L.Q.*, pp. 749-750)

Dans le cas de ces personnages, le cyclone peut aussi apparaître comme une métaphore d'une tempête intérieure et émotionnelle, probablement liée aux questions d'identité, mais qui prend fin au moment où ils se redécouvrent. La seule certitude est qu'après la tempête vient le calme, c'est-à-dire un monde nouveau. En fait, cela s'est produit dans toutes les situations (destruction, départ et disparition). Dans le dernier cas, la fin d'un monde ouvre la voie à un autre, comme le prouve la naissance du fils de Léon et Surya.

Les tempêtes, de par leur caractère temporaire, sont donc aussi symboles de (re)naissance et le descendant de Surya et Léon n'en est pas le seul exemple. Le bien-aimé de Surya est aussi né suite à un ouragan :

En février il y a eu un cyclone qui est venu sur la mer, qui a tout ravagé. Une nuit, le vent a traversé la maison de part en part, éteignant les lampes et les torches. Mon père était resté à Port-Louis. À l'aube, il est arrivé à cheval, le long des routes aux arbres déracinés. C'est ce jour-là, après l'ouragan, que je suis né. (*L.Q.*, pp. 129-130).

Nous pouvons conclure que le fait qu'il soit né dans un environnement orageux a des implications sur sa personnalité. Cela explique, premièrement, sa relation avec les éléments de la nature et, deuxièmement, sa résilience face aux adversités et moments les plus difficiles, c'est-à-dire aux tempêtes de la vie. Bien qu'il n'ait pas acquis la violence caractéristique des tempêtes, peut-être parce qu'il est né dans sa phase finale. Son chemin est tumultueux, son chemin sera imprévisible, tumultueux, à l'image de ce qu'il ressent.

Bref, en évoquant un phénomène naturel qui marque l'histoire de Maurice, le Clézio entend le métaphoriser. Cet événement montre la combinaison entre l'histoire et la fiction, dans laquelle la première est au service de la seconde. Ferrari utilise également la métaphore du climat, mais pour suggérer des déséquilibres sociaux qui sont à l'origine de la chute des mondes. Bien que ceux-ci n'atteignent pas les proportions catastrophiques des phénomènes évoqués par Le Clézio, l'auteur fait référence au climat de son île. Selon

lui, cela pourrait être un point négatif de son entreprise, puisque « personne ne serait assez dingue pour affronter la pluie et le verglas pour venir consommer ici, dans un village que rien ne distinguait des autres, un pastis qui avait exactement le même goût qu'ailleurs » (S.C.R., p. 94). Matthieu savait parfaitement que la clef du succès serait les filles.

La vérité est qu'on constate une dualité dans l'interprétation du climat dans cette citation. D'un côté, le climat, en particulier les éléments « pluie » et « glace » évoqués dans cette citation, mettent en lumière les déséquilibres sociaux de l'île, puisque ces éléments possèdent un fort pouvoir destructif (physique et social). En effet, tandis que la pluie est la cause d'inondations et de destructions, symbolisant métaphoriquement la fin du monde, la glace, en raison de son caractère figé, peut symboliser une civilisation incapable d'échapper à la pourriture, à la décadence. Cependant, d'un autre côté, la symbolique des éléments évoqués révèle un espoir de renouveau en raison de son caractère purificateur, comme l'on a déjà remarqué.

En somme, les éléments naturels et les ravages évoqués par les auteurs enrichissent la réflexion sur le rapport entre l'homme et la nature. Souvent, lorsqu'ils apparaissent dans des œuvres littéraires, ils apparaissent comme le reflet du contexte dans lequel vivent les personnages.

6.2.3. Migration et diaspora – la métamorphose après la rupture d'un monde

Maurice a connu une successive vague de migration au fil des années, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner. Dans cette section, notre objectif n'est plus de décrire l'origine et les raisons de ces vagues migratoires et du surgissement de plusieurs diasporas, mais d'explorer une autre dimension de cette réalité historique – l'idée de fin d'un monde. Le concept de fin du monde, bien qu'associé à l'idée de catastrophe, va au-delà et peut se revêtir d'autres dimensions, en particulier celle de la rupture avec un univers ancien, notamment la migration et la diaspora. Ces phénomènes représentent, d'une part, une rupture physique, liée à l'espace et, d'autre part, une rupture intérieure, existentielle, qui amorce un voyage initiatique.

Selon Hall (1990) la notion de diaspora implique la dispersion d'un groupe – elle inclut également l'idée d'une identité constamment muable, qui n'est pas figée. Ainsi, la diaspora physique crée un état de rupture avec un monde. Cependant, à notre avis, cette

rupture revêt une autre particularité : elle n'est définitive ni sur le plan géographique, puisque les personnages ont la possibilité de revenir, ni sur le plan mental, c'est-à-dire qu'il n'y pas d'effacement définitif dans la mémoire des personnages. En outre, il n'y a pas de changement d'identité immédiat lors de la partie. Les membres de la diaspora gardent en permanence la mémoire des lieux et ses caractéristiques identitaires. Néanmoins, l'imagination peut se superposer à la mémoire et la rendre vulnérable au fil du temps, tout comme le temps peut influencer un changement d'identité.

Certains personnages subissent une métamorphose qui commence par le sentiment de perte d'un espace, d'une culture, de valeurs et de traditions. Notons que le terme « perte » dans ce contexte n'a pas une connotation négative, puisque ce sentiment peut être motivé par des raisons extérieures au sujet, c'est-à-dire involontaires, mais il peut aussi être le résultat de la volonté du sujet.

Il semble clair que les personnages qui ont été contraints de rester dans un endroit qui leur était étrange à cause de la quarantaine ou pour des raisons politiques et économiques ont vécu une période de rupture physique et existentielle, c'est-à-dire une sorte de « fin du monde » vécu intimement. On parle, par exemple, du cas de Léon 1 et Jacques. Dans ce cas, même s'il n'y a pas de catastrophe au sens littéral, comme dans le cas du massacre et du cyclone, il y a une catastrophe intérieure. C'est surtout à ce moment que les personnages prennent conscience de racines et les valorisent, souhaitant revenir à leurs origines.

D'autre part, il y a des personnages qui vivent une rupture, c'est-à-dire une métamorphose souhaitée et consciente (Léon 1, Matthieu et Libero). Il y a une recherche de passage d'un monde hostile, en ruine, à un monde libre, pur et harmonieux. Pour ces personnages, la fin du monde est une forme de libération, c'est-à-dire qu'elle est perçue de manière positive. Suite à cette fin du monde, le sujet renaît spirituellement.

Ainsi, Léon 1 vit la fin des mondes de façon différente des autres personnages : dans certains cas, il vit la fin des mondes de manière involontaire, lorsqu'il est contraint à la quarantaine sur l'île, et, dans d'autres cas, de manière consciente, comme lorsqu'il débute son parcours initiatique.

Tout cela rapproche la thèse défendue par Ferrari : tout comme Le Clézio, l'auteur nous invite à voir la migration au-delà d'un déplacement, associant l'idée de migration à la fin d'un monde. Les personnages de Ferrari Matthieu et Libero éprouvent, tout comme Léon 1, un désir de rupture avec leur monde déclinant lorsqu'ils vont en Corse. La désintégration ultérieure du bar représente une seconde chute qui conduit à la dispersion,

au départ de ce lieu. Cependant, dans ce cas, la chute n'est pas volontaire. Il semble que tous ceux qui explorent cet endroit sont prédestinés à l'effondrement et à l'abandonner : Matthieu, Libero, les serveuses, les anciens explorateurs du bar.

Ainsi, dans les deux romans, la chute des mondes est inévitable et la survie dépend de la résilience des personnages. En effet, chez Le Clézio, la fin laisse place à l'émergence d'un autre plus primitif, où la nature apparaît dans son état cru et les personnages font un retour à l'essentiel et certains d'entre eux renoncent aux éléments civilisationnels caractéristiques du monde moderne. Chez Ferrari, les protagonistes voient la Corse comme un moyen d'échapper à l'aliénation du monde extérieur, mais la réalité économique et sociale conduit à la chute de ce monde.

6.3. Traces-mémoires des conflits chez Jérôme Ferrari

6.3.1. Guerres mondiales

Certains événements historiques du XX^e siècle sont évoqués dans le *Sermon*, mais, contrairement à *La Quarantaine*, nous avons remarqué un plus grand intérêt de la part de l'auteur pour les événements qui impliquent des situations conflictuelles entre pays, régions ou peuples. La raison qui explique ce choix semble évidente : s'appuyant sur la thèse augustinienne selon laquelle les empires terrestres sont voués à la chute, ces épisodes viennent prouver que la violence constitue l'une des causes du déclin.

Cornelia Ruhe montre le rôle de l'île dans le traitement de l'histoire de France et ses crises chez Ferrari :

Il se peut que la Corse ait sa place dans les textes de Ferrari pour des raisons biographiques, mais ce qui me semble bien plus important, c'est que l'Île de Beauté est traitée dans ses romans comme un microcosme à l'intérieur duquel certains problèmes se développent comme dans un incubateur. L'île sert de terrain d'expérimentation, car les fils de l'histoire française récente et de ses contradictions s'y trouvent entrelacés de manière plus directe que dans d'autres régions de l'Hexagone. Dans l'espace réduit de l'île, l'histoire est littéralement « connectée ». Si l'on excepte une courte période d'indépendance, l'île a été italienne, française et même, dans un bref intervalle historique, anglaise. La Corse a été l'une des premières « colonies » de la France ou du moins l'un des premiers territoires à être conquis et à être soumis à sa « mission civilisatrice ». Le rapport à la France est resté ambivalent. (Ruhe, 2020, p. 108)

L'île, par son exiguïté et sa délimitation, permet à Ferrari de mieux réfléchir sur les grands événements de l'histoire. Dans le *Sermon sur la chute de Rome*, outre la chute de l'Empire romain, qui est évoquée dans un but précis – à travers une allégorie de la condition humaine, l'auteur entend montrer l'inéluctabilité de la fin, de la chute, de la disparition – d'autres événements plus récents viennent montrer que la thèse défendue reste d'actualité. Même si elle occupe une place moindre dans l'œuvre, avec seulement

quelques références, la Première Guerre Mondiale est évoquée par Ferrari. Une des premières références apparaît au début de l'œuvre et renvoie au père de Marcel, qui « a été fait prisonnier dans les Ardennes au cours des premiers combats » (*S.C.R.*, p. 19) et qui a travaillé « depuis le début de la guerre dans une mine de sel en Basse-Silésie. » (*S.C.R.*, p. 19). On connaît, à propos personnage, l'histoire d'une famille qui vivait dans l'angoisse de la perte, ainsi que ses problèmes de communication. La communication au sein de cette famille était unilatérale, c'est-à-dire que seul le père envoyait des informations sous forme de lettre sur lui-même et sur ses expériences. Les lettres mettaient tellement de temps à arriver à destination que, souvent, ce que les familles lisaient était en réalité un « la voix d'un mort » (*S.C.R.*, p. 12).

La période d'après-guerre est également évoquée. Le père de Marcel représente ceux qui ont eu la chance de revenir sains et saufs. Marcel « (...) voyait (...) son père se lever à l'aube pour aller cultiver des terres qui ne lui appartenaient pas et s'occuper de bêtes qui n'étaient pas les siennes » (*S.C.R.*, p. 15). En outre, des monuments étaient érigés en l'honneur de ceux qui avaient perdu la vie et qui avaient connu la fin du monde :

(...) comme si après avoir payé le prix de la chair et du sang, il fallait maintenant offrir à un monde disparu le tribut de symboles qu'il réclamait pour s'effacer définitivement et laisser enfin sa place au monde nouveau. Mais rien ne se passait, un monde avait bel et bien disparu sans qu'aucun monde nouveau ne vienne le remplacer, les hommes abandonnés, privés de monde. (*S.C.R.*, p. 15).

Ceux qui sont morts et n'ont même pas de famille pour s'occuper de leurs animaux ou cultiver leurs terres brisent le cycle et le renouveau que prône Ferrari. La fin d'un monde, pour ces gens, n'entraîne pas la naissance d'un autre monde. La tentative d'immortalisation à travers les monuments partout est un paradoxe : pendant leur vie, ils sont jetés à la mort et, après la mort, ils sont vantés. En outre, il y a une certaine ironie dans ces monuments aux morts, puisque le matériel utilisé est décrit comme « périssable », ce qui montre leur fragilité et leur incapacité à résister au passage du temps.

Un autre conflit qui pèse aussi sur les personnages est la Seconde Guerre Mondiale, évoquée dans la partie III :

Les grands événements du vingtième siècle (guerres mondiales, colonisation et décolonisation) sont en effet évoqués dans les parties impaires (I, III, V) centrées sur la figure de Marcel Antonetti. Dans les parties paires (II, IV, VI) tournant autour du duo Mathieu Libero, on ne peut deviner que par allusion ou déduction liée aux générations qu'on se situe dans l'après 1968. (Trouvé, 2020, p. 2).

C'est un événement qui détermine le sort des personnages : Jeanne-Marie perd son mari dans un stalag ; Marcel est affecté à un régiment d'artillerie et, après l'armistice, à une institution paramilitaire créée dans le but de promouvoir les valeurs traditionalistes et patriotiques et d'éloigner les forces politiques contraires, communistes, entre autres –les « chantiers de la jeunesse » ; Sébastien Colonna, se distingue des autres par son attitude face à guerre – alors que tout le monde entend faire partie de la Résistance et lutter contre l'envahisseur italien, y inclus Marcel, il condamne ces actes absurdes et criminels » (*S.C.R.*, p. 67), notamment « les attendant à la grenade » (*S.C.R.*, p. 67), les massacres, les « cadavres étendus dans la boue, près d'une moto renversée, sur des routes de montagne » (*S.C.R.*, p. 67).

La brutalité des atrocités commises est mise en évidence en comparant les humains aux animaux : « Ils avaient été abattus à la chevrotine et parfois achevés d'un coup de couteau dans la gorge, saignés comme des porcs, certains avaient été plus ou moins dévêtus et tous avaient été affreusement déchaussés. » (*S.C.R.*, pp. 67-68). La vérité est que ces comportements prouvent l'instinct primaire, qui s'apparente à celui des animaux. La guerre n'est qu'une métaphore d'une arène où les hommes où des hommes déshumanisés s'affrontent. Dans d'autres moments du roman, nous avons également constaté une déshumanisation et un rapprochement des caractéristiques primitives des animaux, comme l'instinct de prédateur (sexuel).

La déshumanisation se poursuit lorsque les hommes qui partent en guerre sont comparés à des animaux dont le destin est dicté par quelqu'un et contre lequel ils ne peuvent rien faire :

Maison-Carrée, un sous-officier assis derrière un petit bureau, le nez plongé dans un registre anodin, leur communiqua leurs affectations respectives d'un air nonchalant et rien n'indiquait que c'était là, derrière ce bureau, que se décidaient les grâces et les sentences de mort, car c'était le lieu solennel de la bifurcation des chemins, le lieu de la séparation sans appel des brebis et des boucs, les uns à

gauche, les autres à droite, mais personne ne leur demanda de choisir entre la gloire d'une mort au combat et une vie d'insignifiance, et au moment où Sébastien Colonna apprenait le nom de son régiment d'infanterie, il avait déjà entamé son parcours inéluctable vers les balles de mitrailleuse qui l'attendaient depuis toujours à Monte Cassino. (*S.C.R.*, p. 69).

Malgré le rejet initial de Colonna, ce paragraphe montre le destin tragique de ce personnage – il a été contraint de partir pour la bataille de Monte Cassino où il finit par mourir. La déclaration selon laquelle des balles « l'attendaient depuis toujours » prouve l'inévitabilité de la fin.

Comme le souligne Trouvé (2020), de nombreux événements liés à la guerre sont évoqués, notamment le moment de l'invasion de la zone libre par l'armée allemande (« (...) il harcela les médecins chaque semaine jusqu'à ce que l'armée allemande envahisse la zone libre et le force à s'arracher à lui-même », *S.C.R.*, p. 66) ; la flotte française sabordée (« (...) il ne restait de la flotte française sabordée qu'un énorme amas de tôle (...) », *S.C.R.*, p. 66) ; l'occupation des territoires africains (Tunis et Casablanca) par les alliés, y inclus Marcel, engagé au maniement de l'artillerie antiaérienne (DCA) américaine (« À son arrivée, il apprit qu'on le renvoyait à Casablanca, avec sa batterie, pour y être formé au maniement de pièces de DCA américaines et il renonça à comprendre la logique des déplacements militaires. », *S.C.R.*, p. 70) ; et la bataille de Monte-Cassino. En somme, les guerres sont utilisées dans le roman de Ferrari comme une métaphore de la fin du monde, entièrement causée par l'homme et motivée par ses intérêts.

6.3.2. La bataille de Dien-Bien-Phu

Jérôme Ferrari fait partie d'un groupe d'auteurs qui n'a pas vécu directement la fin de l'Empire colonial français, mais qui y fait référence. Cela est lié à plusieurs événements majeurs évoqués par Ferrari, parmi lesquels la bataille de Dien-Bien-Phu. La date de 1954 marque le dernier affrontement de la guerre d'Indochine (1946-1954) qui aboutit à la fin de la présence coloniale française en Asie. Remarquons que l'Indochine (actuel Vietnam, Laos et Cambodge) était sous domination française depuis le XIX^e siècle. Plusieurs mouvements nationalistes et indépendantistes ont émergé, affaiblissant la domination française, notamment le Viêt Minh, qui visait l'indépendance du Vietnam.

La chute de Bien-Bien-Phu, datée de 1954, a opposé les forces françaises et vietnamiennes et a contribué à la défaite française. La même année, les accords de Genève scellent l'armistice et l'indépendance du Vietnam, du Laos et du Cambodge, mettant fin à l'Indochine.

En évoquant cet épisode et d'autres de l'Histoire coloniale française, Ferrari entend clairement mettre en lumière les luttes anticoloniales et souligner l'inévitabilité de la chute des grandes puissances, dont l'effondrement laisse d'immenses blessures. Ainsi, cette bataille est projetée sur l'île pour de multiples raisons. L'une d'elles est liée au fait qu'elle impliquait des soldats corses, contribuant à la construction de l'imaginaire de cet île. Dans le roman, cet événement apparaît associé au personnage d'André Degorce, second époux de Jeanne-Marie, qui part « pour l'Indochine dans un régiment parachutiste » (*S.C.R.*, p. 118). Il symbolise donc la fin de l'Empire : « (...) sans que Marcel se fût aperçu de quoi que ce soit, l'Empire n'existait plus. » (*S.C.R.*, p. 127). Néanmoins, il ne représente pas seulement la fin de l'Empire, mais aussi la fin de tout homme qui partait en guerre et « s'enfonçait lentement dans l'abîme de sa propre solitude avec la seule compagnie de ses mains trempées de sang » (*S.C.R.*, p. 126), qui « revient dans les bras de sa femme chercher la rédemption qui ne lui sera jamais accordée et les hommes retombent lourdement dans le champ de gravité de leur pays déchu. » (*S.C.R.*, p. 126). La manière dont le narrateur fait référence à Degorce, au pluriel, corrobore l'idée qu'il représente un collectif, c'est-à-dire tous ceux qui ont connu une fin à la suite de cet épisode.

Malgré le scénario dévastateur, il y a encore un espoir de renouveau, puisque « Le temps s'est allégé de l'espoir et il filme, imperceptible et vide... » (*S.C.R.*, p. 127). Le fait d'avoir laissé une descendance peut aussi signifier l'espoir d'un renouveau. Ses petits-fils appartiennent à un monde postcolonial qui porte le poids des traumatismes familiaux et patriotiques, mais qui ont la possibilité de relever le monde en ruine : « Aurélie n'avait pas de liens avec ce pays, si ce n'était le sang que son grand-père André Degorce y avait fait couler (...) » (*S.C.R.*, p. 159).

6.3.3. Guerre d'Algérie

La guerre d'Algérie constitue l'un des événements historiques évoqué par Jérôme Ferrari. Il s'agit d'un épisode de l'Histoire de France et d'Algérie qui s'est déroulé de

1954 à 1962 qui a dicté la chute d'un monde et que l'auteur récupère pour le remettre en question. Selon Belaghoueg (2016), l'auteur « engage des questionnements (...) sur son sens (...) qui restent sans réponse, parce qu'aucun des personnages n'en a à donner – ils disent plutôt leur incompréhension des choses » (s.p.). Cela ne signifie pas que le point de vue présenté soit favorable à la colonisation. Ce que l'auteur entend, c'est exposer la chute des idéaux coloniaux et impérialistes et critiquer la nécessité d'une chute, d'une catastrophe pour qu'il y ait un changement. Comme la bataille de Dien-Bien-Phu, cet événement est projeté sur l'île puisqu'il fait partie de l'histoire d'une génération marquée par des blessures physiques et psychologiques provoquées par la guerre : certains sont partis pour la guerre et d'autres ont vu leurs familles partir.

Étroitement liée à la décolonisation, cette guerre aboutit à la reconnaissance de l'indépendance de l'Algérie. Il semble évident que cet événement est perçu comme une métaphore de la chute du point de vue de tous ceux qui ont vécu de près la guerre, mais surtout du point de vue de la métropole qui a perdu sa colonie (la France), donnant naissance à un nouveau monde.

Alors que chez Le Clézio toute l'action tourne autour d'une quête de sens de la part de certains personnages, chez Ferrari, cette quête va encore plus loin : on peut parler d'une quête de sens patriotique. Elle est motivée par le désir de construire un nouveau sentiment de patrie, où se conjuguent liberté et indépendance. Dans les deux cas, il s'agit d'un processus complexe avec de nombreux défis et conflits intérieurs et/ou de nature militaire.

Marcel devient l'une des figures représentatives de la présence française en Afrique dans le roman. Il a été « promu administrateur d'une subdivision perdue à la circonférence d'un cercle lointain » (*S.C.R.*, p. 119). Cependant, l'empire finit par tomber, c'est-à-dire l'AOF, suite au référendum dans lequel les colonies revendiquent leur autonomie, mais aussi à la fin de l'Empire colonial français sur plusieurs continents, en 1958. (Trouvé, 2024).

Marcel fait partie d'un groupe dont les colonies servent les intérêts. Il savait « en prenant possession de son bureau dans un ministère parisien, qu'il en va de même dans sa propre vie dans laquelle, pour toujours, il ne se sera rien passé » (*S.C.R.*, p. 127). Cette citation traduit le constat que son engagement dans la guerre était inutile, puisqu'il est conscient de l'effondrement de l'Empire et de sa vie, vouée à une routine administrative monotone dépourvue de sens. Ainsi, la fin de l'Empire reflète le déclin de Marcel.

La guerre n'apparaît néanmoins pas associée à un seul visage, mais à plusieurs et contribue au sentiment d'absence, de vide et de fragilité de la vie. Massinissa, un personnage algérien, représente le legs d'un affrontement franco-algérien, qui se manifeste par la difficulté d'obtenir un visa afin d'entrer en territoire français. Sa relation avec Aurélie témoigne d'une tentative de rupture avec la perpétuation des tensions relationnelles provoquées par les traumatismes de guerre. Elle remet en question l'hostilité contre son ami et, conséquemment, l'hostilité contre un peuple à cause des restrictions du côté de l'Algérie et de la France. Les conséquences de cette guerre sont catastrophiques, actuelles et continuent de se manifester. Si nous pensons que la guerre était la cause de la chute dans un passé lointain, nous nous trompons – elle continue de provoquer l'échec. Du point de vue amoureux, « si elle [Aurélie] échoue en amour, ce n'est pas sa faute : elle est vaincue, en fait, par l'Histoire-même » (Hărășan, 2015, p. 61).

Conclusion

Jean-Marie Gustave Le Clézio et de Jérôme Ferrari ont des parcours de vie et des parcours littéraires très différents, et en sont à des moments distincts de leurs trajectoires d'écrivains. Le Clézio, écrivain à l'identité multiple, a vécu dans plusieurs pays et ce considère comme un citoyen du monde. Ferrari, pour sa part, a principalement vécu entre la France continentale et la Corse et son œuvre reste, à ce jour, plus restreinte en nombre de publications. Le Clézio a reçu le prix Nobel de littérature, a écrit plusieurs dizaines d'ouvrages, alors que Ferrari, au moment où cette étude a été faite, avait publié treize fictions. Par ailleurs, un écart de dix-sept ans sépare les dates de publication des deux romans étudiés – *La Quarantaine* (1995) et *Le Sermon sur la chute de Rome* (2012) – dont les histoires se déroulent dans des espaces insulaires très différents aussi, l'île Maurice, d'un côté, la Corse de l'autre. Ces deux espaces représentent le paradis perdu de l'enfance des deux auteurs, une représentation qui sera projetée sur leurs personnages. Ce sont deux auteurs avec des projets d'écriture et des parcours de vie différents et qui écrivent des textes eux aussi différents. Il nous a semblé essentiel, dans ce travail, de ne pas réduire l'analyse à une simple mise en parallèle des deux romans autour d'un imaginaire partagé. Si notre propos était bien de souligner la manière dont un imaginaire commun a été à la base de ces deux romans, nous avons également voulu tenir compte de la singularité de chacune, mettant en évidence les spécificités de chaque texte.

D'ailleurs, leurs différences ne font de rendre plus frappants les points de convergence entre les deux romans, où l'île n'est pas seulement le décor où se déroule l'intrigue, mais le centre à partir duquel tout le récit s'organise et à partir duquel les quêtes identitaires des personnages, leur lien avec l'espace où ils vivent et avec le monde et son histoire peuvent être appréhendés. Dans la première partie de la thèse, nous avons montré comment les auteurs inscrivent dans les histoires racontées l'idée d'une tentative de saisir l'île à partir de son passé et de l'observation sur place. Dans les deux romans, leur retour sur les îles des deux protagonistes est lié à une envie de renouer avec le passé et de mieux comprendre et même redéfinir leur identité personnelle. L'île est toujours présente dans la vie des protagonistes et le retour à celle-ci se fait physiquement ou à travers la récupération du passé. Pour ce faire, ils écoutent les récits des plus âgés, ils recherchent des documents ou des photos. La recherche de ces documents s'inscrit dans une quête identitaire de la part des personnages. Dans une démarche similaire à celle de leurs personnages, les auteurs dialoguent avec les textes du passé, intégrant dans leurs romans des références intertextuelles à d'autres auteurs et intégrant dans leurs récits des mythes

et légendes associés aux îles. Ce faisant, ils revisitent et renouvellent un imaginaire des îles.

La seconde partie de la thèse s'est intéressée aux manifestations concrètes d'un imaginaire des îles dans les deux romans. L'analyse a permis de montrer l'existence d'une conception des îles fondée sur des oppositions marquées, typiques de la manière dont l'île est traditionnellement représentée dans la littérature. Ainsi, l'espace de l'île y est perçu par contraste avec l'espace continental, accentuant ces traits distinctifs. Chez Le Clézio et Ferrari l'île oscille entre deux pôles : elle est perçue tantôt comme enfermement et hostilité en raison de sa localisation géographique, de sa nature géologique et de l'instabilité des éléments de la nature, tantôt comme édénique et utopique. Ces représentations ambivalentes exercent une influence sur les personnages, qui oscillent également entre l'envie de partir de celle de revenir, et traduisent bien un héritage de l'imaginaire insulaire.

De même, la question de l'identité, soit individuelle soit collective, est centrale dans les deux romans. Les personnages se définissent en partie par leur rapport à l'Autre et les traits qui distinguent les habitants des îles et ceux du continent, entre les arrivants, les continentaux et la population de l'île joue un rôle central. La confrontation culturelle pousse les personnages à réfléchir sur leur identité et à s'identifier plus ou moins à d'autres cultures.

Enfin, les deux romans inscrivent l'île dans une réflexion plus large sur l'Histoire, à travers l'évocation de périodes de crise, de ruptures ou de fins de mondes. L'île contraste avec le monde et devient un lieu d'observation privilégié pour comprendre les bouleversements du monde. En outre, les auteurs projettent de nombreux événements historiques sur l'île car ceux-ci ont exercé, de manière plus ou moins directe, une influence sur les habitants des espaces insulaires, contribuant à la construction de leur identité.

À la fin de ce parcours, nous espérons avoir montré que les deux auteurs s'inscrivent dans un imaginaire des îles, qui réunit « le « “musée” de toutes les images passées, possibles, produites et à produire » (Durand, 1994, p. 3), qu'ils réinterprètent dans leurs fictions. Le Clézio et Ferrari héritent de cet imaginaire et le prolongent, l'adaptant à leurs visions du monde, et en le léguant à leurs lecteurs.

Références Bibliographiques

1. Corpus et autres textes de Le Clézio et Ferrari

Corpus

Ferrari, J. (2013). *Le sermon sur la chute de Rome*. Actes Sud.

Le Clézio, J.-M.G. (1995). *La Quarantaine*. Gallimard.

Autres textes des auteurs

Le Clézio, J.-M.G. (1967). *L'extase matérielle*. Gallimard.

_____ (1969). *Le Livre des fuites*. Gallimard.

_____ (1980). *Désert*, Gallimard.

_____ (1985). *Le chercheur d'or*. Gallimard.

_____ (1987). *Voyage à Rodrigues*. Gallimard.

_____ (1991). *Onitsha*, Gallimard.

_____ (1997). *Gens des nuages*, Stock.

_____ (2009). *Un dieu un animal*. Actes Sud.

_____ (2010). *Où j'ai laissé mon âme*. Actes Sud.

_____ (2018). *À son image*. Actes Sud.

_____ (2024). *Nord sentinelle*. Actes Sud.

2. Études et autres ouvrages sur Le Clézio et Ferrari

Agán López, A. (2018). L'image leclézienne, icône d'identité et de mémoire. *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, 33(2), 291-303.

Aïssa, Y. (2013). *Altérité et marginalité dans les oeuvres de Jean-Marie Gustave Le Clézio et Amin Maalouf* [Thèse de doctorat, Université Nantes Angers Le Mans & Université de Manouba]. HAL Thèses. <https://theses.hal.science/tel-01016418/>

Amar, R. (2004). *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. Laballery.

- Aubel, F. (2014, mai 6). Jérôme Ferrari à la croisée des mondes. *Le Figaro*.
<https://http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/jerome-ferrari-a-la-croisee-des-mondes-1278334.phptheses.hal.science/tel-01016418/>
- Belaghoug, Z. (2016). Mémoire d'emprunt et pratiques mémorielles : Alexis Jenni et Jérôme Ferrari, l'Histoire par la médiation. *Littératures*, (74).
<http://journals.openedition.org/litteratures/539>
- Bernabé Gil, M. L. (2005). *Narración y mito: dimensiones del viaje en Le Chercheur d'Or y la Quarantaine de JMG Le Clézio*. [Thèse de doctorat, Universidad Granada]. Repositorio Institucional de la Universidad de Granada.
<https://http://evene.lefigarohttps://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/740/15519053.pdf?sequence=1&isAllowed=y.fr/livres/actualite/jerome-ferrari-a-la-croisee-des-mondes-1278334.phptheses.hal.science/tel-01016418/>
- Borgomano, M. (2006). La Quarantaine de Le Clézio et le vertige intertextuel. *Cahiers de Narratologie, Analyse et théorie narratives*, (13)
<https://doi.org/10.4000/narratologie.317>
- Cantón Rodríguez, M. L. (1999). *Análisis narrativo de la obra de J.M.G. Le Clézio: Onitsha y Étoile errante* [Thèse de doctorat, Universidad de Granada]. Repositorio Institucional de la Universidad de Granada
<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/740/15519053.pdf?sequence=1>
- Caminade, E. (2012, décembre 17). Compte-rendu d'une rencontre entre Olivier Badoy et François Reynaud Jérôme Ferrari. *L'or des livres* <https://l-or-des-livres-blog-de-critique-litteraire.over-blog.com/2015/04/rencontre-avec-jerome-ferrari-romans-03-04-15.html>
- Cortanze, G. de (1998). Une littérature de l'envahissement. *Magazine Littéraire*, (362), 19-20.
- _____ (1999). *Le Clézio, vérité et légendes*, Éditions du Chêne.
- _____ (2004). J.M.G. Le Clézio : 'Mon Père l'Africain'. *Magazine Littéraire*, (430), 60-70.
- Dreve, R. E. (2011). Les récits d'enfance lecléziens – entre autobiographie et fiction. *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, (Première Série, Numéro Spécial 10-11), 133-144.
- Ebrahimpour, M. (2021). *Insularité et quête de soi : voyage initiatique dans l'univers romanesque de Michel Tournier et J. M. G. Le Clézio* [Thèse de doctorat, Université d'Angers]. HAL Thèses. <https://theses.hal.science/tel-03942929/document>

- Ferrari, J. (2019). L'odeur de terre mouillée. *Lendemain*, 44(176), 22-25. DOI:10.2357/ldm-2019-0032
- Garrido, M. (1998). *Errância: uma busca de comunhão universal em contos de J.M.G. Le Clézio*. [Mémoire de master, Universidade do Porto]. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/18129>
- Gil, M. L. B. (2011). L'univers imaginaire de Le Clézio/ El universo imaginario de Le Clézio/Le Clézio's imaginary world. *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, 26, 27-37. DOI: 10.5209/rev_THEL.2011.v26.2
- Graziani, A. (2013). Les « mondes » de Jérôme Ferrari. *Commentaire*, 141, 209-212. <https://doi.org/10.3917/comm.141.0209>
- Guerid, K., & Guettafi, S. (2021). Ecopoétique et imagination environnementale pour un écologisme humaniste et une perspective éducative dans *Mondo et autres histoires* de J.M.G. Le Clézio. *Revue algérienne des lettres*, 5(1), 327–340.
- Hafi, M. (2021). *L'écriture de la nostalgie dans l'œuvre de Jérôme Ferrari* [Thèse de doctorat, Université Frères Mentouri-Constantine 1]. DSpace Repository. <http://depot.umc.edu.dz/handle/123456789/3588>
- Hârşan, M. (2015). « Féminin », « Féminité », « Femme » : la condition féminine dans *Le Sermon sur la chute de Rome* de Jérôme Ferrari. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series IV: Philology and Cultural Studies*, 8(57/1).
- Hénawi, N. (2020). Le personnage romanesque dans Le sermon sur la chute de Ferrari : du héros à l'anti-héros. *Revue des Arts et des Sciences*, (2)90, pp. 928-953. DOI : 10.21608/FJHJ.2020.93597
- Houria, D. (2016). *Étude du discours argumentatif dans Le sermon sur la chute de Rome de Jérôme Ferrari*. [Mémoire de master, Université de Jijel]. <http://dspace.univ-jijel.dz:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/4008/discours%20argumentatif.pdf?sequence=1>
- Kim, S. (2002). *La littérature comme alternative à la mondialisation*, entretien avec J.M.G. Le Clézio, *Le Courrier de la Corée*, cité dans Bronwen M. (2012). *The Fiction of J.M.G. Le Clézio. A Postcolonial Reading* (p. 29). Peter Lang.
- Labbé, M. (1999). *Le Clézio, l'écart romanesque*. L'Harmattan.
- Lacalle J. & Fernández, M. (2022). De violencia y mundos posibles: origen y destrucción a partir de *Le sermon sur la chute de Rome*, de Jérôme Ferrari. *REVELL: Revista*

de Estudos Literários da UEMS, 1(31), 91-105.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8703688>

Lage, R. C. (2015). Vida e obra de Jean-Marie Le Clézio: um crítico da sociedade poscolonial. *Ars Historica*, (10), 193-209.
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ars/article/view/45441>

Le Bon, S. (2004). *L'île Maurice et Rodrigues dans l'oeuvre de J.-MG de Clézio: la quête d'une vérité et d'une nouvelle identité*. [Thèse de doctorat, University of South Africa].

Léger, T., Roussel-Gillet, I., & Salles, M. (Eds.). (2016). *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Presses universitaires de Rennes.

Leroy, F. (2004). L'étendue et la filiation dans *Le chercheur d'or* et *La quarantaine* de JMG Le Clézio. *Dalhousie French Studies*, 69, 91-100.

Lojacono, F. (2010). Les dessous de l'exotisme insulaire chez Loti et Le Clezio. Descriptions croisées de la femme indigène : Mi-Ouistiti, Mi-Canéphore antique. *Studii si Cercetari Filologice : Seria Limbi Romanice*, 76-91.

Matsui, H. (2004). Paradoxe colonial dans le roman de voyage de Le Clézio. *ICU Comparative Culture*, 36, 103-120.

Mauguière, B. (2004). La philosophie orientale du cycle de vie et de mort dans *La quarantaine*, In. S. Jollin-Bertocchi & B. Thibault (Eds.) *Lectures d'une œuvre, J.-M.G Le Clézio* (pp. 105-118). Éditions du Temps.

Mimoso-Ruiz, B. (2015). Les îles lecléziennes : mémoire et initiation. *Carnets : Revue électronique d'études françaises*. II^e série (3).

Mootoosamy, V. (2012). Maurice est loin qu'on ne peut qu'en rêver: le Paradis perdu de J.M.G. Le Clézio entre mythe et mémoire. *Altre Modernità*, (7), 112-125.
<https://doi.org/10.13130/2035-7680/2140>

Nielipowicz, N. (2021). Lecture géopoétique de *La Quarantaine* de J.-MG Le Clézio. In *Au croisement des cultures, des discours et des langues. Cent ans d'études romanes à l'Université de Varsovie (1919–2019)* (Tome I-Études littéraires (pp. 29-37). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Ouanghari, A. (2011). *Écriture, altérité et identité dans La quarantaine de JMG Le Clézio*. [Mémoire de master, Université de Montréal].
<https://umontreal.scholaris.ca/items/625a5bff-5047-4466-9339-f36a27269589>

- Pasti, I. (2010). Métissages et interculturalité dans l'œuvre de J.M.G. le Clézio. *Cogito: Multidisciplinary Research Journal*, 2(3), 48-60.
- Peraut, P. (2012, novembre 12). Jérôme Ferrari, lauréat du prix Goncourt 2012, *Journal de la Corse*. <http://www.jdcorse.fr/JDC2/Jerome-Ferrari-laureat-du-prix>
- Santos, M. (2009). *Viagem e Utopia em J.- M. G. Le Clézio – Le Chercheur d'or e Voyage à Rodrigues*. [Mémoire de master, Universidade de Lisboa]. <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/460>
- Salles, M. (2016). *Le Clézio: notre contemporain*. Presses universitaires de Rennes.
- Song, K.-J. (2012, Septembre 22-26). La Sémiotique de l'espace dans l'œuvre de Le Clézio. Le cas de La Quarantaine. [communication]. *Proceeding of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Coruña, Espagne. https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13331/CC-130_art_37.pdf?sequence=1
- Thibault, B. (2000). La Métaphore exotique : l'écriture du processus d'individuation dans Le Chercheur d'or et La Quarantaine de J. M. G. Le Clézio. *The French Review*, 73(5), 845–861. <https://www.jstor.org/stable/398294>
- _____ (2009a). La métaphore exotique et le processus d'individuation. In B. Thibault (ed.) *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique* (Chap. 11). Brill. DOI : https://doi.org/10.1163/9789042026476_011
- _____ (2009b). Immigration clandestine et marginalités. In B. Thibault (Ed.) *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique* (Chap. 9). Brill. DOI: https://doi.org/10.1163/9789042026476_009
- _____ (2021). La crise des migrants et la question de l'écriture engagée : J.M.G. Le Clézio, Marie Redonnet, Nicole Caligaris et Juliette Kahane. *Elfe XX-XXI. Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles*, (10).
- Trouvé, A. (2020). Croisements rêvés de l'Histoire et des Lettres : Lecture du *Sermon sur la chute de Rome*, ÉPURE, Éditions et presses universitaires de Reims, 1-9. <https://hal.univ-reims.fr/hal-03003767>
- Vogl B., Marie (2005). Le Clézio en noir et blanc : La photographie dans L'Africain. In : *Nouvelles études francophones*, vol. 20, n° 2, pp. 79-86.

3. Autres ouvrages

3.1 Ouvrages sur les études insulaires

- André, B. (2016). *Îléité: perspectives sur le vécu insulaire*. Pétra
- Andreescu, I. (2015). Saisir le « non-lieu »: usages utopiques de l'île dans la littérature européenne d'après-guerre. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 1, 1-12. DOI : [10.4000/itineraires.2747](https://doi.org/10.4000/itineraires.2747)
- Bertoncini, P. (2020). La représentation de la montagne corse dans la littérature du XXI^e siècle. In L. Bergès (Ed.), *La montagne explorée, étudiée et représentée : Évolution des pratiques culturelles depuis le XVIII^e* (pp. 121- 234). Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques. DOI : [10.4000/books.cths.11252](https://doi.org/10.4000/books.cths.11252)
- Cortanze, G. de (1998). Une littérature de l'envahissement. *Magazine Littéraire*, (362), 19–20.
- Deleuze, G. (2002). *L'Île déserte : Textes et entretiens, 1953-1974* (D. Lapoujade, Éd.) Éditions de Minuit. <https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-g-a-ilha-deserta-e-outros-textos.pdf>
- DeLoughrey, E. M. (2007). *Routes and roots: Navigating Caribbean and Pacific Island literatures*. University of Hawai'i Press.
- Engélibert, J.-P. (1997). *La Postérité de Robinson Crusoé. Un mythe littéraire de la modernité (1954-1986)* (Nouvelle éd.). Droz.
- Faria, D. (2025). *Îles de papier. Approche littéraire des îles dans la fiction française, 2000-2024*. Classiques Garnier.
- Filippova, E. (2008). La Corse: Une voix à part dans le concert français. *Presses Universitaires de France*, 38(3), 287-405. DOI [10.3917/ethn.083.0397](https://doi.org/10.3917/ethn.083.0397)
- Fougère, É. (2017). Errance et passage à la limite. Avec Cormac McCarthy et Jean-Marie Gustave Le Clézio. *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, (Deuxième série-10).
- Gay, J. (2020). *Évolutions du motif de l'île déserte dans la littérature d'aventures victorienne (Stevenson, Conrad et Wells): « Fin de siècle » et mutation du genre* [Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III].
- Gazier, M. (2010). Paysages de Maurice. In T. Léger, I. Roussel-Gillet & Salles, M. (Eds.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. (pp. [pages non précisées]). Presses universitaires de Rennes. DOI :[10.4000/books.pur.40289](https://doi.org/10.4000/books.pur.40289)

- Gil, J. (1984). *La Corse, entre la liberté et la terreur*. La Différence.
- Hassam, S. & Rassool, A. (1965). *Île Maurice: Creuset de l'océan indien*. FeniXX.
- Jean-François, E. B., & Issur, K. (2013). D'une île du monde aux mondes de l'île: Dynamiques littéraires et explorations critiques des écritures mauriciennes. *Loxias-Colloques*.
- Jeoffroy-Faggianelli, P. (1979). *L'image de la Corse dans la littérature romantique française: le mythe corse*. FeniXX. DOI :[10.1163/9789004434967](https://doi.org/10.1163/9789004434967)
- Kerlan, A. (2017). Éléments d'une philosophie de l'insularité. De l'art de la philosophie et de l'éducation comme « performance ». Chronique insulaire d'une création partagée. *Klesis*, 38, 85-106. <https://revue-klesis.org/pdf/klesis-38-insularite-07-kerlan-elements-philosophie-insularite-art-education-performance-chronique.pdf>
- Koop, K. (2008). La diversité culturelle à l'Île Maurice comme facteur de son succès économique. In A.-L. Amilhat-Szary, E. Elamé, J.-C. Gaillard & F. Giazzi (Eds.), *Culture et développement : La durabilité renouvelée par l'approche interculturelle?* (pp. 27-40). <https://shs.hal.science/halshs-01973315/document>
- Kullberg, C. (2021). *Lire l'Histoire générale des Antilles de J.-B. Du Tertre: Exotisme et établissement français aux Îles (1625-1671)*. Brill.
- Kuschel, D. (2018). Le bar du village corse. Un portrait du 'meilleur des mondes possibles'. *Rencontres*, 334(31), 149-164.
- Lestringant, F. (1998). Îles. In M. Pelletier (Dir.). *Géographie du monde au Moyen Âge et à la Renaissance*. Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.
- Mangerel, C. (2016). Figures de l'île déserte : quatre récits, une lecture sémiotique. *Tabuleiro de Letras*, 10(1), 55-75. <https://doi.org/10.35499/tl.v10i1.2555>
- Mew, E. K. (2013). Regards sur la littérature mauricienne, entre l'ici et l'ailleurs. *Nouvelles Études Francophones*, 28 (1), 72-89. <https://www.jstor.org/stable/24244939>
- Pala, C. (2013). La Sardaigne des années 1960-1970: le virage indépendantiste. *Fédéralisme Régionalisme*, 13, 1-14.
- Petroni, K. (2016). *Le groupe corse d'Actes Sud* (pp. 1-22). <https://www.researchgate.net/profile/Kevin->

[Petroni/publication/299536551_Le_Groupe_corse_d'Actes_sud/links/56fe34b408ae1408e15cc784/Le-Groupe-corse-d'Actes-sud.pdf](https://petroni/publication/299536551_Le_Groupe_corse_d'Actes_sud/links/56fe34b408ae1408e15cc784/Le-Groupe-corse-d'Actes-sud.pdf)

_____ (2020). La crise de la conscience insulaire. In *L'Adieux aux aspirations nationales. Crises des formes de vie dans la littérature corsophone*. (pp. 9-47). Classiques Garnier. DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-10445-2.p.0009](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10445-2.p.0009)

Racault, J.-M. (2007). *Mémoires du Grand Océan, Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*. Presses de l'université Paris-Sorbonne.

Rome, S., & Giorgetti, J. P. (2007). La montagne corse et ses caractéristiques climatiques. *La météorologie*, 2007(59), 39-50.

3.2 Ouvrages sur la littérature et autres domaines

Amadei, J. N. (2015). Corse éternelle, Corse plurielle. *Humanisme*, 30(8), 92-95.

Amossy, R. (2010). *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Presses Universitaires de France.

Arrighi, M. (1933). Le pays de Porto et de Sagone (Corse Occidentale). *Annales de Géographie*, 42(239), 500-05.

Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil.

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.

_____ (1988). *A Poética do Devaneio*. (trad. port.). Martins Fontes Editora.

Barbey, B. & Le Clézio, J.M.G. (2003). *Maroc*. Éditions de la Martinière.

Barjonet, A., Mesnard, P., & Jurgenson, L. (2018). La gamme de mémoires. Entretien avec Dominique Viart. *Mémoires en jeu*, (5), 91-95. <https://www.memoires-en-jeu.com/notice/presentation-2/>

Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications*, 11, 84-89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>

_____ (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Seuil.

_____ (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil.

Baudelaire, C. (2021). *Les fleurs du mal*. Calmann-Lévy.

- Benabid, F. (2022). La littérature de voyage: Une croisée de l'exotisme et l'Interculturalité. *Algerian Scientific Journal Platform*, 41 (30). <https://asjp.cerist.dz/index.php/en/article/200648>
- Bernardes, J. D. (2010). Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli: la maison comme seuil. *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs*, (7).
- Bernardie-Tahir, N. (2011). *L'usage de l'île*. Éditions Petra.
- Blanckeman, B. (2015). De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué. In C. Brun & A. Schaffner (Eds.), *Figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXIe siècle*. (pp. 161-168). Éditions universitaires de Dijon.
- Botoso, A. (2010). Romance histórico e pós-modernidade. *Revista de Letras*, 3(1-2). <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/1902>
- Bouloumié, A. (2003). Avant-propos. In A. Bouloumié (Ed.). *Figures du marginal dans la littérature française et francophone : Cahier XXIX* (pp. 11-13). Presses universitaires de Rennes. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.28108>
- Bourgey, L. (1968). Les diverses images de l'homme occidental. *Revue Tiers Monde*, 9(35), 853-860.
- Chevrel, Y. (2009). *La littérature comparée* (6^e éd.). Armand Colin. <https://www.fabula.org/actualites/31501/y-chevrel-la-litterature-comparee-6e-edition.html>
- Chevrier, J. (1991). *Pierre Benoît, témoin de son temps*. Albin Michel.
- Clermont, C. (2021). Le récit de filiation, province littéraire en expansion. *Revue des parutions*, 22(5).
- D'Aoust, L., Munbodh, P., Sookram, C., Paratian, U., Gaüzère, B., & Aubry, P. (2010). Situation et enjeux sanitaires à l'île Maurice en 2009. *Médecine tropicale*, 70(3), 229-238. <https://www.lissa.fr/rep/articles/20734589>
- Debarbieux, B. (2003). Imaginaire géographique. In J. Lévy & M. Lussault (Dirs.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* (pp. 489, 491). Belin.
- Defoë, D. (1994). *Robinson Crusoé*. Penguin Popular Classics.
- Dobrovsky, S. (1980). Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. *L'Esprit Créateur*, 20 (3), 87-97.

- Driza, S., & Derdour, W. (2023). Le roman historique à l'épreuve des fictions françaises contemporaines sur la guerre d'Algérie. *Revue Académique des Études Sociales et Humaines*, 15(2), 434–444.
- École Biblique de Jérusalem (1987). *La Sainte Bible : Traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem*. Desclée de Brouwer.
- Eliade, M. (1959). *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Gallimard.
- Engels, F. & Marx, K. (2018). *Le Colonialisme*. Édition Critiques.
- Erl, A., Gymnich, M., & Nünning, A. (2003). *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Wissenschaftlicher Verlag.
- Fabiani, J.-L. (1999). *Identités et cultures régionales : Les non-dits de la modernité*. La Découverte.
- Ferrari, J. (2011). La nuit d'Anaximandre. In Collectif Inculte, *Le ciel vu de la terre : Figures du ciel* (pp. 5–11). Inculte.
- Fougère, É. (1995). *Les voyages et l'ancrage : Représentation de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières (1615-1797)*. L'Harmattan.
- _____ (2017). *Escales en littérature insulaire. Îles et balises*. L'Harmattan.
- _____ (2024). *Des îles en littérature - une bibliothèque ouverte à tous les vents*. Classiques Garnier.
- Glissant, É. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Gallimard.
- Glissant, É., & Chamoiseau, P. (2009). La créolisation et la persistance de l'esprit colonial 1. *Cahiers Sens Public*, (2), 25–33. <https://doi.org/10.3917/csp.010.0025>
- Goyard-Fabre, S. (1987). Introduction. In: T. More, *Utopie, traité sur la meilleure forme de république et sur une île nouvelle*. (trad. M. Delcourt, pp.17-19). Flammarion.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222–237). Lawrence & Wishart.
- Hooshmand, N. (2010). Etude générique du récit de voyage. *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, 6(12), 36-54. DOI : [10.22129/plume.2010.48831](https://doi.org/10.22129/plume.2010.48831)

- Hutnyk, J. (2006). Hybridity. *Ethnic and racial studies*, 28(1), 79-102.
<https://doi.org/10.1080/0141987042000280021>
- Kushner, E. (1994). Articulación histórica de la literatura. In: F. Perus (Comp.), *Historia y literatura* (pp. 165-187). Instituto Mora/Antologías Universitarias.
- Lacroix, J. (2007). *L'Utopia de Thomas. More et la tradition platonicienne*. Vrin. DOI : [10.4000/books.vrin.3722](https://doi.org/10.4000/books.vrin.3722)
- Lepape, P. (1995, octobre 20). Le radeau ivre. *Le Monde des livres*.
https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/10/20/le-radeau-ivre_3892573_1819218.html
- Lestringant, F. (2004). La voie des îles. *Médiévales*, (47), 113–121.
- Marquez Rodriguez, A. (1990). *Historia y ficción en la novela venezolana*. Monte Ávila Editores.
- More, T. (1986). *Utopie, traité sur la meilleure forme de république et sur une île nouvelle* (Trad. M. Delcourt.) Flammarion.
- Moura, J. M. (1992) *Lire l'exotisme*. Dunod.
- _____ (1998). *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Honoré Champion.
- _____ (2012) Voyage, exotisme, lettres francophones et fin du XXe siècle. In *Quand finit le XXe siècle ?* (pp. 169-184). Classiques Garnier. DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-4089-2.p.0169](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-4089-2.p.0169)
- Nora, P. (1984). *Lieux de mémoire*. Gallimard.
- Pettiti, M. (2004). Quête identitaire : Processus initiatique et dimension mythique. *Loxias*, (5). <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=47>
- Preiswerk, R., & Perrot, D. (1975). *Ethnocentrisme et histoire: l'Afrique, l'Amérique indienne et l'Asie dans les manuels occidentaux*. Anthropos.
- Ricœur, P. (1969). *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Seuil.
- Saint-Pierre, B. (1789). *Paul et Virginie*. De l'Imprimerie de Monsieur.
- Saramago, J. (1998). *O Conto da Ilha Desconhecida*. Companhia das Letras.

- Sarre, O. (s.d.). Les deux Cités. Implications philosophiques. <https://www.implications-philosophiques.org/litterature/la-cite-de-dieu/les-deux-cites/>
- Sartre, J.-P. (2005). *Huis Clos* : « L'enfer c'est les autres » [CD]. Gallimard.
- Sauvaire, M. (2012). Hybridité et diversité culturelle du sujet: des notions pertinentes pour former des sujets lecteurs. *Litter@ incógnita*.
- Stienon, V. (2012). Dystopies de fin du monde. Une poétique littéraire du desastre. *Culture. Le Magazine Culturel de l'Université de Liège*.
- Thomas, J. (2020). Naissance d'un stéréotype : le berger dans quelques textes de la fin du Moyen Âge. *Studium. Revista de Humanidades*, (26), 13-37
https://doi.org/10.26754/ojs_studium/stud.2020264374
- Vant, A. (1986). *Marginalité sociale, marginalité spatiale*. CNRS.
- Viart, D. (2019). L'auteur face au « spectacle » : Vers une filiation non narrative. *Cahiers ERTA*, 19, 9–40.
- _____ (2023). Gammes de mémoire : Pour une typologie de la mémoire en littérature contemporaine. *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, (Deuxième série, 26). <https://carnets.apef.fr/index.php/carnets/article/view/659>
- Viart, D., & Vercier, B. (2005). *La littérature française au présent*. Bordas.
- Vrydaghs, D. (2008). Le récit de filiation dans la littérature contemporaine. *Acta Fabula*, 9(7). <https://doi.org/10.58282/acta.4455>

3.3 Dictionnaires

- Académie française. (n.d.). Dans *Dictionnaire de l'Académie française* (9e éd.). Consulté le 5 janvier 2025, sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I1563>
- Manguel, A. & Guadalup, G. (2001). *Dictionnaire des lieux imaginaires*. Éditions Actes Sud-Babel.
- Le Robert (2008). *Le Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (50e édition). Dictionnaires Le Robert.

3.4 Entretiens

- Bhabha, H. K. (1990). The Third Space: Interview with Homi Bhabha / Intervieweur: J. Rutherford [Transcription]. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference* (pp. 207-221). Lawrence & Wishart.
- Cortanze, G. de (1998, février). Une littérature de l'envahissement. *Magazine Littéraire*, (364), 17–35.
- Ezine, J.-L. (1995), *J.M.G. Le Clézio. Ailleurs*. Entretiens sur *France-Culture* avec Jean-Louis Ezine, Arléa.
- Ferrari, J. (2012, 7 avril). C'est la lecture de Saint Augustin qui m'a permis d'écrire ce livre. *La Vie*. <https://www.lavie.fr/ma-vie/culture/jeacuterocircme-ferrari-quotcest-la-lecture-de-saint-augustin-qui-ma-permis-deacutecrire-ce-livrequot-32956.php>
- Le Clézio, J. M. G. (2001, décembre). Entretien avec J. M. G. Le Clézio. *Label France*, (45).

UNIVERSIDADE DOS AÇORES
Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas

Rua da Mãe de Deus
9500-321 Ponta Delgada
Açores, Portugal