



## *“Maurice est si loin qu’on ne peut qu’en rêver”: le Paradis perdu de J.M.G. Le Clézio entre mythe et mémoire*

di Vidoolah Mootoosamy

En abordant le thème du paradis comme métaphore de “ce lieu de félicité promis, perdu, espéré, à trouver ou retrouver au terme de l’errance” (Legrain 2010: 50), on doit accorder, du moins pour ce qui concerne la littérature française contemporaine, une attention particulière à l’œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. En effet, toute la production romanesque de l’auteur, dès les premiers ouvrages jusqu’aux plus récents, est parsemée d’images liées à la recherche ou à la perte d’un espace idéal où il est possible de conduire une existence de bonheur.

Les affirmations selon lesquelles “chez Le Clézio ce retour vers un paradis perdu est devenu un leitmotiv” (Onimus 1994: 55) ou encore “il y a la quête des origines et la recherche du paradis perdu, permanentes dans toutes les œuvres de Le Clézio” (Mbassi Atéba 2008: 23) ne peuvent que confirmer la prééminence de ce *topos*.

Bien sûr, il faut souligner que si le thème du paradis, ou plutôt de la recherche du paradis, joue un rôle fondamental dans la production de l’auteur, il s’entremêle à d’autres thèmes – qui vont de la quête de l’identité à la solitude, de l’enfance à la mémoire, du voyage à l’errance – et il assume à chaque fois des caractéristiques très différentes. Ce qui n’est pas le cas des paradis situés à l’île Maurice, pour lesquels l’auteur emploie des enchaînements thématiques, des modes descriptifs et des stratégies fictionnelles entre eux similaires. Les raisons cachées derrière ces répétitions structurelles méritent bien d’être prises en considération: c’est justement le propos de cet article. Cependant, pour mieux encadrer la problématique, mais aussi pour relever l’importance du thème, on croit d’abord nécessaire retracer à grandes lignes les modalités de la représentation du paradis dans l’œuvre leclézienne: ses caractéristiques, son développement, ses transformations.

En suivant la tendance de certains critiques, qui divisent l’œuvre de Le Clézio en deux périodes distinctes – une première marquée par une écriture expérimentale,



sous l'influence du Nouveau Roman, et une deuxième qui, à partir des années 80, propose des formes verbales plutôt "classiques" –, on a pu constater, en coïncidence de cette coupure chronologique, une évolution concernant la description de l'espace édénique.

Les romans de la première phase évoquent l'image du paradis de façon implicite et abstraite. Les personnages, poussés par un malaise irréprouvable envers les milieux urbains/occidentaux, cherchent la fuite sans avoir une idée concrète, précise du lieu où retrouver leur paix. Les villes-enfers semblent avoir anesthésié les facultés de l'homme, à tel point, qu'il ne lui est même plus possible d'imaginer ce jardin des délices. Le paradis se dissimule "derrière le mur de brouillard et de ruine" (Le Clézio 1966: 266), et il correspond plutôt à une ligne à l'horizon, à une nébuleuse, à un ailleurs dépouillé de tout point de repère géographique ou spatial. Et même si quelquefois l'auteur s'attarde à décrire une "île flottante", une "île de vie" (Le Clézio 1969: 132) loin de la société civilisée, qui apparemment ressemble à cet abri de bonheur, c'est seulement pour constater qu'elle est infestée par la puanteur, l'eau sale, les cadavres et les blocs de ciments. La dégradation, la corruption du monde occidental s'est insinuée partout. La recherche, marquée par cette impossibilité de concevoir un espace autre, est vouée à l'échec. Le destin des personnages est lié à l'errance sans fin, à la folie ou, au pire, à la mort. C'est bien le cas, par exemple, de *Le Déluge* (1966), *Le Livre des fuites* (1969), *La Guerre* (1970) ou encore de *Les Géants* (1973).

Par contre, dans les romans de la deuxième période, à partir de *Désert* (1980), qui annonce ensemble à *Mondo* (1978) une évolution de l'écriture fictionnelle, on peut assister à une véritable matérialisation du paradis. Il possède, tout d'abord, un décor défini, qui renvoie parfois à celui de l'Eden biblique. L'abondance des descriptions permet au lecteur de reconstruire aisément cette ambiance mythique. En tout cas, chez Le Clézio, il n'est pas seulement question d'un jardin, d'un fleuve ou de quelques arbres, mais aussi de la mer, de la montagne, d'une île, d'une oasis et même du désert. C'est le paysage naturel qui s'impose dans son intégrité: une nature non contaminée, primitive, sauvage.

La vision du paradis, autrefois cachée par les barrières artificielles, par les murs, par les vitres, est en relation directe avec les voyages et les longs séjours de l'écrivain auprès des peuples amérindiens, qui eurent lieu pendant les années 70. À travers cette expérience, comme la critique l'a abondamment souligné, il découvre un autre modèle de vie qui repose sur le principe d'harmonie entre l'Homme et la Nature. Réconcilié à la Nature, Le Clézio parvient alors à associer l'idée de félicité à celle-ci.

Cependant, outre le décor naturel, il y a un deuxième élément qui caractérise ce nouveau jardin d'Eden: il est souvent localisable sur la carte géographique. On n'a pas toujours les coordonnées du point précis, mais les indications nous permettent de restreindre le cercle; des indications concernant tout d'abord un pays réel et certaines fois les noms des villes, des vallées, des fleuves. Chaque roman évoque un paysage paradisiaque très différent, renvoyant aussi bien au *Désert du Sahara* au Maroc qu'à la ville homonyme d'*Onitsha* (1991) en Nigeria; et encore à la Terre promise



d'Israël dans *Étoile errante* (1992), au centre du Mexique dans *Ourania* (2006) ou à l'île Maurice dans *Le Chercheur d'or* (1985). Ces références toponymiques révèlent une prédilection pour des milieux non occidentaux mais il y a seulement une d'entre elles qui, au cours des années, se présente à plusieurs reprises comme le pays-paradis. À partir des années 80, l'auteur semble en effet manifester une préférence marquée pour l'île Maurice. Avec une cadence presque décennale, il publie les romans *Le Chercheur d'or* (1985), *La Quarantaine* (1995) et *Révolutions* (2003), dans lesquels il développe ce qu'on pourrait définir le thème du *paradis mauricien*. La question à ce point se pose assez spontanément: pourquoi cette petite île semble évoquer mieux que les autres pays ce lieu de bonheur absolu? Est-ce qu'elle représente, perdue comme elle l'est au milieu de l'Océan Indien, l'espace d'évasion idéal ou d'exotisme le plus extrême? Il nous semble intéressant de dévoiler les motivations intimes cachées derrière cette prédilection géographique.

Pour ce qui est de l'île Maurice, ce n'est pas la première fois qu'on la rattache au concept de paradis terrestre. Si Mark Twain peut paraître exagérer, en affirmant que "you gather the idea that Mauritius was made first, and then heaven; and that heaven was copied after Mauritius" (Twain 1897: 619), il y a bien d'autres plumes qui pendant les siècles ont confirmé sa beauté éblouissante. Toutefois, le témoignage le plus célèbre est celui de Bernardin de Saint-Pierre, avec le roman *Paul et Virginie* (1788). L'histoire du couple tragique et de leur amour vertueux se déroule précisément à l'île Maurice, à l'époque connue sous le nom de "l'île de France". Les descriptions parlent d'une terre exotique, d'une ambiance tout à fait naturelle "au milieu d'un bassin formé par de grands rochers" (Bernardin de Saint-Pierre 1998: 89), où l'on peut goûter au bonheur de la vie simple.

Encore aujourd'hui l'île vante le titre de "paradis terrestre", mais cette définition se réfère surtout aux hôtels de luxe, aux villages touristiques dotés de tout le confort moderne, au bord de quelque plage blanche. Un décor qui diverge carrément de celui proposé par l'auteur, qui se dit bien "gêné par [ce] côté très luxuriant [et] de ressentir [...] une sorte d'irritation" (Maury 1986: 94) pour tous ces éléments (la plage, les cocotiers, le bain de soleil,...) qui attirent les touristes à l'île Maurice.

Le *paradis mauricien* de Le Clézio repose plutôt sur le modèle désigné par Bernardin de Saint-Pierre, mais il possède tout de même une composante personnelle, qui explique d'ailleurs sa récurrence. La création de cet espace mythique passe à travers des liens intimes et exclusifs de l'auteur à l'île. En effet, si on veut comprendre son attraction pour ce pays, on doit nécessairement recourir à quelques données biographiques et à son histoire familiale; une histoire qui remonte à la fin du XVIIIe siècle, quand François Alexis Le Clézio, l'aïeul de notre écrivain, quitte la Bretagne pour s'établir définitivement à l'île Maurice. Cette nouvelle terre fera la fortune de sa famille, qui vivra commodément, de génération en génération, dans une grande maison coloniale, du moins jusqu'au début des années 1910. Une division inégale de l'hérédité entre deux frères finira par rompre ce bien-être familial. La partie endommagée doit quitter la maison et, réduite à l'indigence, elle est contrainte à émigrer en Europe, surtout en France, pour survivre. Ce départ, qui provoquera une



véritable diaspora familiale, est vécu comme un bannissement à jamais de la terre d'origine, de la terre du bonheur. Les parents et les grands-parents de Jean-Marie Gustave sont parmi les exilés qui continueront à préserver avec fierté leur identité mauricienne, sans vouloir s'intégrer au milieu français. C'est précisément dans ce climat dominé par le sentiment de la perte du pays natal que l'auteur va grandir, comme il le raconte dans son entretien avec Tirthankar Chanda:

Je me considère moi-même comme un exilé parce que ma famille est entièrement mauricienne. Depuis des générations, nous sommes nourris au folklore, à la cuisine, aux légendes et à la culture mauriciennes. C'est une culture très mélangée où se mêlent l'Inde, l'Afrique et l'Europe. Je suis né en France et j'ai été élevé en France avec cette culture-là. J'ai grandi en me disant qu'il y avait un ailleurs qui incarnait ma vraie patrie. Un jour, j'irai là-bas, et je saurai ce que c'est. En France, je me suis donc toujours un peu considéré comme une « pièce rapportée » (Chandra 2001).

Cette déclaration nous permet d'expliquer en partie la mystérieuse attraction pour l'île. On peut écarter l'hypothèse d'un espace exclusivement d'évasion, et faire place à celle d'une contemplation de la vraie patrie, qui demeure lointaine. En associant le mythe du paradis perdu à cette petite île, l'auteur semble vouloir souligner sa condition d'exilé et la nostalgie de ses origines. Le besoin, presque obsédant, de revenir sur ce sujet, est interprétable comme un désir de réappropriation de ses racines mauriciennes, toujours cultivées par ses parents. L'île Maurice représente donc le véritable jardin d'Eden, où sa famille a réellement expérimenté le bonheur, mais l'auteur refuse de parler de nostalgie des origines et de paradis perdu à cause de leur passé colonial. Il préfère les termes d'expiation et de réparation, en expliquant que:

On m'a élevé dans le sentiment que j'avais perdu quelque chose, qu'à l'île Maurice c'était magnifique autrefois [...]. Je ne ressens pas de nostalgie pour ça mais en revanche, je pense que, la notion que j'ai, ce n'est pas celle d'un paradis perdu, mais celle d'une évolution normale, naturelle des choses, qui font que certaines générations doivent payer les erreurs des générations qui les ont précédées ou doivent réparer ses erreurs parce que « payer », ça serait plutôt négatif. Ils doivent tenter de *réparer* les erreurs (Dutton 2003: 283).

Quoiqu'il parle d'expiation plutôt que de paradis perdu, on ne peut considérer le binôme paradis-Maurice comme une simple stratégie romanesque. L'île demeure le lieu de convergence des émotions contrastées, qui poussent l'auteur à y faire retours à travers sa plume. Son importance reste primaire.

À ce propos, il y a un autre élément, cette fois-ci au niveau purement textuel, qui confirme le rôle privilégié que cette île revêt par rapport aux autres scénarios paradisiaques. La comparaison des romans *Le Chercheur d'or*, *La Quarantaine* et *Révolutions* porte une nouvelle lumière sur l'argument: Le Clézio non seulement



projette plusieurs fois le jardin d'Eden sur l'île Maurice, mais il utilise toujours des stratégies narratives (l'enchaînement des mêmes thèmes et motifs) et des mécanismes descriptifs spécifiques pour le peindre dans ces trois romans.

Sans vouloir suivre exclusivement la piste biographique pour lire les romans, on ne peut toutefois s'empêcher de remarquer que les éléments fictionnels qui se répètent invitent à l'évocation d'un Eden lié à la mythologie familiale de l'écrivain. D'ailleurs, c'est l'auteur même qui confesse dans les œuvres autobiographiques – *Voyage à Rodrigues* (1986), *L'Africain* (2004) –, ou dans les entretiens, que ses souvenirs familiaux constituent une première source d'inspiration. En effet, il réélabore et relate, dans *Le Chercheur d'or*, l'aventure vécue par son grand-père paternel à la recherche d'un trésor à l'île Rodrigues; dans *La Quarantaine* le séjour forcé que fit son grand-père maternel sur l'île Plate, à la suite d'une épidémie de variole, et enfin dans *Révolutions* l'histoire de son ancêtre breton François Alexis et de son arrivé à l'île Maurice. Et à chaque fois l'île est perçue, à travers les mêmes stratégies fictionnelles, comme le lieu du bonheur absolu. Mais analysons de près ce paradis à la couleur mauricienne, pour saisir ses spécificités.

La lecture des romans met en évidence un certain nombre de dénominateurs communs concernant l'évolution et le déploiement de la thématique du paradis perdu. Néanmoins, 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.

Tout commence par la mémoire, quand la perte du paradis s'est déjà produite. L'auteur confie toujours à un personnage le pouvoir d'évoquer à travers ses souvenirs ce jardin des délices. Ce qui fait que nous devons parler du thème de la "recherche du paradis perdu", plutôt que du paradis tout court.

Si dans *Le Chercher d'or* c'est le narrateur autodiégétique qui retourne à sa mémoire d'enfant, avec la phrase "Du plus loin que je me souviens" (Le Clézio 1985: 11), pour nous raconter son paradis jadis perdu, dans les deux autres romans ce rôle est joué par Jacques, par Suzanne et par la tante Catherine. Malgré cette différence, tous les trois romans soulignent un besoin de la part de certains personnages de transmettre le souvenir de leur paradis à quelqu'un d'autre et surtout à un membre de leur famille. Jacques passe souvent son temps "à raconter Médine et Anna" à son frère Léon et à sa femme Suzanne (Le Clézio 1995: 291), de la même façon que Suzanne à son petit-fils Léon ("C'est ma grand-mère Suzanne qui m'a tout raconté" Le Clézio 1995: 19) et qu'Alexis à Ouma ("Je lui parle de ce que j'aime, les champs du Boucan, les Trois Mamelles" Le Clézio 1985: 252). Dans *Révolutions*, tante Catherine décide de donner sa mémoire à son neveu Jean, qui va tout apprendre "sur Maurice, sur les Marro, sur la maison de Rozilis." (Le Clézio 2003: 22). Ces personnages-mémoires recouvrent une fonction tout à fait primaire, vu qu'à travers leurs narrations ils vont déclencher l'action en insinuant le désir de conquérir, de retrouver ce paradis perdu. C'est à travers les histoires et les souvenirs de Catherine que Jean commence à projeter sa vie dans une autre dimension spatiale, comme le narrateur l'explique:



Il venait voir la tante Catherine, il l'écoutait raconter ses histoires drôles et légères, avec sa voix d'enfant, son accent chantant, enfin il pouvait s'échapper, entrer dans le monde de Rozilis. Jean aurait tout donné pour vivre ne fût-ce qu'une heure au temps de Rozilis (Le Clézio 2003: 30-31).

La répétition constante de ces récits contribue à la déstabilisation et à l'altération de la mémoire réelle des personnages qui les écoutent. Ceux derniers finissent par s'imaginer d'avoir vraiment expérimenté le bonheur du *paradis mauricien*, dont ils se souviennent avec nostalgie. Léon, ébloui par les paroles de son frère Jacques, pense se rappeler l'île même s'il n'avait qu'un an quand sa famille l'a abandonnée:

Jacques parlait interminablement de notre île. [...] Et à force de l'écouter je finissais par croire que j'avais vu tout cela, que je m'en souvenais, que je l'avais emporté en quittant Maurice comme un trésor (Le Clézio 1995: 299).

Pareillement, Jean se sent poussé par "les mots dans la langue créole [qui] le transportaient sous la varangue de Rozilis, comme s'il avait vécu là-bas, que sa vie présente était passagère et qu'un jour il y retournerait" (Le Clézio 2003: 27). Si les réminiscences de Léon semblent improbables, ceux de Jean sont impossibles, puisqu'il n'a jamais été à Maurice.

Pour maintenir leur illusion, ces personnages demandent, comme des drogueurs, une nouvelle dose de souvenir, par une formule spécifique disséminée dans les trois romans: "Parle moi encore de là-bas" (Le Clézio 1985: 252), "Parle-nous encore de la maison d'Anna" (Le Clézio 1995: 313), "Parle-moi de Rozilis, tante" (Le Clézio 2003: 112).

Tous ces indices nous permettent d'aboutir à une première conclusion: dans les trois œuvres mauriciennes, la thématique du paradis est intrinsèquement unie à celle de la mémoire; mais il faut préciser que cette dernière appartient à une dimension tout à fait familiale, plutôt qu'historique ou collective. Le souvenir du paradis est un héritage transmis en famille par voie directe, de génération en génération.

Or, si au commencement il y a la mémoire, cette mémoire renvoie à un Eden sur terre, qui possède des caractéristiques définies. Comme on l'a déjà souligné, l'auteur, en développant la thématique du paradis pendant la deuxième période de sa production littéraire, propose toujours un décor idyllique lié à la nature, qui peut correspondre tant à la savane africaine d'*Onitsha* qu'à un arbre planté au milieu du *Désert*. C'est un décor labile, changeable sauf pour les romans du cycle mauricien. Dans ces œuvres, le paradis s'offre à notre vue à travers un seul scénario, marqué par une forte analogie avec le mythe biblique. En effet, par rapport aux autres romans, on relève ici des références explicites au mythe judéo-chrétien, qui invitent à une lecture intertextuelle du *paradis mauricien* dans la perspective du jardin d'Eden, comme il nous apparaît dans le récit mythique de la création:



Yahvé Dieu planta un jardin en Eden, à l'orient, et il y mit l'homme qu'il avait modelé. Yahvé Dieu fit pousser du sol toute espèce d'arbres séduisants à voir et bons à manger, et l'arbre de 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: il contourne tout le pays de Havila, où il y a l'or; l'or de ce pays est pur et là se trouvent le bdellium et la pierre de cornaline. Le deuxième fleuve s'appelle le Gihôn: il contourne tout le pays de Kush. Le troisième fleuve s'appelle le Tigre: il coule à l'orient d'Assur. Le quatrième fleuve est l'Euphrate. Yahvé Dieu prit l'homme et l'établit dans le jardin d'Eden pour le cultiver et le garder (La Sainte Bible 1987: 71).

Dans ce récit, comme on peut le remarquer, il y a trois niveaux spatiaux qui définissent le paradis terrestre. Tout d'abord, il y a un premier espace physique caractérisé par les fleuves, qui délimitent un deuxième espace: le jardin. Au milieu de ce jardin il y a un troisième espace, le plus important, renvoyant à l'arbre de la vie et à l'arbre de la connaissance, qui va déterminer l'expulsion d'Adam et Ève.

Cette triple structure est reprise par Le Clézio pour décrire son *paradis mauricien*: il y a un premier paysage naturel qui entoure le jardin, en le transformant dans un espace clos, intime, peu accessible, comme l'Enfoncement du Boucan de *Le Chercheur d'or* ou le ravin de *Révolutions*. Les descriptions concernant cet espace initial sont multiples et confirment la prédominance des éléments naturels, comme dans le mythe biblique. C'est, bien entendu, "le plus joli paysage du monde" (Le Clézio 1995: 104), "là où toutes les rivières et les cascades se rencontrent dans la forêt" (Le Clézio 2003: 26). Le jardin est ainsi entouré par des fleuves, par la mer, par des montagnes, des champs verts ou des forêts. Dans *Le Chercheur d'or*, l'auteur renforce cette sensation d'encerclement, en attribuant à chaque point cardinal la fonction d'une barrière naturelle. Ainsi, Alexis et sa famille vivent:

enfermés dans [leur] monde, dans cet Enfoncement du Boucan limité à l'est par les pics déchiquetés des Trois Mamelles, au nord par les immenses plantations, au sud par les terres incultes de la Rivière Noire, et à l'ouest, par la mer (Le Clézio 1985: 25).

Comme on peut donc le constater, le but de cet enclos naturel est celui de préserver l'espace intérieur et ses habitants; mais, une fois entrés, on y découvre exactement le même décor présent dans le mythe édénique: un immense jardin. Les trois romans parlent sans cesse d'un "très grand [jardin qui] allait du ravin de la rivière des Plaines Wilhems au nord, jusqu'à Ébène au sud" (Le Clézio 2003: 26); d'un "jardin touffu comme l'Eden" (Le Clézio 1985: 99), où poussent toutes sortes d'arbres *séduisants* et exotiques: les arbres de l'Intendance, les goyaviers, les manguiers, les rhododendrons, les hibiscus, les palmistes et les filaos. Parmi cette végétation fertile, on retrouve aussi l'arbre légendaire, "le grand arbre chalta du bien et du mal" (Le Clézio 1985: 23), mais cette fois-ci il est situé au bout du jardin.



Il y a ici une véritable rupture par rapport à la légende biblique. Au lieu de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, la place centrale du jardin est occupée par une maison. Les trois romans nous parlent avec insistance de ces maisons aux noms curieux – Boucan, Anna et Rozilis –, qui se dressent comme des abris "entouré[s] du grand jardin à secrets" (Le Clézio 1995: 290). L'auteur y ajoute aussi quelques détails descriptifs, évoquant "une grande maison de bois éclairée par le soleil de l'après-midi, avec son toit bleu ou vert" (Le Clézio 1985: 12), ou bien "les colonnes de la varangue, les marches en bois [...], les hautes portes-fenêtres des chambres aux volets mi-clos" (Le Clézio 2003: 50). Pourtant, cette variation du mythe ne change pas les dynamiques de l'action. La maison, comme l'arbre de la connaissance, va de quelque façon déterminer l'expulsion des habitants d'Eden. Et encore, comme le premier couple biblique, ces personnages seront dorénavant condamnés à l'exil. Ainsi, ce n'est que par le motif de la maison que Le Clézio s'écarte du mythe biblique, mais on peut affirmer que ce détail n'est pas innocent. Or, on sait déjà qu'à l'origine de l'exil de la famille Le Clézio, il y a la perte de leur maison, de cette demeure grandiose nommée Euréka, dont l'auteur parle en ces termes:

Les conséquences de l'expulsion de mon grand-père d'Euréka sont plus sérieuses qu'un déménagement. C'est un exil véritable, le bannissement d'un domaine qui, pour lui et pour ses enfants, était la terre choisie par leur ancêtre, comme le rêve d'un paradis terrestre. [...] La perte d'Euréka me concerne aussi, puisque c'est à cela que je dois d'être né au loin, d'avoir grandi séparé de mes racines, dans ce sentiment d'étrangeté, d'inappartenance (Le Clézio 1986: 120-122).

Dans cette perspective, les références à la maison du Boucan, d'Anna et de Rozilis résonnent comme un écho à Euréka, et le choix de confier la place centrale du jardin expressément à une maison ne peut que souligner la valeur que celle-ci occupe dans l'imaginaire de l'auteur.

Ainsi, en suivant la pensée de Bachelard selon laquelle "tout mythe est un drame humain condensé. Et c'est pourquoi tout mythe peut si facilement servir de symbole pour une situation dramatique actuelle" (Bachelard 2002: 8), on peut affirmer que l'allusion explicite au mythe biblique et à la structure du jardin d'Eden (symbole du bonheur) s'avèrent le moyen idéal pour présenter plus *sérieusement* au lecteur le drame de la perte de ces maisons des rêves.

Face à la récurrence de plusieurs traits distinctifs du mythe biblique, aisément repérables dans les trois romans, ces maisons sont perçues, en effet, comme un véritable *locus amoenus*, entouré par une nature exubérante. Les personnages qui habitent ces domaines touchent au bonheur complet, en conduisant une vie simple en contact direct avec la nature, une vie presque sauvage<sup>1</sup>, tantôt que les autres, ceux

---

<sup>1</sup> Il y a en effet dans ces trois romans, surtout dans *Le Chercheur d'or*, une forte allusion au mythe rousseauiste du bon sauvage, et aussi au roman *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre. Pour un approfondissement, on renvoie à l'œuvre de Diane Barbier, *Le chercheur d'or* de Le Clézio, Rosny, Bréal, 2005.





qui vivent hors du jardin, les indiquent comme “les hommes des bois” (Le Clézio 1985: 35; 2003: 163). Mais au lieu des hommes, on devrait parler plutôt des “enfants des bois”, puisque l’expérience de l’Eden est souvent vécue par un enfant qui, une fois grandi, en partage les souvenirs avec les autres membres de sa famille, comme le précise Léon: “Si on oubliait la raison qui nous maintenait prisonniers sur cette île, c’était à peu près la description que Jacques faisait naguère du paradis de son enfance” (Le Clézio 1995: 290). Également Alexis, sous l’insistance d’Ouma, “raconte encore, quand [il] étai[t] enfant, [de sa] maison, de Mam qui lisait les leçons sous la varangue, de Laure qui allait se cacher dans son arbre du bien et du mal, dans [leur] ravin” (Le Clézio 1985: 252-253).

En effet, dans *Le Chercheur d’or* et *La Quarantaine*, l’auteur associe, comme dans plusieurs autres romans (*Onitsha*, *Étoile errante*), le thème du paradis à celui de l’enfance: l’âge de l’innocence et de l’insouciance semble être une condition essentielle pour atteindre le bonheur édénique. Toutefois, même si la fin de l’enfance coïncide à peu près au moment de l’expulsion – Alexis et Jacques ont plus ou moins neuf ans quand ils vont quitter leur Eden –, elle n’est pas un élément décisif dans le processus narratif de la perte du paradis. Dans *Révolutions*, par exemple, tante Catherine est exilée de Rozilis à l’âge de vingt ans, mais, comme on a pu le montrer avant, son jardin d’Eden n’est pas différent de ceux qui sont filtrés à travers le regard innocent de l’enfant. On dirait plutôt, en accord avec la pensée de Jacqueline Dutton, que si Le Clézio privilégie la figure de l’enfant dans *Le Chercheur d’or* et *La Quarantaine*, c’est parce “[qu’]il s’agit moins d’un être innocent que d’un être en communion avec le monde qui l’entoure” (Dutton 2003: 91): une caractéristique, cette dernière, qui appartient également à Catherine. Nous proposons, dans son intégralité, la dernière annotation faite par ce personnage sur son cahier-journal, avant de quitter pour toujours Rozilis; annotation qui révèle une liaison très intime avec les éléments naturels entourant la maison:

1er janvier 1910.

Notre dernière matinée passe à Rozilis.

N’ai pu aller à la rivière qu’à onze heures et demie, l’eau fraîche, les oiseaux partout dans le ravin, effrayés par la chute des arbres.

Été une dernière fois dans la forêt avec Maud, bien triste, bien éplorée. Restées si longtemps que le déjeuner était déjà terminé, papa déjà parti dans la charrette de Gopal. Sommes parties avec maman dans la voiture prêtée par Kmallec.

Adieu Rozilis, adieu Ébène, adieu pour toujours, jamais plus je ne me promènerai à l’ombre de tes arbres, jamais plus je n’irai me délasser en prenant un bain dans ta rivière délicieuse.

Tout est fini. Je termine aujourd’hui ce journal, car désormais plus rien dans ma vie ne vaudra que je l’écrive (Le Clézio 2003: 511).

La phrase de Catherine “Tout est fini” (Le Clézio 2003: 511) est, sans équivoque, symptomatique de la douleur, de la déchirure presque mortelle provoquée par l’éloignement de son paradis familial. Une souffrance partagée par Alexis qui avoue:



“Nous partons, nous quittons cela, et nous savons que plus rien de cela n’existera jamais, parce que c’est comme la mort, un voyage sans retour” (Le Clézio 1985: 99).

Le bonheur est donc éphémère: tous les personnages qui l’ont goûté, sont destinés à le perdre, comme Adam et Ève. Néanmoins, l’expulsion du paradis et l’exil ne sont pas imputables à la désobéissance, mais à la jalousie et à l’avidité de l’homme. Les trois romans renvoient à une même dynamique et racontent d’un individu qui veut à tout prix s’approprier de cet espace édénique, de la maison comme du jardin. Les raisons qui le poussent à agir sont souvent obscures et incompréhensibles pour les habitants d’Eden, qui se posent sans relâche, comme on peut lire, les mêmes questions:

Pourquoi veut-il que nous partions, pour prendre notre maison ? [...] Pourquoi veut-il que nous nous en allions, pour prendre notre maison, pour prendre notre jardin et mettre des cannes partout ? (Le Clézio 1985: 96).

Motivé donc par un désir malsain de s’enrichir, cet individu parviendra à chasser les habitants du Boucan, d’Anna et de Rozilis, en profitant de leur faiblesse économique. Dans *Le Chercheur d’or* cette fonction est achevée par l’oncle Ludovic, tandis que dans *La Quarantaine* c’est le Patriarche, le redoutable oncle Alexandre Archambau, qui va condamner Jacques et sa famille à la misère et à l’exil, comme en témoigne son frère Léon:

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 (Le Clézio 1995: 417).

Si dans ces deux romans, les oncles sont à l’origine de l’exil de leurs neveux, apparemment dans *Révolutions* cette responsabilité est attribuable à un autre personnage, un “homme d’affaires, un certain Chemin, qui [a] ruiné la famille Marro” (Le Clézio 2003: 48). Mais on découvre après plusieurs pages que:

Chemin n’y était pour rien [...] Lui c’était une doublure [...] L’homme de paille de l’oncle Thadée [...] le frère cadet de Charles [qui] a fait un procès, [et] a réclamé sa part de l’héritage (Le Clézio 2003: 397).

Cela dit, il est frappant de constater que derrière la perte de l’Eden se masque toujours la figure d’un oncle: plus exactement, c’est l’oncle paternel qui, poussé par des raisons d’avidité ou d’envie, cause la ruine de son propre frère.

En utilisant le motif de la rivalité entre deux frères, outre faire allusion au mythe de Caïn et Abel – qui souligne l’intensité dramatique de ce conflit familial –, l’auteur semble privilégier encore une fois des éléments familiaux, pour construire son *paradis mauricien*. Et à bien regarder, ce motif nous reconduit une énième fois au mythe familial de Le Clézio, à la question de l’héritage entre ses arrière-parents, à l’expulsion d’Euréka d’un frère par un autre frère et à l’inéluctable exil.



Mais reprenons l'analyse de nos trois romans pour envisager un dernier trait, mais non le moins important, de notre *paradis mauricien*: la recherche, qui se pose comme le pivot autour duquel tournent les autres axes.

En effet, les axes jusqu'à présent pris en considération sont révélateurs d'un procédé spécifique, visant à aborder le thème de la recherche du paradis, que l'on peut résumer ainsi: l'auteur associe la thématique de la mémoire familiale à celle du paradis et, sous forme de souvenir, raconte d'une maison entourée par une nature sublime. Les personnages qui vivent à l'intérieur de cet espace, en particulier les enfants, éprouvent un bonheur extrême mais fragile, puisqu'un conflit familial entre deux frères finira par dissoudre leur monde édénique. Dès lors, ils sont condamnés à l'exil, jusqu'au moment où la répétition des souvenirs liés à ce lieu idéal va déclencher l'action, en instillant en eux ou en quelque membre de leur famille le désir nostalgique de rechercher, de retrouver l'espace perdu.

En ce qui concerne le thème de la recherche du paradis, il y a, d'un roman à l'autre, des variations au niveau de son développement; qui sont tout de même rattachées aux voyages, aux déplacements physiques ou métaphoriques: Alexis part à la recherche d'un trésor, Jean Marro fait un voyage autour du monde, Jacques et Léon font l'expérience de la quarantaine sur l'île Plate et le deuxième Léon, le petit-fils de Jacques, tente de remonter le temps pour reconstruire l'histoire de sa famille. Les mécanismes narratifs centraux peuvent différer, néanmoins ils aboutissent à une conclusion: à la fin du récit, les différents personnages vont faire retour à l'île Maurice pour tenter de retrouver ce jardin de bonheur de leur passé familial devenu, l'on verra, désormais mythique.

En partant à la recherche de ses origines et de ses lointaines racines mauriciennes avec le but de voir les deux Anna – la maison du côté de Médine et la dernière descendante du Patriarche – l'autre Léon ne pourra réaliser que la deuxième partie de ses propos, la rencontre avec la vieille tante, qui toutefois refuse de parler du passé et de leur histoire familiale. La première par contre est vouée à un échec complet. Le narrateur, en suivant les quelques indications à sa disposition, parvient à identifier la zone une fois habitée par son grand-père Jacques, mais au fur et à mesure qu'il s'approche d'elle, le scénario s'avère de plus en plus pernicieux et dégradant, comme il raconte:

À Médine, j'ai pris la route des cannes jusqu'à l'ancien domaine. Il y a quelques baraques en planches et en tôle, occupées par des travailleurs des plantations. Puis le chemin devient très mauvais, inondé, défoncé, avec de chaque côté la muraille vert sombre des cannes mûres. Au bout du chemin, le passage est obstrué par des blocs de rochers et des broussailles (Le Clézio 1995: 494).

Malgré les conditions défavorables, Léon persiste dans sa quête, qui le mène toutefois à la révélation suivante: "J'ai parcouru la zone entourant la sucrerie, en vain. Je n'ai pas retrouvé la moindre trace de la maison d'Anna" (Le Clézio 1995: 494).



On retrouve ce même schéma dans les derniers chapitres de *Révolutions*: Jean Marro décide de se rendre à l'île Maurice, pour deux raisons: retrouver Rozilis et aussi les tombes de ses ancêtres, les premiers Marro qui se sont installés à l'île Maurice. En cherchant quelques traces de Rozilis, comme le deuxième Léon, il ne peut qu'observer, devant un paysage dominé par des ruines, la disparition de cette maison des rêves. Le voilà qui:

marche au milieu des cannes [...]. La terre est sèche, rouge sang, constellée de pierres de lave. [Il] aperçoit quelques ruines, mais en aucun cas ce ne peut être les restes de Rozilis. La maison était en bois, elle dominait les ravins. Ça ressemble plutôt à un ancien poulailler, ou à un corral à cabris que la végétation a envahi. Rozilis a disparu (Le Clézio 2003: 519-520).

La deuxième démarche est moins chimérique, même si Jean doit se contenter de repérer dans le cimetière de Port-Louis une simple tombe où "il y a juste le nom MARRO" (Le Clézio 2003: 532).

Dans le *Chercheur d'or*, on assiste à une dynamique presque identique, sauf que la recherche d'Alexis doit être considérée aussi un retour au pays natal. Après avoir poursuivi l'illusion d'un trésor caché sur l'île de Rodrigues pendant plus d'une dizaine d'années, Alexis décide d'abandonner son projet pour rentrer à Maurice et surtout au Boucan, où il est né et où il a grandi. Ainsi, par rapport aux autres personnages de *La Quarantaine* et de *Révolutions*, il connaît déjà la voie qu'il doit parcourir pour revoir le lieu de bonheur de son enfance; l'écart spatio-temporel entre lui et le paradis est plutôt réduit, mais pourtant, une fois devant l'Enfoncement du Boucan, il réalise que "Tout a été détruit, brûlé, pillé depuis tant d'années" (Le Clézio 1985: 354), exactement comme Jean et Léon. Seul reste l'arbre chalta, l'arbre du bien et du mal: le dernier témoin de ce temps passé.

Ainsi, une fois abandonnées, les maisons du Boucan, d'Anna et de Rozilis sont destinées à s'écrouler, tout en faisant place à des ruines branlantes, dont les débris sont méconnaissables. La dévastation n'épargne guère le jardin des merveilles, entourant ces maisons: sa beauté a été engloutie. Au lieu des arbres *séduisants*, il n'y a que des cannes à sucres, des broussailles, des herbes et des végétations épineuses. Devant ce paysage désolant, tous les enquêteurs doivent se résigner et admettre "[qu'] il n'y a plus rien à voir" (Le Clézio 1985: 354), "[qu'] il n'y a plus rien là-bas !" (Le Clézio 1995: 493). Ces dernières affirmations prennent la forme d'une sentence définitive: l'accès au *paradis mauricien* est interdit à jamais. La vie harmonieuse n'a été qu'un moment, et rien ne peut faire revenir ce temps en arrière. L'exil est incontournable et les personnages n'en prennent conscience qu'au terme de leur quête. À ce point, il ne leur reste plus que de quitter l'île, et continuer ailleurs leur vie, continuant à porter en eux le souvenir de ce *paradis mauricien* perdu.

Au terme de nos réflexions, il y a juste un dernier élément qui nous semble digne d'attention. Jusqu'à présent, on a pu remarquer une certaine analogie entre les trois récits qui définissent le *paradis mauricien* et l'histoire familiale de leur auteur.



Cependant, il nous a paru singulier de découvrir que la destruction du Boucan, d'Anna et de Rozilis dans les romans n'a pas de correspondance dans la réalité objective de l'île Maurice: la maison d'Euréka se dresse encore aujourd'hui près de la ville de Moka. On peut même la visiter, car elle a été transformée en musée. Par conséquent, l'écroulement de la maison familiale mentionné dans les trois romans peut être interprété comme un besoin de Le Clézio, plutôt que de retrouver le paradis sur terre, de revenir, à travers l'écriture, sur sa mythologie personnelle, sur ses souvenirs, sur ses origines mauriciennes et sur les mécanismes qui ont déterminé l'exil de sa famille. Une interprétation qui trouve un appui dans les trois œuvres *mauriciennes*, pour lesquelles Le Clézio utilise des modes descriptifs et des stratégies narratives similaires. La comparaison au niveau textuel des axes permanents dans les trois romans nous permet d'attester que chez Le Clézio le thème de la recherche du *paradis mauricien* est envisagé surtout dans une perspective familiale plutôt que mythique ou exotique. Les axes considérés dans notre analyse soulignent bien cette dimension domestique du paradis: la mémoire *familiale* renvoie en effet à un jardin édénique et à une maison *familiale*; une discussion *familiale* détermine l'exil d'une partie de la *famille*, un membre de la *famille* part à la recherche de ce paradis *familial* dont, il finira par constater, que seule la mémoire reste. Ainsi, au lieu de la découverte du paradis, c'est la mémoire qui émerge comme l'élément essentiel de la recherche menée par les personnages.

En effet, la fin de la quête, même si elle est décevante, ne conduit ni à la folie ni à la mort, car les personnages ont pu sauver d'autres bribes de leur passé familial jadis lointain. Le sentiment de l'exil est apaisé grâce au contact avec des éléments ou des personnes – la tombe de la famille Marro, l'arbre chalta, la vieille Anna – qui, dans un certain sens, sont les derniers fragments ou les témoins de leur passé. Le développement de la thématique du paradis devient alors indirectement le moyen de recomposer et de sauver cette mémoire familiale qui s'étiole. Or, dans ces romans si tout commence par la mémoire familiale, tout se termine aussi par elle, et ce lieu mythique, ce *paradis mauricien*, que les personnages n'arrêtent pas de désirer, on découvre qu'il "est si loin qu'on ne peut qu'en rêver" (Le Clézio 2004: 58).

#### BIBLIOGRAPHIE

Bachelard G., 1981, "Préface" à Diel P., *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, Paris.

Barbier D., 2005, *Le chercheur d'or de Le Clézio*, Bréal, Rosny.

Bernardin de Saint-Pierre H., 1998, *Paul et Virginie*, Pocket, Paris.

Chanda T., 2001, "La langue française est peut-être mon véritable pays", *Label France*, 45, (<http://www.diplomatie.gouv.fr>) (22/12/2010)

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

*La Sainte Bible*, 1987, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Desclée de Brouwer, Paris.



- Le Clézio J.M.G., 1966, *Le Déluge*, Gallimard, Paris.  
Le Clézio J.M.G., 1969, *Livre des fuites*, Gallimard, Paris.  
Le Clézio J.M.G., 1985, *Le Chercheur d'or*, Gallimard, Paris.  
Le Clézio J.M.G., 1986, *Voyage à Rodrigues*, Gallimard, Paris.  
Le Clézio J.M.G., 1995, *La Quarantaine*, Gallimard, Paris.  
Le Clézio J.M.G., 2003, *Révolutions*, Gallimard, Paris.  
Le Clézio J.M.G., 2004, *L'Africain*, Mercure de France, Paris.  
Legrain M., 2010, *Guide du Paradis*, Armand Colin, Paris.  
Maury P., 1986, "Retour aux origines", *Le Magazine Littéraire*, 230, mai, pp. 92-97.  
Mbassi Atéba R., 2008, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, L'Harmattan, Paris.  
Onimus J., 1994, *Pour lire Le Clézio*, PUF, Paris.  
Twain M., 1897, *Following the Equator*, Doubleday, New York.

---

**Vidoolah Mootoosamy** ha conseguito, presso l'Università degli Studi di Milano, il dottorato di ricerca in Francesistica, con una tesi sul personaggio nell'opera lecleziana. Attualmente collabora, con contratti a progetto, con le Università di Milano e della Valle D'Aosta. I suoi interessi di ricerca vertono sulla letteratura del Novecento, con una particolare attenzione per le letterature francofone dei Caraibi e dell'Oceano Indiano.

[vidoolah.mootoosamy@unimi.it](mailto:vidoolah.mootoosamy@unimi.it)