

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

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

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

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

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

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

1.1. Le déploiement progressif de la description

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

1.1.1. Le moment initial : une progression initiatique

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

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

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

²⁹⁵ P. 9.

²⁹⁶ P. 10.

²⁹⁷ P. 10.

²⁹⁸ P. 62.

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

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

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

1.1.2. La temporalisation de la description

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

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

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

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

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

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

³⁰⁰ P. 11.

³⁰¹ P. 15.

³⁰² P. 16.

³⁰³ P. 239..

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

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

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

1.1.3. La dynamique de la métamorphose

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

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

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

³⁰⁸ P. 8.

³⁰⁹ P. 9.

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

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

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

³¹⁰ P. 34.

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

1.2.1. La différence aspectuelle et temporelle des temps verbaux

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

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

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

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

³¹² P. 122.

³¹³ P. 125.

³¹⁴ P. 93.

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

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

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

1.2.2. Les déictiques : une frontière spatio-temporelle

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

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

³¹⁸ P. 172.

³¹⁹ P. 40.

³²⁰ P. 32.

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

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

Ici, il n'y avait plus de jardins³²³.

Personne ne vivait ici³²⁴.

On était heureux, ici, comme au bout du monde³²⁵

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

³²¹ P. 208.

³²² P. 102.

³²³ P. 103.

³²⁴ P. 103.

³²⁵ P. 104.

³²⁶ P. 317.

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

³²⁷ P. 131.

³²⁸ P. 28.

³²⁹ P. 30.

³³⁰ P. 32.

³³¹ P. 153.

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

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

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

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

³³⁴ P. 249.

³³⁵ P. 120.

³³⁶ P. 121.

³³⁷ P. 121.

³³⁸ P. 131.

³³⁹ P. 40.

³⁴⁰ P. 88.

³⁴¹ P. 176.

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

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

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

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

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

1.3. Le renversement entre passé et présent

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

1.3.1. La disjonction géographique et actorielle

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴⁵ P. 121.

³⁴⁶ P. 30.

³⁴⁷ P. 116.

1.3.2. La description : un retour sur le passé

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

³⁴⁸ P. 93.

³⁴⁹ P. 33.

³⁵⁰ P. 30.

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

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

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

³⁵¹ P. 35.

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

³⁵³ P. 116.

³⁵⁴ P. 27.

³⁵⁵ P. 23.

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

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

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

³⁵⁶ P. 22.

³⁵⁷ P. 23.

³⁵⁸ P. 25.

2.1. La non-référentialité de la description

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

2.1.1. Un temps indéterminé

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

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

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

³⁶⁰ P. 9.

³⁶¹ P. 8.

³⁶² P. 9.

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

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

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

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

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

2.1.2. Une situation spatiale imprécise

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

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 57.

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

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

³⁶⁷ P. 5.

³⁶⁸ P. 6.

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

« Tu crois qu'il est là-bas ? »

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

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

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

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

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

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

³⁶⁹ P. 228.

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

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

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

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

2.1.3. Les marqueurs de l'indéfini

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

³⁷³ P. 30.

³⁷⁴ P. 116.

³⁷⁵ P. 120.

³⁷⁶ P. 164.

³⁷⁷ P. 27.

³⁷⁸ P. 27.

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

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

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

³⁷⁹ P. 199.

³⁸⁰ P. 307.

³⁸¹ P. 309.

2.2. Une écriture suggestive

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

2.2.1. La fonction indicielle

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

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

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

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

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

³⁸² P. 37.

³⁸³ P. 40.

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

2.2.2. L'isotopie de la disparition

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

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

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

³⁸⁴ P. 120.

³⁸⁵ P. 118.

³⁸⁶ P. 243.

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

³⁸⁷ P. 36.

³⁸⁸ P. 36.

³⁸⁹ P. 93.

³⁹⁰ P. 304.

³⁹¹ P. 304.

2.3. La confusion entre rêve et réalité

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

2.3.1. Les marques de modalisation

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

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

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

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

³⁹² P. 31.

³⁹³ P. 40.

³⁹⁴ P. 28.

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

³⁹⁵ P. 63.

³⁹⁶ P. 82.

³⁹⁷ P. 112.

³⁹⁸ P. 378.

³⁹⁹ P. 204.

⁴⁰⁰ P. 127.

⁴⁰¹ P. 127.

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

2.3.2. Des objets irréels

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

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

⁴⁰² P. 49.

⁴⁰³ P. 150.

⁴⁰⁴ P. 151.

⁴⁰⁵ P. 236-237.

⁴⁰⁶ P. 122.

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

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

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

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

⁴⁰⁷ P. 190.

⁴⁰⁸ P. 181.

⁴⁰⁹ P. 190.

⁴¹⁰ P. 191.

⁴¹¹ P. 197.

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

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

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

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

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

⁴¹² P. 6.

⁴¹³ P. 269.

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

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

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

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

⁴¹⁴ P. 274.

⁴¹⁵ P. 48.

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

⁴¹⁷ P. 152.

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

⁴¹⁹ P. 377.