



N°2 Cartes et plans

- Isabelle Roussel-Gillet

Les cartes du ciel à l'œuvre chez Le Clézio

« Le vaisseau Argo

Image fréquente : celle du vaisseau Argo (lumineux et blanc), dont les Argonautes remplaçaient peu à peu chaque pièce, en sorte qu'ils eurent pour finir un vaisseau entièrement nouveau, sans avoir à en changer le nom ni la forme. Ce vaisseau Argo est bien utile : il fournit l'allégorie d'un objet éminemment structural (...) il ne reste plus rien de l'*origine* : Argo est un objet sans autre cause que son nom, sans autre identité que sa forme » (Roland Barthes)¹

La présence matérielle de cartes géographiques dans plusieurs livres de Le Clézio que ce soit en ouverture ou en clôture, les interviews² relatant combien les cartes terrestres nourrissent l'imaginaire leclézien et fonctionnent comme embrayeuses du récit justifient les analyses de cette présence des cartes dans l'œuvre. C'est ce qu'a inauguré Bruno Tristmans, dans son article « Rêves de cartes »³, par une mise en

¹ Roland Barthes par Roland Barthes [1975], Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 42. Roland Barthes explique que cet objet est créé par la substitution des pièces et la stabilité de la nomination.

² J.M.G. Le Clézio : « J'ai toujours ressenti, en effet, une forte attirance pour la géographie, plus particulièrement pour les atlas et les cartes. Comme beaucoup d'enfants, j'ai d'abord voyagé par les livres, grâce aux romans de Jules Verne, de Jack London, de Joseph Conrad, grâce aussi à de vraies relations, dont la bibliothèque de mon grand-père était pleine : Bougainville, Dumont d'Urville, Benyowski, l'abbé Rochon et tant d'autres » (Jérôme Garcin, entretien avec J.M.G. Le Clézio, « Voyage en utopie », *Le Nouvel Observateur*, 02.02.2006.

<http://www.france-mail-forum.de/fmf41/bib/41garci.htm>). Autre détail biographique, Le Clézio vécut son enfance dans la région de l'Observatoire de Nice.

³ B. Tristmans, « Rêves de cartes », *Poétique*, numéro 82, avril 1990, pp. 165-177.

relation de la carte avec deux de ses fonctions : la première de réassurance face au chaos, à l'indifférencié que génèrent fusion ou osmose (notamment dans *Le Procès-verbal*) et la seconde de réparation dans sa capacité à engendrer des fables⁴. Le plan plus que la carte oriente vers le mythe en ses vertus de modélisation, de totalisation conjurant la langue brisée sous les effets de l'ordre humain, occidental et urbain. Bruno Tristmans a particulièrement mis en évidence les liens de la toile d'araignée et des étoiles, sur un corpus regroupant *Le Procès-verbal*, *Haiï*, *L'Extase matérielle*, *Le Chercheur d'or* et *Voyages à Rodrigues*. Nous poursuivons l'analyse de cartes, moins les géométries des premières œuvres que d'autres cartes à l'œuvre : celles des constellations qui ouvrent sur une rêverie stellaire, associée à l'harmonie, dans *Voyage de l'autre côté*, *Les Bergers*, *Le Chercheur d'or*, *Ourania* et *Raga*. Le chemin qui conduit vers cet onirisme est jalonné de personnages – astronomes, bergers, marins, pêcheurs – et de symboliques. Nous étudierons la constitution/déconstruction d'un imaginaire du lien, de la correspondance à travers les fonctions narratives de ces cartes embrayeuses de rêve ou de poésie, leur invitation au mouvement et enfin leur valeur épistémologique. Nous verrons que leurs significations varient selon le contexte narratif, la fable qu'elles inaugurent ne répare pas les mythes mais ouvre l'œuvre.

De l'intertexte à l'iconotexte

La lecture des notes de l'astronome Alexandre-Guy Pingré de retour des îles de l'Océan indien (1761) nourrit *Voyage à Rodrigues*. Ourania, la muse de l'astronomie dont l'auteur enfant voyait le portrait dans un livre de Victor Duruy est le titre du roman de Le Clézio paru en 2006. Parmi ses sources inspiratrices, littéraires, esthétiques, les cartes du ciel⁵ sont des visuels connectés à l'expérience personnelle : c'est à 8 ans, en Afrique, à Ogoja, que l'auteur dit avoir « découvert un ciel étoilé sans bornes. Il n'y avait pas de religion à proprement parler, pas d'église, et nous parlions un mélange d'anglais, de pidgin et d'ibo »⁶. C'est ce passage des étoiles à la religion puis à la langue qui nous retient. L'absence de frontières du ciel est aussi dans la langue, lieu de passage

⁴ Adam Pollo (l'Apollon du *Procès-verbal*) a le goût des plans, des repères cardinaux qui contribuent à aliéner ou rassurer le personnage.

⁵ <http://www.printgalleries.com/index.php?detail=52512&type=map&cat=Celestial+%>.

⁶ J. Garcin, *Op. Cit.*

par excellence. C'est ce que donnent immédiatement à entendre dans le texte les nominations des étoiles sur les cartes : Aldébaran, Chochabim... (*Etoile errante*) Une étoile porte entre autres une lettre grecque, un nom arabe, nous y reviendrons.

Camille Flammarion explique dans *L'Astronomie populaire* comment furent nommées les constellations à partir des similitudes avec des objets du quotidien, par des rapports avec les saisons et les travaux des champs (le Bélier pour le printemps) ou encore par la projection de mythologies. *L'Astronomie populaire*, que Le Clézio enfant découvre dans la bibliothèque familiale⁷, le « faisait rêver plus que n'importe quel conte de fées ». Flammarion ne s'adresse-t-il pas d'ailleurs « à quelques uns de nos lecteurs les plus jeunes »⁸ ? Un bon ouvrage de vulgarisation comme *L'Astronomie populaire* peut « faire rêver », et donc être « aussi de la littérature »⁹. Camille Flammarion cite Homère qui nomme les Pléiades, la Poussinière dans *L'Iliade*, chapitre XVIII et les Argonautes de la toison d'or¹⁰ qui marquent l'imaginaire leclézien. Il n'écrit pas sur le ton du traité, il raconte l'astronomie et son héritage antique. Cette propension à la narration, voire au romanesque, conditionne une certaine lecture. Les planches, planisphère céleste et cartes de cet ouvrage ainsi que les listes et la mise en page ne sont pas sans influencer la propension de Le Clézio à traiter la page comme une image visuelle en y insérant des formules mathématiques ou des listes dans une disposition très similaire à la facture de *L'Astronomie populaire*. Trois pages de *L'Inconnu sur la terre* énumèrent ainsi en colonnes des noms d'étoiles et leur heure¹¹. Au côté des influences surréalistes, collages et calligrammes, l'écriture à la fois scientifique et littéraire, aux accents parfois lyriques, de cet ouvrage d'astronomie contribue à nourrir la sensibilité leclézienne à la relation texte/image dans la page comme iconotexte¹².

⁷ Dans G. de Cortanze, *Le Nomade immobile*, Paris, Gallimard, « Essais », p. 47.

⁸ C. Flammarion, *L'Astronomie populaire*, 1879, p. 684. *L'Astronomie populaire* est en ligne sur le site : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/CadresFenetre?O=NUMM-94887&M=pagination>

⁹ P. Boncenne, p. 43.

¹⁰ C. Flammarion, *Op. cit.*, p. 677.

¹¹ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, Gallimard, 1978, pp. 302-304.

¹² Voir les listes dans *Le Déluge* (p. 123), *Le Livre des fuites* (p. 178) associant mot et chiffres ou la page 152 du *Livre des fuites* semblables aux mises en colonnes de l'ouvrage d'astronomie (p. 438). La reproduction d'une pluie de « points noirs » sur papier blanc (*Le Livre des fuites*, p. 152) rappelle singulièrement une pluie d'étoiles. Ces étoiles sont dessinées comme des points dans *L'Inconnu sur la terre* (IT), *Op. cit.*, pp. 292 et 294, *Le Chercheur d'or* (CO), Gallimard, 1985, p. 62 et *Voyage à Rodrigues* (VR), Gallimard, 1986, p. 64.

Flammarion représente les zodiaques chinois, égyptien, arabe et hindou. Dans son introduction aux *Prophéties de Chilam Balam*¹³, Le Clézio dessine la roue du calendrier maya associé aux dieux. Ces traces visuelles de la civilisation amérindienne constituent un second intertexte. Le Peten, pays maya, « appartient au ciel plus qu'à la terre ». Le Clézio parle d'un peuple qui ne s'édifie pas mais guette le passage de ses dieux ; « les monuments mayas sont d'abord des observatoires, des plans célestes ». Les Mayas consacraient « tous leurs efforts à comprendre l'organisation du ciel ». « Alors les livres ne sont pas individuels. Ils sont la chronique des événements ouraniens, cherchant à exprimer tout l'univers, avec ses saisons, ses cycles, ses révolutions astrales ». Le Clézio reconnaît la force et la fonction des prophéties collectives, qui font *s'en remettre au ciel*. Il nous faut cependant distinguer les croyances collectives et les destins romanesques. Dans les écrits lecléziens, ce ne sont que des destins individuels à la fois coupés des mythes et les rêvant. Une légende de chercheur d'or, des références mythologiques, une fable de conteur ou une utopie ne peuvent y suppléer.

Comme nous le verrons, la carte leclézienne est fortement associée aux thématiques de la quête, de l'errance ou du nomadisme, tout en assumant des fonctions narratives diverses : ouvrir sur une contemplation, sur un lien paternel, ou sur une nomination de mots magiques à forte charge sémantique. Dans plusieurs textes, à défaut d'une présence matérielle autre qu'un dessin d'étoiles, sa fonction narrative est prégnante.

Dans *Le Chercheur d'or*, un plan et une carte terrestre sont constitutifs de la quête. Moins une clef de l'itinéraire du personnage qu'un leurre, la carte terrestre léguée par le père n'était en fait que celle du ciel ; Alexis le comprend vers la fin du récit. La carte terrestre – plutôt une carte du trésor – est un guide à se perdre tandis que la carte céleste est pensée dans une logique du miroir¹⁴. L'or rêvé dans les terres est dans le ciel. Croire que l'origine est dans une certaine lignée devient, dans ce contexte, un leurre. Ce que développe un autre motif du texte : l'arbre du bien et du mal. Le dédoublement de cet arbre familial avec l'arbre chalta contribue à mettre en question la quête même de l'origine. L'on sait que Le Clézio s'est nourri des présocratiques, des phénoménologues

¹³ J.M.G. Le Clézio, *Les Prophéties de Chilam Balam*, Gallimard, 1976, pp. 8-16.

¹⁴ J.M.G. Le Clézio, *Ourania*, p. 185 : « mirar el cielo » fait penser à sa fausse traduction « miroir du ciel ».

mais il a aussi lu Nietzsche : inutile de creuser la terre comme le fait Alexis pris dans un *labyrinthe de l'origine*. Il apprend peu à peu à regarder plutôt les surfaces de la mer et de la terre.

Loin d'être simplement embrayeuse du récit, la carte suscite, favorise la métamorphose du récit et un certain glissement dans la rêverie, dont Argo est une figure mythique récurrente dans *Le Chercheur d'or*. La carte est l'objet paradoxal de ce roman dans la maîtrise qu'Alexis veut y voir et le leurre qu'elle révèle. Ce rêve s'origine encore une fois dans l'enfance. Des cartes épinglées au mur du bureau paternel, Alexis préfère celle des constellations, « qu'il [son père] m'a déjà montré pour m'enseigner l'astronomie ». Alexis se souvient de l'initiation par le père et de la carte de l'île Rodrigues « épinglée sur le mur à côté du plan du ciel ». Cette motivation directe de la carte programmatique sursignifie la quête :

je garderai cette impression que tout ce qui est arrivé par la suite, cette aventure, cette quête, étaient dans les contrées du ciel et non pas sur la terre réelle, et que j'avais commencé mon voyage à bord du navire Argo¹⁵.

L'absence de carte *in presentia* dans le cadre de ce récit renforce l'effet du leurre, l'effet fictionnel. Certes demeure un dessin d'étoiles en une page/espace fictionnel ; les étoiles tombent sous la coupe de la rêverie. La quête fait vaciller le sens trop scellé dans la mémoire enfantine et l'admiration du père. Le Clézio fixe moins les repères géographiques qu'il explore l'imaginaire né des cartes.

La fonction narrative de la carte céleste diffère d'un roman à l'autre, s'éloigne du miroir, dont le caractère systématique aurait eu des allures didactiques. Aussi le contexte fictionnel modifie-t-il la fonction de l'iconotexte. Dans *La Quarantaine*, si les étoiles sont absentes c'est que le ciel est assombri dans tout le récit. Elles n'apparaissent que liées à l'épisode amoureux. Léon écoute Surya :

La nuit est noire, sans lune, remplie d'étoiles (...) Surya m'a montré tous les points brillants du ciel, et, au centre, le beau Shukra, le soldat du roi Rama. Elle m'a montré les Trishanku de la ceinture d'Orion, les Trois Péchés, debout à l'ouest de

¹⁵ J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*. Quelques occurrences des étoiles : 47-49, 62, 134, 159, 160, 335 et d'Argo 78, 139, 142, 172, 363, 374. Argo est aussi dédoublé en Zéta (p. 119), ce navire qui fera naufrage. D'emblée la maison du Boucan était comparée à un navire, et Argo préfigure le départ du paradis de l'enfance (p. 78).

l'Océan et l'endroit du ciel où, chaque saison des pluies, reparaît Rohini, la mère de Balarama, celle que les marins appellent Aldébaran¹⁶.

Dans l'économie de la narration, le ciel étoilé n'apparaît qu'en l'absence de tempête, comme moment privilégié de la contemplation, du déploiement du sens.

Le titre d'un autre roman *Etoile errante* invite d'emblée à penser le mouvement, à comprendre comment se croisent Esther et Nejma, étymologiquement « étoile », chacune en leur langue. Astres et langues ne sont pas des véhicules de pouvoir. L'errance sous le signe des étoiles est plus fréquente que celle des guides prophètes (comme la rare figure de Ma el Aïne¹⁷). Reb Joël lit le livre des commencements à Esther, la narratrice juive. Elle associe elle aussi les étoiles à l'enfance et au père : « Jamais on ne m'avait parlé des étoiles depuis que mon père me les avait montrées, un soir, l'été de sa mort. (...) Ainsi il m'avait donné mon nom, étoile, petite étoile »¹⁸. Plus loin Nejma pense : « je me souviens, autrefois, sur la plage, avec mon père, je marchais, et des dessins des étoiles me semblaient familiers »¹⁹. Aucune carte céleste matérielle n'est possible dans ce livre de l'errance, du vague de la lumière, du balancement des étoiles, de belles étoiles qui indiquent le Sud au moment où le couple Nejma et Saadi pensent « ne plus devoir mourir »²⁰. La guerre peut envahir le ciel au point d'en détruire le paysage. Les avions passent et « les Constellations ont traversé lentement le ciel, traçant un demi-cercle dont Nejma et Saadi semblaient le centre »²¹. La naissance de l'enfant d'Esther signale en contrepoint « la force et l'agilité des bergers ». Et dans les yeux de « l'enfant du soleil » brille « la lumière de Jérusalem », cette direction du Sud.

Etiollement et constellations du sens

Dans *Désert*, les étoiles pointées par le guide tracent « les chemins que doivent parcourir les guides sur la terre », leurs noms étranges sont comme « des commencements d'histoires »²². La carte est mémorielle, *in absentia*, subordonnée à la

¹⁶ J.M.G. Le Clézio, *La Quarantaine*, Gallimard, 1995, pp. 224-225.

¹⁷ Dans *Désert*, pour savoir où guider son peuple, il scrute en vain le ciel « sans fond, glacé, aux étoiles noyées par la nuée blanche de la lumière lunaire ».

¹⁸ J.M.G. Le Clézio, *Étoile errante*, Gallimard, 1992, p. 185.

¹⁹ *Ibid.*, p. 246.

²⁰ *Ibid.*, p. 276.

²¹ *Ibid.*, p. 277.

²² J.M.G. Le Clézio, *Désert*, Gallimard, 1980, p. 11.

figure du guide. Sans doute faut-il attendre l'étiollement de la figure du guide pour que la rêverie cède à un effet de réel, en insérant un morceau de ciel, non réductible au plaisir d'une matérialité graphique. Il n'est pas anodin que ce soit précisément Bruno Tristmans²³ qui pense aussi la figure des bergers : la dégradation du paysage céleste serait un des signes de la « fable brisée », dans *Les Bergers*, que nous lisons comme une fable dédoublée, en miroir.

Une des subtilités de la nouvelle *Les Bergers* réside en effet dans le jeu des dédoublements, la structure initiatique offrant un repère au jeune lecteur. Gaspar entre dans une troupe d'enfants, y trouve sa place, en apprend les usages, rassure la petite Khaf. D'étranger au visage si différent, si peu cuivré, il devient le compagnon de chasse de l'aîné Abel. Les prénoms Gaspar et Abel nous indiquent par la référence religieuse la possibilité d'une discorde. Gaspard est le nom d'un des trois rois mages dans la tradition chrétienne. La forme latine, *Gaspar*, *-aris*, renvoie à un mot hébreu d'origine iranienne *gizbar* (*celui qui porte un trésor*). A partir du VI^e siècle, la tradition attribua ce prénom à un des trois mages, en l'associant à la jeunesse. Gaspard, au teint clair, apporte l'or. L'or chez Le Clézio prend une valeur toute métaphorique dans le contexte de cette nouvelle : Gaspar n'a d'or que dans le regard émerveillé qu'il porte sur ce monde si paradisiaque et si difficile. Gaspar n'est pas Caïn, c'est Abel qui le devient. Aux questions finales du gendarme, Gaspar, revenu à la ville et loin du royaume de Genna où il vécut avec les bergers enfants, répond « Je m'appelle Gaspar... Je me suis perdu... ». La formule est aussi à prendre à double sens : « je me suis perdu en trouvant comme en perdant Genna », à entendre sans doute pour l'adulte « je me suis perdu dans cette ville ». Le sentiment de la perte est souvent le signe d'une initiation, celle ici du deuil d'une harmonie avant la discorde avec Abel, de l'utopie, dont Genna portait la topographie du désert.

Ce qui nous intéresse aussi est la singularité du texte par sa position dans le recueil *Mondo*, qui vient moins clore que faire écho à la première nouvelle *Mondo*, par ses références très explicites à la tradition chrétienne et par le motif inhabituel de la troupe d'enfants dans l'œuvre de l'auteur. Gaspar n'est pas ce guide qui suit une étoile,

²³ Il analyse trois personnages masculins de *Désert* comme figures dérivées de Ma el Aine. Grâce aux comparaisons lecléziennes, il rapporte la lumière des étoiles aux images du feu (or, foyer ou cigarette) associées aux personnages de pêcheur, conteur occupés aux activités réparatrices – du tissage des filets et des histoires. Le conte est alors rapporté à la figure dégradée du mythe. Communication « Figures du berger chez J.M.G. Le Clézio et A. Dhôtel », Congrès CIEF, Roumanie, 2006.

comme un roi mage. Se perdre dans la contemplation des étoiles c'est s'envoler, se sentir léger, suivre la fluidité musicale, la « voix chantonnante » qui nomme les étoiles. L'enfant cherche à « entendre ce que disent les étoiles », les « appelle » et rêve devant cette « flottille », ces « animaux inconnus arrêtés »²⁴. Le bestiaire est celui du zodiaque, douze signes, douze « résidences mensuelles d'Apollon ». Ce qui caractérise le ciel nocturne est, comme l'a démontré Bruno Tristmans, une instabilité, le mouvement d'étoiles « zigzagant comme des lucioles ». Ce que j'appelle un impossible cielitoire. Bruno Tristmans lit dans le ciel la dégradation de la fable : l'éclairage se fait plus lunaire que stellaire à mesure que les fléaux arrivent : attaque de sauterelles, famine et violence. Selon lui²⁵, chasser le serpent Nach serait conjurer le mal, ce qui rappelle dans la genèse, l'expulsion du paradis. De cette « fable brisée », Le Clézio ne fait pas morceaux mais dédouble et déplace le sens. Des bergers, j'entends le pluriel qui questionne le *topos* de la figure du guide. Si Bruno Tristmans voit à juste titre dans certaines figures du berger un artisan, *rapiéceur*, conteur qui retisse les fables, je vois aussi chez d'autres bergers un géniteur²⁶, une figure du dédoublement et je vois dans la carte céleste poindre des sensations corporelles liées à l'écoute. La troupe d'enfants bergers avec ses personnages secondaires offre en effet la possibilité de dédoubler la fable dans ses figures de couples (Abel/Gaspar, Antoine/Augustin, le bouc Hatrous/le chien Noun) et permet de poser la grande figure de ce récit : le dialogue. Et pas seulement le dialogue avec une culture religieuse en héritage ou avec le *topos* du *berger*. Pas seulement le dialogue sensoriel entre le personnage enfant et la nature, si récurrent dans l'œuvre leclézienne.

Car, entre les enfants, nul besoin de question avec sa réponse pour que le jeu s'installe comme lorsqu'Antoine et Augustin jouent de la flûte ensemble « se répondent, se parlent » par musique interposée. Jouer de la flûte, du souffle et non des mots. Inutile de s'appeler, d'ailleurs Gaspar n'est pas sûr du nom d'Augustin et d'Antoine. L'incertitude de la nomination a toujours un sens chez Le Clézio (voir la nouvelle *Printemps*), elle fait ici de ce couple une image de la gémellité, de l'harmonie.

²⁴ J.M.G. Le Clézio, « Les Bergers » dans *Mondo*, Gallimard, 1978, pp. 281-285.

²⁵ B. Tristmans, « Figures du berger chez J.M.G. Le Clézio et A Dhôtel », *Nouvelles Etudes Francophones*, vol. 20, n°2, 2005, pp. 57-68.

²⁶ Dans *Etoile errante*, Jacques Berger à la barbe d'or surnommé le berger est l'ami d'Esther (étoile), le père de son enfant solaire.

Mondo, recueil dont participe *Les Bergers*, est écrit selon l'auteur comme un *koan*, une question philosophique qui doit troubler. La nouvelle « Mondo » est en effet mise sous le signe de la question « est-ce que tu veux m'adopter ? ». La question, pervertie par la réponse convenue « comment tu t'appelles, ... », n'est plus un aiguillon mais une formule d'interrogatoire. D'ailleurs, à la fin des *Bergers*, on n'entend même pas la question du gendarme mais la réponse de Gaspar, à défaut de ses questions. Nous sommes loin des questions posées à Trèfle, véritables énigmes, à l'école du savoir de Martin, le conteur. Gaspar face à l'adulte ne questionne pas. « L'oreille absolue »²⁷ de l'enfant entend-t-elle encore ses propres questions ? A la violence faite par la tempête, les sauterelles, à celle faite par Abel, s'ajouterait celle de ne plus vivre de questions.

Je pense à ce que Sue Hubbel²⁸, apicultrice, écrit devant le monde des insectes, ce monde plus étrange que nous pouvons le concevoir. « Vivre dans un monde où les réponses aux questions peuvent être si nombreuses et si valables, voilà ce qui me fait sortir du lit et enfiler mes bottes tous les matins ». La fin déceptive du voyage sans retour de Gaspar tient aussi à l'absence de questionnement possible.

À la violence de la question de l'adulte pour une réponse attendue résistent sans doute, ailleurs, les questions d'enfants : « Enfants : âge d'or des questions et c'est des réponses que l'homme meurt », disait Michaux²⁹. Loin de nous éloigner de la fonction de la cartographie céleste et de ses prolongements divers dans le fil du récit, suivre le personnage de Gaspar revient à rendre instable la notion de guide mystique. Ce qui permet de ne pas figer le sens, une certitude. Plutôt qu'une étoile guide ou qu'une réponse donnée : des questions, aux milles et une réponses, qui troublent.

Du dard au regard

Dans *Voyages de l'autre côté*, un planicier couvre une page de droite, le texte de droite en motive la présence : Naja Naja scrute le ciel noir jusqu'à ce que des milliers d'étoiles saillissent. Le corps en est assailli, volatile, l'œil dilaté. A cette transfiguration du personnage en « gaz libéré », gardant tête et yeux, succède la vision d'une « roue

²⁷ Expression usitée par S. Hubbel, *Une année à la campagne*, Paris, Gallimard, 1994.

²⁸ S. Hubbel, *Op. cit.*, Le Clézio a préfacé le livre de Sue Hubbel.

²⁹ H. Michaux, *Passages*, Paris, Éditions Point du jour, 1950.

immobile qui flotte dans l'espace »³⁰. « Et elle lit ce qui est écrit ». La liste des noms contribue au vertige, à la personnification des étoiles dotées de regard. La carte si posée, si peu flottante est en contrepoint de la transformation d'une écriture surréaliste qui alimente le trouble de la métamorphose corporelle, du voyage sans fin (sur huit pages), au milieu du vide et de l'*insaisi*. Nommer Ursa Major aux tentacules de poulpe, Dubhe dont la « lumière appuie deux points douloureux sur les rétines » ou Rigel, au milieu de celles dont on connaît mieux les noms, accentue l'étrangeté. La voûte familière, visible, se transforme en un espace étranger, lieu de trous d'air et de dards. Le ciel n'est plus vu du dessous, ni à plat comme dans la carte offerte au lecteur mais du dedans. Décoller de l'interprétation de *topos* fait se perdre dans des univers où seul le parcours fait expérience. Naja Naja, l'explosante défixée, a le corps agi par le mouvement de l'espace. Elle tombe, entre ces étoiles, les yeux lui sortent par la tête. « Sortis de leurs orbites », comme s'ils dérivait dans la nuit.

L'expérience de corps est aussi phénoménologique : les étoiles lui sortent par les yeux ou les yeux sortent par les étoiles. Naja Naja est médusée par Algol et ne peut fuir son attraction qu'en chutant. Les étoiles participent activement de la sollicitation oculaire : le ciel « entre par les yeux grands ouverts ». Ce que porte Alcor dans sa nomination qui signifie *épreuve*, « parce qu'elle est si petite que seuls ses yeux très perçants peuvent la distinguer »³¹. C'est non par l'imagination, mais par le regard que Raphaël glisse lui aussi dans le ciel³². Le mouvement crée un imaginaire et « l'image poétique a son dynamisme propre » écrit Bachelard³³. Dégagée d'une référence visuelle graphique (la roue) embrayeuse, l'image n'habite plus un espace, elle en est le mouvement. « Ce qui est bien quand on voyage ainsi parmi les étoiles, c'est qu'on n'a pas besoin de comprendre, ni de chercher sa route »³⁴. Les changements imprévisibles de pronom personnel « elle, on, vous » et les personnifications des étoiles brouillent les repères. Le dessin ne livre pas le dessein, pas plus que la carte ne livre une *ekphrasis*. Les sèmes de vitesse et de lumière attendus se conjuguent à ceux aquatiques : « pluie de rayons », « glisse », « vaisseaux ». Naja Naja est doucement redescendue, devenue un

³⁰ J.M.G. Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard 1975, pp. 210-219.

³¹ J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, *Op. cit.*, p. 49. Cette septième étoile nommée épreuve par les Arabes est à nouveau citée dans *Ourania*, *Op. cit.*, p. 157.

³² J.M.G. Le Clézio, *Ourania*, *Op. cit.*, p. 189.

³³ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Quadrige », 1994, pp. 25-26.

³⁴ J.M.G. Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, *Op. cit.*, p. 216.

corps étoile. L'inscription des regards « tatoués » fait trace : des « dessins qui ne pourront s'effacer ». La rêverie plastique se poursuit en une rêverie plus « dessinée ». À l'évocation d'une peau non plus sans limites mais support de traces succèdent quelques phrases en espagnol, en une langue autre, encore. Le toucher de la peau ouvre sur un toucher de langue. Comme pour *Ourania*, le dessin sur la peau ouvre à l'Elmen : institué comme dessinateur du ciel – à la suite d'une conversation sur son tatouage – Raphaël y découvre l'Elmen, une langue nouvelle, par ses premières inscriptions. Un parler étoile.

Outre la représentation de la roue dans *Voyages de l'autre côté*, notre corpus se constitue des cartes célestes, reproduite dans *Raga* ou schématisée en annexe finale d'*Ourania*. La fonction miroir d'une carte s'exerce à nouveau dans *Raga*. Eaux du ciel et terre en ciel : les métaphores maritimes sont filées dans une association plus collective qu'individuelle.

Cette correspondance terre/ciel renvoie aux croyances antiques en un ciel messager, témoin ou miroir. Naja Naja se jette dans le vide, tandis que le personnage masculin Raphaël pense la surface : celle d'un corps peau et du papier. Le mouvement d'une danse cosmique ne prend pas ce personnage au corps par le mouvement. Dans *Raga*, la carte céleste est à nouveau insérée dans le corps du texte, en son sein. Lors d'une navigation maritime, rappelant la fonction sécurisante des étoiles, les correspondances se nouent dans des images de maternité ; Tabitan « regarde les étoiles naître au ciel »³⁵, dans la présence de son bébé Matankabis, dont le nom est celui de l'étoile vue par la mère au moment d'accoucher. Les images aquatiques se mêlent – « l'eau de la galaxie », la pirogue « glisse » et c'est le ciel austral étoilé « qui gire » – font du ciel un reflet de l'océan, ou l'inverse. La correspondance est totale puisque la « dérive de la longue pirogue » est celle de deux constellations – Ruerue et son barreur Ta'urua Nui, son barreur « endormi » – qui accompagnent la pirogue de Tabitan.

L'auteur fait ainsi bruire les noms « laissés par les légendes », ce n'est qu'en note de bas de page qu'il explique la nomination des étoiles en langue mao'hi en son lien avec les mythes, les dieux et la symbolique. L'utilisation de la langue vernaculaire, outre ses effets d'accentuation poétique, manifeste la dimension interculturelle de la démarche leclézienne. À l'instar de l'ethnoastronomie et de l'ethnoastrologie qui

³⁵ J.M.G. Le Clézio, *Raga*, Seuil, 2006, pp. 19-22.

étudient les systèmes de représentation du cosmos et des astres dans les sociétés traditionnelles³⁶, Le Clézio restitue les symboliques de fertilité (les pléiades signalent le début de la bonne saison) et les identifications des étoiles aux outils du quotidien (pince, houe) ou de la pêche (poissons). L'érudition se fait poésie, s'écrit comme la légende : ainsi l'oiseau Manu (signe avant-coureur d'une terre émergée) est énoncé comme sculpté à la proue tandis que sa correspondance céleste sur la carte est placée en regard du texte.

La carte n'est pas qu'un support didactique, elle ajoute au texte une traduction des constellations en langue arabe pour le lecteur occidental. Elle offre des repères tant visuels que linguistiques, rendant l'observation indissociable de la langue. La description commence par le centre (l'oiseau Manu, le chemin) du ciel et du dessin. Les indications « nord, est » permettent d'abord d'identifier l'animal, avant d'en délivrer la signification et le geste du sculpteur qui ancre dans la matière la symbolique du guide. Le lecteur est invité à parcourir la carte de droite à gauche puis de gauche à droite, puis de haut en bas. La mise à plat du ciel n'en offre donc pas une lecture simplifiée, linéaire ; elle en déroute le sens de lecture. Ce repérage complexe se fait entre forme et nomination, sans jamais aplatir par le verbe les repères d'orientation. « Nord, sud, ouest » plutôt que droite, gauche. Dans le texte en regard, une dimension sensuelle pare les activités humaines (pêche, cuisine, naissance) évoquées du point de vue du personnage masculin. Des étoiles « palpitent comme si elles venaient de naître », d'autres ont une lumière « rosée », « semblable à la chair des femmes, à la chair de la racine du taro ». Les symboles végétaux de la fertilité essaimés dans *Raga* contribuent à la célébration du féminin, dont Charlotte est une figure emblématique. Ainsi dès les premières pages, le récit de la légende mêlée au ciel est une ouverture programmatique d'un regard d'homme – personnage ici, auteur plus loin – sur un monde féminin.

Dans *Ourania*, le narrateur Daniel Sillitoe est un géographe chargé d'établir, dans une vallée mexicaine, des relevés topographiques et des plans d'occupation des sols³⁷. Il rencontre Raphaël qui vit dans la communauté de Campos, à la « religiosité new age »³⁸. Raphaël « voyage avec une carte. Ce n'est pas une carte de la terre, c'est

³⁶ <http://ciel.polynesien.free.fr/conferences.htm>

La note de bas de page (p. 19) de Le Clézio cite le masculin (Tane, Manu) et le féminin (Ta'urua, Vénus).

³⁷ J. Garcin, entretien avec J.M.G. Le Clézio, <http://www.france-mail-forum.de/fmf41/bib/41garci.htm>

³⁸ Note de lecture de B. Thibault, *Nouvelles Études Francophones*, volume 21, N°2, 2006, pp. 246-247.

un morceau de ciel que j'ai choisi, et que j'ai dessiné pour toi ». Ce dessin, reproduit page 125, est ainsi mis sous le signe de la transmission. Il est celui des sept étoiles qui composent la Poussinière ou les Pléiades³⁹. Son évocation⁴⁰ précède celle du tatouage au clou de ces étoiles sur sa propre peau : « pour ne pas [se] perdre ». Ce geste témoigne de la différence des habitants de Campos, au sein duquel Jadi le conseiller propose une maïeutique qui nécessite d'observer les étoiles. Aussi Raphaël regarde-t-il pour la première fois les étoiles, et la présence d'un guide substitut du père est implicite : « Mon père ne m'a jamais parlé des étoiles ». Ce geste témoigne aussi du pouvoir des paroles de Jadi sur Raphaël. Jadi le met alors en garde contre « la vanité » tirée de la connaissance du ciel, et ce qui relève pour lui d'un contre-sens. Les étoiles constellées sont l'arbre qui cache la forêt, et, à l'instar de Socrate, Jadi s'explique : « tu ne te connais pas toi-même ». « Le ciel est pour nous aussi important que la terre, mais il ne doit pas être plus important » et il tance Raphaël qui a pris au pied de la lettre le récit qu'il lui fit sur le tatouage des étoiles pour un peuple du passé. La comparaison de l'étoile avec le dessin est récurrente : le « dessin jamais achevé des constellations »⁴¹ unit les sèmes de l'incomplétude et de l'expérience perceptive.

Le paradoxe sera maintenu : Jadi oriente Raphaël vers l'oubli, le noir et le vide et l'institue « dessinateur du ciel » en lui demandant aussi de poursuivre le dessin d'un planiciel qu'il a commencé. Mais la leçon est de perdre pied. Le conteur évoque un planiciel immuable, hors des conflits humains, la plupart du temps. La lévitation de Naja Naja, le glissement d'une pirogue, Argo ou quelques flèches sur une carte en annexe restituent à l'inverse le mouvement des « véhicules », petits et grands.

« Le ciel bouge tout le temps » : les étoiles sont mouvement, d'où l'isotopie du mouvement portée par les verbes marcher, fuir, glisser, filer, traverser. Le Clézio dessine une longue flèche partant des Pléiades et indique leur trajectoire sur la carte en annexe. Si elles nous paraissent immobiles, c'est que leur temps n'est pas à l'échelle humaine. Observer le ciel est une expérience sensorielle, qui suppose le contraire de l'usage des cartes : accepter de se perdre. Mais lorsqu'ils sont de fait expulsés de Campos, la carte du ciel, par le lien transgénérationnel, est « leur seul pays » :

³⁹ Une carte d'un morceau du ciel est insérée à la fin des annexes d'*Ourania*, les passages de contemplation des étoiles sont les suivants : p. 125, pp.155-160, pp.185-189 et pp. 204- 205.

⁴⁰ J.M.G. Le Clézio, *Ourania*, *Op. cit.*, pp. 185-189.

⁴¹ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, *Op. cit.*, p. 293.

Je sais que notre seule certitude est dans le ciel et non pas sur la terre, parce que le ciel que nous voyons, avec le soleil et les étoiles, est celui que nos ancêtres ont vu, et qu'il est celui que nos enfants verront. Que pour le ciel nous sommes à la fois des vieillards et des enfants.⁴²

Impossible cielitoire

« L'homme n'a rien à dire. Il n'a pas le droit de parler au nom de l'univers » (*L'Extase matérielle*)

« Par-dessus tout, il y avait cette foule d'hommes et de femmes, assoiffés de violence et de conquêtes. Ils étaient groupés sur les points stratégiques du monde ; ils dressaient des cartes, dénommaient des terres, écrivaient des romans ou des atlas... » (*Le Procès-verbal*)

Comme les positions des étoiles sont affaire de perspective, les interprétations du rapport à la carte céleste sont toutes relatives dans l'œuvre leclézienne dès lors qu'on observe plus qu'un étoilement, une constellation d'interprétations. Un livre déplace le « message » possible d'un autre, contestant la clôture supposée d'un texte en la situant dans une œuvre ouverte. La disposition des étoiles est une apparence, une image toute relative, « causée par la position de la terre vis-à-vis d'elle ». C'est l'éloignement des étoiles qui donne l'apparence d'une immobilité de leur brillance. En outre, à l'exception de l'étoile polaire, elles tournent. Dans *Désert*, au retour de Lalla, « au dessous des constellations, les choses ont changé, ont bougé. Les cités ont agrandi leur cercle, espèces de moisissures au creux des vallées »⁴³, ce qui contraste avec « le dessin immuable des constellations » du *Chercheur d'or* : « Chaque nuit, ce sont les mêmes dessins dans le ciel, même lorsque la mer et les terres changent de visage »⁴⁴. Impossible prophétie pour un monde coupé de ses mythes, la carte céleste s'étiole dans *Les Bergers* où l'élection d'un petit prince « retombé » (Gaspar) et la figure mythique sont en péril. Ailleurs elle est emblématique d'une rêverie de la lumière et d'une poésie de la nomination, d'une proposition de mouvement, de nomadisme. Le titre de la carte

⁴² J.M.G. Le Clézio, *Ourania*, *Op. cit.*, pp. 204-205.

⁴³ J.M.G. Le Clézio, *Désert*, *Op. cit.*, p. 389.

⁴⁴ J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, *Op. cit.*, p. 22.

d'*Ourania* est d'ailleurs « *Passage des Pléiades au Zénith* » ; cette carte, sur laquelle est schématisée une flèche en mouvement, est située dans les annexes finales à la suite des notes de repérages, de la carte terrestre, du plan de Campos, des lois qui y sont en vigueur dont le rituel d'étudier les astres.

Les récits rejouent les écarts entre Parménide (immobilité des étoiles pour Alexis) et Héraclite (mobilité des flux pour Naja Naja), entre la danse des étoiles et celle du personnage. L'évocation des astres est liée au mouvement de façon récurrente, par exemple dans *Les Bergers* où la musique des enfants ou du silence est une façon de mouvoir l'espace. La déviation poétique propose une tangente, la rend dans sa beauté et sa présence. Le ciel comme les saisons offre des repères dans le mouvement, les cycles. Chaque saison, le planiciel change, si l'on garde le même repère terrestre. La carte est une ouverture sur le paradoxe de l'immobilité dans le mouvement.

Au sens métaphorique, le rapport au sol, à l'or ou à tout ce qui enferme dans un territoire, un isolement, une possession est ce qui empêche de passer au-dessus, outre. Au contraire le ciel ouvre un espace d'infinitude, qui invite à la lévitation. Impossible *cielitoire*, le ciel « n'a pas de frontières »⁴⁵, la présence d'un ciel étoilé rompt les frontières du corps et du cosmos :

la nuit passe et repasse par mes pores, par mes yeux, car je suis devenu transparent.
Au travers de moi, on voit les étoiles (...). La lumière de l'infini me traverse
comme une vague qui bat un rivage.⁴⁶

L'expérience phénoménologique de la contemplation annule la conscience différenciant intérieur/extérieur. À cette expérience vécue dans *L'Inconnu sur la terre* succède par contamination des pages de rêverie sur une maison ouverte, une maison qui ne serait « à personne », « seulement au monde ».

J'insiste sur la prégnance du poétique ; lire sollicite l'oreille, les étoiles sollicitent l'œil mais l'œil du personnage n'est pas le nôtre. Naja Naja se tient dans l'entre-deux, entre sol et soleil, suivant le conseil de Dédale, loin d'Icare⁴⁷. L'infini rhizome des étoiles invite à la déprise du pouvoir visuel. Dans le visible-lisible d'une carte c'est l'image d'un savoir qui est interrogé (Alexis et son faux calque), déconstruit

⁴⁵ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, *Op. cit.*, p. 293.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 307.

⁴⁷ Adam Pollo est un Icare pour J. Waelti Walters. *Icare ou l'évasion impossible, Etude psycho-mythique de l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Québec, Canada, Éditions Naaman, 1981.

(par Naja Naja la baroque), remémoré (dans la légende pour *Raga*). Rien de linéaire et de vectoriel dans l'œuvre. Il s'agit moins de l'écart entre le référent et la carte (posséder une carte n'est pas posséder le territoire, le référent est *in absentia*) que de celui entre la carte et l'œil du personnage ou du lecteur. Diverses stratégies sont alors à l'œuvre pour déjouer la fonction calque de la carte, sa planéité (le voyage en profondeur de Naja Naja) ou ses correspondances terre/ciel (transférées en images de fertilité). L'*ekphrasis* est davantage liée au mythe (au sacré) qu'au visible. L'œil nomade invite à penser la carte qui engendre un espace lisse au sens de Deleuze et Guattari⁴⁸, un espace fait de trajets. Ma el *Aïn* ne désigne-t-il pas en son onomastique l'œil, l'eau et le vide, « un voyage dans le lisse » ?

Poser des repères est autant lié à la question des espaces (maisons, espaces lisses) qu'à celle du temps. Le temps cyclique des calendriers dans la culture amérindienne n'est pas proposé comme modèle à suivre. La carte indique la relativité des repères culturels et le lieu d'une mémoire collective, ce qu'illustre Flammarion. Ce dernier rappelle, en effet, les usages antiques qui font lien entre nomination et navigation, ce qui renforce les métaphores de l'Argo. Cette nomination séculaire fait le lien avec des hommes qui observaient et nommaient les constellations par analogie avec leurs usages quotidiens, qui nous éloigne de la quête mystique, des figures de guide, de père spirituel. Alexis et Tabitan ont un parcours quelque peu similaire qui se fait sur un petit pan de carte (un morceau de carte terrestre pour l'un, céleste pour l'autre). Mais la mythologie est polynésienne pour Tabitan, personnage légendaire, et grecque pour Alexis, personnage romanesque. L'auteur ne fait pas leçon, il ne parle que depuis une expérience personnelle, soit la lecture de Flammarion, soit l'immersion dans la culture maya, celle qui interroge la vanité.

La grande découverte du peuple maya, c'est d'avoir pressenti que ce monde terrestre n'est pas autonome, mais qu'il est une parcelle de l'infini, et que ce temps n'est qu'un passage sur la grande roue du temps.

Le miracle, c'est cette harmonie avec le temps, cet art de penser et de vivre qui unissait l'homme au reste de l'univers. Ce peuple terrien était aussi un peuple céleste.⁴⁹

⁴⁸ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

⁴⁹ J.M.G. Le Clézio, *Les Prophéties de Chilam Balam*, *Op. cit.*, p. 11.

Les cartes terrestres sans cesse remaniées, supports de faux mythes, suivent l'histoire humaine avec ses découvertes, guerres, conquêtes. La résonance d'un ouvrage de référence en astronomie et de la culture maya est telle qu'elle ouvre les sens : celui de la relativité, du déplacement des repères, celui de l'interculturalité dans la nomination des étoiles. De l'intertextualité à l'interculturalité, la rêverie stellaire - dans un lien de l'*éthos* et de la *poésis* - déplace le sens et se joue différemment dans les récits. À la relativité de perspective sur le ciel s'accorde mal la vanité des réponses arrêtées, figées. Ce qui gèle le sens, au lieu de l'ouvrir, est contraire à l'humus des souvenirs d'enfance. Ce qui retient dans l'image cartographique est donc la puissance d'évocation d'un imaginaire, d'une Histoire collective et non son orientation et ses repères définitifs. En regardant les cartes célestes, Le Clézio, sans avoir recours à des concepts, sans penser « de haut », propose un rapport au monde, un rapport aux langues. Plus que l'évolution diachronique vers l'interculturalité, plus que la démultiplication des techniques de composition de l'iconotexte, se pose la question d'une épistémè par la mise en relation, par le déplacement, par les écarts propices au dédoublement, par l'expérience vécue et non par une quelconque systématisation. Le livre du ciel se lit comme une épistémologie : au lecteur de consteller les sens.