**Vers une poétique du voyage vers le passé**

**comme sous-genre de la littérature de voyage :**

**Etude comparée entre *Gens des nuages* de Jean-Marie Gustave et Jemia Le Clézio et *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.**

**Par : Dr. Mona SARAYA**

**Faculté des Lettres – Université du Caire**

Dans son acception la plus vaste, la littérature de voyage n’est pas un genre récent, mais ses racines remontent à des anciennes époques historiques, notamment celles qui sont marquées par la colonisation. Dans cette étude, nous allons présenter un genre dérivé de la littérature de voyage; le voyage dont il sera question ici a ses propres conceptions qui le distinguent : c’est un voyage vers le passé à des caractéristiques formelles, esthétiques et thématiques bien spécifiques.

Avant d’aborder ce sous-genre, nous allons présenter une définition du récit de voyage telle que la propose Odile Garnier :

“ La littérature de voyage propose, dans le cadre d’une écriture subjective, souvent postérieure au retour, le compte-rendu d’un voyage présenté en principe comme réel.” [[1]](#footnote-2)

Partant de la problématique du temps, l’écriture de voyage comporte plus d’un sous-genre : ce qui est écrit simultanément avec le voyage comme le journal de voyage et les mémoires, par opposition à ce qui est écrit postérieurement et qui est présenté sous la forme de souvenirs de voyage où le temps de l’écriture est postérieur à celui du voyage.

Cette étude aspire à déterminer la poétique de ce sous-genre (le voyage vers le passé) en comparant un texte français avec un texte mexicain qui sont : *Gens des nuages* (1999) écrit en collaboration par Jean-Marie Gustave et sa femme Jemia Le Clézio [[2]](#footnote-3) et *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo [[3]](#footnote-4). Nous avons choisi ces deux textes en particulier comme objet d’étude pour plusieurs raisons, malgré l’écart spatio-temporel et générique : l’action dans la première œuvre se déroule au Maroc et celle de la seconde dans un petit village mexicain; en outre, la première est un récit véridique contrairement à la seconde qui est un récit fictionnel. La pertinence de la comparaison entre ces deux types de textes n’est pas de valoriser l’un à l’autre, mais elle consiste à essayer de fournir des éléments de réponse à la question suivante : Est-ce qu’un texte fictionnel et un texte factuel, donc génériquement différents (l’un est un compte-rendu subjectif de voyage et l’autre un roman de voyage où le voyage est le cadre de la fiction) représentant le même sous-genre de la littérature de voyage suivent la même voie ou bien des voies différentes pour exprimer sa poétique? Et quelles sont les techniques qu’ils mettent en œuvre pour ce faire? La comparaison fictionnel / factuel n’est pas inadmissible mais pertinente dans le sens où l’essentiel n’est pas d’étudier dans quelle mesure chacune d’elles exprime le réel mais comment elles expriment le voyage vers le passé et comment y sont présentés son esthétique et ses symboles. La relation entre littérature et Histoire dans ces deux œuvres est évidente à bien des égards, quelle que soit la manière dont elle s’exprime : ce sont deux récits de voyage au sens littéral aussi bien que métaphorique. La problématique ici soulevée consiste également dans la question de la référence explicite et implicite, voire le fait de consacrer une part importante à l’Histoire dans deux textes qui portent sur deux voyages, or le voyage au sens large présuppose la découverte de ce qui est nouveau, étrange, et la découverte de l’Autre distinct du Moi et non en tant que composante de ce moi, confirmant ainsi la relation étroite qui existe entre l’Histoire et la littérature, qu’il s’agisse de faire de l’Histoire une structure sous-jacente de la narration fictionnelle ou de la documentalisation de l’Histoire par l’écriture malgré l’écart temporel entre le temps de l’écriture et celui de l’Histoire. Le rôle de l’écriture consiste ici à faire revivre le passé.

La dualité temporelle est un des traits les plus distinctifs des deux œuvres : le présent interpelle le passé, contrairement à la littérature de voyage traditionnelle où le présent prend le dessus. Mais, dans ce sous genre, le passé est bien le temps interpelé par le voyageur, le présent fait revivre l’Histoire, d’où leur parallélisme. C’est un voyage “à la recherche d’un temps perdu”, dans les mots de Marcel Proust, mais aussi celle d’un “espace”perdu.

Dans la première œuvre, les événements sont réels et non fictifs, Jean-Marie Gustave Le Clézio – un des écrivains français les plus éminents à l’heure actuelle et qui a obtenu le prix Nobel de littérature en octobre 2008 – et sa femme effectuent un voyage au Maroc, voyage dont l’objectif n’est pas le même pour les deux époux : le mari est le touriste qui cherche à mieux connaître l’Autre, alors que pour la femme il est question d’un voyage visant à découvrir et à chercher ses racines historiques puisque ses parents sont des émigrés marocains, l’Autre ici est considéré comme une partie du moi. Le passé personnel entre donc dans le cadre du passé collectif (de l’Histoire). L’association des deux points de vue n’est pas gratuite, mais elle vise à montrer leurs divergences et leurs convergences. Quant à la seconde œuvre analysée, il s’agit d’une littérature de fiction malgré l’allusion à la Révolution mexicaine qui a eu lieu en 1910. Le roman traite d’un héros nommé Juan Preciado qui cherche son père (l’Autre), un *certain Pedro Páramo*, à la demande de sa mère qui est à l’agonie, c’est pourquoi il effectue un voyage à Comala. Le voyage est ainsi une recherche du père, donc du passé personnel, une quête de l’origine, tout comme le voyage de Jemia, mais il s’en distingue du fait qu’il est fictionnel et qu’il répond à une demande formulée par une autre personne et non d’un appel qui vient du cœur de la personne qui fait le voyage, comme c’est le cas pour Jemia. Soulignons en outre que le texte français est divisé en chapitres qui se suivent selon l’ordre chronologique du voyage, alors que le texte mexicain est formé d’une série de fragments et de morceaux, ce qui rend encore plus complexe sa lecture et l’assimilation de sa structure narrative et temporelle.

Notre recherche se divise en deux parties dans lesquelles nous allons analyser ce sous-genre qui émane de la littérature de voyage dans ces deux œuvres en question, à savoir les caractéristiques esthétiques, formelles et thématiques sur le plan narratif, tout en accordant un intérêt particulier à la structure temporelle et à la relation entre le Je narrant et l’Autre. Quant à la seconde partie, nous allons la consacrer à l’étude des symboles et des sens latents qu’ils occultent ainsi que leur fonction et leur rapport à la conception de ce voyage et ses buts. Pour ce qui est de la méthode adoptée, celle-ci présente une description détaillée de la structure narrative comme étape préliminaire pour interpréter ensuite ses sens en ayant recours à la méthode de l’herméneutique littéraire qui permet de découvrir l’essence des conclusions obtenues et leurs sens symboliques en rapport avec la structure.

En analysant la structure temporelle des deux œuvres, l’on constate sans peine la fragmentation du temps puisqu’il y a une deuxième histoire qui se construit par la première (celle où se déroule le voyage); mais dans le texte français la seconde histoire appartient à l’histoire individuelle qui se mêle à l’Histoire collective, donc au réel et non à la fiction, contrairement au roman mexicain où les deux histoires sont fictives bien que la Révolution mexicaine apparaît comme cadre temporel où se déroule une partie minime de la fiction, à savoir un fragment de la vie de Pedro Páramo. Deux temps s’entrecroisent ainsi : le temps de celui qui fait le voyage et le temps des autres personnes qui appartiennent à son passé et, à un niveau plus élevé, dans le roman français celui qui fait le voyage est celui qui raconte et en même temps l’auteur dont le nom figure sur la couverture du livre. Mais dans le texte mexicain, les choses ne sont pas ainsi : celui qui fait le voyage est celui qui raconte mais n’est pas l’auteur puisqu’il s’agit de fiction. Le lecteur découvre vers la moitié du livre la présence d’un autre personnage à qui Juan Preciado raconte son voyage, donc un destinataire de ce récit, à savoir Dorotea avec qui il partage la tombe, mais l’auteur ne révèle ce personnage que vers la moitié du livre, il a pour fonction d’avertir Juan Preciado qu’il est déjà mort et qu’il est devenu un fantôme.

Nous allons présenter en détails ce qui précède dans le cadre de l’itinéraire du voyage et de ses sens dans les deux œuvres.

Le texte mexicain commence par le personnage de Juan Preciado qui donne un justificatif à son voyage à Comala, sa mère lui a demandé de revendiquer à Pedro Páramo leurs droits légitimes. On sait que le héros ne connaît de son père que son nom quand il part en voyage : la seconde histoire tissée par la première est donc celle du père ( qui a deux autres fils : Abundio et Miguel), mais elle ne parvient pas au lecteur comme un bloc mais par fragments et par événements disparates que rassemble Preciado tout le long du voyage et que lui font savoir les personnages qu’il rencontre. Ces histoires ne suivent pas un ordre chronologique; ce qui exige un effort de la part du lecteur afin de reconstruire leur logique temporelle. Le premier personnage qui apparaît est Abundio Martínez, le demi-frère du héros et qui a assassiné son père. Il conseille son frère de se loger chez Eduviges qui lui raconte l’histoire de sa mère et de son mariage avec Pedro Páramo. Elle lui parle aussi de Miguel et lui dit que sa mère, au lit de mort, a demandé qu’on emmène l’enfant à son père, mais le prêtre a refusé car l’enfant est illégitime. Finalement, son père le prend, s’occupe de lui et assume les crimes qu’il a commis plus tard (viol, vol et meurtre), y compris ceux à l’égard de la famille du prêtre. Miguel visite Eduviges qui l’informe qu’il est mort, c’est pourquoi il n’a pas pu retrouver la fille qu’il aimait. Preciado écoute une autre histoire, racontée par les fantômes qui habitent à Comala, il découvre alors graduellement que les habitants du village ne sont pas vivants mais ils sont tous des fantômes qui, de leur vivant, ont connu Pedro Páramo et racontent à son fils son enfance. On apprend qu’il était un jeune homme impulsif, un apprenti-télégraphiste amoureux d’une jeune fille qui s’appelait Susana, qui ne l’aimait pas mais qui aimait son mari et qui a quitté Comala. Les fantômes rapportent aussi un dialogue qui a eu lieu entre Pedro Páramo et sa grand-mère qui l’incitait à la soumission comme principe de vie, mais il a refusé carrément. À la mort de son père, il s’est occupé de ses propriétés et a envoyé Fulgor Sedano pour demander à sa place la main de Dolores Preciado, la mère du héros. Apparaît un autre personnage, à savoir Damiana Cisneros qui visite Juan Preciado à la maison d’Eduviges et qui l’informe que cette dernière est un fantôme, qu’elle est déjà morte et qu’il a parlé à un fantôme sans le savoir. Elle lui dit aussi qu’à la chambre où il dort (et où il n’y a pas de lit) a été pendu un homme qui devait de l’argent à Pedro Páramo et qu’il y est enterré. Juan Preciado doute que Damiana soit elle aussi un fantôme et lui demande si elle est en vie. Les fantômes qui habitent le village lui parlent de divers crimes commis par Pedro Páramo comme le viol, l’adultère et l’assassinat, et d’eux on apprend aussi que la famille de Susana est revenue à Comala et que Pedro Páramo a envoyé un assassin pour tuer son mari. Son père a refusé de lui donner sa fille qui a chagriné énormément pour la perte de son mari. Pedro Páramo est resté auprès d’elle jusqu’à sa mort, mais il a cessé de s’occuper de ses terres et par la suite Comala est devenu un village désert sans vie avec le chagrin de Pedro Páramo à propos de Susana. C’est là qu’intervient la partie historique, la partie où est mentionnée la Révolution mexicaine qui s’est levée contre le président Porfirio Díaz (parti conservateur) qui était au pouvoir de 1876 à 1911, c’était un régime marqué par l’injustice sociale et l’exploitation de la paysannerie. Cette période était suivie par le gouvernement de Madero qui était un libéral et qui a chassé Díaz du pouvoir mais n’a pas pu contrôler la Révolution. L’Histoire se mêle alors à la fiction : Pedro Páramo a financé la Révolution mexicaine contre Díaz et qui a commencé en 1910. Le voyage s’achève par la réapparition d’Abundio, on apprend que c’est lui qui a tué son père Pedro Páramo. L’allusion au mythe d’Œdipe n’est que trop explicite.

De ce qui précède, l’on a vu qu’il y a plusieurs personnages qui assument la narration et que plusieurs fragments réunis donnent le récit de vie de Pedro Páramo qui ressemble à un puzzle que reconstruisent à la fois Juan Preciado et le lecteur, ce dernier suit Juan Preciado et apprend tout avec lui.

En quoi réside la pertinence de la multiplicité des voix narratives ? Cela veut dire qu’un effort de reconstruction de la seconde histoire est exigé du lecteur qui participe ainsi à l’œuvre littéraire et qui, donc, ne la reçoit pas passivement. Cette manière de raconter n’est pas courante, Juan Rulfo, bien qu’il s’agisse d’un roman relativement court, a inventé une nouvelle technique narrative dans ce roman qui est considéré comme un des jalons littéraires hispano-américains et qui est une des œuvres qui appartiennent au réalisme magique. Il est à noter que l’idée du récit dans le récit n’est pas une invention de Rulfo mais ses origines remontent aux *Mille et une nuits* qui se caractérisent par la fragmentation temporelle et le parallélisme entre le temps de la narration et celui de la deuxième histoire qui entre dans le cadre de la première et que l’auteur donne par fragments disparates et non sous la forme d’un bloc que rien ne coupe. Le renouveau qu’a introduit Rulfo ici c’est que la narration est assumée par des morts, des fantômes chargés de transmettre les informations au héros et au lecteur indifféremment, contrairement à *Gens des nuages* où les auteurs font appel à l’Histoire qu’ils connaissent au préalable bien que l’objectif de ce voyage soit de retrouver les origines et de les faire revivre, et non de construire l’histoire, c’est pourquoi on trouve plein de références à l’Histoire du Maroc. Donc, les deux voyageurs ici connaissent d’avance l’Histoire collective mais Jemia voulait découvrir ce lieu auquel appartient sa famille, la tribu des Aroussiyines, de Sidi Ahmed El Aroussi, de suivre la route qu’ils ont suivie dans le désert et de connaître de plus près leur vie.

En outre, dans les deux textes, on trouve une autre technique narrative, à savoir l’intégration d’un texte étranger au corps du texte initial. Sans doute, ceci est un autre aspect de la fragmentation et de la multiplicité des voix narratives. Dans le texte mexicain, ce procédé se manifeste dans trois endroits : le premier quand le discours de la mère de Juan Preciado intervient dans le sien sous forme de phrases dont il se souvient, des phrases à propos de son père et de Comala, p.66, 70, 80, 81. Il est à signaler que ces phrases sont en italique, et par la suite distinctes du reste du texte qui est le discours qu’adresse Juan Preciado à Dorotea. L’auteur introduit ces phrases par : “ elle a dit, je me souviens de ses mots”, le lecteur réalise ainsi le changement de narrateur. Ce discours trace une image idyllique de Comala qui est comparé au paradis et qui s’oppose radicalement au Comala que retrouve Juan Preciado, ainsi qu’une mauvaise image de Pedro Páramo qui a privé la mère et le fils de leurs droits légitimes. La mère incite le fils à les revendiquer et à le faire payer cher, p.106, 117, 118.

Quant au deuxième endroit, il s’agit d’un discours prononcé par Pedro Páramo où il parle de son amour pour Susana, ce discours n’est pas adressé à Juan Preciado, ni à personne. Il apparaît sept fois dispersé dans tout le roman et il coupe la ligne de la narration principale sans se faire annoncer, p. 74, 75, 139, 140, 177. Cette voix se tait puis recommence à parler, le lecteur ne réalise que c’est la voix de Pedro Páramo que quand il devine à partir du contenu du discours, parce qu’il parle à Susana de son amour profond pour elle, et dans un autre endroit, il parle à sa femme. Ce discours est mis entre guillemets, il est donc formellement séparé du texte original, et c’est là que le lecteur se rend compte qu’une autre voix a pris la parole. Quant à la troisième intégration, c’est celle du discours de Susana elle-même qui parle de son amour pour son mari et de son chagrin, ainsi que de la mort de sa mère, p. 151, 152. C’est un discours relativement long qui n’est pas introduit mais qui émerge de manière inattendue au cœur du récit initial sans que le lecteur ne soit averti. Ce discours n’est non plus adressé à personne mais Juan Preciado dans sa tombe l’écoute ( pareil à l’autre discours qui est celui de son père) et il demande à Dorotea c’est la voix de qui, elle lui apprend que c’est celle de Susana qui est enterrée non loin d’eux.

Pour ce qui est de l’œuvre française, l’intégration apparaît de manière différente : on a, tout le long des chapitres (à part celui du rocher) et l’épilogue des citations tirées du livre de Rumi écrites toutes en italique qui est, comme on le sait, un des penseurs soufis les plus éminents. Le symbolisme de cette intégration réside dans le fait que c’est un appel à l’austérité de la vie. Dans le premier texte intégré, il nous montre la contradiction entre le dedans et le dehors du désert, le dedans où il y a la chaleur et la lumière, et le dehors où la nuit froide. Rumi dit : “ Que la terre se couvre d’une fourrure d’épines, Nous avons pour nous seuls un doux jardin.” P, 27. Quant au deuxième texte, c’est une invitation à regarder les couleurs du monde, l’eau du fleuve qui coule dans tous les fleuves, et il dit : “ Ne demande pas ce que l’amour peut faire ou créer, la vérité vit dans la face du soleil.”, p.37 Le troisième texte est adressé à celui qui aime Le Bon Dieu, il lui dit : “Parfois une porte s’ouvre et un être humain devient le chemin que la grâce emprunte pour se révéler.”, p.49. Quant à la quatrième insertion, il s’agit d’un poème relativement long où le je narrant affirme qu’il n’existe pas et qu’il n’appartient ni à la mer ni à la terre, ni à la race d’Adam et d’Eve, mais à Dieu uniquement, p.77. Quant au cinquième texte, il y déclare que la mosquée est le seul endroit où tout le monde fait la prière parce que Dieu est là bas uniquement. Il affirme : “Ne la cherchez ailleurs que dans le cœur des maîtres.”, p.133 La sixième insertion apparaît à l’épilogue, l’auteur y compare le monde à une montagne et nos actions à un cri dont l’écho nous revient toujours, p.145. Il est à noter que les deux écrivains voyageurs ne commentent jamais à aucun moment ces textes intégrés à leur texte original, et c’est là que réside le rôle du lecteur qui devine facilement qu’ils prennent un tournant religieux et qu’ils incitent à la purification de l’âme de tout ce qui est mondain. Car, comme on le sait, le désert est étroitement lié aux trois religions qui y ont toutes été révélées et que les Prophètes ont tous vécu dans un milieu désertique, nomade et pastoral. Il s’avère de même important de souligner qu’il y a une autre intégration qui apparaît au début du livre, à savoir un extrait d’un poème dont les vers se terminent tous par un “R”, p.11, et où le discours s’adresse à des voyageurs inconnus, qui sont la source de la vie sur terre, et là où ils passent la vie apparaît, ils sont comme la pluie qui tombe sur terre. Le poète les compare à de belles fleurs qui font naître la joie dans le cœur de ceux qui les voient, et leur lumière illumine le chemin au voyageur jusqu’au bout, pareil à des lunes qui brillent dans l’obscurité. Il dit que Le Bon Dieu les fera visiter tout endroit sur terre et que leur mémoire restera à jamais dans nos corps et dans nos cœurs.

Dans le texte français, il y a sans doute interférence avec la littérature de témoignage comme genre littéraire, mais le récit en question s’en distingue par la fragmentation temporelle. Dans la littérature de témoignage, le narrateur est témoin de l’époque où il a vécu et cela s’inscrit dans un cadre historique, mais ici ils reconstruisent les éléments d’une époque déjà révolue. D’autre part, il est à noter un rapprochement ave l’écriture diaristique comme genre littéraire, il s’agit d’un journal de voyage, donc d’une période déterminée de la vie du narrateur qui entre dans l’étape du voyage, donc rien n’est dit sur ce qui est avant ni après le voyage qui, quand il prend fin, clôt avec lui l’œuvre. Le journal est là où le passé et le présent se rejoignent et là où ils sont comparés, il n’est donc pas question d’écrire le présent seulement. L’écriture de ce voyage se rapproche donc de celle du journal, la narration se fait au présent, il y a donc contemporanéité entre l’action (le voyage) et sa narration, contrairement au texte mexicain où la narration du voyage se fait au passé, ce qui l’éloigne du journal de voyage; le temps de la narration n’est donc pas celui du voyage parce que le héros raconte ce voyage à celle avec qui il partage la tombe, le voyage entre alors dans un cadre temporel supérieur à lui. Dorotea lui raconte elle-aussi son histoire qui est aussi un voyage qu’elle a fait, mais cette fois-ci c’est pour chercher son fils, puis elle découvre qu’elle n’avait pas eu d’enfant. Dans le grand cadre qui renferme les histoires fragmentées, deux personnages se racontent mutuellement leurs histoires, malgré la brièveté de celle de Dorotea. La motivation du voyage dans son cas est deux rêves : un qualifié d’heureux où elle avait un enfant, et suite auquel elle a cru toute sa vie à son existence, elle le sentait dans ses bras et elle entendait les battements de son cœur. Soudain, elle a perdu ce sentiment, ce qui l’a poussée à le chercher. Dans le second rêve, p.119, le Ciel lui disait qu’il s’est trompé en lui donnant le cœur d’une mère et qu’elle n’avait pas d’enfant. Elle n’a pas cru et elle s’est mise à le chercher entre les visages des anges dans le ciel. Elle a demandé à un saint qui lui a répondu mystérieusement et l’a conseillé de revenir sur terre, à la tombe où elle était enterrée.

À présent, nous allons présenter l’itinéraire du voyage dans le texte français comme nous l’avons fait pour le voyage précédent. Rappelons que ce livre n’est pas un roman mais un compte-rendu subjectif d’un voyage, d’un retour aux origines, tel que l’affirment ses deux auteurs dans le prologue, un voyage vers Saguiet el Hamra d’où est venue la famille de Jemia. Le justificatif et la motivation du voyage sont donc bien déterminés. On apprend du prologue que ce voyage était reporté pour plusieurs raisons, mais il est devenu une nécessité morale urgente, c’était comme un rêve qui est devenu réel. Les deux écrivains nous disent : “ comme une image inconnue de soi-même”, p.16, dans le sens où c’est une quête d’une partie inconnue de soi, d’où la nécessité d’accomplir ce voyage, afin de découvrir la partie inconnue de l’histoire personnelle de la tribu Aroussiyine qui est étroitement liée à l’histoire de la colonisation du Maroc. Il y a donc une partie connue d’avance (la colonisation du Maroc en détails) et une autre non (l’histoire personnelle tribale). Dans le prologue, ils ont posé des questions auxquelles ils pensaient, des questions relatives à la vie de la tribu : comment vivaient-ils? Avaient-ils changé? Comment était leur vie? Est-ce qu’elle a changé après la colonisation? Dans les lignes qui suivent, nous allons expliquer comment les deux écrivains interpellent l’Histoire tout le long du voyage et comment le présent fait revivre le passé.

Le voyage commence au désert, plus précisément à la porte du désert. Les écrivains comparent le désert marocain à celui du Mexique, comparaison assez fréquente qui vise à insister sur la beauté du désert. Il a un double symbolisme : d’une part, la sécheresse et l’absence de vie, et d’autre part, il incite à la méditation. Il y a une référence explicite au vrai désert (p.65) et au désert des villes modernes dans son sens métaphorique où l’homme se sent étranger. Le vrai désert est un endroit riche pour celui qui a le don de la méditation, contrairement aux villes modernes qui manquent de vie, dans tous ses sens. Dans un autre endroit, on trouve des analyses et des réflexions sur la vie dans le désert et comment l’homme y apprend à vaincre ses craintes, ses douleurs et son orgueil, c’est là où la vie et la mort ne font plus qu’un, p.95. Le symbole du désert apparaît aussi dans le nom de Pedro Páramo, puisque le mot *Páramo* en espagnol veut dire un terrain sans végétation, un terrain désertique. L’importance du symbole réside dans le fait que Comala est devenu un désert quand Pedro Páramo a cessé de s’occuper de ses terrains, dont il possédait la plupart, après la maladie de Susana, en contraste avec la belle image qui apparaît dans le discours de Dolores adressé à son fils Juan Preciado.

L’Histoire est interpelée, notamment l’année 1897 quand Ma el Ainine est allé à Marrakech pour rencontrer Moulay Abdel Aziz, et il a pris la même route qu’ont suivie les nomades à leur défaite définitive en 1910 par le général Mangin, p.30, 31, 41, 42, 43. C’est ainsi qu’il s’agit d’une même unité spatiale pour deux événements historiques et un troisième qui appartient au temps du voyage qui est le présent : trois temps se réunissent en un seul espace qui est le désert. Ensuite, les deux voyageurs visitent le tombeau où est enterré Ma el Ainine et sa femme Lalla Maymouna. La description est analytique et non objective puisqu’elle est basée sur la photo imprimée ainsi que les métaphores et les comparaisons. Ce style littéraire caractérise l’écriture du voyage en littérature qui n’est pas un « compte-rendu » pur mais qui comporte des impressions et des comparaisons, c’est donc une écriture littéraire et non une copie objective du réel. La description qui a recours à la photo et à la métaphore enrichit sans doute l’écriture et lui confère une autre dimension puisque la photo imprimée est indispensable dans la littérature de voyage parce qu’elle exprime le réel et donne à l’œuvre une dimension documentaire à laquelle s’ajoute l’analyse personnelle et elle aide le lecteur à se former une image du désert ainsi que de sa beauté. C’est ainsi que le côté informatif se mêle au côté poétique. Ensuite, on a une allusion au voyage fait par Vieuchange à Smara ainsi qu’à celui de Camille Douls, p.41, 42, 43. À part, les références à l’Histoire, il y a aussi des références à certaines légendes comme celle de la Saguiet el Hamra selon laquelle elle était, avant le déluge, un paradis, un jardin où il y a plein de fontaines. De même, il y a une référence à la légende de Sidi Ahmed el Aroussi qui a été sauvé par le génie, p.86, ainsi qu’à celle de la cruche brisée où la femme a porté l’eau, celle de la chamelle qui n’avait plus de lait, p.88, 89. Ces légendes ont fait penser Jean-Marie Gustave aux miracles de Jésus-Christ. Sans doute, l’insertion de la légende est une des caractéristiques de la littérature de voyage en général, puisque l’auteur, en ajoutant à son récit des légendes relatives à l’endroit où il s’est rendu, attire le lecteur, l’incite à poursuivre la lecture et fait que l’œuvre ne soit pas une pure narration de faits, il brise ainsi l’ennui.

Tout comme Jean-Marie Gustave et Jemia qui ont intégré la légende – qui appartient sans nul doute à la culture mais aussi à la littérature populaire – à leur récit de voyage, Juan Rulfo a investi un thème pertinent issu lui-aussi de la littérature populaire, à savoir le retour des fantômes, des âmes des morts, ceux-ci occupent assurément une place de choix dans la pensée populaire de tout pays. Là aussi, il y a interférence avec le fantastique qui a connu un essor notamment avec Edgar Poe, mais la différence ici c’est que l’étrange est une composante essentielle de la littérature hispano-américaine parce qu’il fait partie intégrante du quotidien, il est alors perçu comme normal, naturel et il n’est pas du tout mis en cause.

C’est ainsi que se mêlent et sont rendus contemporains la légende, l’Histoire et le présent qui fait revivre les deux sans disperser le lecteur, cette harmonie entre les trois temps est tissée par le lieu qui est le désert. De même, Jean-Marie Gustave se souvient de son désir personnel de faire un voyage au désert ; quand il avait treize ans, il a écrit un roman sur Ma el Ainine alors qu’il était en voyage au Maroc avec ses parents. On trouve des références aux lectures qu’il a faites et qui entrent dans le cadre de la littérature de voyage (Caillais, René, *Journal de Voyage* et Mayrata, Ramón, *Imperio Desierto*), p.57. Ces allusions jouent un rôle important dans la structure narrative, dans le sens où elles placent l’œuvre dans le contexte des œuvres qui avaient abordé auparavant ce thème, à savoir le voyage vers le désert, mais différemment. Le désert comme espace qui s’oppose à la ville était un thème très à la mode dans la littérature européenne notamment à l’époque coloniale qui était marquée par les voyages et la découverte de l’Autre ainsi que la découverte de nouveaux endroits exotiques, c’est ce qui a favorisé le développement de la littérature de voyage notamment au dix-neuvième siècle.

Une autre référence à l’Histoire, mais cette fois-ci nous remontons quelques siècles plus tôt, à l’année 1218, quand la tribu de Beni Hassan est venue du Yémen vers le désert et qu’elle a fondé trois villes saintes, à savoir Marrakech, Oulata et là où Ma el Ainine a fondé Smara, p.70. Les batailles qui ont eu lieu entre les Berbères et Beni Hassan sont mentionnées. Les deux voyageurs visitent ensuite le tombeau de Sidi Ahmed El Aroussi et s’y arrêtent longuement. Ils insistent sur le mystérieux de cet endroit qui appartient à un autre monde, un monde dominé par le silence et, en même temps, plein de vie et dominé par une autre langue qui est celle de la vie après la mort. Près du tombeau, l’Histoire est encore une fois interpelée : la bataille qui a eu lieu entre les nomades et les Arabes. Les voyageurs rencontrent Sidi Brahim Salem le cousin de Jemia qui leur montre le chemin, même rôle assumé par Abundio, le demi-frère de Juan Preciado : l’intermédiaire entre le voyageur et le lieu, Hermès en termes de mythologie. On arrive avec eux à l’école coranique qu’ils décrivent en détails. Ils citent deux versets du Coran : celui qui aura fait le poids d’un atome de bien le verra, celui qui aura fait un atome de mal le verra aussi. Pourquoi cet ajout au récit de voyage ? Pour rappeler à l’homme que rien n’est perdu, et peut-être aussi une allusion implicite à la colonisation. On trouve aussi une histoire secondaire liée au tombeau, à savoir celle du soldat espagnol qui a été attient d’une crampe au visage après avoir tiré sur le tombeau, p.89, 90. Il n’a pas réussi à se faire soigner, il est donc revenu en pleurant et à genoux vers le tombeau et par la suite la crampe a disparu, crampe que la science, la médecine et les sorciers n’ont pu guérir. C’est ce qui montre le pouvoir de la malédiction qui atteint ceux qui humilient les saints. Ensuite, les deux voyageurs nous présentent une description des enfants du désert en comparaison avec leurs filles, surtout sur le plan du regard. Leurs filles sont elles-aussi d’origine désertique. Ils montrent que le voyage est dans le sang des deux familles, chacune à part : ce sont des familles d’émigrants, d’une part la famille de Jean-Marie Gustave et d’autre part celle de Jemia. Le symbolisme de la Saguiet el Hamra, notamment le tombeau, réside alors dans le fait que c’est le lieu de rencontre des descendants de ces deux familles. Les voyageurs arrivent à la maison de Bouha, la femme de Sidi Brahim Salem, et ils décrivent la beauté des femmes dans le village et montrent comment elles sont l’âme du désert (elles et non les hommes) et que ce sont elles qui ont humilié Camille Douls. On trouve une comparaison poétique entre le corps de la femme et la nature, comparaison qui est un auxiliaire de la description aidant ainsi le lecteur à se former une idée, faisant ainsi le rapport entre l’homme et l’espace qui sont liés et non disjoints. Ensuite, on arrive à une scène qui incarne le parallèle et la concordance entre deux temps : quand ils prennent le thé et mangent le beurre, p.106, ils font revivre les anciennes traditions, donc le passé. Une association entre la mère de Bouiba et la fille de Bouha ( qui appartiennent au présent) et l’héroïne de la légende de la cruche brisée et la mère de Jemia (l’Histoire). Cette association entre dans le cadre de la tentative de donner corps et vie au passé dans le présent. Ensuite, les deux voyageurs partent en direction du rocher lié à la légende de Sidi Ahmed el Aroussi, ce rocher est une sorte d’arrêt du temps et aussi un observatoire du désert. Selon la légende, Sidi Ahmed el Aroussi a été transporté par un génie de Tunis ou de Marrakech, vers ce rocher et qu’il donnait ici même des leçons de soufisme, p.114. On trouve aussi une métaphore : le rocher est comparé avec un bateau, la valeur de cette comparaison consiste à lier l’eau et la terre, toutes les deux sont des symboles à la fois de vie et de mort. L’arrivée au rocher symbolise la fin du voyage et l’accomplissement de la mission. Le livre se termine sur une analyse de la liberté dont jouissent les nomades qui reviennent toujours vers le désert après l’avoir quitté, et qu’ils ne retiennent du progrès scientifique que ce qui leur est utile, ils n’en sont donc pas les esclaves. C’est sur ces mots que s’achève le voyage.

La littérature de voyage ( avec tous ses sous-genres) soulève naturellement la question de la relation du Je voyageur avec l’Autre. Dans les deux œuvres que nous analysons, le titre est consacré à l’Autre et il ne comporte aucune allusion au Je qui raconte. L’intérêt n’est pas porté sur le lieu du voyage mais sur les habitants de ce lieu : Pedro Páramo qui habite à Comala et les gens des nuages qui habitent le désert. Le Je narrant n’est pas le seul acteur des œuvres, ce qui est important c’est ce qu’il raconte parce qu’il est un intermédiaire et une prolongation historique de l’Autre sans qui il n’existe pas puisqu’il cherche un maillon perdu de son histoire, à savoir cet « Autre ». L’Autre est donc ce mort qui ne participe pas à l’action bien que le livre soit sur lui. Dans le texte mexicain, Pedro Páramo est l’Autre dont les autres (les habitants de Comala) relatent l’histoire et reprennent les mots, il existe donc mais sur un autre plan narratif. Quant au texte français, on a l’Autre, le mort (les ancêtres de Jemia) et l’Autre (le vivant dans lequel les deux voyageurs voient en miniature le mort). Dans les deux œuvres, on trouve le concept de personnage intermédiaire entre le Je et celui qu’il cherche : les fantômes qui racontent à Juan Preciado l’histoire de Pedro Páramo et Sidi Brahim Salem qui raconte à Jemia une partie de l’histoire des habitants de la Saguiet el Hamra. L’objectif de ces deux voyages est donc d’effacer la distance entre le Je et l’Autre, que ce soit un récit fictionnel ou factuel : le Je fait un pas vers l’Autre, cherche à le connaître même s’il est mort. Par ailleurs, ce Je narrant est un intermédiaire entre l’Autre et le lecteur dont la participation à l’œuvre est exigée. Il est à noter ici aussi que le récit de voyage entre dans le cadre large de l’autobiographie (réelle ou fictionnalisée) parce qu’il fait partie intégrante de la vie de celui qui raconte. L’Autre est ici une partie de la vie du Je narrant, la partie où domine le discours sur lui et non sur ce Je.

Après avoir abordé la structure temporelle, dans cette deuxième partie de notre recherche nous allons présenter une lecture des symboles dans les deux œuvres. Nous les avons classés suivant trois catégories : les symboles qui expriment le rapport temps / espace, les symboles inspirés des éléments de la nature et les symboles tirés de quelques personnages ainsi que le sens des noms propres.

Pour ce qui est des symboles qui expriment la relation espace/ temps, citons d’abord la comparaison de l’espace avec le paradis par opposition à l’enfer, même si ce n’est qu’une allusion :

« Peut-être que, comme disent les légendes, la Saguiet el Hamra était, avant le déluge, el Riyad, le jardin, couvert de prairies et de fontaines. Peut-être que Dieu a puni la méchanceté des hommes, leur propension à l’adultère, leur talent pour l’impiété, en déchaînant contre eux la forces des nuages. » ( *Gens des nuages*, p.56)

Comme on constate, il y a une référence explicite au paradis dans la comparaison de Saguiet el Hamra avec le paradis perdu qui précède la vie de l’homme sur terre, mais la métaphore est modifiée : les deux auteurs font que le paradis se transforme en un désert aride où il n’y a pas d’eau, comme une sorte de châtiment de Dieu pour les hommes, l’image initiale est certes celle d’Adam et d’Eve chassés du paradis et non la transformation du paradis en un terrain aride. L’importance de la métaphore réside dans le fait qu’elle fait appel au début de la création montrant ainsi que la perte du paradis est due à une faute commise. Dans ce contexte, il s’avère important de souligner que les histoires et les métaphores inspirées des trois religions occupent une place de choix dans la pensée de Le Clézio et de Rulfo comme nous le soulignerons graduellement. Quant au roman mexicain, la métaphore est reprise explicitement elle-aussi des religions, on y voit le contraste frappant entre l’image de Comala telle qu’elle apparaît dans les souvenirs de la mère de Juan Preciado et la réalité que celui-ci découvre :

« D’ici on peut voir une belle vue où il y a des prairies vertes, un peu jaunes à cause du blé mûr. De cet endroit, on peut voir Comala qui rend la terre blanche et qui l’illumine quand tombe la nuit. » (*Pedro Páramo*, p.66)

Mais il est déçu, il voit Comala tout différent et tout distinct de cette image idyllique, c’est une image qui ressemble à l’enfer, notamment quand il insiste sur la température qui atteint un degré au-delà du tolérable. Ceci confirme la transformation de Comala en un enfer après la mort de Pedro Páramo :

« À la réverbation du soleil, les prairies ressemblaient à une lagune transparente formée de fumée disparates d’où émane un horizon gris. Plus loin, une ligne de montagnes. (…) sur des braises. (…) dans la bouche-même de l’enfer. » (*Pedro Páramo*, p.67)

La transformation de Comala est, comme on le sait, liée à un péché symbolique : quand Pedro Páramo n’a pas réussi à épouser Susana, il a négligé par la suite Comala comme s’il le punissait pour son échec. On voit donc dans les deux romans la transformation de l’espace : avant et après le péché, comme si cela représentait deux étapes temporelles : l’heureuse et la malheureuse à cause du péché. Dans ce contexte, il convient de souligner la mauvaise image que trace Juan Rulfo des hommes de religion et qui s’oppose radicalement à celle que trace Le Clézio d’eux. Dans le roman de Rulfo, l’homme de religion est celui qui a le pouvoir d’accorder le pardon au peuple contre une somme d’argent, et finalement il joue un rôle passif et ne guide jamais le peuple vers la salvation.

Dans le cadre des symboles qui expriment l’espace et le temps, s’ajoute celui de la tombe intensément présent dans les deux œuvres, car il ne s’agit pas d’une composante passagère qui fait partie d’un espace mais il revêt une importance majeure dans le cadre de la structure temporelle. Dans le roman mexicain, c’est le grand cadre qui renferme le roman en entier malgré la fragmentation énorme qui le caractérise. Aucun personnage ne sort de la tombe durant la narration, elle appartient donc au premier et au niveau narratif le plus élevé. Elle symbolise l’arrêt du présent où il n’y a aucune action à part celle de raconter, car les récits secondaires sont l’événement et ils contiennent à leur tour d’autres récits secondaires. La tombe est donc le lieu de la narration et de l’écoute qui se déroulent à l’intérieur et non près d’elle. Quant à l’œuvre française, c’est près du tombeau que les histoires sont racontées, mais pas à l’intérieur : la tombe en question contient le corps de Sidi Ahmed el Aroussi. Les voyageurs décrivent l’endroit en disant qu’il est dominé par une force mystérieuse :

“Nous sommes dans un lieu chargé d’une force mystérieuse, un lieu de silence, et pourtant chargé de vie, où l’on perçoit un autre langage.” (*Gens des nuages*, p.80)

La métaphore ici rejoint l’œuvre mexicaine, mais Juan Rulfo investit cet “autre langage” et commence son roman à partir de cet endroit “chargé de vie”, il transforme ainsi la métaphore en une réalité palpable. Quant au texte français, le départ vers cet “endroit mystérieux” est purement abstrait car il inspire une crainte, les morts ne parlent pas mais ils sont l’objet du discours. Nous sommes en présence d’une description contemplative de la tombe mais en même temps soucieuse de donner ses détails architecturales. En outre, les deux voyageurs confirment que les morts ne sont pas destinés à l’oubli, mais ils sont proches de nous, même idée abstraite investie par Juan Rulfo qui la rend concrète et palpable. C’est ainsi que la comparaison des deux œuvres revêt une autre dimension : Le Clézio pense de manière abstraite et Rulfo rend la même idée réelle, par exemple quand les deux voyageurs affirment à propos des morts :

“Les murs ne les retiennent pas. (...) Ils voient, ils respirent, ils sont encore présents dans la vie si longue, si dure.” (*Gens des nuages*, p.82)

Ces mots s’appliquent aux héros de Juan Rulfo.

La figure symbolique archétypale de la tombe est présente dans l’emboîtement de récits qui évoque sans doute l’image de Jonas avalé par la baleine, ou le rapport contenant / contenu (un récit qui contient un autre). La tombe incarne aussi la Mère, dans son sens allégorique, plus précisément ce qui contient : c’est dans cette mesure que la mort est envisagée comme un retour à la mère.

De ce qui précède, l’on constate que le mythe directeur est celui de l’enfant égaré. Dans *Pedro Páramo*, c’est à la recherche du père, donc de l’archétype paternel, que part Juan Preciado pour terminer le voyage dans la tombe; métaphoriquement il retourne à l’utérus maternel. Dans *Gens des nuages*, l’archétype maternel est certes celui qui domine, l’héroïne est l’enfant égarée qui cherche sa terre / mère. Mais le symbolisme paternel apparaît aussi dans le symbolisme du soleil comme allégorie du père dans les théories interprétatives, par opposition à l’ombre et à l’obscurité (la mère) qui domine Comala.

Le symbole de la tombe dans les deux œuvres reflète le cycle de la vie et de la mort ainsi que leur continuité et leur parallélisme, quelle que soit la forme que celui-ci revêt. C’est un rappel continu pour l’homme sur le caractère éphémère de la vie sur terre. Un autre symbole va dans ce même sens, à savoir le croissant de lune, partant du principe que la lune change de forme constamment et suit un cycle bien déterminé. Cela comporte assurément une référence au caractère éphémère de la vie sur terre, que tout change, que le cycle de la vie et de la mort est inéluctable. Il convient de souligner ici que le croissant de lune est un des symboles les plus importants dans la vie des nomades, bien qu’il ne soit mentionné dans *Gens des nuages* que rarement. En ce qui concerne le roman mexicain, ce même symbole apparaît dans le nom des propriétés de Pedro Páramo, à savoir la Media Luna, la demi-lune en espagnol. La référence à l’éphémère n’est qu’explicite ; c’est ce qu’on trouve effectivement dans plusieurs endroits du roman. C’est ainsi que l’on fait remarquer que le mythe directeur dans ces deux œuvres est celui de l’Eternel Retour, le retour au point de départ : ces deux voyages sont donc des voyages de retour au début chronologique, au père et aux racines.

La disposition spatiale reflète le cycle de la vie et de la mort dans les deux œuvres. Nous sommes en présence d’un axe pertinent, à savoir celui du haut et du bas. Expliquons-nous : on a trois espaces lourds de symbolisme, qui sont le ciel, la terre et la tombe (du plus haut au plus bas). Dès le début, on voit que dans le titre du roman français la terre est évoquée (gens) et le ciel (nuages), on trouve que ces nomades suivent les nuages chargés de pluie, qui sont “dans” le ciel, et le ciel symbolise la pureté, la liberté et le renoncement aux plaisirs terrestres. Quant à l’œuvre mexicaine, l’action se déroule entièrement à l’intérieur de la tombe, donc sous la terre, et c’est ce qui revêt un symbolisme significatif : la fin du temps de la vie sur terre et le commencement de la vie après la mort, c’est que la mort s’est transformée en une vie indépendante. C’est ainsi qu’il y a trois niveaux spatiaux où se déroule l’action romanesque et que la terre est l’intermédiaire. L’essentiel du voyage est la recherche de ceux qui “ vivent” à l’intérieur de la tombe, donc dans le passé. Dans l’œuvre française, l’action / le voyage a lieu “ sur “ la terre : les deux voyageurs cherchent l’Histoire de ceux qui vivent dans la tombe et de ceux qui suivent les nuages, et la montée au rocher symbolise la montée vers les nuages métaphoriquement. Dans le texte mexicain, le voyage dans l’objectif de retrouver celui qui habite la tombe (le père –Pedro Páramo) tue le héros qui est parti le rechercher quand il était vivant, donc quand il était “sur” terre. Ce voyage l’amène donc vers la tombe où il vit et où il raconte à Dorotea avec qui il est enterré ce même voyage. De même, un rapport est établi entre le ciel et Susana : Pedro Páramo, en lui parlant, affirme qu’elle est cachée au Ciel, donc chez Le Bon Dieu, très loin de tout.

L’importance de ces trois niveaux spatiaux réside aussi dans le fait qu’ils représentent par la métaphore la vie psychique de l’homme : le tombeau représente ce qui est enterré dans l’inconscient et auquel l’homme n’a aucun accès parce qu’il est déjà éloigné dans le temps et dans l’espace. La face de la terre symbolise le quotidien vécu, et le ciel sans nul doute se réfère à la purification de l’âme et aux forces qui dépassent l’homme et desquelles dépend son sort. Ceci n’est pas en contradiction avec le symbolisme de la tombe car tout ce qui y est enterré contrôle aussi la vie consciente de l’homme mais il est lui-aussi contrôlable grâce à une autre personne, un psychiatre par exemple, contrairement au caractère sacré du ciel, puisque c’est là où se trouve Le Bon Dieu et là où l’âme va après la mort. Le voyage vers ceux qui sont dans la tombe est un voyage symbolique vers l’inconscient dans le but de briser le mur de silence entre eux et d’essayer d’arriver à une harmonie entre le ciel, la terre et le tombeau, notamment sur le plan temporel. La tombe symbolise ce qui est interdit d’ouvrir, elle abrite un secret sacré, donc celui qui l’ouvre, viole l’interdit. Le fait que tous les habitants de Comala soient des fantômes fait qu’il s’agisse d’une tombe ouverte.

C’est ce qui nous mène à l’étude des symboles inspirés de la nature et qui sont : la chaleur, la pluie, l’ombre, le brouillard et le murmure. L’ombre et le brouillard partagent un même symbolisme : tous deux se réfèrent à ce qui est incertain, ce qui n’existe pas parce qu’il est fugitif et impalpable de nature. Le brouillard métaphoriquement est une étape de transition dont les aspects ne sont pas clairs puisqu’il est suivi d’un changement. Quant à l’ombre, c’est la face obscure de toute chose parce qu’elle s’oppose à la lumière. Dans le roman mexicain, on trouve que le brouillard est l’atmosphère dominante et par là nous voulons dire le brouillard au sens propre qui accompagne le sens figuré : le héros Juan Preciado collecte des informations des fantômes qui habitent Comala, il est dans un “brouillard” car il est le seul qui ne sait rien à propos du passé de son père à part son nom, le reste des personnages lui donnent des informations sous forme de fragments d’histoires. De même, sa présence dans la tombe où il raconte le voyage est sa présence dans un endroit obscur, sombre, ce qui confirme le symbolisme du brouillard. Les voix des fantômes qui racontent sont des murmures, et les murmures sont symboliquement ce qui est incertain et impur, c’est ce qui rejoint cette même constellation de symboles. En revanche, dans l’œuvre française, on n’a pas d’incertitude, mais tout se passe en plein soleil, sous un soleil qui brille et cela évoque assurément la clarté qui domine le désert.

Dans les deux textes, se retrouvent les quatre éléments de base dans la pensée de Bachelard, à savoir le feu, l’eau, l’air et la terre déjà analysée. Les trois éléments restant se combinent ainsi : le feu symbolise la résurrection qui est un des enjeux les plus importants dans les deux romans, même si la résurrection n’est qu’allégorique dans le texte français. Le symbolisme du feu apparaît aussi dans la chaleur intolérable qu’on trouve dans les deux œuvres : d’une part, la chaleur qui caractérise le climat désertique que les voyageurs qualifient d’insupportable, et d’autre part, la chaleur intense que ressent Juan Preciado à Comala. Les deux voyages visent ainsi à “ faire revivre” le passé et le feu est le symbole de la résurrection après la mort présente dans les trois religions. Dans l’œuvre mexicaine, la chaleur, ou l’air chaud, apparaît comme étant ce qui a tué Juan Preciado, donc il est mort et a été ressuscité quand il était dans la tombe, et c’est là qu’apparaît une fois de plus le symbole de la résurrection. Se réunissent ici alors les deux symboles : l’air et le feu, dans la chaleur élevée. D’autre part, l’air et l’eau s’unissent pour donner le brouillard qui est le symbole de l’incertain comme on a vu précédemment.

Pour ce qui est de l’autre symbole qui donne et ôte la vie en même temps, il est question de l’eau. Les deux voyageurs, dans le texte français, insistent sur l’importance de l’eau notamment dans un milieu désertique sec et aride, ils confirment ainsi l’aspect positif du symbole qui est de donner la vie. Ils comparent longuement l’eau aux saints et à la religion; cela confère sans doute à l’eau une dimension sacrée. De même, c’est l’eau qui forme l’aspect des rochers et le paysage de la Saguiet el Hamra (le déluge, qui est l’aspect négatif du symbole mais il n’est cité que de passage). Quant à l’œuvre mexicaine, l’eau apparaît dans la pluie liée à l’enfance de Pedro Páramo : quant il était petit, il aimait regarder la pluie qui tombe, et quand il a grandi, il se souvient de Susana en regardant la pluie (P.77). Susana est l’amour qu’il n’a pas pu avoir, lui qui était l’homme le plus puissant de Comala, qui a pu dominer le village et s’approprier ses terres. Il a tout eu à part Susana et le fait que son souvenir soit lié à la pluie, donc à ce qui tombe du ciel vers la terre, revêt un symbolisme significatif à savoir celui du mouvement de la pluie, donc du haut vers le bas. Comme nous l’avons affirmé avant, le rapport Susana et le ciel dans l’esprit de Pedro Páramo est repris ici, car la pluie c’est ce qui donne la vie, tel que l’amour de Susana quoiqu’inaccompli. C’est ainsi que nous constatons que les trois symboles sont en étroit rapport avec les symboles spatio-temporels.

Il nous reste l’étude des symboles qui émanent des noms propres et des caractères des personnages qui apparaissent dans les deux œuvres. Comme nous l’avons affirmé avant, le nom Páramo signifie *désert*, le prénom de sa femme Dolores veut dire en espagnol *douleurs*, ce qui est très significatif puisqu’il exprime la souffrance qu’elle a connue depuis qu’elle a épousé Pedro Páramo : ce n’était pas un mariage d’amour mais il voulait s’approprier ses terrains, et quand elle a rendu visite à sa soeur, il ne voulait pas qu’elle revienne et il ne lui a pas donné ses droits, c’est pourquoi elle a envoyé son fils les revendiquer. De même, son nom de famille est significatif : Preciado veut dire en espagnol ce qui est précieux, elle disposait d’une grande fortune. Il est à remarquer que le prénom de Dolores se ressemble phonétiquement avec Dorotea, donc celle avec qui il partage la tombe est presque le substitut de sa mère à qui il raconte le voyage que celle-ci lui a demandé de faire, au lieu de le raconter à sa mère à son retour. Signalons aussi que Dorotea, avant sa mort, travaillait dans une maison de prostitution; elle amenait les filles de joie à Miguel, le demi-frère de Juan Preciado. Elle symbolise donc tout ce qui s’oppose à la mère, le contraire de l’épouse officielle, voire celle qui aide à commettre le crime. On remarque aussi que le héros s’appelle Juan, tout comme l’auteur. Sans doute, cela comporte une allusion à sa vie privée : il est l’errant dans un monde qu’il ne connaît pas, qu’il ne comprend pas, qu’il découvre graduellement et qui le déçoit et finalement le tue.

Le symbolisme du prénom de Jemia apparaît aussi dans le prologue : comme l’affirment les deux auteurs, il signifie l’Assemblée du vendredi. Cela comporte une référence à L’Islam : c’est en fait le cinquième jour de la semaine et le chiffre cinq est hyper-important dans l’Islam. En effet, il est lié à la prière (cinq fois par jour) ainsi qu’à tous ses rites (y compris la prière). De même, c’est un jour sacré.

Les trois religions jouent un rôle important dans ce même roman, non seulement parce qu’il est basé sur la résurrection mais aussi parce qu’il y a des allusions à des personnages tirés de l’Histoire Sacrée : le personnage de Pedro Páramo est l’Antéchrist qui fait le mal, donc qui représente toutes les valeurs du mal qui s’opposent au bien. Bien qu’il soit le personnage le plus influent à Comala, il passe par des moments de faiblesse que le lecteur ressent surtout quand il parle à Susana. D’autre part, dans le texte français, on retrouve le mythe de Sisyphe, donc celui qui a été condamné à un effort stérile en guise de punition : il s’agit du soldat espagnol qui a tiré sur le tombeau de Sidi Ahmed el Aroussi et qui a beaucoup souffert à cause de l’ulcère que les médecins n’ont pu soigner, il a donc fait un effort stérile pour s’en débarrasser.

Dans le texte français, apparaît aussi un autre symbole lié à la religion, à savoir le mythe d’Abel / Caïn, le frère qui a tué son frère. Mais le traitement de ce mythe interfère avec le mythe laïc d’Œdipe : la colonisation qui est le côté historique de l’œuvre le montre carrément, puisque le colonisateur étranger tue le fils du pays, l’indigène pour avoir la terre (la mère). Les deux frères rivalisent sur la mère, et la colonisation, par la métaphore, est une sorte de viol de la mère. Par opposition à la colonisation étrangère évoquée dans le texte français, on trouve dans le texte mexicain que les guerres civiles symbolisent aussi ce mythe d’Abel / Caïn. À la fin du texte français, il y a une allusion à la fête du sacrifice d’Abraham. Ceci n’est pas l’effet d’un hasard, mais revêt un symbolisme important, à savoir de faire revivre l’histoire d’Abraham qui montre son degré de croyance en Dieu. De même, c’est une référence, quoiqu’implicite, à la résurrection. En outre, le miracle religieux de l’Elévation est mentionné : quand le génie transporte Sidi Ahmed el Aroussi au ciel vers le rocher.

Les symboles expriment l’Histoire dans le roman mexicain où celle-ci apparaît comme structure sous-jacente de la narration. La mère est l’allégorie de la terre qui est le Mexique qui réclame protection de ses enfants et qui les incite à la défendre : le fils meurt en voyage. D’autre part, Juan Preciado symbolise le Mexique à la recherche de son identité perdue à cause des guerres civiles qui l’ont déchiré ainsi que les conflits internes qui ont eu lieu de 1910 à 1920 suite auxquels l’état du pays s’est détérioré vu les révolutions constantes, les tumultes et les tentatives de faire chuter le régime de Díaz. En outre, Pedro Páramo est allégoriquement Madero qui réussit à détrôner Díaz qui favorisait les propriétaires de terrains et qui encourageait le capitalisme industriel. Le peuple s’est soulevé contre lui, notamment les champêtres qui réclamaient une réforme agraire. De même, les voix des fantômes symbolisent les tumultes et l’angoisse qui planaient sur le pays, même s’il s’agit de morts.

Au terme de notre étude, nous aboutissons à la **conclusion** suivante : la littérature de voyage vers le passé est à mi-chemin entre l’écriture autobiographique (réelle ou fictionnelle) puisque le voyage fait partie du voyage qu’est la vie de celui qui raconte (métaphoriquement), l’écriture de l’histoire (individuelle ou collective) et la littérature de voyage dans son sens large et de laquelle elle émane tout en se démarquant , tel que l’a montré notre étude. Reste à soulever une dernière question : il est fort remarquable que la période historique des deux textes (malgré leur différence spatiale) se rapproche de celle de la Première Guerre Mondiale (1914-1918) : la colonisation du Maroc (de 1909 à 1912) et la révolution mexicaine (de 1910 à 1920). Que signifie cela sur le plan de la narration de l’Histoire? Cela comporte une tentative de faire revivre l’état d’angoisse générale qui planait sur le monde à ce moment-là et l’interrogation sur la question de l’identité perdue, que ce soit sous la colonisation étrangère ou par les guerres civiles, dans l’objectif de chercher cette identité perdue. Le présent cherche son identité historique étroitement liée à son réel vécu. L’identité n’est pas seulement le réel vécu mais l’interaction entre ce réel et son passé, d’où l’importance de la recherche de ce maillon qui manque. Il est évident que la Première Guerre Mondiale a changé plein de concepts, non seulement sur le plan politique, mais aussi voire notamment intellectuel et culturel. Ces changements ont eu d’importants échos retentissants dans tous les mouvements de la pensée comme la littérature, la philosophie et particulièrement ce qui concerne l’identité.

**Bibliographie**

1. **Le corpus :**
2. Le Clézio, Jean-Marie Gustave et Jemia, *Gens des nuages*, Folio, Gallimard, Paris, 1999.

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo* (1955), Catedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2004.

**Ouvrages de Critique :**

**Concernant les auteurs :**

**En Français :**

Brée, Germaine, *Le monde fabuleux de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Rodopi, Amsterdam, 1990.

Chung, Ook, *Le Clézio : une écriture prophétique*, Imago, Paris, 2001.

De Cortance, Gérard, *Le Clézio, le nomade immobile*, Paris, 1990.

Di Scanno, Gérard, *La vision du monde de Le Clézio, cinq études sur l’œuvre*, Nizet, Paris, 1983.

Garnier, Odile, *La littérature de voyage*, Collection Ellipses, Paris, 2001.

Labbé, Michel, *Le Clézio, L’écart romanesque*, l’Harmattan, Paris, 1999.

Mathé, Roger, *L’exotisme : de Homère à Le Clézio*, Bordas, 1985.

**En espagnol :**

Acker, Betie, *El cuento mejicano contemporáneo, Rulfo, Arreola y Fuentes*, Temas y conmovisión, Playdor, Madrid, 1984.

Cusato, Domenico Antonio, *Dentro del laberinto: estudios sobre la estructura de Pedro Páramo*, Bulzoni, Roma, 1993.

Espinosa, Jácome, *La ficcionalización inconsciente en Pedro Páramo*, Pliegos, Madrid, 1996.

Fares, Gustavo, *Juan Rulfo, la lengua, el tiempo y el espacio*, Almagesto, Buenos Aires, 1994.

González, Boixo José, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Colegio universitario de León, 1980.

Jímenez, Yvette, *Juan Rulfo : del páramo a la esperanza*, fondo de cultura económica, México, 1980.

Ortega, Galindo Luis, *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, Porrúa, Madrid, 1984.

Ortega, María Luisa, *Mito y poesía en la obra de Juan Rulfo*, Siglo del hombre editores, Bogotá, 2004.

Portal, Marta, *Análisis semiológico de Pedro Páramo*, Narcea, Madrid, 1981.

**Concernant les théories de l’herméneutique littéraire :**

Casenave, Michel, *Encyclopédie des symboles*, La Pochothèque, Paris, 1996.

Durand Gilbert, *Figures mythiques et visages de l’œuvre*, Berg international éditeurs, Paris, 1979.

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.

Durand, Gilbert, *L’imagination symbolique*, Presses universitaires de France, Paris, 1964.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1967.

Eliade, Mircea, *Images et symboles, essai sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1980.

Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Folio Essais, Paris, 1990.

1. Garnier, Odile, *La littérature de voyage*, Collection Ellipses, Paris, 2001, p.5 [↑](#footnote-ref-2)
2. Le Clézio, Jean-Marie Gustave et Jemia, *Gens des nuages*, Folio, Gallimard, Paris, 1999. [↑](#footnote-ref-3)
3. Rulfo, Juan, *Pedro Páramo* ( 1955 ), Catedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2004. [↑](#footnote-ref-4)