

Insularité, filiation et exil dans *Voyage à Rodrigues* et *L'isola di Arturo*

Florence LOJACONO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

florence.lojacono@ulpgc.es

Resumen

Los protagonistas de estas dos novelas, la primera de la mano de la italiana Elsa Morante, *L'isola di Arturo* (1957) y la segunda del premio Nobel francés J.M.G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues* (1986), padecen las consecuencias de una doble insularidad. Viven en una pequeña isla y, además, la idiosincrasia de sus sueños les aísla de los demás. Cada uno buscará su camino hacia una identidad propia, pero lo harán en sentido contrario, lo cual desembocará en distintos resultados. Para Arturo, la vida *real* empieza fuera de la isla. Por el contrario, para el Narrador, la vida *real* está justo ahí, en la isla.

Palabras clave: Morante. Le Clézio. Insularidad. Robinsonnade.

Abstract

The protagonists of two novels, the first by the Italian writer Elsa Morante, *L'isola di Arturo* (1957) and the second by French Nobel prize winner J.M.G. Le Clézio, *Le Voyage à Rodrigues* (1986), suffer the consequences of a dual insularity: they live on a small island and, in addition, they are isolated from their fellow human beings by their idiosyncratic dreams. Each of them chooses to pursue their quest for a fulfilling identity in opposing directions which, in turn, lead to contrasting outcomes. For Arturo, *real* life begins outside the island. On the contrary, for the Narrator, *real* life is right here, on the island.

Keywords: Morante. Le Clézio. Insularity. Robinsonnade

Résumé

Les protagonistes de ces deux romans, l'un de la main d'Elsa Morante, *L'isola di Arturo* (1957), l'autre du prix Nobel J.M.G. Le Clézio *Le Voyage à Rodrigues* (1986) souffrent des conséquences d'une double insularité: ils vivent sur une petite île et, de plus, l'idiosyncrasie de leurs aspirations les isolent de leurs congénères. Ils poursuivront leur quête à la recherche de leur identité dans des directions opposées, ce qui aboutira à des résultats différents. Pour Arturo la *vraie* vie commence en dehors de l'île. Pour le Narrateur au contraire, la *vraie* vie est juste ici, sur l'île.

Mots-clés : Morante. Le Clézio. Insularité. Robinsonnade

0. Introduction

La grande période du néoréalisme italien tire à sa fin quand Elsa Morante obtient le Prix Strega en 1957 pour son deuxième roman, *L'isola di Arturo. Memorie di un fanciullo*. Les perspectives adoptées par la critique face à l'œuvre d'Elsa Morante recouvrent traditionnellement deux grandes thématiques. D'une part, on y reconnaît bien entendu la composante du *Bildungsroman* au sens large du terme (Cartoni : 2014, 65), comprenant, outre la transformation de l'adolescent en adulte, les relations père-fils, d'où un certain parallèle avec le *Grand Meaulnes* comme le souligne Seroni, ainsi que la résolution du conflit œdipien ; l'autre composante attestée étant celle de la poésie chevaleresque en tant que geste parodique ce qu'illustre Dell'Aia (2014). C'est ainsi que le *Roland Furieux*, très présent dans le premier roman de Morante, *Menzogna e sortilegio* (1948), est encore cité au chapitre cinq de *L'isola di Arturo*. Attirons l'attention sur la singularité des mémoires d'Arturo Gerace : elles présentent un récit de formation *à rebours*. En effet, l'enfance solitaire d'Arturo, entre solitude livresque et rêves éveillés, est le récit de la lente dé-construction d'une filiation et de son corollaire, la dé-mythification d'un destin. Il est alors intéressant de lire ce texte à la lumière d'un autre récit de solitude insulaire, mais de re-construction et de re-mythification cette fois-ci. En effet, à des milliers de kilomètres de Procida, un homme d'âge mûr arpente un âpre îlot à la recherche des traces déjà à demi effacées de son aïeul, dans le but de (se) reconstruire un passé illustre.

Ces deux romans, écrits à la première personne, *L'isola di Arturo* d'Elsa Morante et le *Voyage à Rodrigues* de J.M.G. Le Clézio paru en 1986, racontent à la fois l'attente toujours déçue et le poids d'une généalogie voulue prestigieuse. La différence entre les deux textes se lit dans les rapports que les protagonistes entretiennent avec leur propre mythologie familiale : Arturo n'aura de cesse de s'en alléger tandis que le Narrateur, dans un mouvement inverse, tentera d'en lester le roman de sa filiation. Au-delà des démarches de rejet ou d'appropriation d'une généalogie glorieuse, ce qui réunit les récits de Morante et de Le Clézio, c'est le substrat même de leur imagination, au sens le plus littéral du terme substrat : c'est la terre insulaire, Procida et Rodrigues. Les efforts des protagonistes pour rejeter ou s'approprier leur filiation sont intimement liés à leur condition d'insulaires, condition qui a façonné leur être imaginaire. Le huis clos insulaire, en doublant la solitude du protagoniste d'un liseré d'écume, se pose alors comme la condition essentielle de l'introspection.

1. Le roman de l'île

L'île littéraire se définit bien plus par la trame enchevêtrée des mythes qui l'enserment et qui lui donnent sa forme, que par ses singularités géographiques. Mais, même dans ce cas, les récits affleurent dans les moindres détails. Le roman de l'île désigne l'ensemble de ces récits, qui sont autant de voix s'adressant directement aux lecteurs.

1.1. Aspect physique

Découvrons tout d'abord l'aspect extérieur des deux îles dont il est question, comme si, nous aussi, y abordions un jour de chaud soleil et d'ombres odorantes. Procida et Rodrigues partagent les comparaisons traditionnelles de la littérature insulaire, ce sont des « types »¹ selon la terminologie employée par Paul Zumthor (1972 : 82-95). Le symbolisme animal est, on le sait, très ancien et il a beaucoup été écrit sur l'île thériomorphe. Dans de nombreux textes, à l'exemple du premier voyage de Sindbad, l'île se révèle être en réalité le dos d'un animal marin.

Ces îles mouvantes sont « les Zaratans des récits arabes – les monstres marins dont les dos émergent et semblent des îles » (Zanotti, 2001 : 83). Il n'est donc pas étonnant que, du toit de sa maison, la silhouette de Procida « *somiglia a un delfino* » (16). Une autre comparaison type est celle qui fait de l'île un bateau. C'est ainsi que pour l'enfant solitaire, Procida est tout à la fois « *una flotta* » (73), « *una nave corsara* » (203) et qu'il aime à imaginer son île « *tutta imbandierata come una bella nave* » (117). Rodrigues, elle, « est semblable à un radeau perdu au milieu de l'océan » (35). Île dans l'île, l'image englobe aussi souvent la demeure familiale selon une tradition bien connue faisant de l'île un « espace-gigogne, secrétant à l'intérieur de lui-même d'autres lieux insulaires », précise Courtinat (2005 : 335) à propos d'une autre célèbre maison procidaine, celle d'Andrea, le grand-père de Graziella dans le roman éponyme de Lamartine. C'est ainsi que la « *Casa dei guaglioni pareva una grande nave piena di vento oceanico, in rotta su itinerari stupendi* » (56) tandis que le domaine d'Euréka est « comme un vieux navire » (125).

1. 2. Aspect mythique

Les deux îles ne partagent pas seulement un même substrat imaginaire, mais aussi, plus concrètement, un même substrat géologique car ce sont deux îles volcaniques. En dehors des évidences géologiques qui président à la naissance des îles et des explosions finales qui émaillent les structures narratives, le rôle du volcan est de proposer aux insulaires un concentré d'histoires aussi bien que d'Histoire. Inscrit

¹ « Le type est une micro structure constituée par un ensemble de traits organisés, comportant un noyau fixe (soit unique, soit formel) et un petit nombre de variables » (Zumthor, 1972 : 84).

dans le cahier des charges de l'imaginaire associé aux îles désertes comme le faisait remarquer Abraham Moles en 1982, sa présence habille l'île d'une profondeur qui la relie au centre de la Terre². Le volcan est la toile de fond de la robinsonnade traditionnelle car « le thème de l'exploration tellurique n'est nulle part traité avec plus de richesse symbolique que dans le texte paradigme de Defoe » (Racault, 1990 : 116). À l'image de la verticale Lincoln ou de la profonde Speranza, se développent sur l'île deux types d'imagination que nous pouvons partager, selon la terminologie de Gilbert Durand, en imagination ouranienne et imagination chthonienne. La première est diurne, dirigée vers les cieux et la seconde est nocturne, enfouie dans les entrailles de la terre. Procida, pour celui qui tire son nom d'une étoile et croit lire son avenir glorieux dans les cieux, donne naissance à un imaginaire ouranien, à un monde rêvé dont les merveilles attendent Arturo par-delà les limites de l'île, par-delà les limites de l'enfance. À l'opposé de cette imagination diurne, le trésor du *Privateer*, enseveli dans le sol de Rodrigues, donne naissance à un imaginaire chthonien qui s'ingénie à lire et relire et relire encore les traces pierreuses d'un trésor enseveli. Deux îles, semblables dans leur aspect extérieur, mais qui, déjà, se revêtent pour les protagonistes d'imaginaires strictement opposés. Complétons à présent cette première approche géophysique par une approche géomythique car, nous allons le voir, Procida et Rodrigues partagent aussi un même substrat mythique, de commune façon, mais de direction opposée.

L'île est donc un « objet géographique très spécifique, particulièrement porteur de rêve et d'imaginaire » (Jourde, 1991 : 121). Assez nombreuses sont les études qui ont souligné les relations qui unissent, depuis l'Antiquité, les îles au merveilleux³ pour ne pas y revenir. Comme le rappelle Jean-Michel Racault (1995a : 10) : « Une antique tradition associe le site insulaire à la magie des métamorphoses et à l'irréalité mouvante des apparences ».

D'autre part, des liens tout aussi étroits unissent les récits insulaires aux récits de commencement. Le célèbre texte de Gilles Deleuze (2002 : 12) qui fait de l'île « l'origine radicale et absolue » relie cette préoccupation archaïque de l'origine absolue (Eliade, 2002 : 77) à l'essence même de l'île déserte. L'île incarne la géographie de l'origine et c'est tout naturellement que Rodrigues a pour le la Narrateur « la beauté de l'aube de la création » (25). La robinsonnade est donc ce genre littéraire qui met en scène « les divers liens possibles entre la notion d'origine et le site de l'île » note Racault (1990 : 111) dans un texte intitulé justement *Insularité et origine* soulignant les liens entre les reconstitutions *ab initio* d'une histoire ou de l'Histoire et les robinsonnades. Les récits d'Arturo et du Narrateur sont profondément ancrés d'une part,

² Sur les relations entre le volcan et l'île voir l'ouvrage de Burgos et Rubino (1996) ainsi que le chapitre sur le volcan insulaire de Jean-Michel Racault (2010 : 253-280).

³ Parmi les incontournables citons Moureau (1989), Reig (1997) et Trenc (2001).

dans cette insularité mythique puisque ce sont des récits se voulant récits des origines et, d'autre part, dans une insularité merveilleuse puisque ces récits sont portés par une imagination érigée en seul instrument du déchiffrement du réel. Ainsi Procida est « un'isola stregata » (322), elle ressemble à « una foresta toccata dall'incanto » (126), les mots « incanto » et « incantesimo » sont d'ailleurs répétés tout au long du roman. À Rodrigues, le Narrateur remarque partout « quelque chose de fascinant » (13), « quelque chose d'étrange » (31) et cette « impression [...] d'étrangeté au monde » (37) le poursuit tout au long de son séjour dans l'île. Les nuits en particulier sont « magiques » (29) et c'est au décryptage du « langage magique » de son aïeul (113), au décodage de « la parole de son mythe » (105) que le Narrateur consacre tous ses efforts.

Avec le temps, la nostalgie archaïque du primordial est devenue pour les Occidentaux la nostalgie du Paradis terrestre (Eliade, 2002 : 91, 151). En effet, le mythe insulaire est paradisiaque car : « il exprime en même temps la nostalgie d'une origine et la perfection d'un état » (Fougère, 2005 : 379). Ce mythe est paradisiaque dans sa temporalité (le point zéro des commencements) et dans sa qualité (la Terre sans mal). Notons au passage que les deux romans entrelacent si bien légendes, lectures et fiction familiale, que tous deux font état d'un anneau magique : l'anneau qui rend invisible dans *L'isola di Arturo* (488), l'anneau magique de Suleïman dans *Voyage à Rodrigues* (118)⁴. De la magie au paradis, d'un paysage enchanté au jardin d'Éden, la nostalgie des origines et l'imagination topophile⁵ ont vite fait le pas. L'enfance d'Arturo Gerace est « come un paese felice » (28), elle est tendue en avant, « in attesa di tale epoca mitologica » (57) quand il aura enfin l'âge de partir découvrir le monde avec son père, souverain absolu de l'île, grand Capitaine des mers océanes et héros incomparable de la légende dont le nimbe son fils. La maison natale d'Arturo avait été pour l'Amalfitain « il paradiso terrestre » (65) ; pour Arturo, la qualité paradisiaque est étendue à toute l'île : « è un giardino fatato, questa mia isoletta » (66). L'île est un paradis dont Arturo a fabriqué les Lois sous la forme de Certitudes absolues, toutes dérivées de la Certitude première, intimement liée à l'île : « [...] solo a Procida esisteva una certezza : prima o poi, lui sempre ritornava là » (53) et « questa eterna speranza era un altro degli incantesimi di Procida » (54).

Quand le grand-père du Narrateur est obligé de quitter Euréka, le domaine familial, il lui semble avoir été chassé d'une terre qui avait été pour la famille comme « le rêve d'un paradis terrestre » (120). Bien des années plus tard, la composante pa-

⁴ Notons au passage que l'anneau illustre ici parfaitement la notion de « type » utilisée en analyse structurale. Il s'agit, nous dit Zumthor (1972 : 82) d'un élément du récit ayant des relations fonctionnelles avec les autres parties du récit et pouvant être réutilisé dans des contextes différents.

⁵ *La Poétique de l'espace* de Bachelard (2001 : 10) se veut une phénoménologie des images poétiques, c'est-à-dire l'analyse du point de *départ de l'image* dans une conscience. C'est l'auteur qui souligne dans le texte.

radisiaque s'est déplacée et c'est à Rodrigues que le Narrateur croit avoir atteint « un monde sans venin, sans malheur, sans défaite » (27), « le monde d'avant les hommes » (47). Le mythe primordial du paradis terrestre vient chapeauter en quelque sorte la multiplicité des hypotextes, apportant cohérence et unité par-delà les mers, les continents et les générations. Or, l'une des caractéristiques du mythe du paradis perdu est d'associer à l'île l'image d' « un territoire privilégié où les lois sont abolies, où le temps s'arrête » (Eliade, 2002 : 22). Ceci est particulièrement intéressant dans le cas des deux romans étudiés ici. En effet, le rêve d'Arturo est assujéti à un avenir instable comme les nuages, tandis qu'à Rodrigues c'est un passé immuable comme les rocs qui cautionne celui du Narrateur. Si Arturo est à l'origine de la légende de Wilhelm Gerace comme le Narrateur l'est de celle du grand-père, leur rapport au temps prend, tout comme nous l'avons vu à propos de l'imaginaire associé à l'île, des directions diamétralement opposées.

Pour l'enfant, c'est seulement après ses seize ans que s'ouvrira pour lui l'époque mythique de la découverte du monde avec le héros splendide auquel il a dédié sa foi. En attendant cette récompense suprême, l'adolescent se désespère d'un temps qui semble faire du sur place : « questo paradiso sospirato mi sembrava ancora tanto lontano » (68). Tout au contraire, pour le Narrateur qui est venu à Rodrigues « pour chercher à remonter le temps » (40), l'époque mythique est en amont : « N'est-ce pas ce passé extraordinaire qui est au cœur du trésor [...] ? » (44). L'auréole de gloire de W. G. est intimement liée au *futur* que s'invente Arturo tandis que celle du grand-père est consubstantielle du *passé* recomposé par le Narrateur. Le grand-père, centre de la légende familiale à l'œuvre dans *Voyage à Rodrigues*, était d'ailleurs lui-même un créateur de fables puisque « c'est lui qui, le premier, a inventé la légende du trésor de Rodrigues » (30). Si, pour le Narrateur, le Prédécesseur emblématique est le grand-père, pour le chercheur d'or, le Prédécesseur mythique a les traits du *Privateer*. Et l'on pourrait encore remonter plus en amont, du *Privateer* aux Argonautes. On peut donc dire avec Racault (1989 : 79) que « le site insulaire incarne le mythe utopique du lieu "autre" où chacun pourrait se ressourcer dans l'origine magiquement retrouvée ». Procida et Rodrigues, littérairement reconstituées, offrent aux protagonistes ce lieu « autre » qui rend possible leur fantaisie généalogique, c'est-à-dire, comme nous allons le voir, la possibilité d'un roman familial magiquement remodelé.

2. Le roman familial

Les caractéristiques du roman familial, tel qu'elles ont été décrites par Marthe Robert, sont utilisées ici comme outil d'analyse littéraire afin de mettre en évidence les principales composantes narratives. Ce socle narratif commun aux deux romans est constitué, d'une part d'une filiation imaginaire et d'autre part, d'une quête identitaire. La résultante de ces deux composantes est un sentiment d'exil, vécu comme une force centrifuge dans le cas d'Arturo dont la maturité signifie l'abandon de l'île ;

comme une force centripète dans le cas du Narrateur qui nourrit un désir de fusion insulaire.

2.1. Le secret

Wilhelm et le grand-père, en tant que médiateurs girardiens, n'ouvrent pas seulement la voie au désir mimétique, ils vont aussi entraîner les protagonistes sur les chemins glissants de l'introspection, car la navigation est courte qui va du roman d'aventures au roman de formation. Le titre d'un article de Roger Bozzetto sur les rapprochements entre le *Bildungsroman* et *L'Île au trésor* s'applique tout à fait à Rogrigues qui est justement, pour le Narrateur, *l'île dont le trésor est une aventure* : « Car le trésor, c'était tout cela, c'était l'aventure fabuleuse du *Privateer* [...] » (42). Un trésor non pas mirobolant, mais édifiant : « L'aventure de mon grand-père, c'était cela : non pas la quête de la Toison d'or, ni celle des rixdales du pirate, mais la fuite devant sa destinée [...] se découvrir soi-même [...] » (65). La conclusion que Bozzetto (1994 : 72-73) tire de son étude semble pouvoir aussi envelopper le roman de Morante : « un roman d'éducation original et poétique, car il ne propose pas au héros un trésor, un mariage ou une moralité au bout de l'aventure. Il laisse entrevoir pour celui-ci une certaine plénitude et une maturité qui lui permet de porter un regard distancié sur les valeurs sociales des adultes »⁶. En tant que Prédécesseurs, Wilhelm et le grand-père, sans en être conscients, ouvrent la voie, guident l'impétrant à travers les sinuosités de ses propres certitudes comme à travers les anfractuosités des roches basaltiques. C'est ainsi que, pour Arturo, W. G. est au propre et au figuré, « una guida inconsapevole » (309) tandis qu'à Rodrigues le Narrateur s'applique à mettre ses pas dans ceux du grand-père, arpentant à sa suite le sol rude.

Les Prédécesseurs, ces figures de la légende personnelle haussées au rang de modèles de vie, tirent leur pouvoir du secret qu'ils détiennent. Ce secret est, aux yeux des protagonistes, Arturo et le Narrateur, le bien le plus précieux et le plus enviable. Or, ce secret n'est ni sonnante ni trébuchant puisque c'est de connaissance dont qu'il est question. Dans le schéma narratif de ces deux textes, en lieu et place de la traditionnelle princesse des contes, au lieu du trésor aux mille feux des romans de pirates, il y a la connaissance, une connaissance sobre et humble, mais vitale pour les protagonistes. Wilhelm détient, aux yeux de son fils adolescent, le secret des cités lointaines, au-delà de Naples, peut-être même jusqu'en Écosse ou aux sources du Nil. Chacun de ses départs semble contenir un secret plus merveilleux encore que le retour précédent, mais le père ne parle jamais au fils de ses escapades sur le continent : « lui non faceva mai parola sulla vita fuori dell'isola ; e la mia immaginazione si struggeva intorno a quell'esistenza misteriosa » (38). Ses voyages n'ont comme seul but que « la vera conoscenza » (338), Arturo en est persuadé.

⁶ Bozzetto parle bien entendu de *L'île au trésor*. Nous avons fait ici le rapprochement avec le roman d'Elsa Morante.

Et d'ailleurs « comment n'y aurait-il pas un secret ? » (24) se demande le Narrateur devant le paysage lunaire de Rodrigues. Le grand-père, dernier dépositaire du secret du *Privateer* est, pour le Narrateur, un personnage tout aussi énigmatique que l'est W. G. pour Arturo : il est détenteur d'un secret affleurant dans chaque élément du paysage et « dont il était le seul à avoir perçu l'appel » (63). Si l'on sait, depuis Deleuze, que l'homme est nécessaire à la condition d'île déserte, et que cet homme doit être suffisamment séparé des siens ou suffisamment créateur, il n'est pas étonnant que les îles désertes engendrent leur propre langue comme conséquence inévitable de cet isolement et de cette création⁷. Car « toute complicité se scelle aussitôt par l'institution d'un vocabulaire réservé » rappelle Valéry (2014 : 208) et c'est comme l'héritage que laisse le Prédécesseur au protagoniste, un lien concret et intemporel entre le monde rêvé et le monde présent. Cette langue demande un décryptage, ce qui la rend inaccessible aux intrus : « Avevo subito riconosciuto, al ritmo di quei fischi, un linguaggio segreto di segnali, specie di alfabeto Morse, che mio padre e io avevamo inventato insieme ». À Rodrigues dont « la vallée tout entière est un langage » (118), le chercheur d'or « avait inventé un langage » (103) : « une langue pour parler au temps passé » (103). Si la langue d'Arturo va du présent vers le futur, celle du chercheur d'or remonte du présent vers le passé.

Et, de la terre aux étoiles, le secret de la grande épopée de la vie envahit tout l'espace, engendrant un sentiment de frustration : « Era umiliante vedere il cielo e pensare : là ci sono tanti altri paesaggi, altre iridi di colori, forse tanti altri mari di chi sa quali colori, altre foreste più grandi che ai Tropici [...] ... e io non posso arrivare là ! » (180). Frustration des voyages que l'on ne fera pas ou, pour le Narrateur, nostalgie des voyages qu'il n'a pas faits, celui de Jason, celui de Misson. Pour le grand-père tout est herméneutique, le sol et même « le ciel tout entier devait alors lui sembler le plan d'un secret, comme le tracé original de tous les mystères qu'il avait entrepris de déchiffrer » (34).

2.2. La quête de l'identité

Mais il y a un secret encore plus intime, et qui sera révélateur de destin. Au fond des âmes, comme au fond du ravin de l'Anse aux Anglais ou sous le ciel étoilé de Procida, git le terrible secret du roman familial. Par-delà les clairs-obscur de toute épopée familiale, c'est l'intimité de leur propre démarche que les protagonistes cherchent à percer : « qui suis-je ? ou plutôt : *que* suis-je ? » (134) se demande le Narrateur au terme de son voyage. Cette connaissance cachée, que l'on lutte pour la révéler dans le cas du Narrateur, ou pour la celer dans le cas d'Arturo, est le facteur qui va déterminer l'appartenance des protagonistes à l'un ou l'autre des deux genres de héros

⁷ Pensons par exemple au langage gestuel entre Robinson et Vendredi dans *Vendredi ou la vie sauvage* de Michel Tournier (1997 : 114-115).

romanesques selon Marthe Robert. Dans le roman d'Elsa Morante la réalisation de la légende dorée familiale est tributaire de l'avenir⁸, dans celui de Le Clézio elle implique la sacralisation du passé. L'un bâtit sur ce qui sera, l'autre sur ce qui a été. Mais les deux récits ont en commun « cette volonté de remaniement » qui selon Marthe Robert (1977 : 38) caractérise le roman. À partir de là, Marthe Robert (35) distingue deux sortes de roman selon les moyens mis en œuvre pour atteindre le but recherché : « ou bien il raconte des histoires, et il change *ce qui est* ; ou bien il cherche à se marier au-dessus de sa condition, et il change *ce qu'il est* ». Nous retrouvons sans peine le Narrateur, lisant et déchiffrant sans cesse les traces du grand-père pour tenter de changer *ce qui est*. Il agit sur les pierres, sur le sol. Arturo comprend qu'à la trahison de son père il ne lui reste, pour surmonter l'humiliation et le fracas des rêves brisés, qu'à changer *ce qu'il est*. Si l'on reprend les deux grandes catégories de romans⁹, celui de *l'enfant trouvé* qui change ce qui est, s'évadant dans un monde imaginaire et celui de *l'enfant bâtard*, qui change ce qu'il est, nous voyons une fois de plus les deux protagonistes choisir des solutions opposées. Arturo, à seize ans, bascule volontairement du côté de *l'enfant bâtard*, le Narrateur, lui, s'emploie à recomposer la fable familiale en *enfant trouvé*.

Arturo, enfant, n'a qu'un seul secret : les six lois de son Code de la Vérité Absolue. Arturo, adolescent, aura un secret bien plus terrible, il aime sa jeune belle-mère, et cet amour entre directement en conflit avec le Code de la Vérité Absolue. Quitter l'île c'est alors pour lui remanier son propre destin, faire voler en éclats ce Code étriqué, c'est démythifier le héros de son enfance et accepter sa solitude, sans Lois, sans Foi. Sans vouloir revenir ici sur la racine œdipienne du drame, bien connue par ailleurs, notons que c'est à cause de ce secret qu'Arturo est chassé du paradis terrestre, comme Adam après la faute. Arturo, dont le choix du nom n'est pas sans rapport avec le poète du *Bateau ivre*¹⁰, porte un nom dont il est très fier puisque c'est le nom d'un roi et celui d'une étoile, mais surtout parce que c'est sa mère qui l'a choisi. Orphelin de mère dès sa naissance, il porte dans son nom, comme une prophétie, le désir de gloire qu'elle lui destinait. Comme un destin aussi, car l'histoire d'Arcturus, le gardien de l'Ourse, est celle de la violation d'un tabou sexuel¹¹ et c'est l'amour pour

⁸ Voir aussi Imberty (2014) à propos du roman familial chez Elsa Morante.

⁹ La répartition des types romanesques faite par Marthe Robert est redimensionnée par Jean-Yves Tadié dans *Le roman d'aventures* (1982 : 11).

¹⁰ « Arthur Rimbaud, poeta adorato da Morante, uno dei «Felici Pochi», il più importante modello di Arturo Gerace, va riconosciuto come lettura fondamentale e antecedente letterario delle sperimentazioni della sezione » (Ceracchini, 2015 : 89). Sur le rôle d'Arthur Rimbaud dans l'œuvre d'Elsa Morante voir aussi Biancamaria Frabotta (2014).

¹¹ Voir Jacques Lacarrière (2003 : 117).

sa belle-mère, de deux ans seulement son aînée, qui le poussera hors du paradis de Procida. C'est aussi après la faute, matérielle celle-ci, que le grand-père a été chassé d'Eureka, la maison natale qui symbolisait pour lui le paradis terrestre. Face à ces bannissements, l'un volontaire, l'autre forcé, Arturo et le grand-père vont encore une fois réagir différemment. La notion d'exil telle qu'elle a été analysée par Jean-Marc Moura dans *La Littérature des lointains* (1998) va faire le lien entre ce douloureux sentiment de perte et les deux types romanesques de Marthe Robert dont il était question précédemment.

2.3. L'exil

Arturo n'a qu'un seul désir : partir avec son père dans le vaste monde. À Procida, il se sent comme exilé de la vraie vie que lui refuse son père le condamnant ainsi « a percorrere una Siberia sterminata di giorni e di notti » (44). Pour le jeune garçon, la vraie vie ne peut commencer qu'au-delà de Procida. Son départ de l'île, permis par la démythification de l'image de son père, signifie quitter une terre à laquelle, finalement il n'appartenait pas, pour des contrées lointaines qui ne seront peut-être pas à la hauteur de ses fables d'enfant, mais du moins, seront siennes. De façon analogue, pour celui qui deviendra chercheur d'or, la chute d'Eureka à Rodrigues est amortie par « l'espoir de faire renaître Eureka » (140) puisque le trésor du *Privateer* lui permettrait de rendre à sa famille « la perfection du bonheur terrestre » (140). Le grand-père vit l'abandon d'Eureka comme « un véritable exil » (120), une blessure humiliante et douloureuse qui ne se refermera que peu à peu, grâce à la fable du Corsaire, baume de revanche sur les vicissitudes de la vie. La recherche du trésor caché comme le Code de la vérité absolue n'ont, pour seul but, que de rendre l'exil supportable. Rodrigues et Procida sont des lieux d'exil, Arturo et le grand-père s'y sentent comme rejetés loin du centre légitime de leur aspiration, vers une périphérie indigne de leur destin. Tous deux désirent quitter l'île, l'un avec le butin du *Privateer*, l'autre avec son père. Un même enthousiasme les pousse au départ, un même désespoir s'abat sur eux devant ce départ toujours repoussé. La différence entre eux ne se fera que devant les promesses non tenues de leurs Prédécesseurs respectifs : le grand-père s'entêtera dans sa chimère tandis qu'Arturo larguera les amarres.

Le protagoniste du *Voyage à Rodrigues* n'est cependant pas le chercheur d'or, objet d'un roman antérieur, mais bien le Narrateur. Et c'est là toute la différence car les directions prises par les protagonistes des deux romans s'opposent à nouveau, illustrant deux types de relation à l'île : la topophilie et la topophobie (Moura, 1998 : 266). En effet Rodrigues, terre d'exil pour celui qui fut chassé d'Eureka, ne l'est plus pour le Narrateur qui croit y retrouver, sous la pauvreté essentielle, l'aube de l'humanité, avant que les hommes ne fassent chavirer le monde vers un exil éternel. Pour lui c'est Rodrigues qui est le vrai centre de la vie, puis, la fable aidant, de sa vie. Soudain très loin de « son siècle de vanité et de confort » (77), il se sent arrivé dans

un autre monde, un monde « qui n'appartient pas aux hommes modernes » (46). On remarque alors chez Arturo comme chez le Narrateur qu'« une relation de mal-être, un désir de fuite marquent leurs rapports imaginaires à un lieu qui n'est pas senti comme le lieu *réel* » (Moura, 1998 : 267). Mais ce désir de fuite sera centrifuge chez Arturo, de l'île vers les lointains, et centripète chez le Narrateur, des lointains vers l'île. Arturo développe une relation de topophobie envers Procida, c'est-à-dire qu'il développe un « rejet du lieu vers un ailleurs de l'espérance » (Moura 266), ailleurs qui est celui des mondes mystérieux visités par son père. Tout au contraire, le Narrateur développe envers l'île une relation de topophilie qui se caractérise par une « adhésion aux valeurs du lieu au cœur même de l'espace » (*id.*). L'insularité a des polarités opposées : Procida est pour Arturo le lieu de la vie contrainte, quand la *vraie* vie est au-delà de ses rives ; Rodrigues est pour le Narrateur le lieu de la *vraie* vie, quand le monde d'où dont il vient lui semble corrompu. Pour lui l'îlot est un *sur-lieu* où rien ne s'est encore corrompu répondant « à une intimité plus pleine que n'importe quel endroit au monde » (Moura, 1998 : 267). Ajoutons que ces désirs, rester dans l'île (le Narrateur) ou la quitter (Arturo), font écho à un mouvement intérieur, où la quête du *vrai* lieu rejoint la quête identitaire. Là-aussi les évolutions seront opposées : de la différenciation à la fusion pour le Narrateur, de la fusion à la différenciation pour Arturo.

3. Conclusion

Quitter l'île au lieu d'y aborder, désacraliser une ascendance supposée fabuleuse au lieu de la glorifier, rompre tout lien de filiation et non en tisser de nouveaux, le premier roman de Morante présente un parcours inverse à celui qui est à l'œuvre dans le *Voyage à Rodrigues*. En quittant Procida, Arturo s'est libéré du poids de sa trop mythique ascendance. Son départ, en signe de conquête, consomme le rejet de sa double origine : insulaire et généalogique. Dans une volonté exactement inverse de réappropriation du roman familial, les réflexions du Narrateur illustrent le mythe de l'origine absolue et s'ingénient à s'y ancrer. L'insularité lointaine qui, on le sait, est un grand vecteur de l'exotisme nostalgique, lui offrira la possibilité de « s'éprouver non plus Européen déraciné exilé à la périphérie du monde, mais habitant autochtone d'un lieu de centralité auquel le rattache une glorieuse filiation » (Racault, 1995a : 389). Pour le Narrateur il s'agit de s'enraciner dans une terre qui n'est pas la sienne sinon au travers d'une ascendance qu'il s'efforce de réactualiser en revivant, le temps d'une escapade, le rêve de son grand-père. Pour Arturo au contraire, il s'agit de se libérer d'une ascendance bien réelle en dénouant les fables et récits fabuleux dont il l'avait parée. Les deux protagonistes partagent cependant une vérité commune, qu'ils ont apprise dans l'île : il n'y a pas de trésor caché. Dès les premières pages, le Narrateur avait placé la recherche chimérique du trésor du *Privateer* sous le signe de « la fable du laboureur et de ses enfants » (20). Cet échec n'est cependant qu'apparent car jamais le trésor n'a été le réel but de son voyage. Pour Arturo, non plus, il n'y a pas de

trésor, la découverte en est cependant plus douloureuse. Le trésor que convoite Arturo depuis toujours c'est de pouvoir, un jour, dans ce qu'il appelle les temps mythologiques, partir de Procida avec son père et l'accompagner dans ses fabuleux et lointains voyages. Mais les voyages de ce père héroïque se révèlent n'être que mensonge et le voile sur ses mystérieuses allées et venues est levé brutalement : « Sarà molto [...] se è arrivato fino a Benevento, o a Roma-Viterbo ! » (338) Comme dans le *Voyage à Roderiques*, c'est l'absence de trésor qui pousse à la découverte de soi, faisant de cette découverte le vrai trésor.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, Gaston (2001 [1957]) : *La poétique de l'espace*. Paris, PUF (Quadrige).
- BOZZETTO, Roger (1994) : « L'île dont le trésor est une aventure ». *Europe*, 779, 62-73.
- BURGOS, Jean et Gianfranco RUBINO (1996) : *L'île et le volcan. Formes et forces de l'imaginaire*. Paris, Lettres Modernes (Thématique de l'imaginaire).
- CARTONI, Flavia (2014) : « L'isola di Arturo. Il passaggio dal microcosmo al macrocosmo ». *Cuadernos de Filología Italiana*, 21, 63-74.
- CERACCHINI, Silvia (2015) : « Le chiavi e le ispirazioni letterarie della Comedia chimica », in E. Palandi et H. Serkowska (éds.), *Le fonti in Elsa Morante*. Venezia, Edizioni Ca'Foscari, 85-92.
- COURTINAT, Nicolas (2005) : « *Graziella* de Lamartine, ou le double visage de l'île », in M. Trabelsi (éd.), *L'insularité*. Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 331-343.
- DELEUZE, Gilles (2002) : « Causes et raisons des îles désertes », in D. Lapoujade (éd.), *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DELL'AIA, Lucia (2014) : « La parodia nei romanzi di Elsa Morante ». *Cuadernos de Filología Italiana*, 21, 101-112.
- DURAND, Gilbert (2002 [1969]) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.
- ÉLIADÉ, Mircea (2002 [1957]) : *Mythes, rêves et mystères*. Paris, Gallimard (Folio essais).
- FOUGÈRE, Éric (2005) : « Insularité politique et poétique insulaire : le cas des voyages imaginaires et des utopies », in M. Trabelsi (éd.), *Insularité*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (CRLMC), 379-400.
- FRABOTTA, Biancamaria (2014) : « I paradossi di *Alibi* ». *Cuadernos de Filología Italiana*, 21, 131-142.
- JOURDE, Pierre (1991) : *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*. Paris, José Corti.

- IMBERTY, Claude (2014) : « Les formes du roman familial dans *Mensonge et sortilège* d'Elsa Morante ». *Filiations*, 3. Disponible sur : <https://preo.u-bourgogne.fr/filiations/index.php?id=134>.
- LACARRIÈRE, Jacques (2003 [1984]) : *Au cœur des mythologies*. Paris, Gallimard (Folio).
- LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave (2002 [1986]) : *Voyage à Rodrigues*. Paris, Gallimard (Folio).
- MOLES, Abraham (1982) : « Nissonologie ou science des îles ». *Espace géographique*, 11 (4), 281-289.
- MORANTE, Elsa (2003 [1957]) : *L'isola di Arturo. Memorie di un fanciullo*. Torino, Einaudi (Tascabili).
- MORANTE, Elsa (1986) : *L'île d'Arturo. Mémoires d'un adolescent*. Traduction de Michel Arnaud. Paris, Gallimard (Folio).
- MORANTE, Elsa (1948) : *Menzogna e sortilegio*. Torino, Einaudi.
- MOURA, Jean-Marc (1998) : *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*. Paris, Honoré Champion.
- MOUREAU, François (1989) : *L'île, territoire mythique*. Paris, Aux Amateurs de livres.
- RACAULT, Jean-Michel (1989) : « De l'île réelle à l'île mythique », in F. Moureau (éd), *L'Île, territoire mythique*. Paris, Aux Amateurs de Livres, 79-99.
- RACAULT, Jean-Michel (1990) : « Insularité et origine ». *Corps écrit*, 32, 111-123.
- RACAULT, Jean-Michel (1995a) : « Avant-propos. De la définition de l'île à la thématique insulaire », in J.-C. Marimoutou et J.-M. Racault (éds.), *L'Insularité. Thématique et représentations*. Paris, L'Harmattan, 9-13.
- RACAULT, Jean-Michel (1995b) : « L'écriture des pierres. Fiction généalogique et mémoire insulaire dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de Le Clézio », in J.-C. Marimoutou et J.-M. Racault (éds.), *L'Insularité. Thématique et représentations*. Paris, L'Harmattan, 383-392.
- RACAULT, Jean-Michel (1996) : « Robinson ou le paradoxe de l'île déserte » in L. Andries (éd.), *Robinson*. Paris, Autrement, 103-122.
- RACAULT, Jean-Michel (2010) : *Robinson et compagnie. Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*. Paris, Petra.
- REIG, Daniel [éd.] (1997) : *Îles des merveilles. Mirage, miroir, mythe*. Paris, L'Harmattan.
- ROBERT, Marthe (1977 [1972]) : *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Gallimard (Tel).
- SERONI, Adriano (1957) : « L'isola di Arturo ». *L'Unità*, 19 avril.
- TADIÉ, Jean-Yves (1982) : *Le roman d'aventures*. Paris, PUF.
- TOURNIER, Michel (1997 [1971]) : *Vendredi ou la vie sauvage*. Paris, Gallimard (Folio junior).
- TRENC, Eliseo (2001) : *Au bout du voyage, l'île : mythe et réalité*. Reims, Presses Universitaires de Reims.
- VALÉRY, Paul (2014 [1930]) : *Variété I et II*. Paris, Gallimard (Folio/Essai).

ZANOTTI, Paolo (2001) : *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*. Firenze, Le Monnier.

ZUMTHOR, Paul (1972) : *Essai de poésie médiévale*. Paris, Seuil (Poétique).

© 2019. This work is published under <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>(the“License”). Notwithstanding the ProQuest Terms and Conditions, you may use this content in accordance with the terms of the License.