

LOCUL IDEAL

(J. M. G. Le Clézio și Michel Tournier)

Colecția „Phantasma” este coordonată de Corin Braga

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

www.edituratracusarte.ro

Editura Tracus Arte

București, Bulevardul Gloriei nr. 32, sector 1

© 2022 Tracus Arte

Nicoleta Popa

LOCUL IDEAL
(J. M. G. Le Clézio și
Michel Tournier)



Tracus Arte
2022

Cuprins

I. INTRODUCERE.....	7
II. OBSESIA SPAȚIULUI ORIGINAR LA	
J. M. G. LE CLÉZIO ȘI LA MICHEL TOURNIER.....	20
1. Fascinația pentru mit și căutarea unui spațiu-timp ideal....	20
2. Spațiu-timpul – relativitatea „locului ideal”.....	40
3. Arhitectura spațiului la J. M. G. Le Clézio și la Michel Tournier. Jurnal intim – Jurnal <i>extim</i>	48
3.1. Hic et nunc ca rezolvare a relației dialectice dintre „aici” și „acolo” în construcția spațiului ideal leclézian.....	48
3.2. Reflectarea relației identitate – alteritate în arhitectura universului mitic la Michel Tournier...	62
4. Melancolia – cauza alienării și condiția unei <i>questa</i> identitare.....	81
III. LUMI ÎN OGLINDĂ.....	89
1. Natura ideală – natura idealizată	89
2. Cerul și pământul. Apa primordială și focul. Limbajul – al cincilea element.....	95
2.1. Apa. Nostalgia Paradisului pierdut și diluviul distructiv.....	95
2.2. Pământul – Terra Mater. Agonia spațiului mărginit în nemărginire. Muntele – Centrul Lumii. Insula – spațiu utopic.....	108
2.3. Focul – extincție și renaștere	113

2.4. Limbajul în construcția lumilor imaginare la Michel Tournier și la J. M. G. Le Clézio	117
3. Dublul – gemenii, oglinda, fotografia – delimitarea lumilor la Michel Tournier.....	159
4. Civilizația ca <i>descensus ad inferos</i> . Utopia în universul romanesc al lui Le Clézio și al lui Michel Tournier.....	167
4.1. Configurările utopiei ca spațiu-timp ideal.....	167
4.2. Poetica locului – poetica textului	178
IV. CĂLĂTORIA ȘI CĂUTAREA PARADISULUI	
TERESTRU.....	182
1. Drumul către centru. Căutarea identității	182
2. Feminitatea (<i>anima</i>) – rolul ei în definirea identității.....	210
3. Neofiți și inițiați.....	223
3.1. Treptele sapiențiale în evoluția protagonistului din romanele lui J. M. G. Le Clézio	223
3.2. Preoți, șamani, regi – ipostazele călăuzei	237
3.3. Stadiul de „cocon” – poarta de intrare între inițiați	244
3.4. Monstruozitatea și procesul inițierii la Michel Tournier	249
3.5. Numerologie. Simboluri ale alesului.....	255
4. Memoria – cauza ratării și căderea în ciclicitate	262
V. CONCLUZII.....	267
INDEX DE TITLURI.....	281
BIBLIOGRAFIE	283

I. Introducere

Lucrarea de față își propune mitocritica și mitoanaliza imaginarului din romanele scrise de J. M. G. Le Clézio și de Michel Tournier, cu focalizare pe configurările spațiului, pentru a identifica modul în care fiecare dintre cei doi autori francezi caută și construiește un „loc ideal”, concept impus de Jean-Jacques Wunenburger în *Utopia sau criza imaginarului*¹, un refugiu din calea tumultului scientist, monoton, searbăd, golit de sacralitate, din lumea modernă, acel Paradis terestru, unde se anulează relativitatea timpului și a spațiului, unde individul își regăsește identitatea, unde mitul este viu și unde este posibilă refacerea legăturilor cu structurile arhetipale. Este, de fapt, parcursul ontologic, povestea unei devenirii, prin raportare la timp și la loc, acel cronotop cu statut primordial (fie în sens arhetipal, fie doar ca în-ființare a individului în lumea materială). Căutarea sinelui care înseamnă atât călătoria prin lume, cât și revenirea la Vârsta de Aur dovedește că regăsirea Centrului Ființei se poate asocia cu spațiul paradisiac al copilăriei, recuperabil regresiv, deși nu mai este același, însă, ca timp, revenirea este imposibilă, iar cercul urmat de fiecare personaj care se inițiază închide în el/deschi-de la infinit o „eternă reîntoarcere”.

¹ Jean-Jacques Wunenburger, 2001, *Utopia sau criza imaginarului*, traducere de Tudor Ionescu, Dacia, Cluj-Napoca.

Astfel, configurările spațiului în romanele lui J. M. G. Le Clézio și ale lui Michel Tournier se realizează prin raportare la biografia celor doi scriitori și la eseistica acestora, pentru a stabili modul în care obsesia geografiei originare, devenite mitice, conduce la definirea identității personajelor, dar, mai ales, a vocii auctoriale înseși. Atingerea acestui centru sacru ar însemna, conform teoriilor lui Mircea Eliade, cunoscute de ambii prozatori francezi, drumul labirintic spre Centrul propriei Ființe.

Capitolele și subcapitolele lucrării vizează un parcurs de la spațiul real, devenit mitic, trecând prin ipostazierile Paradisului terestru, cu încercările permanente de resacralizare a lumii, urmărește inițierile neofitului ales pentru accesul la sacru și se încheie prin a marca textual, la nivel de structură narativă, tentația permanentă a Paradisului, ratat prin neatingerea Centru-lui și recăderea, astfel, în ciclicitate. Memoria este mobilul tra-seului regresiv, melancolia este o stare permanentă a neofitului care nu află în lume împlinirea pe care o caută, tocmai pentru că se raportează permanent la locul care bântuie în amintire, iar nostalgia este dorul constant nu atât pentru un Paradis pământesc, cât, mai ales, pentru un Eden transcendent, celest.

Fizic, în termeni științifici, dar și psihanalitic, spațiul este relativ, de unde dificultatea de a numi un singur loc ca fiind Paradisul. Imaginarul spațial la cei doi scriitori francezi relevă funcționalitatea unor locuri precum insula, casa natală, Ierusalimul, în reconstrucția ficțională a unui cadru edenic, ideal. Evadarea din real și tentația originii sunt susținute prin două stări: nostalgia și melancolia, ambele marcate de căderea în istorie prin memorie. Personajele/scriitorii înșiși aparțin altui spațiu decât cel locuit, chiar și decât cel de unde provin, ele/ei căutând o configurație perfectă, numinoasă, desenată simbolic

de stele, de constelațiile ghidante. Lumea terestră își poate redobândi sacralitatea, ca în vechile ritualuri, perpetuate în toate culturile, dacă devine o imagine a cerului (drumul Pleiadelor spre zenit, de exemplu, în *Urania* lui Le Clézio, constelațiile care călăuzesc rătăcirea pe mare în *Căutătorul de aur*, tot la Le Clézio sau steaua care călăuzește magii, în *Gaspar, Melhior și Baltazar*, romanul lui Michel Tournier).

Utopia, varianta ideală a civilizației (pe care personajele nu o pot accepta, fiind artificializată, dar în care nici nu pot interveni) și care este, de obicei, un loc îndepărtat, cu predilecție insular, se coalizează cu varianta călătoriilor extraordinare, de descoperire a unor locuri noi, necunoscute, pentru a marca, împreună, devenirea interioară a personajelor, cunoașterea de sine și atingerea Paradisului ceresc căutat. Corpusul de texte selectat pune în evidență mitemele recurente din opera celor doi autori francezi și variantele prin care se construiesc utopiile sau se configurează călătoriile prin lume, scopul final fiind redescoperirea sinelui și conștientizarea faptului că Paradisul preadamic cunoaște epifanii, în măsura în care grădina edenică de pe pământ reflectă sau reface simbolic legătura cu cerul. Fiecare întoarcere la locul natal, pentru Le Clézio, sau fiecare „vânătoare” a *alter*-ului, la Michel Tournier, aduce, în parte, o și mai pronunțată conștientizare că „locul ideal” este consensul sinelui cu divinitatea, este un loc transcendent și, de aceea, călătoria sau reîntoarcerea spațială spre Vârsta de Aur ajunge un pretext pentru o nouă aventură, o altă, mereu reluată călătorie, în speranța că lumina divină se arată (la Michel Tournier) sau devine posibilă cufundarea în noaptea pre-în-ființării în lume, în materie (la Le Clézio). La J. M. G. Le Clézio, în primele romane, cele concepute ca „roman-puzzle” (cu un termen al autorului), ca roman fragmentar, roman-eseu chiar,

Procesul verbal, *Potopul*, *Cartea fugilor*, personajul, cu nume simbolic, Adam Pollo (*Procesul verbal*), Besson, scriitorul din *Potopul* sau personajul redus la inițiale, Hogan, tânărul care desemnează generic speța umană, Jeune Homme (J. H.) (*Cartea fugilor*) fuge din calea civilizației, a orașului pustiu și gol, paradoxal, prin prezența mulțimilor de oameni – în plus, în *Potopul*, invadat de apele distructive – și se retrage sau caută un loc izolat, insular, părăsit, în proximitatea mării unde, tăcut, urmărește detașat spectacolul deșănțat, degradat al lumii. Ieșirea din tăcere îi va aduce lui Adam Pollo închiderea într-un ospiciu, dar și acolo, neînțeles de grupul de psihiatri care îl anchetează, alege afazia, tăcerea absolută, iar în chilia lui, măcar iluzoriu, pentru o clipă, Adam simte Centrul Ființei, cel căutat în lungile și solitare zile și nopți călduroase, petrecute în vila abandonată de la marginea orașului, ajunge să spună, asemenea altui rătăcitor prin lume, Besson: „Sunt”.

Călători prin lume în căutarea unui spațiu utopic sunt și în romanele apărute după 1980, dar, de data aceasta, într-o țesătură narativă simplificată ca limbaj, legată (nefragmentată) și, în acest fel, devine mai clară povestea mitică. Nomadul este și Alexis din *Căutătorul de aur*, tânărul care își părăsește locul natal de pe Valea Boucanului. Casa este distrusă de ape, iar familia este strămutată într-un loc nou, mult prea străin și cu mizere condiții de trai. Acesta pleacă să caute comoara corsarului, ascunsă undeva în insule, departe, la capătul mărilor, imbarcat pe Zeta (replică a corabiei mitice *Argo*) și având cu el schemele corsarului. Experiența inițiatică a eroului o va îndeplini Ouma, alt nomad, primitivul de această dată, fata fără loc și fără țară care îi arată că nu aurul îl caută, ci, poate, contează desenul obținut din schemele corsarului, replică a constelațiilor pe care pare să le reflecte. Războiul îl face să aban-

doneze temporar căutările (războiul este mobilul călătoriei și pentru personajul Esther din *Steaua rătăcitoare*, evreica ce își caută locul natal, la început captivă în confruntările dintre italieni și francezi). Reîntoarcerea la locurile natale, după război nu îi aduce bucuria pe care o spera și este gata să își reia în stăpânire insula, vechea insulă a corsarului, și cum nici acolo nu se mai simte în armonie cu locurile, revine pe Valea Boucanului, însă nu locul îl dorea, ci trăirea din copilărie, cu pășările vestitoare ale coborârii Duhului Sfânt pe pământ și prezența celei care deține adevăruri imuabile, esențiale, arhetipale, Ouma, sălbaticul, primitivul, instanța feminină alături de care are loc trecerea simbolică spre transcendent. Nomadul fără origine este și Laïla, protagonista din *Peștișorul de aur*, care, sub diverse identități și din cauza mediilor tot mai improprii în care ajunge să fie crescută, rătăcește prin orașe sau dincolo de mări, în zone tot mai defavorizate, spre care evadează pentru a-și găsi clanul hilal, din care fusese furată. Bătrâna din final, căreia îi atinge mâna, îi dă iluzia că, măcar simbolic, a fost tangibilă amintirea a ceea ce este: parte a unui trib.

De altfel, la Le Clézio, există o preferință pentru personaje din sfera comunităților arhaice, tocmai pentru a amplifica ideea că acestea dețin încă o viețuire în spirit arhetipal și că, prin tangența cu aceste lumi, civilizația se poate reîncărca esențial cu trăirea în armonie cu natura, cu divinitatea, cu sine. *Raga* este spațiul unde se călătorește în comunitățile arhaice, la „Popoarele de apă” și, ca în orice text unde se fac trimiteri la insule, *Raga* este nostalgia insulei Mauritius, a insulei originare a scriitorului, pe care o caută și ficțional, prin locuri închipuite ca ideale, care există într-un timp ce nu curge și le face regăsimile așa cum era totul la începuturile lumii. „Poporul-curcubeu” din *Urania* caută un loc întemeietor, unde să poată

institui principiile de viață pe care și le-a conceput și care vi-zează, în principal, ideea de libertate. Camposul, acest loc izolat de civilizație, este oglinda cerului. Dar, ca în orice utopie, omul-demiurg este unul ratat, iar lumea ideală se destramă, nu se poate institui, nu poate fi ruptă pe deplin de civilizație, ba este expulzată de civilizație. Totuși, personajul care asistase la făurirea Uraniei (aceeași din legende de copilărie) în adolescență (când călătorește prin vestul mexican, din calea războiului, a sărăciei) și a auzit apoi de disoluția ei, după 60 de ani, după ce toată viața a fost profesor de geografie, merge să revadă Insula Semilunii, locul unde ar fi trebuit să se stabilească „poporul-curcubeu”. I se pare că insula este încă oglinda cerului, dar, ca spațiu pustiu, nelocuit, poartă doar urmele devastatoare ale civilizației care i-a alungat pe cei despre care memoria colectivă nu mai știe nimic. Aviatorul care îl conduce pe protagonist spre locurile trecutului știe doar ce a fost înainte și după Camposul peregrin și oamenii lui. Protagonistul rămâne cu nostalgia Paradisului pierdut, dar cu bucuria că, în varianta lui terestră, l-a cunoscut și cu memoria unei treceri prin poarta inițierii, Urania.

La Michel Tournier, călătoria cu rol inițiativ sau instituirea de spații utopice insulare sunt soluții pentru căutarea mitului, implicit a sinelui. În *Vineri sau limburile Pacificului*, primul roman publicat, autorul francez reinterpretează mitul cunoscut al lui Robinson, despre care declară în unele interviuri că l-a urmărit toată viața, că îi cautase alte și alte rescieri. Robinson, naufragiat pe insulă, numită de el Speranza, ipostază a mamei, a feminității în general, *anima*, „se dezbracă” de civilizație pentru a reinstitui propriile legi, unele – amintire a lumii din care vine, clepsidra-timpul, altele – în acord cu suflul insulei, cu natura de care îl face conștient Vineri, „bunul sălbatic”,

dublul lui Robinson. Inițierea prin celălalt – insula însuflețită, erosul, *alter-ul*; Vineri – se încheie simbolic prin apariția personajului-copil, Joi, care, dincolo de conotațiile instituite prin nume, completează ideea de familie, chiar de treime și duce procesul devenirii spre nota spiritualizantă, punctul terminus din toate romanele lui Tournier. Ca o mărturie a acestei semnificații simbolice, mitico-religioase, este romanul *Gaspar, Melhior și Baltazar*, unde călătoria celor trei magi se încheie în Ierusalim, iar a celui de-al patrulea mag, prin care se instituie, de fapt, ideea centrală a textului, Taor, îl conduce tot spre Ierusalim, după o coborâre în mina de sare, timp de 33 de ani. Taor ajunge ultimul în orașul sfânt, dar se împărtășește cu lumina, este martorul unei hierofanii, rățacirea lui dobândește un sens spiritual. Dacă drumul lui Taor are un mobil banal, căutarea rețetei rahatului, obișnuitul devenit apoi, prin inversiune, o experiență sacră, berberul Idriss, din *Picătura de aur*, pleacă din deșert spre Paris în căutarea unei fotografii făcute de o femeie blondă, un vizitator prin exotica Sahara, pentru că, în concepția comunității sale arhaice, fotografia înseamnă a-i fi fost furată identitatea. Contactul cu civilizația implică un parcurs al inițierii, încheiate cu citirea semnelor lumii, sub îndrumarea maestrului caligraf. În alte romane ale sale, Michel Tournier investeste cu funcție spiritualizantă monstruosul. Francezul Abel Tiffauges este căpcăunul din *Regele Arinilor*, care ajunge în Germania, în vremea nazismului, într-un lagăr, dar, în plan mitic, acest periplu actualizează două legende: Canada, pentru mitologia franceză și Prusia Orientală, pentru mitologia germană, iar, odată cu acestea, un întreg imaginar arhaic: animalul totemic, Unhold, elanul sau chiar Regele Arinilor, omul din turbării, corpul din ape, pe care timpul nu l-a distrus, mărturia unor ritualuri primitive din acele locuri.

Salvarea copilului evreu Efraim relevă transfigurarea lui Abel, sacralizarea monstruosului. Aceeași încercare de sanctificare a monstruosului există și în *Gilles și Jeanne*, roman tradus și cu titlul *Fecioara și căpcăunul*. Imaginând fapte care să umple blancurile istorice, Tournier actualizează mituri: Fecioara din Orléans și Barbă-Albastră, monstrul. Jeanne este o apariție fascinantă la curtea fiului celui mai mare al regelui Franței și, din convingerea că voci divine au îndemnat-o să vină, este acceptată, i se dau atribuții de conducător de oști, iar pentru o vreme, aduce victorii importante pentru Franța și mijlocește încoronarea noului rege. Este o apariție fascinantă, mai mult pentru nobilul Gilles de Rais, care o urmează necondiționat în lupte. Dar, după scurt timp, anul pe care Fecioara mărturisise că l-ar fi mai avut de trăit, este arsă pe rug la Rouen, sub acuzația, în principal, de vrăjitorie. Gilles de Rais devine, din acel punct, malefic și se refugiază în acte abominabile pe care le va încuraja florentinul Prelati, sub pretextul că și el poate urma calea purificării, ce i se dăduse idolului său. Jeanne va fi canonizată 500 de ani mai târziu, dar Gilles va rămâne, cel mult, o umbră credincioasă a figurii angelice de care se lăsase inspirat cândva. Decăzutul nobil, monstrul, este ars pe rug, pentru el, „inversarea” nu s-a mai produs, este condamnat de instanțele Bisericii și de opinia publică și este păstrat, în memoria colectivă, ca o figură mitologică de căpcăun.

În *Meteorii*, călătoria aparține unuia dintre gemeni, Paul, care își caută *alter*-ul, fratele, cealaltă jumătate identică la nivel corporal, Jean, dar trecerea lui Paul prin lume, prin locuri care nu au timp (borna zero din Montréal) sau unde spațiul sacru este redus la scară umană (grădinile miniaturale din Japonia) este o căutare a sinelui. Spiritual, dincolo de o descoperire a sinelui, romanul sugerează nevoia de individualizare, de retragere

în solitudine, actualizând mitul androginului, acel Adam creat inițial, care era un întreg, și masculin, și feminin, pentru că scindarea îl definește numai pe Adam de după cădere.

Miturile care, prin rescriere/rostitie, conferă accesul la lumea preadamică sunt cel cosmogonic (cu numeroase variante la Tournier, unele prezentate în volumul de proză scurtă, *Piticul roșu*) sau cel al potopului (la Le Clézio), momentul Noe fiind o renaștere a omenirii, cu posibilitatea purificării și a accederii la Paradisul terestru, la pomul vieții (conform gândirii primitive, dar și unei concepții creștine). Structurarea lumilor se face în oglindă, pe baza motivului gemenilor, al dublului, astfel că apa de dinaintea creației este însuflețită de foc (și cu sensul de poveste scrisă sau spusă, laitmotiv al scrierilor acestor doi prozatori francezi), Paradisul ia naștere din haos, cu un imaginar divers. Paradisiacă este insula, referință la muntele cosmic și la centrul sacru, haosul este marea (devenită și spațiul unei renașteri) sau deșertul pe care personajele trebuie să îl traverseze ori grotă în care Taor, personajul din *Gaspar, Melbior și Baltazar*, romanul lui Tournier, stă 33 de ani, număr simbolic, până la împărtășirea cu sacral, euharistia. Haosul este și lumea civilizată, modernă, monotona, căreia Le Clézio îi opune insula paradisiacă, retragerea în atemporal.

Neofitul ales traversează marea (Le Clézio) sau deșertul (Tournier) pentru a se regăsi, pentru a recâștiga identitatea păstrată în locul natal (Le Clézio) sau „furată” (chipul din fotografie, în *Picătura de aur*, romanul lui Tournier).

În proza scurtă a lui Michel Tournier, dar și, secvențial, în romanele lui Le Clézio, Eva este chiar grădina Paradisului, apoi lumina astrului călăuzitor al magilor care merg să se închine lui Iisus. Totodată, femeia este himera care provoacă părăsirea spațiului cunoscut și tentația spre contactul cu sacral,

este cale spre inițiere, este *alter*-ul căruia protagonistul îi împărtășește transformarea spirituală pe care și-o dorește și pe care o caută în spații retrase, insulare, insula însăși ținând locul unei instanțe feminine. Adam este călătorul, deșertul, iar femeia este calea, uneori mistagogul, în acest proces transfigurator complex, de regăsire identitară. Inserția unor motive pentru *regressus ad uterum*, precum nava (*Vineri sau limburile Pacificului*, Michel Tournier) sau marea (*Căutătorul de aur*, Le Clézio) susține imaginarul arhetipal al femeii (*anima*, după Jung).

Călătorul spre Paradisul pământesc își conștientizează apartenența la o altă lume decât cea în care trăiește și are nostalgia spațiului mitic spre care tinde sau în care se întoarce, întrucât, de multe ori, geografia mitică este locul natal. Dar, odată re ajuns în locurile originare sau doar în locuri perfect superpozabile cu ceea ce personajul își amintește ca fiind locul unde a luat ființă, are conștiința deplină că Paradisul căutat nu beneficiază, de fapt, de reprezentare mundană, ci este Paradisul celest, acela arătat constat de stelele călăuzitoare. „Eterna reîntoarcere”, soluția lui Nietzsche la călătoria în timp, la imposibilitatea întoarcerii spre Vârsta de Aur, se susține prin căderea în timpul istoric, prin memoria realului, care, însă, va propune o nouă încercare de sacralizare, printr-o nouă călătorie, una perpetuă, până la regăsirea sinelui. Sau acel *nostos*, acea nostalgie a Edenului mai mult visat decât trăit, va permite o întâlnire simbolică măcar cu lumina, epifanie, materializare a sacrului.

Parcursul inițiat al neofitului este marcat de o călăuză, o instanță care are o investitură anume, este suveran, rege (Irod la Tournier), are un statut spiritual aparte, șaman (bătrânul din *Urania*, la Le Clézio, maestrul caligraf din *Picătura de aur*, la Michel Tournier) sau, dimpotrivă, pare să fie un marginal,

un primitiv, dar dobândește o funcție de îndrumător prin apropierea mai mare de arhetip, de existența armonioasă cu natura (mai ales la Le Clézio există această tendință, prin selecția unora dintre personaje din categoria unor membri de trib, nomazi excluși, marginalizați de civilizație).

Spațiul este legat de conceptul de timp. Mitul este atemporal, dar, prin memoria realului și neatingerea Centrului, personajele recad în timp sau ies din timp la lumină, în cazul lui Michel Tournier, ori în noaptea care precede nașterea și închide ciclul vieții, în eternitatea materiei, la Le Clézio, așa cum este reflectată relația om-materie în eseu *L'extase matérielle*. Structura romanelor, în special ale lui Le Clézio, este ciclică, acțiunea revenind etern în același punct, spațiul copilăriei, paradisiac, ca semn al unui timp iluzoriu reversibil, așa cum sacral înseamnă, la Mircea Eliade, repetiție. Ritualul, călătoria aici, este reluat(ă) la nesfârșit, până la regăsirea Ființei (lumina din *Gaspar, Melhior și Baltazar*, romanul lui Tournier).

Structura narativă la Michel Tournier este una clasic-romantică, precum în muzica lui Beethoven, obsedantă pentru autorul francez, după cum declară în *Jurnal extim*, cu o construcție arhetipală, în care povestea converge aglutinant spre simbolul final, de factură mitică. Tiparul romanelor lui Le Clézio este repetitiv, ciclic, ca în fugile lui Bach, o structură de tip eschatip (după conceptele aparținând lui Corin Braga¹). Construcția narativă evidențiază axa ideatică a romanelor, „rezolvarea” (pe tipar arhetipal sau de eschatip) triadei Cer – Pământ – Infern, pentru

¹ Corin Braga, 2004, *Arhetip, anarhetip, eschatip* în „Steaua”, nr. 1-2, p. 30; articolul este inclus ulterior în volumul *De la arhetip la anarhetip*, 2006, Polirom, Iași.

că, renăscând din Infern, lumea terestră redobândește accesul la sacru, la Paradis. Astfel, călătoria înseamnă ieșirea din timp. Recăderea în real de la finalul călătoriei, prin memorie, oferă șansa unei noi aventuri a Ființei, până când Paradisul ceresc devine tangibil, pare accesibil omului.

Îmbinând, așadar, literatura, cu variantele ei personale de recuperare a arhetipurilor, și știința (despre spațiu-timp, călătoria în timp), limbajului îi revine sarcina de a transpune semiotic accesul la mit, totul pe fundalul unei lumi moderne unde urbanul artificial pare să fi pierdut orice contact cu armonia cosmică și cu Logosul divin. După cum susține Roland Barthes, forma modernă a mitului este un nou Robinson, care, aruncat în mijlocul unei mase mari de oameni din spațiul citadin, nu cunoaște nici vorbirea, nici scrierea¹. În absența oricărui limbaj, reconstrucția lumii nu mai este posibilă, nu la fel de posibilă ca pe insula solitară, izolată, unde nimic nu tulbură ordinea instituită de Robinsonul-demiurg. Și la cei doi prozatori francezi, limbajul devine un al cincilea element (alături de cele patru discutate dual de Gaston Bachelard: apa, aerul, pământul și focul, deopotrivă distructive și cu forță crea-

¹ Roland Barthes, 1984, *Le Bruissement de la langue*, Essais critique IV, Éditions du Seuil, p. 93: « Si j'avais à imaginer un nouveau Robinson, je ne le placerais pas dans une île désert, mais dans une ville de douze millions d'habitants, dont il ne saurait déchiffrer ni la parole ni l'écriture: ce ne serait là, je crois, la forme moderne du mythe » („Dacă ar trebui să îmi imaginez un nou Robinson, nu l-aș plasa într-o insulă deșertică, ci într-un oraș de 12 milioane de locuitori, cărora nu ar ști să le descifreze nici vorbirea, nici scrierea: nu acolo ar fi, cred eu, forma modernă a mitului”).

toare), care coagulează ceea ce se destramă mai întâi, ceea ce pare haos, așază un alt strat, cel mitic, care răzbate în profanul rece, de unde aproape că dispare chiar și vorbirea, cuvântul.

Parcursul complex al unei deveniri interioare, în care căutarea „locului ideal” cunoaște materializări utopice, reprezentări fragile ale Paradisului terestru, dovedește că adevărata nostalgie este, de fapt, pentru un Paradis celest. Soluțiile din plan simbolic, impuse și prin șamanii-călăuză, sunt călătoriile spre lumină, pentru Tournier, spre locul natal, substituit al Edenului, la Le Clézio, dar întoarcerea în locurile copilăriei devine, de fapt, pretextul pentru o nouă călătorie, tocmai pentru că nu acela se dovedește a fi „locul ideal” vizat, dorit, după care tânjesc neofii. Este mereu un alt loc, personajul devine mereu un altul, totul devine etern, până la consubstanțialitatea cu divinul.

II. Obsesia spațiului originar la J. M. G. Le Clézio și la Michel tournier

1. Fascinația pentru mit și căutarea unui spațiu-timp ideal

Revenirea la gândirea mitică medievală, căutarea și afirmarea identității sunt printre temele obsesive ale secolelor al XX-lea și al XXI-lea, atât în domeniul artistic, cât și în cel științific. Mai mult, în acest interval temporal deschis, actual, se încearcă o reconciliere între cele două viziuni asupra lumii, știința având ea însăși argumente *meta-fizice* în explicarea fenomenelor, care nu mai sunt privite obiectiv, exterior, din afară, ci prin implicarea subiectului observator. Fenomenologia transgresează domeniul filosofiei și ghidează cercetările din fizică, după cum teoria relativității sau noile achiziții din fizica cuantică redimensionează ficționalul, literatura, prin alte configurări ale timpului, ale spațiului și chiar ale identității unui subiect, din moment ce acesta este inclus într-un sistem relativ, dual, într-o relație cu *alter*-ul, aparține și unui spațiu-timp precis, concret, și unui spațiu-timp absolut, nedecelabil, unde ființa își poate regăsi esențele. În contemporaneitate, și pentru știință, și din perspectiva mitului, Paradisul pierdut, nevoia de întoarcere la origine, la universul atemporal ar asigura această identitate a ființei cu sine, iar nu oglindirea permanentă în altul, un *alter-ego* ancorat în inevitabila finitudine, într-un spațiu și un

timp anume, și care este doar o imagine, fără consistență, fără esență, ce susține cunoașterea sinelui. Numai cunoscând de unde este, omul are conștiință de sine, iar întoarcerea la momentul inițial ontologic este punctul spațio-temporal, sau aspațial, atemporal, de fapt, unde știința și mitul devin consubstanțiale. Călătoria regresivă spre acest moment originalar (al lumii, al omului, al sinelui) și încercarea de a recupera idealul pierdut, viața paradisiacă, i-ar reda ființei umane accesul la esența fără vârstă. După Lucian Boia, recuperarea trecutului Pământului și proiecția unor societăți ideale sunt facilitate prin cele două faze ale utopiei: „vechea utopie”, care era „o utopie *insulară*”, „societățile ideale locuiau pe insule îndepărtate, greu de atins” și „o utopie planetară”, care se orienta spre viitor¹.

În imaginarul spațial la cei doi scriitori francezi contemporani, J. M. G. Le Clézio și Michel Tournier, „locul ideal” ocupă un spațiu fizic – dar și psihic – incert, relativ, de unde dificultatea de a identifica Paradisul doar cu un loc anume. Implicând știința, fizica și psihanaliza, precum și teoriile imaginarii deopotrivă, acest spațiu paradisiac, implicit identitar poate căpăta anumite expresii reale, fiecare cu o conotație aparte pentru a reconstrui Raiul de dinainte de Adam.

Paradisul este un mit personal în imaginarul prozatorului francez J. M. G. Le Clézio, scriitor a cărui operă acoperă secolele al XX-lea și al XXI-lea. Itinerarul protagoniștilor săi este spre origini, pe o axă temporală care nu mai cunoaște trecutul și viitorul, ci un prezent etern, mai mult, repetabil, o clipă în care se regăsesc și spre care converg toate vârstele inițiatice: copilărie, adolescență, maturitate, printr-o glisare inversă, spre

¹ Lucian Boia, 2012, *Explorarea imaginară a spațiului*, traducere de autor, Humanitas, București, p. 50.

pântecele matern, de unde poate începe o nouă existență și unde arhetipurile sunt vii:

„E momentul să fugi în sens invers și să urci din nou etapele timpului trecut. Ești prins în uimirea serilor din copilărie, ca într-un clei; și te îneci în mijlocul ceții, după vreo masă, în fața unei farfurii decorate cu ilex, straniu de goală, pe care se mai găsesc încă urme de ciorbă. Apoi va veni vremea leagănelor, și mori înăbușit în scutece, sufocat de micime și de turbare. Banalități. Căci trebuie să mergi și mai departe, să retrogradezi în sânge și puroi, până-n pântecele mamei, unde, cu brațele și picioarele strânse în formă de ou, adormi cu capul culcat pe membrana de cauciuc, într-un somn obscur, populat de stranii coșmaruri terestre”¹.

Astfel, Paradisul terestru, care trebuie să fie o reflectare a celui celest, ocupă intervalul unui spațiu care nu are corespondent pământesc sau care, aici, în universul teluric, este ca o oază care se întrevede în deșert, dar la fel de repede se dovedește o iluzie și căutarea continuă spre un alt loc cu trăsături edenice. Paradisul se asociază cu un timp care nu mai curge inexorabil într-un singur sens, este un timp ciclic, care nu trece, ci fie se repetă, fie traversează axa trecut-viitor, într-o formă dictată de conștiința și dorința personajului. Sorin Antohi consideră că utopia care ar coincide acestei lumi atemporale și aspațiale este Paradisul: „Dacă înțelegem utopia ca interval, ca discontinuitate flagrantă în fluxul continuității temporale și/sau spațiale, ca năvală a ne-locului și ne-timpului în loc și în timp, atunci referința euristică inevitabilă este Paradisul”². Această

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Procesul verbal*, traducere de Viorel Grecu, Univers, București, p. 222.

² Sorin Antohi, 1994, *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română*, Litera, București, p. 11.

întoarcere spre imaginarul mitic, în care mitul Paradisului deține un loc primordial, pentru că este sursa, prin excelență, a începutului, a sacrului pur, se susține prin nevoia ontologică pentru simbol, pe care omul contemporan tindea să o înlocuiască, nefiresc, cu o exagerată perspectivă pozitivistă, carteziană, asupra existenței.

Câștigătorul premiului Nobel din 2008, Le Clézio, și contracandidatul său, Michel Tournier, recuperează mituri prin literatura lor, proces intuit de sociologul Gilbert Durand în legătură cu „gnoza modernității noastre”¹, care implică o revenire la mit, la un substrat care este deja acolo și trebuie redescoperit, iar această retrospectivă, spre vremurile de dinainte de Galilei și Descartes, este motivată de nevoia omului de a trăi în mit, în povestea adevărată a începuturilor: „în societățile noastre « moderne » a apărut o uriașă lipsă, o nevoie enormă și anarhică de a respira aerul miraculosului, al viselor, al tuturor utopiilor posibile”². Din această nevoie a omului contemporan se naște și imaginarul mitic din operele scriitorilor francezi în discuție, astfel că există un drum înapoi, spre arhetipuri, iar această ieșire din timp îi restituie personajului călător identitatea, cea care există la modul absolut și care, altfel, este relaționată cu alterități ancorate în timp și spațiu. După Gilbert Durand, faptul că noile teorii ale fizicii susțin o simetrie între trecut și viitor față de prezent face ca viitorul să poată determina trecutul, iar axa trecut-prezent-viitor să dobândească o altă logică: „Așadar, spațiul și timpul, așa cum

¹ Gilbert Durand, 2004, *Introducere în mitodologie. Mituri și societăți*, în românește de Corin Braga, Dacia, Cluj-Napoca, p. 39.

² *Ibidem*, p. 34.

erau concepute pornind de la Newton și de la codificarea lor kantiană ca «forme *a priori* ale sensibilității», nu mai sunt deloc ceea ce au fost. Timpul își pierde săgeata. Nu numai că există timpuri locale precum în teoria non-newtoniană a lui Einstein, dar există și timpuri reversibile întrucât sunt «simetrice», unde viitorul este cel care « produce » trecutul...»¹.

Pentru personajele romanelor lui Le Clézio și ale lui Michel Tournier, noua ordine temporală înseamnă o altă configurare a spațiului, iar călătoriile ciclice, cu revenire la locul copilăriei sunt o încercare de a conferi statut paradisiac geografiei originare, așa cum, la Mircea Eliade, locul nașterii este o geografie mitică, ce permite hierofania. Însă, până la atingerea stării de beatitudine la reîntâlnirea cu locul Vârstei de Aur, neofitul, personajul peregrin, se află într-o stare de melancolie, de alienare, în care se amestecă dezgustul față de chipul diurn și luminos al lumii, dar din care numinosul s-a retras, și nostalgia pentru imaginea ascunsă a universului existențial, partea ei întunecată, profundă, dar din care poate să renască lumina cea adevărată, pură, sacră. Starea de melancolie este asociată de Gaston Bachelard cu spațiul originar. În volumul dedicat imaginarului unuia dintre cele patru elemente fundamentale, apa, Gaston Bachelard susține că apa îi trezește sentimentul de nostalgie pentru că o identifică, de fapt, cu geografia originară și, în acest fel, dobândește și statut paradisiac: „Regăsesc totdeauna aceeași melancolie în fața apelor liniștite, o melancolie foarte specială care are culoarea unui eleșteu dintr-o pădure umeză, o melancolie care nu mă apasă, visătoare, lentă, calmă. [...] Pentru mine, cea mai frumoasă locuință ar fi cea din

¹ *Ibidem*, p. 53.

adâncul unei văi, de pe malul unei ape curgătoare, de sub umbra scurtă a sălcilor sau a răchitei. Și când va veni octombrie cu cețurile-i pe râu...”¹. Nostalgia se asociază, prin excelență, cu Paradisul și în viziunea lui Mircea Eliade: „Cea mai abjectă « nostalgie » ascunde « nostalgia paradisului »”². La fel, personajele din romanele ambilor prozatori pleacă, nostalgice, melancolice, cu un sentiment al rupturii, al scindării interioare, spre un astfel de ținut paradisiac, pe care îl identifică inițial cu lumea copilăriei, apoi cu un microcosmos utopic, tranzitoriu doar, și revin la locul original, fără însă ca ruptura de acesta să se refacă. Mai mult, în spatele acestui voiaj inițiat se ascunde însăși drama personală a autorului, în special și mai evident la Le Clézio, pentru că narațiunile sale reflectă obsesia insulei originare, Mauritius. Insula Preafericiților se suprapune cu insula originară și cu Paradisul pierdut și regăsit doar temporar, căci insula nu mai are niciodată atemporalitatea Vârstei de Aur, ci este și ea, ca toate ale lumii moderne, „căzută în istorie”, cu o sintagmă a lui Mircea Eliade.

Dacă partea luminoasă a existenței înseamnă golirea de sacralitate și determină călătoria nostalgică a personajelor spre un *altundeva*, partea întunecată a vieții, străfundurile lui Hades sunt asociate de James Hillman cu subconștientul de la Freud sau cu sinele („id”) la Jung și sunt sondabile, analizabile, cognoscibile atunci când apar în vis. De fapt, cele două registre, diurn și nocturn, sunt limbajele aceluiași cosmos,

¹ Gaston Bachelard, 1995, *Apa și visele*, traducere de Irina Mavrodin, Univers, București, p. 12.

² Mircea Eliade, 1994, *Imagini și simboluri*, traducere de Alexandra Beldescu, Humanitas, București, p. 21.

pe care urmăresc să îl reîntrească și personajele construite de cei doi autori francezi, să scoată și să aducă la lumină, din adâncurile propriului suflet, acele arhetipuri uitate de mecanisme anoste ale spațiului modern, real, degradat. Paradisul este un mit, acesta sălășluiește în noi, dar pentru a deveni imagine palpabilă, *ikon*, trebuie mai întâi să se clarifice la nivel de imagine sufletească, *eidola*, și invers, pe măsură ce sunt descoperite oaze paradisiace, de tipul insulelor, al grădinilor, acestea reînvie și reluminează Paradisul sufletesc, îi redau interiorității sentimentul indisociabilității de divinitate, de Edenul pierdut cândva: „Fraternitatea lui Zeus și a lui Hades spune că lumea de la suprafață și lumea din adâncuri sunt la fel; doar perspectiva diferă. Există doar unul și același univers, coexistent și sincron, dar unul dintre frați privește de deasupra și prin lumină, celălalt de dedesubt și prin întuneric”¹.

Mitul nu este doar parte a devenirii noastre, expresia ontologică a ființei umane, ci este mereu viu în interioritatea aceasta absconsă, de unde renaște și se reconfigurează, sub impactul unor realități sociale complexe, în forma unor viziuni

¹ James Hillman, 1979, *The Dream and the Underworld*, Harper Perennial, NY, p. 30: ‘The brotherhood of Zeus and Hades says that upper and lower worlds are the same; only the perspective differ. There is only one and the same universe, coexistent and synchronous, but one’s brother view sees it from above and through the light, the other from below and into its darkness’. (n.a. Traducerile citatelor din limbile franceză și engleză îmi aparțin în întreaga lucrare, dacă nu se menționează altfel. De asemenea, sunt păstrate normele de citare specifice limbii din care provine fragmentul citat.)

literare, vise, ficțiuni, care trădează persistența realului: „Mitul este viu în simptomele noastre, în fanteziile și în sistemele noastre conceptuale”¹. Mitul este un limbaj de fundal, anterior oricărei construcții literare și care răzbate pregnant în imaginarul ficțional contemporan, pentru că, odată cu schimbările intervenite în societate, cu tehnologizarea excesivă, ca o contrabalansare la acestea, ca o nevoie ființială de poveste sacră, adevărată, s-a reaprins și dorința omului modern pentru mit. Pierre Brunel consideră mitul ca un fenomen nou (deși vechi), care marchează considerabil literatura de azi (a secolului al XX-lea, continuând și în al XXI-lea): „Astăzi, consider mai degrabă emergența, flexibilitatea și iradierea miturilor în text ca fenomene întotdeauna noi”². Novatoare este renașterea mitului, raportarea la mit, esența sa având o factură arhaică, de *illo tempore*. În plus, *sermo mythicus* – cum numește Gilbert Durand ansamblul de mituri, imagini, simboluri – rămâne în afara unui loc concret, a unui timp exact, într-o „non-localizare” care scapă ierarhizărilor pozitivistă/științifice. În virtutea faptului că mitul nu aparține unui spațiu-timp recognoscibil într-o istorie rectilie a omenirii, este oricând actualizabil în literatură și, astfel, este posibilă revenirea la un mod de gândire primitivă, specifică nu doar Evului Mediu, ci apropiată și de contemporaneitate. Pentru Gilbert Durand, „mitul, dimpotrivă, se traduce cel mai

¹ *Ibidem*, p. 23.

² Pierre Brunel, 1992, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Press Universitaires de France, Paris, p. 72: « Aujourd'hui je considère plutôt l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes dans le texte comme des phénomènes toujours nouveaux... ».

bine, întrucât nicio localizare nu îi obstrucționează sensul”¹. Ființa umană este, totuși, înscrisă într-o durată, astfel că aparține unor lumi paralele. Una există la modul absolut, este plasată *illo tempore*, într-un spațiu în care pământul rămâne oglindirea perfectă a cerului², care continuă să fie în adâncurile sinelui, „underworld” și de unde răbufnește din adâncuri prin vis (James Hillman) sau prin visul cu ochii deschiși, care ar fi lumile *Imaginale* (concept utilizat de Henry Corbin, islamolog și filosof al religiilor, pentru a numi arhetipurile, termen care le coagulează protectiv și le opune forței distructive a Occidentului, mult prea însetat de rațional și de cuantificabil, măsurabil), utopiile, iar utopia care iese din schema spațiu-timp fizic este chiar Paradisul, mitul absolut. Cealaltă este lumea palpabilă, măsurată inexorabil de acele ceasornicului. Cel care poate uni cele două lumi este artistul, scriitorul, prin intermediul visului său, literatura însăși. Așa cum în visul obișnuit răbufnesc imagini, idei, scheme (*pattern*-uri) refulate, tot astfel, fantezia creatoare aduce la rang de conștient ceea ce zace în inconștientul obscur. Deoarece opera literară se constituie din acest imaginar obsesiv, care uneori se repetă la modul agresiv, dar este inexplicabil prin principii logice de cele mai multe ori, ceea ce rezultă, de fapt, este un mit personal, transpus într-un limbaj și o viziune literare, iar la scriitorii analizați, acest mit este Paradisul, căutarea unui „loc ideal”, unde individul poate reface legătura cu sinele. Rezultatul oferit de funcțiile superioare, conștientul, se expli-

¹ Gilbert Durand, 2004, *op. cit.*, p. 55.

² De altfel, cele mai multe mitologii ale lumii ilustrează momentul cosmogonic ca o despărțire a cerului de pământ sau de apă, a cosmicului de terestru.

că prin funcțiile inferioare, inconștientul, la care scriitorul are mai ușor acces și pe care îl poate controla într-o oarecare măsură. Ansamblul de imagini care alcătuiesc opera este reprezentat atât de fapte de viață personală, care sunt sau nu legate de evenimente biografice, cât și de experiențe ale speciei, ale umanității, arhetipuri. Mitul personal este o derivată a mitologiilor colective, trecute prin filtrul personalității scriitorului: „inconștientul colectiv se exprimă în mitologii pe care cultura le propagă foarte conștient. Din acel moment, putem să ne întrebăm dacă « arhetipurile » fanteziilor individuale nu provin pur și simplu din mediu”¹. Astfel, prin mitul personal, se poate accede la inconștientul colectiv despre care vorbește C. G. Jung, deci la tipare originare, iar ceea ce pare un Paradis *personal* să devină un Paradis *universal*. Dacă, mai întâi, personajele din operele scriitorilor francezi amintiți caută un spațiu edenic în care ele să își regăsească sinele, ulterior, acest „loc ideal” poate să fie Paradisul pierdut, unde se reface relația individului cu arhetipurile. Așa se explică faptul că „mitul personal este o formă apriorică de imaginație”². Fără a fi raționalizat pe deplin, imaginarul artistic urmează firul nevăzut al acestui mit personal, care pune în relație inconștientul și conștientul pe de o parte, respectiv arhetipurile și individul pe de altă parte. Așa se naște dublul, element recurent în construcția lumilor imaginare la Michel Tournier. Dacă visul și modul în care psihanaliza interpretează proiecțiile din vis se extind și la reverie sau la o stare melancolic-visătoare, dublul devine

¹ Charles Mauron, 2001, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere de Ioana Bot, Dacia, Cluj-Napoca, p. 225.

² *Ibidem*, p. 218.

mitemul prin care este închipuită lumea la Michel Tournier. Reflectările în oglindă nu sunt evidente doar la nivelul gemenilor biologici, ci și în cazul marginalilor, al celor care sunt investiți cu remitzarea microcosmosului uman. Alexandre, din *Meteorii* de Michel Tournier, se proiectează, în mod meditativ-melancolic, în chipul lui Daniel, dar homosexualitatea este doar un pretext pentru a-și dezvălui propria identitate. Cuplul gemelar nu se mai creează prin naștere, ci prin „deznaștere”. De fapt, în reveria din timpul căutării lui Daniel, Alexandre se vede pe sine. Alteritatea se transformă în identitate și astfel este facilitată apropierea de esență, de sine. Celălalt nu mai este cineva exterior și străin, ci este chiar sinele și, întocmai ca în viziunea drumului invers, spre pântecel matern, a lui Le Clézio, prin homosexualitate se facilitează constituirea androginiei originare: „Fraternal. Marele cuvânt a căzut pur și simplu din pana mea. Căci, dacă patul este pântecel matern, omul care vine, deznăscându-se, să mă întâlnească acolo, nu poate fi decât fratele meu. Fratele gemin, se înțelege”; „tu nu vei fi amantul meu – cuvânt grotesc care pute a cuplu heterosexual – nu vei fi nici măcar fratele meu mai mic, vei fi eu însumi și, în această stare de echilibru aerian a cuplului identic, vom pluti la bordul marelui nostru vas matern, alb și întunecat”¹. Din „adâncuri”, sinele capătă chipul celuilalt, dar doar pentru a permite cunoașterea structurilor de profunzime prin reflectare, nu pentru a constitui o alteritate obscurizantă, care să nu mai permită accesul la înconștient.

¹ Michel Tournier, 2004, *Meteorii*, traducere de Irina Bădescu, Univers, București, pp. 133-134.

Miturile și arhetipurile țin de „regimul nocturn” al imaginilor (Gilbert Durand), de „underworld” (James Hillman), de „id” (C. G. Jung), iar ficțiunile, literatura le traduce într-un „regim diurn” (Gilbert Durand), astfel că adevăratele sensuri ale operelor lui J. M. G. Le Clézio și ale lui Michel Tournier, care actualizează mituri, în principal cel al Paradisului, se ascund în spatele limbajului, care ar ține, mai degrabă, de contingent. Limba operelor acestor prozatori francezi contemporani este „eoliana”, un limbaj specific, forma de comunicare restrictivă, ideală, dintre gemeni, dar inaccesibilă non-gemelarității, ca în romanul *Meteorii* al lui Michel Tournier. Aceste lumi opuse și, totuși, fețe ale aceluiași cosmos, sunt o *coincidentia oppositorum*, întuneric și lumină, „structuri antitactice”, „hipotipoză a trecutului și a viitorului”, iar „regimul nocturn” al imaginilor, prezentat de Gilbert Durand în *Structurile antropologice ale imaginarului* (1992) și interpretat în *Introducere în mitologie* (1996) presupune un „timp ciclic”¹. Prin accesul la sacru, care permite repetabilitate, întoarcere în timp, prin coborârea în ritmurile profunde ale ființei, prin reinițializarea miturilor și a arhetipurilor, omul poate deveni asemenea acestui univers, un întreg, un tot. Abandonând timpul istoric, perceptibil, dar golit de transcendentalitate, Ființa poate intra în timpul anistoric, mitic și poate străbate labirintul plin de simboluri spre Centru: „în măsura în care omul își depășește momentul istoric și dă frâu liber dorinței de a retrăi arhetipurile, el se realizează ca ființă integrală, universală. [...] Prin simplul fapt că descoperă înăuntrul ființei sale ritmurile cosmice – alternanța zi-noapte sau iarnă-vară, de exemplu –, el

¹ Gilbert Durand, 2004, *op. cit.*, p. 196.

ajunge la o înțelegere mai deplină a destinului și a rostului său¹. Reunirea contrariilor și identificarea unei structuri simbolice a sacrului, care se arată repetabil prin aceste fenomene duale opuse, țin de nevoia omului de a se simți „acasă”, în „Centru”. Dar această reconciliere sau transgresiune, trecere dintr-un regim în altul: „nocturn-diurn”, „sacru-profan”, „vis-realitate” nu este posibilă decât regresiv, în punctul originii, care înseamnă Paradisul pierdut, dar se vrea a deveni Paradisul regăsit, acel Eden de dinainte de Adam: „Ea [dorința omului, „fără efort”, de a se afla în „Centrul Lumii”] scoate în relief o anumită aspirație umană, pe care am putea-o numi *nostalgia paradisului*. Înțelegem prin aceasta dorința omului de *a se găsi mereu și fără efort* în Centrul Lumii, în inima realității și, pe scurt, de a depăși firesc condiția umană și a redobândi condiția divină – un creștin ar spune: starea de dinainte de căderea în păcat”².

Aducerea la suprafață a acestui „underworld”, a realității din vis, a esenței ființiale din „id”, unde sălășluiește sacrul, ordinea cosmică, nostalgia paradisiacă, se face, adesea, printr-un proces de destrucție. Astfel, Apocalipsa devine o altă față a Genezei prin faptul că promite un nou început, cosmogonia și escatologia sunt două fețe ale aceleiași căutări: Paradisul. Potopul lui Noe nu a fost decât o formă distructivă, folosită de divinitate pentru a-l apropia pe omul decăzut de stadiul pre-adamic. Noe este un nou Adam, iar prozele scriitorilor francezi, Le Clézio și Michel Tournier, sunt încercări mereu reluate de a-l renaște pe Adam de dinainte de păcat, așezându-l într-un Paradis terestru care să fie oglinda perfectă a celui

¹ Mircea Eliade, 1994, *op. cit.*, pp. 43-44.

² *Ibidem*, p. 68.

ceresc. Ciclicitatea narativă a celor mai multe dintre aceste scrieri este, de fapt, forma de exprimare a nevoii de a reactualiza mitul paradisiac, dar, în același timp, a eșecului, deoarece călătoria spre „Centrul Lumii” are ca obstacol căderea mereu în istorie, în timp și doar cu promisiunea viitoare (sau a unei experiențe atemporale) că lumina ce apare din haos este una euharistică, așa cum se întâmplă la final, în romanul lui Michel Tournier, *Gaspar, Melhior și Baltazar*. Analizând imaginarul Grădinii Edenului, Jean Delumeau se confruntă cu reprezentări ale Apocalipsei pe fațada bisericii Sfântul Petru din Roma, această viziune fiind explicabilă prin faptul că extincția poate oferi un sfârșit doar ca promisiune a unui început, dar nu unul oarecare, ci care să permită accesul la tărâmul fericirii veșnice, care era Edenul de dinainte de căderea în păcat. Istoricul Jean Delumeau asociază chiar termenul de „Paradis” cu această reprezentare din atriumul bazilicii din Roma, iar la întrebarea „de ce în cazul Sfântului Petru din Roma, fațada bisericii care dă înspre atrium includea un mozaic consacrat Apocalipsei?”, el răspunde: „pentru toate aceste motive la un loc, deoarece acestea sunt convergente. Curtea, câmpul de pace în așteptarea învierii, era noul paradis terestru de unde dreptții intrau după Judecata ultimă în Ierusalimul ceresc, simbolizat de biserică”¹. Așa cum Geneza este forma ideală a

¹ Jean Delumeau, 2001, *Que reste-t-il du paradis?*, Fayard, p. 111: « dans le cas de Saint-Pierre de Rome, la façade de la basilique donnant sur l'atrium comportait une mosaïque consacrée à l'Apocalypse? », « pour toutes ces raisons à la fois, car elles sont convergentes. Le parvis, champ de paix en l'attente de la résurrection, était le nouveau paradis terrestre d'où les justes

mitului, la fel, Apocalipsa, prin distrugere, promite o nouă Geneză și restabilirea epocii de aur inițiale. Cum lumea reală capătă sens prin visele venite din adânc (la James Hillman), întunericul lui Hades, haosul, capătă funcții întemeietoare, nocturnul promite lumina. Apocalipticul este doar cealaltă față a cosmosului, dar este parte integratoare a lui și, în plus, poate fi regenerativ, într-o ciclicitate care permite sacrului să revină din ungherele întunecate ale universului: „haosul *face parte din cosmos*, e prezent în lumea ordonată ca o virtualitate benefică (fiindcă îngăduie resacralizarea)”¹.

În acest fel, narațiunile din operele celor doi prozatori francezi pun în lumină, traduc în limbaj diurn, prin imaginarul literar, ceea ce există în mitologie (un act de *ta'wal*, cum numește Henry Corbin întoarcerea la arhetip), iar reprezentările celor două lumi, mereu aflate în raport de contradicție, dar și de interrelaționare, pentru a marca unitatea cosmosului pot fi simbolizate prin cetățile din Antichitate, Atena și Atlantida. Prima însumează armoniile generatoare de societăți utopice, iar cealaltă se asociază cu spațiile insulare, închise. Paradoxal poate, abia prin cetatea imperfectă se poate reface Paradisul terestru, ca oglindă a celui ceresc, dar numai printr-o renaștere din cenușă, asemenea ritualurilor destinate regilor Atlantidei, așa cum le analizează Ștefan Borbély², pornind de la dialogul *Critias* al lui Platon. Este o ciclicitate care poate duce la *catharsis* sau, prin căderea în real, la eșecul întregii inițieri. Romanele

entreraient après le Jugement dernier dans la Jérusalem céleste symbolisée par l'église ».

¹ Ștefan Borbély, 2004, *Mitologie generală*, Limes, Cluj-Napoca, p. 18.

² *Idem*, 2013, *Civilizații de sticlă. Utopie, distopie, urbanism*, Limes, Cluj-Napoca, pp. 67-72.

lui J. M. G. Le Clézio opun două realități în oglindă: orașul monoton și gri, degenerant și depersonalizant și spațiul din proximitatea mării, insular, uneori luxuriant, amintind de o lume similară cetății Atena, dar care, pentru neofitul care o traversează, nu este încă spațiul ideal. „Locul ideal” este doar Paradisul copilăriei, care ar trebui să reînvie, la granița dintre amintire și un prezent-viitor perpetuu, în funcție de experiențele acumulate în călătoria prin lume. Și la Michel Tournier există aceste oglindiri. În *Meteorii*, este orașul, o cloacă în care deșeurile din cartierele bogate și resturi ale existenței paupere se amestecă deopotrivă, într-o încercare eternă de a renaște ca loc al frumosului și al binelui, o utopie. Apoi, există muntele, unde copiii cu debilitate vorbesc o limbă originală, fiind mai aproape de Paradisul pre-adamic, un fel de cetate ideală.

Mitul este reînviat, inclus în existența cetății prin marginali. Pentru Gilbert Durand, mitul este etern: „un mit nu se încheie niciodată, el trece în uitare pentru un timp, se eclipsează, dar nu poate muri, deoarece ține de anatomia mentală cea mai intimă a lui *Sapiens*”, iar marginalii au rol de „operator social” care ghidează spre mitul central al întregii colectivități¹. Marginalii sunt memoria de profunzime a societății, acolo, ca într-un „underworld”, zac figuri arhetipale, între care primează obsesia originilor. Experiențele inițiatice din romanele lui Le Clézio și ale lui Michel Tournier sunt puse pe seama unor personaje alese fie prin faptul că existența lor, ca în basme, stă sub semnul unei absențe (nu își cunosc originea sau simt că aparțin unei alte lumi decât cea în care trăiesc și pleacă în căutarea ei), fie prin fascinația sacrului, pe care îl simt în adâncurile ființei, dar, pentru a căpăta sens, acesta are nevoie

¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 157.

de o materializare sub forma unui spațiu paradisiac terestru. Totodată, în Antichitate sau în gândirea primitivă a Evului Mediu, Paradisul era plasat la extremitățile lumii: „anticii plasaseră către marginile lumii popoare fabuloase și tot felul de alte lucruri insolite. La începutul epocii moderne, un rol similar le-a revenit *sălbaticilor*”¹. Astfel, protagonistul este fie un Adam Pollo (la Le Clézio), călătorul prin excelență, fie monstrul, administratorul gunoaielor (ca marginal), al patrulea mag (la Michel Tournier), un personaj care iese din masa diformă comună.

Accesul la ținutul de dincolo, oglinda sau prelungirea acestei lumi, unde nu există timp și unde se poate reface legătura omului cu mitul, unde eul profund redevine con-substanțial cu lumea și se regăsește în esența sa, se face prin călătorie: „Acele insule ale fericirilor sunt situate, în același timp, în lumea de dincolo și în lumea în care trăim; frontiera aproape că dispare. Ar putea fi vorba mai puțin de o altă viață, într-o altă lume, cât de prelungirea vieții pământești într-o altă parte a lumii, acolo unde timpul nu mai are nicio influență. Și, în acest caz, moartea este pur și simplu înlocuită de călătorie”². Paradisul este un „Altundeva”, este un loc care se instituie dincolo de haos, reprezentat prin mare sau prin deșert. Este un „niciunde” la care se poate ajunge numai prin călătorie, prin ieșirea din timpul istoric și intrarea într-un timp sacru: „Fără un drum [...], nu se poate atinge locul dorit”³. Este un

¹ Lucian Boia, 2006, *Tinerete fără bătrânețe. Imaginarul longevității din Antichitate până astăzi*, traducere de Valentina Nicolae, Humanitas, București, p. 70.

² *Ibidem*, p. 55.

³ Mircea Eliade, 1994, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, traducere de Cezar Baltag, Humanitas, București, p. 174.

drum, totodată, de regăsire a sinelui, pentru a recâștiga identitatea păstrată în locul natal – însă având conotații mitice (Le Clézio) – sau identitatea „furată” (chipul din fotografie, în *Picătura de aur*, romanul lui Tournier). Corin Braga ipostiază formele narative pe care le adoptă această călătorie mistică: „Tema călătoriei mistice a sufletului poate împrumuta diverse ipostaze narative, cum ar fi căutarea Castelului, a Sanctuarului, a Comorii, a Secretului, Trecerea sau Înălțarea, Mersul prin labirint, Urcarea în spirală, Descinderea în iad etc.”¹, toate prezente în romanele scriitorilor francezi. Personajele din scrierile lui Le Clézio și ale lui Michel Tournier pleacă spre „locul care nu există” (*outopia*, după Sorin Antohi), pentru a metamorfoza spațiul identitar într-un „loc fericit” (*utopia*, după Sorin Antohi), urcă, răătăcesc, se încurcă în labirinturi inițiatice, străbat mări și deșerturi să recâștige acel Paradis pre-adamic, Ființial. După cum afirmă Jean Delumeau, Paradisul înseamnă „o zi când ne vom da toți mâinile și ochii noștri vor vedea fericirea”². Paradisul este fericirea de a fi în armonie cu sine, cu natura neîmblânzită, cu cerul. Dacă occidentalul este stăpânit de dorința de a descoperi spații noi, realizând o călătorie pe orizontală, personajele prozatorilor

¹ Corin Braga, 2004, *Le paradis interdit au moyen âge. La quête manquée de L'Eden oriental*, L'Harmattan, p. 7: « Le thème du voyage mystique de l'âme peut emprunter diverses hypostases narratives, comme la recherche du Château, du Sanctuaire, du Trésor, du Secret, la Traversée ou l'Ascension, la Marche dans le labyrinthe, la Montée en spirale, la Descente aux enfers, etc. ».

² Jean Delumeau, 2001, *op.cit.*: « un jour nous nous donnerons tous le main et nos yeux verront le bonheur », p. 468.

francezi, Le Clézio și Michel Tournier, tind spre formele orientale ale călătoriei, un parcurs mai degrabă pe verticală, de coborâre în sine, urmărind permanent să pună de acord universul sufletesc cu un Eden terestru. Prin analogie cu viziunea lui James Hillman, așa cum în vis se regăsesc urme ale zilei de dinainte, în experiențele eroilor se regăsesc urme arhetipale și, prin inițierea neofitului, aceste semne îl conduc spre un ținut sacru sau apt de resacralizare.

Pentru ca neofitul să treacă prin ritualul sacru și să aibă puteri de transfigurare a realului, ducând la o renaștere a lui, are nevoie de un ghid, de o călăuză, o instanță cu o învestitură anume, este suveran, rege (Irod la Tournier) sau are un statut spiritual aparte, șaman (bătrânul din *Urania*, la Le Clézio): „Numai vracii, șamanii, preoții și eroii sau suveranii mai izbuțesc să reia, trecător și doar în folosul lor, legăturile cu Cerul”¹. Așadar, după ritualurile inițiatice identificate de Mircea Eliade, la J. M. G. Le Clézio și la Michel Tournier, apar două dintre categorii: ritualurile de maturizare și cele ale vocației mistice. Protagonistul care pornește în călătorie este ales, marcat astfel prin nume (Adam Pollo, la Le Clézio, în *Procesul verbal*) sau prin număr („al patrulea” între cei trei magi, la Tournier, în *Gaspar, Melhior și Baltazar*); totodată, se află la vârsta adolescenței, adică un stadiu de „cocon”, căci, asemenea tranziției de la omidă la fluture, el trece la o altă vârstă inițiatcă, ajunge la maturitate: „Prima categorie cuprinde ritualurile colective a căror funcție este să efectueze tranziția de la copilărie sau adolescență la starea adultă, ritualuri care sunt obligatorii pentru membrii unei anumite societăți. [...] A treia categorie de inițiere este tipul ce se caracterizează prin vocația mistică. La nivelul

¹ Mircea Eliade, 1994, *Imagini și simboluri*, p. 50.

religiilor primitive, vocația este aceea a vrăciului sau a șamanului”¹. Cum Paradisul terestru este o oglindă a Cerului, numai inițiații au acces la ceea ce este, cu adevărat, sacru: „Potrivit informației furnizate de un șaman (nandern) lui Egon Schaden, Insula paradisiacă «seamănă mai mult cu cerul decât cu pământul»”². Pentru neofit, însă, procesul inițiativ poate presupune mai întâi coborârea în acel haos investit cu puteri regenerative și abia apoi ieșirea la lumina cunoașterii, contactul cu hierofania care să fie acceptată ca simbol sacru. Lumina din finalul romanului *Gaspar, Melhior și Baltazar* de Michel Tournier este felul în care personajul intră în relație cu Cerul, ca un inițiat, după ce, mai întâi, fusese în Infern: „«Inițiere» înseamnă, se știe, moartea și învierea neofitului sau, în alte contexte, coborârea în Infern urmată de ascensiunea la Cer”³.

În concluzie, omul contemporan tinde spre acel spațiu atemporal unde Ființa sa este în relație cu mitul, cu arhetipurile, iar pe pământ, acest Paradis trebuie să fie oglinda Cerului. Regresia spre origini, spre Geneză este posibilă prin coborârea în Haos, iar Apocalipsa devine un moment benefic, întrucât implică promisiunea unei regenerări, a unei resacralizări a lumii. Acest proces inițiativ la care sunt supuse personajele este îndeplinit de un șaman, de o instanță superioară, care poate ghida neofitul spre Centru, spre punctul de convergență dintre Cer – Pământ – Infern și, implicit, spre Paradisul terestru de dinainte de căderea omului în păcat. Prin urmare, „locul ideal” reunește sacral (*Logosul*), interioritatea ființei (*psyche*) și adâncurile (*mitul*).

¹ *Idem*, 1994, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, p. 178.

² *Ibidem*, p. 172.

³ *Idem*, 1994, *Imagini și simboluri*, p. 60.

2. Spațiu-timpul – relativitatea „locului ideal”

În paginile sale de jurnal, Michel Tournier găsește în Vineri ziua preferată, care dă și titlul unei cărți, ca și cum autorul poate să își construiască aici, pe pământ, o insulă a sa, unde să aibă iluzia perfecțiunii și sentimentul fericirii, propriul timp, propriul spațiu, cuprins între Alfa și Omega: „Vineri. 15, mai. Vineri este ziua mea preferată din săptămână. E sfârșitul săptămânii și ca o încheiere a sa. Eu sunt născut într-o vineri. Am susținut prima conferință de presă vineri 9 martie 1967 pentru romanul «Vineri»”¹. Tot așa, scriitorul francez contemporan, Michel Tournier, are o viziune despre Paradis ca fiind existența de după moarte, când, ca un privitor al propriei vieți, individul spiritualizat poate alege să re trăiască superior momentul preferat al periplului pământean: „O idee pentru paradis: după moarte, sunt așezat în fața unei panorame în care e înfățișată întreaga mea viață până la cele mai mărunte episoade. Sunt liber să aleg unul sau altul și să-l re trăiesc, dar la un alt nivel, adică distanțându-mă oarecum, fiind în același timp actor și spectator”². Ficțiunile sale, ca și cele ale lui Le Clézio, imaginează cum acest dialog actor-spectator se poate purta în lumea terestră și cum, prin inițieri succesive, devine posibilă atingerea stării de Paradis de dinainte de cădere.

Omul poartă cu sine, încă de la căderea din Paradis, nostalgia Edenului și întreaga lui inițiere pe pământ este expresia

¹ Michel Tournier, 2009, *Jurnal extim*, traducere de Radu Sergiu Ruba, Humanitas, București, p. 67.

² *Ibidem*, p. 16.

dorinței de a redobândi Vârsta de Aur, de a accede din nou la Logosul divin, a cărui pierdere l-a aruncat în ipostaza unui demiurg care își ratează la nesfârșit creația. El nu mai este Adam, care stăpânește prin numire Grădina Raiului, ci ființa creată, care dă nume unei lumi proprii, instituite de el, imperfecte. Călătoria în timp și spațiu spre origini devine un act de sublimare a pulsionilor negative de inadaptabilitate în lume, pe care o trăiesc personajele din scrierile ambilor autori francezi. Protagonistii din opera de ficțiune există atâta timp cât își cunosc ascendenții și își apropiază conștient, până la modul fizic, spațial, locul copilăriei. Iluzia este că Paradisul pierdut poate fi recuperat și, pe acest mit, respectiv utopie, se clădesc lumile romanești și din povestirile lui J. M. G. Le Clézio și ale lui Michel Tournier.

„Locul ideal” – așa cum îl concepe Jean-Jacques Wunenburger – postulează ideea că acesta se construiește mitic, mai apropiat de imaginarul paradisiac, de natură, respectiv utopic, tehnicizat, antropocentric: „Mitul situează spațiul pre-utopic într-o viziune pre-culturală, vitalistă, chiar animistă, la opusul logicii tehnice și falsă creatoare a reprezentărilor utopice”¹. Atât J. M. G. Le Clézio, cât și Michel Tournier asociază cele două fețe ale spațiului ideal și, în jurul unei lumi mitice, cu simboluri ale unei relații *illo tempore* dintre pământ și cer, de tipul insulei paradisiace, al templului ca *axis mundi*, se ridică, într-o oglindă deformatoare, o realitate abjectă, monstruoasă, haosul, subteranul din care omul trebuie să urce pentru a reajunge în punctul inițial, cosmogonic. Resacralizarea lumii din haos este posibilă, însă numai pentru inițiați, pentru cei care

¹ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 24.

devin, ca la Michel Tournier, „geamănul” divinității, dublul pământesc al lui Dumnezeu. Gemenii Jean-Paul din *Meteorii*, romanul lui Michel Tournier, vorbesc „eoliana”, limbaj divin, inaccesibil universului mundan. Taor, cel de-al patrulea mag din *Gaspar, Melhior și Baltazar* de Michel Tournier, coboară în mină de unde iese direct la lumina euharistică la 33 de ani, ca o oglindă terestră a experienței christice. Robinson, personajul din *Vineri sau limburile Pacificului*, prin memoria civilizației, distruge paradisul insular, acesta fiind un sfârșit și, totodată, un început prin copilul Joi, care amintește de „Joia copiilor” și, din nou, de sacrificiul christic. Și la J. M. G. Le Clézio există un spațiu atemporal, insula din proximitatea mării, precum în romanele *Proces verbal*, *Potopul*, spațiu marginal, care și-a pierdut centralitatea, al lumii monotone, gri, a civilizației, a distopiei. Expresie a renașterii devine potopul, mitul lui Noe, ca șansă dată omenirii să răscumpere păcatul original și să ajungă în stadiul pre-adamic.

Spațiul fundamentat pe principii mitologice se recuperează printr-o călătorie, la rândul ei inițiativă și de regăsire a identității, dar distanțarea de origini și evadarea spre himera Insulei Preaferițiilor nu conduc decât la o revenire în locul inițial, pentru că „locul ideal” coincide numai cu cel asociat Vârstei de Aur a copilăriei, fără capacitatea de a cuprinde, în punctul prezent, trecutul și viitorul. Copilăria este asociată cu spațiul absolut, dar mișcarea, deplasarea din acest punct impune relativizarea spațiu-timpului. Prezentul este ratat prin mișcare și se încearcă recompunerea lui prin memoria arhetipală, atribuită șamanului, preotului, regelui sau prin imitarea hărții perfecte a cerului. În romanele scriitorului J. M. G. Le Clézio, *Steaua rătăcitoare*, *Urania*, *Căutătorul de aur*, călătoria se încheie în punctul de unde a plecat, la o altă vârstă, într-un alt timp, ceea

ce înseamnă ratarea Paradisului, sau, ca o reflexie a „trecerii Pleiadelor la zenit”, într-un spațiu utopic, care să fie oglinda cerului. Eșecul impune alte încercări, „eterna reîntoarcere”.

După J. J. Wunenburger, „« Starea perfectă » este proiectată fie în trecut (vârsta de aur), fie în viitor (judecata de apoi, societatea fără clase), fie atât în trecut cât și în viitor: este cazul reprezentărilor ciclice și a reîntoarcerii eterne a identicului”¹. Regenerarea perpetuă se asociază cu arhetipul matern și se susține prin mitul „eternei reîntoarceri”, prezentat de Mircea Eliade ca succesiune infinită de sacru-profan. Ritualurile și riturile inițiatice, precum și cele dedicate marilor evenimente religioase permit retrăirea sacrului. Peștera din *Vineri sau limburile Pacifiului* de Michel Tournier este o instanță maternă, *regressus ad uterum*, Maria-Barbara din *Meteorii*, roman al aceluiași autor, este imaginea arhetipală a femeii împlinite prin gemenii Jean și Paul. Dacă toate mamele poartă germenii unei lumi condamnate la singularitate, deci la nefericire, căci unul dintre gemeni este ucis pentru a lăsa în viață doar o ființă, Maria-Barbara dă naștere gemenilor, Castor și Polux, sortiți veșniciei (aici nereușite, prin ruptură, prin separarea gemenilor și prin fuga prin lumea degradată), după numeroase procreări eșuate prin nașteri individuale: „Gemenii căzuți din cer sunt asemenea acestei ancore. Vocația lor este tinerețea veșnică, dragostea veșnică. Dar atmosfera corosivă a celor ne-pereche care sunt condamnați de singurătatea lor la iubiri dialectice, această atmosferă atacă purul metal gemelar”². În imaginarul analizat de J. J. Wunenburger, Mama este în deplin acord cu spațiul

¹ *Ibidem*, p. 26.

² Michel Tournier, 2004, *op.cit.*, p. 106.

bucolic, sălbatic, primordial: „Referința invariabilă la grădina plăcerilor, la această natură a bunului sălbatic, exuberantă și binefăcătoare, face să decelăm lucrarea activă a unui arhetip asociat, cel al Mamei. Majoritatea imaginilor care slujesc la modularea povestirilor paradisiace sunt legate de fapt de fantasma maternă”¹. De același arhetip matern ține și organizarea circulară a spațiului fizic, respectiv a materialului epic. Recuperrarea sinelui intrauterin, ca imagine a existenței pre-adamice, de dinainte de venirea în lumea decăzută, este reprezentată prin relația dintre gemenii din *Meteorii*, de Michel Tournier. Comunicarea lor nu este doar printr-un prelimbaj, ci și prin împreunarea sferică, un joc al reconstituirii androginului, alt tipar al lumii primordiale. Nici cazul Alexandre, unchiul gemenilor, nu este altceva decât ipostazierea unei androginii originare prin homosexualitate. „Sub semnul autoerotismului se desfășoară, de pildă, scenariul egiptean al teogoniei. Prefigurând cosmogonia, geneza zeilor este inițiată de un personaj creator unic – Atum, Re sau Osiris –, sub semnul dorinței (sexuale)”². Alexandre este liantul dintre dealul care izolează liminariii, copiii cu debilitate mintală, în care, totuși, sălășluiește încă o frântură din lumea perfectă, prin limbajul ca rest divin, matricea tuturor limbilor, și universul gunoaielor, oglinda cea mai fidelă a lumii. Ceea ce se aruncă la groapa reciclării reflectă stratificarea socială, raporturile dintre bogați și săraci. Peștera deșeurilor este un fel de „gaură neagră”, unde legile universale ale omenirii nu mai funcționează. După J. J. Wunenburger, orice formă sferică, peștera,

¹ J. J. Wunenburger, *op. cit.*, pp. 37-38.

² Traian D. Stănciulescu, 1995, *Miturile creației. Lecturi semiotice, „Performantica”*, Iași, p. 101.

grădina (unde poposește Paul în căutarea lui Jean), este asociată cu simbolismul matern, fecund, paradisiac: „Cercul și sfera repetă deci neostoit suveranitatea zeiței-mamă, simbol arhetipal al fantasmaticii femeii-mamă. [...] Grădina feminină la rândul său se pretează cu adevărat simbolizării cosmosului întreg. Ea devine oglindă celestă, microcosmos, cu atât mai mult cu cât are aspectul de încercuire”¹.

Spațiul perfect nu există în afara axei temporale. Călătoria și căutarea personajelor nu este doar în spațiu, ci și în timp. Nu este doar în memorie, în amintire, ci și în proiecția unei lumi ideale, mitice sau utopice. Filosofia și legile fizicii statuează formularea unor ipoteze, apoi chiar teorii care să susțină relativitatea timpului odată cu cea a spațiului. Încă de la Augustin este problematizată ideea unui prezent permanent, care nu cunoaște trecut și viitor decât într-un mod subiectiv, adică amintire sau proiecție, prefigurare a unor acțiuni viitoare: „Ceea ce îmi apare acum cu claritate, în mod evident, este că nici viitorul, nici trecutul nu există și că nu este propriu a spune sunt trei timpuri: « trecutul, prezentul și viitorul », dar s-ar spune poate mai bine, « timpurile sunt trei: prezentul trecutului, prezentul lucrurilor prezente și prezentul viitorului », căci aceste trei timpuri sunt toate trei în sufletul meu și în altă parte nu le văd”². Abia în modernitate, după definirea spațiu-timpului la Hermann Minkowski, pe baza căruia Albert Einstein va elabora teoria relativității, se susține științific timpul relativ, cauzat de spațiul curbat sub efectul gravitației: „gravitația este o manifestare

¹ J. J. Wunenburger, *op. cit.*, pp. 39-40.

² Georgeta Tănase, 1982, *Materia, spațiul, timpul în istoria filosofiei*, vol. 1, Minerva, București, pp. 205-206.

a curbării spațiu-timpului”, „Einstein a văzut legătura dintre geometria spațiu-timpului și gravitație numai după ce a depășit atitudinea ostilă inițială față de noțiunea de spațiu-timp”¹. Efectele vor fi, din nou, spre filozofie: intuiționismul (Henri Bergson) sau fenomenologia lui Edmund Husserl. La Michel Tournier și la J. M. G. Le Clézio, în afară de călătoria reluată mereu, ca expresie a căderii în istoricitate, abolirea timpului pe axa trecut-viitor este susținută prin scriitura care se anunță pe sine, înainte de a fi încheiată, dar și după aceea, într-o ciclicitate care, de fapt, relativizează spațiu-timpul. La începutul operei *Meteorii*, Michel Tournier, autorul cărții, răsfoiește *Meteorii* lui Aristotel. Care sunt *Meteorii* originali? În care punct se află autorul romanului față de Aristotel? Poate că cele două momente nu sunt decât o simultaneitate dată de abolirea curgerii vremii, cu atât mai mult cu cât „meteorii sunt sacri”². Sau poate este un dialog peste timp între cerul și pământul singulare în viziunea lui Aristotel din Antichitate și pluralitatea lumilor (reale sau posibile) în modernitate, o pluralitate redată utopic sau distopic. Dar nu doar timpul plin se curbează și permite o parcurgere înapoi, spre trecut, care nu rămâne decât un prezent etern, ci și timpul gol: „Sistemul spațiu-timp uniform (al lui Hermann Minkowski) este un exemplu

¹ Vesselin Petkov, 2010, *Space, Time, and Spacetime: Physical and Philosophical Implications of Minkowski's Unification of Space and Time (Fundamental Theories of Physics)*, Heidelberg, Springer-Verlag, p. V: 'gravity is a manifestation of the curvature of spacetime'; 'Einstein saw the link between the geometry of spacetime and gravitation only after he overcame his initial hostile attitude toward the notion of spacetime'.

² Michel Tournier, 2004, *op. cit.*, p. 85.

comun, însă și spațiu-timpul gol poate fi curbat, după cum a demonstrat Willem de Sitter, în 1916”¹. Personajul Franz dovedește o astfel de salvare, prin umplerea spațiu-timpului gol cu un calendar propriu. În acea debilitate profundă supraviețuiește absolutul, cosmicul, unde totul există ca succesiune regulată noapte-zi și pentru care viitorul există deja, iar trecutul este, la fel, parte a prezentului. Relativitatea timpului în mișcare, față de timpul absolut, divin este dată de percepțiile subiective, de afectivitatea vidă care își caută cu disperare fanta potrivită pentru a evada spre lumina călăuzitoare și calmă a farului (din copilărie) sau care își creează aceste mecanisme proprii de apărare împotriva a tot ceea ce este prea lumesc, deci agresiv, dezintegrator asupra propriului univers: „Și acest mare nervos, de o fragilitate înspăimântătoare, avea nevoie pentru a supraviețui să-și umple dimensiunea sa temporală cu o structură regulată, care să nu lase niciun gol, adică niciun timp mort, niciun timp nebun”; „Dar fiindcă vidul acesta lui îi era afectiv insuportabil, reușise să-și găsească două *creiere mecanice* exterioare – unul nocturn, celălalt diurn – pentru a-l umple”².

În această breșă a spațiu-timpului care completează cva-drimensional condiția tridimensională a ființei umane se înseamnă monstrul, arhetip al lumii lui Michel Tournier, mai aproape însă de divinitate tocmai prin păstrarea unei legături sacre cu cosmicul, dar bolnăvicioasă pentru simțul comun, tot așa cum, pentru personajul diform, lumea este o distopie unde

¹ James Overduin, 2012, *Einstein și spațiu-timpul* (2) în <http://www.scientia.ro/fizica/78-teoria-relativitatii/3624-einstein-si-spatiu-timpul-2.html>, accesat în iunie 2015.

² Michel Tournier, 2004, *op. cit.*, p. 41.

monotonia calculează sacadat și precis măcinarea individului/a colectivității de oameni, la fel ca în groapa lui Alexandre din *Meteorii* lui Michel Tournier. Doar sacralul permite ciclicitatea lumilor, doar în hierofanie timpul și spațiul sunt necuantificabile și, prin aceste personaje ieșite din sfera comunului, se poate atinge acest spațiu-timp la modul absolut. La J. M. G. Le Clézio, spațiul curbat capătă expresia unei ciclicități care le permite personajelor să parcurgă un drum în cerc, început și încheiat etern în locul copilăriei. Divinul este cerul, stelele au rol de ghidare a personajelor spre Paradis, spre un „loc ideal”, dar memoria, amintirea copilăriei fac imposibilă ieșirea din timp. Doar acordul intim-*extim*, suprapunerea dintre ceea ce vine din adâncurile ființei, din inconștient, visele nedecelate și imaginea din lumea de afară (insula, grădina) fac posibil accesul la Paradis, unde timpul și spațiul sunt absolute și unde nu mai există nostalgii, pentru că trecutul este anulat. Există doar o stare de fericire a ființei care se regăsește.

3. Arhitectura spațiului la J. M. G. Le Clézio și la Michel Tournier. Jurnal intim – Jurnal *extim*

3.1. Hic et nunc ca rezolvare a relației dialectice dintre „aici” și „acolo” în construcția spațiului ideal leclézian

Romanele lui J. M. G. Le Clézio ilustrează, la nivel de imaginar, dorința autorului de a-și regăsi originea, biografic, dar și pe scară ontologică, ca identitate ființială, ca profunzimi ale sinelui. Le Clézio este un scriitor contemporan, de limbă fran-

ceză, provenind din insula Mauritius, dar, dat fiind că familia sa se stabilește în mai multe locuri (în principal, Paris, spațiu cu care autorul declară că se identifică mai puțin), de-a lungul timpului, unul zbuciumat, de altfel, cu colonizări forțate și conflicte armate, apartenența sa este una multiculturală și la fel devine și opera. În acest fel este considerat de unul dintre exegeții săi, Bruno Thibault: „Le Clézio este un scriitor care se definește prin «interculturalitate», situat fiind între patru limbi și patru sfere culturale (franceză, engleză, spaniolă, limbile indiene), și între multe civilizații: un scriitor de limbă franceză, cu certitudine, dar sensibil la freamătul altor limbi din lume”¹. Imaginarul său are, însă, o constantă: lupta, în sens spenglerian, pentru cultură, în detrimentul civilizației care strivește compo-nenta mitică, sacră a ființei. Pentru felul în care se ridică împo-triva acestei opresiuni a civilizației, a colonialismului, printr-o proză care cultivă fragmentarismul, tocmai ca reflex al pierderii coerenței naturale a lumii, J. M. G. Le Clézio primește aprecie-rile Academiei Suedeze la acordarea Premiului Nobel, în 2008.

Spațiul se configurează, în opera lui J. M. G. Le Clézio, ast-fel încât să definească raportul dintre lume și casa ființei, dintre

¹ Bruno Thibault, 2011, *Les « Équipées » de J. M. G. Le Clézio et la déconstruction de l'aventure* în *Le Clézio, Glissant, Segalen: la quête comme déconstruction de l'aventure* (sous la direction de Claude Cavallero), Université de Savoie, p. 133: « Le Clézio est un écrivain qui se définit par *l'interculturel*, situé qu'il est entre quatre langues ou quatre sphères culturelles (français, anglais, espagnol, langues indiennes), et entre plusieurs civilisations: un écrivain de langue français, certe, mais sensible au bruissement des autres langues à travers le monde ».

„aici” și „acolo”, „aici” fiind atât Paradisul terestru, unde se poate reface relația cu mitul, cu sacrul, cu un cosmos de dinaintea de căderea în păcat, cât și propria identitate, care, în civilizația multiculturală căreia îi aparține autorul, capătă un șir de alterități ce nu mai sunt oglinda sinelui profund. Această casă este, adesea, propriul univers ficțional și, de aceea, repetat obsesiv, există, în scrierile sale, actul de ardere a textului de către protagonist, semn al eșecului în găsirea identității, dar și șansa unui nou început, pentru că focul regenerează. Este ars un trecut, amintirea, pentru a dăinui un prezent perpetuu, aflat într-o ciclică și continuă căutare a originii, acel punct unde timpul se dizolvă, totul există în afara timpului. Deoarece presupune consonanța dintre lumea interioară și cea exterioară, fragmentarismul din opera lui Le Clézio dobândește accente lirice, poetice, devine o proză poemă, ce spune lupta contrariilor din sufletul scindat, aparținând unei civilizații situate în timp și spațiu, dar și unui spațiu non-localizabil, atemporal, al originii lumii și al sinelui: „Romanul necesită o construcție, o arhitectură, o ordine cronologică, chiar dacă nu e linear. Le Clézio nomadul nu se simte în largul său în casa-roman. [...] Romancierul este un proprietar sau un locatar de lungă durată, Le Clézio este un scriitor al fragmentului [...]. Fragmentul este ceea ce, în ficțiunea în proză, se apropie cel mai mult de poezie”¹.

Spațiile de refugiu pe care le concepe scriitorul pentru personajele sale sunt oaze în care mitul paradisiac rămâne viu, astfel încât acesta să își poată găsi concretizarea și în afară.

¹ Pierre Lepape, 1999, „Le Monde”, în J. M. G. Le Clézio, 2008, *Raga*, traducere de Mădălin Roșioru, Art, București, pp. 135-136.

Totodată, sunt construcții care se opun vehement orașului civilizator, lipsit de esențe. În *Poetica spațiului*, Gaston Bachelard vede în oraș „o mare zgomotoasă”¹, iar această mare, în viziunea lui Jean-Jacques Wunenburger, are o componentă thanatică: „Marea care separă, de exemplu, călătorul de insulă², devine spațiu de metamorfoze, iar navigatorul și corabia sa devin mediatori, figuri psihopompe ce asigură legătura între lumi separate”³, în timp ce, pentru Ștefan Borbély, marea este un loc al morții, haosul cu potențialitatea renașterii într-un paradis, cu mijlocirea unui inițiat: „Devine plauzibilă, în acest fel, o reprezentare mai degrabă cvintuplă, Aither-Cer-Pământ-Hades-Tartar, cu precizarea că Tartarul are o deschidere marină, prin intermediul lui Poseidon, fiind asimilat pământului fără de fund de sub valuri, consonant cu poziția originală a Geei”⁴. Protagonistul din scrierile autorului francez, Le Clézio, este mereu în derivă, ca într-o barcă amenințată de furtună și care nu își găsește direcția nici pe apă, nici pe pământ. În spațiul orașului, nu se regăsește, nu își află menirea, este derutat

¹ Gaston Bachelard, 2003, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, Paralela 45, Pitești București, p. 59.

² Insula și marea sunt, de asemenea, spații de sine stătătoare în imaginarul leclézian, nu doar înțelese ca simboluri, iar semnificațiile acestora vor fi analizate în continuare, ca elemente ale construcției spațiului, iar în profunzimea semnificațiilor acestora, într-un capitol distinct, întrucât insularitatea este mitemul central în conturarea „locului ideal” la cei doi prozatori francezi.

³ J. J. Wunenburger, 1998, *Viața imaginilor*, traducere de Ionel Bușe, Cartimpex, Cluj-Napoca, p. 107.

⁴ Ștefan Borbély, 2004, *op. cit.*, p. 20.

de oglindirile infinite, din spatele cărora nu se zărește sufletul său în căutare de sine, ci fundul mâlos al unei lumi întunecate, care a uitat de lumina solară și a vieții paradisiace. Pentru Le Clézio, orașul este un gol imens, unde se poate crea obișnuința, dar din care este necesară evadarea: „nimic nu era mai puțin potrivit pentru dragoste ca acest oraș; dar, înainte de a iubi, trebuia să înțelegi, trebuia să cunoști. Trebuia să te inițiezi în acest spațiu gol, în această mizerie a libertății”¹.

Acestei mulțimi colcăitoare și difuze a orașului desacralizat, J. M. G. Le Clézio îi opune, ca prim spațiu mitic, casa. Protagonistul este, adesea, retras într-o încăpere sau într-un loc mai larg, dar cu pereți și acoperiș, un cadru securizant, unde timpul își permite anularea trecerii sale prin amintire și prin prospectare. De aici, personajul poate evada în copilărie sau poate visa la acea călătorie necesară pentru a găsi Paradisul pierdut. Fragmentarismul din proza lui Le Clézio opune, încă *ab initio*, cele două lumi contrare: orașul și casa copilăriei, de unde neofitul se îndepărtează pentru a regăsi, într-un „Altundeva” îndepărtat, Vârsta de Aur, întipărită în memoria unei ape sau a unei insule. Casa copilăriei este spațiul paradisiac, pierdut în dublu sens: prin maturizare, ca vârstă biologică și, odată cu aceasta, prin îndepărtarea de arhetipuri, astfel că va fi nevoie de o nouă inițiere, pentru a recupera această consonanță cu natura paradisiacă. În *Căutătorul de aur*, în proximitatea mării amenințătoare cu dezordinea, se află casa copilăriei: „Când mă apropii de casă, aud glasul lui Mam, care o pune pe Laura să recite rugăciuni la umbra verandei. E atât de plăcut, și de limpede, încât îmi curg

¹ J. M. G. Le Clézio, 1982, *Potopul*, traducere de Viorel Grecu, Facla, Timișoara, p. 37.

iarăși lacrimi din ochi, iar inima începe să-mi bată foarte tare. [...] Apoi mă duc până la copacul Laurei, la capătul grădinii, la marele copac chalta, al binelui și al răului. Tot ce simt, tot ce văd îmi pare veșnic. Nu știu că toate astea o să piară în curând”¹.

Casa natală are în ea esența paradisiului, dar recuperabilă doar prin visare. Așa cum James Hillman vorbește despre imaginile morții care defulează prin vis, tot astfel acest paradis pare mort, este viu numai în amintire. Ca spațiu ce trădează interioritatea, la Gaston Bachelard, casa copilăriei conține în ea sâmburele unui nou Paradis: „Când visăm la casa natală, în profunzimea extremă a visării, participăm la această căldură dintâi, la această materie bine temperată a paradisiului material”². Relația interior-exterior, subiectiv-obiectiv este continuă, ființa nu este ruptă de cosmic și acest regres sau vis din viitor înseamnă, de fapt, alinierea la spațiul celest, a cărui oglindire să reflecte, pe pământ, Paradisul, absolutul divin. Nu doar afectiv casa copilăriei conține *in nuce* arhetipul paradisiului, ci ontologic. Originea, fie ea în casa copilăriei, fie cea inițială este aceeași, este atemporală și repetabilă, ca orice act și simbol sacru, conform lui Mircea Eliade. Originea lumii este reluată în originea omului, Paradisul adamic devine spațiul paradisiac al casei natale, care are acoperișul în culoarea cerului. Analizând *Poetica spațiului* a lui Gaston Bachelard, în *Prefața* volumului, Mircea Martin subliniază tocmai această consubstanțialitate dintre universul interior al omului și natura exterioară: „Dimensiunea

¹ J. M. G. Le Clézio, 1989, *Căutătorul de aur*, traducere de Șerban Velescu, Univers, București, p. 21.

² Gaston Bachelard, 2003, *op. cit.*, p. 39.

intimității interzice orice confuzie cu exterioritatea geometrică a spațiului, fără însă a i se opune, căci însăși opoziția interior-exterior, subiectiv-obiectiv îi este străină. Intimitatea aceasta nu se reduce la afectivitate, deși o implică. Valoarea ei este ontologică, sinonimă cu o aprofundare a existenței și o deschidere către lume ca urmare a unei «încrederi cosmice»¹. Și în orașul care apasă și strivește această intimitate a ființei și legătura ei tainică cu lumea, soluția este a găsi un surogat de adăpost, un colț de lume în care această distopie reglatorie, amorfă, sufocantă să îți piardă puterea și să lase locul utopiei paradisiace și spectacolului viselor, mult mai real, mult mai aproape de adevăr, de sacru: „Așa trebuie să trăiești, așezat pe o porțiune de trotuar, pe care să-l fi cumpărat. Oamenii ar veni, ar trece, s-ar întoarce; la toate orele din zi, însă ai fi în *locuința ta*. Nu te-ai mai teme de zgomote și de priviri, n-ai mai căuta. Ai fi instalat în adăpostul tău, foarte strâmt, bine închis, și ai putea începe să te bucuri, fără să te grăbești, de lungul spectacol care nu poate să se vadă decât în interior”². Lumea pare un *potop* din care au mai rămas urme ale unei vieți, asemenea unei existențe reificate și aruncate pe fundul unei ape din imaginarul filmului *Nostalghia* al lui Andrei Tarkovsky. Dar acest potop nu promite o naștere din aceste obiecte răvășite ici și colo, pe trotuarele care nu sunt *locuință*, ci lumea așteaptă să se nască din adâncurile ființei.

Când izolarea în lume, prin crearea unui spațiu securizant, al cărui arhetip este casa natală nu mai este posibilă, se produce un act de evadare din lume: ridicarea deasupra acestui univers

¹ Mircea Martin, *Prefață* la Gaston Bachelard, 2003, *op. cit.*, p. 6.

² J. M. G. Le Clézio, 1982, *op. cit.*, p. 105.

citadin, depărtat de natură sau călătoria în lume ca o formă de călătorie spre sine. În volumul colectiv *Espaces et quête identitaire dans le roman français actuel*¹, coordonat de Yvonne Goga și de Simona Jișa, articolul Verei Vyhnánková evidențiază o relație cu spațiul pentru « l'identité », o origine individuală, compusă din identitățile altora. Periplul personajului din *Peștișorul de aur* începe când mulatra Laïla evadează din spațiul captiv, străin ei, pentru a-și căuta adevărații ascendenți. Adolescența se ridică parcă deasupra tuturor clădirilor orașului și privește departe, în zare, până spre mare și, astfel, se inițiază călătoria. Parisul, orașul, rămâne jos, ea și obsesia originii veritabile sunt înălțate. Tot astfel, François Besson, protagonistul din *Potopul*, fuge din lume printr-un act de ridicare, de înălțare deasupra acestui oraș tern și măcinat de apele mortificatoare: „Atunci te îndepărtezi cu viteză redusă de acest centru și urci spre colinele din împrejurimi; urci cu greutate scări șubrede, încadrate de mimoze, te înalți, te înalți pierzându-ți răsuflarea. [...] Apoi, undeva spre vârful muntelui, între a opta și a noua cotitură de trepte, retrasă la stânga unei mici piețe artificiale pe care o frecventează copiii, se va găsi o fântână cu apă rece”². Mai sus, aproape de modelul celest, se poate afla fântâna tinereții, asociată cu apa care vine de la cele patru mari râuri din Paradis. Paradisul este deasupra orașului, a utopiilor/a distopiilor lumești, este mai aproape de natură și, mai ales, de cer. Așa cum știința demonstrează că timpul se curbea-

¹ Yvonne Goga, Simona Jișa (coord.), 2012, *Espaces et quête identitaire dans le roman français actuel*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.

² J. M. G. Le Clézio, 1982, *op. cit.*, pp. 20-21.

ză și, în acest fel, se relativizează, dar permite atât reveniri, cât și anularea curgerii liniare a vremii, dinspre trecut spre viitor, în imaginarul romanelor lui J. M. G. Le Clézio, spațiul face o buclă și tinde să se rotunjească, să devină o casă ca locul alveolar intrauterin, matern, protector, securizant: „Podeaua, acoperișurile caselor, orașul își relua aspectul inițial, rotunjimea lor de embrion”¹. De aici, și circularitatea construcției narative în prozele scriitorului francez. La final, personajele revin la spațiul natal, în speranța reintegrării ființiale în Paradisul copilăriei, însă căderea în timp anulează această reconciliere și singura șansă rămâne o nouă aventură imaginară, o altă călătorie inițiată, o buclă spațio-temporală diversă: „Circularitatea cumulează, așadar, toate simbolismele perfecțiunii, din moment ce este produsă de mișcarea finită prin care orice punct revine la origine”². Evreica Esther din *Steaua rătăcitoare* se întoarce la locurile natale, dar, după toate experiențele traumatizante pe care războiul i le-a scos în cale, după ce a fugit toată viața după Ierusalimul paradisiac ca după o himeră intangibilă, nici lumea copilăriei nu a rămas aceeași, ci este acum învăluită de tristețea pentru pierderea tatălui. Cenușa acestuia este redată mării, leagănul matern, cu intenția, parcă, de a reface unitatea universului paradisiac pierdut: „Acum, când s-a făcut noapte, Esther simte că o podidesc lacrimile, pentru prima dată, după ani de zile, de când și-a părăsit copilăria. [...] Din geanta pe care a purtat-o în toate aceste zile, de-a lungul străzilor orașului și până sus pe înălțimea munților, pe povârnișul de iarbă unde a murit tatăl ei, Esther scoate cilindrul de metal

¹ *Ibidem*, p. 34.

² J. J. Wunenburger, 1998, *op. cit.*, p. 106.

în care este închisă cenușa. [...] Vântul nopții ia cu el cenușa care iese din cutia metalică, o împrăștie și o duce spre mare”¹. Spațiul natal devine locul morții și al regenerării, al intrării într-un nou circuit cosmic, în încercarea eternă ca lumea să renască pe principiile perfecțiunii pre-adamice. Locul copilăriei, al Vârstei de Aur este un prag inițiativ, la care se întoarce neofitul pentru a-și ține treaz contactul cu sacrul, cu Gee: „Pentru naștere sau pentru moarte, pentru intrarea în familia vie ori în familia ancestrală (și pentru ieșirea din una și din cealaltă), există un prag comun, Pământul natal...”². Cercul poate însemna reducerea lumii la esență, închiderea într-un spațiu limitat și accesibil doar inițiaților. Asemenea primului, dar și ultimului om, Adam Pollo din *Procesul verbal* redescoperă lumea, în timpul unei vizite la grădina zoologică, ca o clipă fără durată, fără loc, care, depășindu-și animalitatea, poate accede la esențele divine. Adam este omul decăzut din Paradis, dar numele său, Pollo, ca și Marco Polo, este călătorul care, prin inițieri succesive, poate atinge starea de beatitudine, de fericire absolută de dinainte de păcat. Ieșind din timpul istoric, încetinind curgerea clipelor, regresivitatea este spre punctul originalar al nașterii lumii, de dinainte de pierderea Paradisului: „cunoașteți acest cerc alb, strălucitor ca o lună, colorat cu produse chimice, care este adevărata viață, fără mișcare, fără durată, atât de îndepărtat în al doilea infinit,

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Steaua rătăcitoare*, traducere de Anca Popescu, Univers, București, p. 240.

² Mircea Eliade, 2000, *Sacrul și profanul*, traducere de Brândușa Prelipceanu, Humanitas, București, p. 96.

încât nimic nu mai e animal, nimic nu mai e aparent; nu mai există decât liniște, fixitate, eternitate, căci totul este încetinea-lă, încetineală, încetineală”¹.

Circularitatea pune în relație „aici” și „acolo”, terestru și cosmicul. Cum pământul trebuie să fie imaginea cerului, ghidul călătoriei pe mare sau spre mare a personajelor sunt chiar constelațiile. În familia lui Alexis din *Căutătorul de aur*, arhetip al armoniei prin ea însăși (Mam, Tata, Alexis, Laura), dar și prin cadrul bucolic unde ea trăiește, inițierea se face în citirea cerului, pentru că de acolo începe drumul spre Paradisul terestru: „La răsărit, până la miazănoapte se vede marele fluviu palid al Galaxiei, care formează insule lângă crucea Lebedei și curge spre Orion. Ceva mai sus, înspre casa noastră, zăresc lumina nedeslușită a Pleiadelor, asemănătoare unor licurici. Cunosc fiecare ungher al cerului, fiecare constelație. Tata ne învață cum e cerul noaptea, și în fiecare seară, sau aproape în fiecare, ne arată locul stelelor pe o hartă mare, prinsă pe perețele biroului lui”². Mișcarea Pleiadelor, constelația din 7 stele, numărul simbolic al zilelor Creației, fixează și traseul personajului din *Urania*. Campos, noua oază a „poporului-curcubeu”, se vrea oglinda cerului și reflexia absolutului, deoarece corespunde itinerarului *Pleiadelor* spre zenit, punctul cel mai de sus de pe bolta cerească, semn al ascensiunii spre actul întemeietor pur³.

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Procesul verbal*, ed. cit., p. 59.

² J. M. G. Le Clézio, 1989, *op. cit.*, p. 40.

³ Vezi „schița” Camposului în J. M. G. Le Clézio, 2009, *Urania*, traducere de Mădălin Roșioru, Art, București, p. 210 și p. 213.

Insulele spre care se încumetă să plece personajele din romanele lui Le Clézio sunt desenele pe pământ ale corpurilor cerești, sunt hierofanii: „Cosmologiile antice descriau, de altfel, astrele ca fiind dotate cu forme și cu orbite circulare, asemănătoare deci insulelor pierdute în oceanul universului”¹. De aceea, a accede la aceste spații este dificil, iar, adesea, actul civilizator adus de mâna omului în locurile paradisiace ale naturii eșuează. Camposul strămutat în cetatea absolută, *Urania*, ca loc ideal, rămâne o iluzie, dar continuă să trăiască în „underworld”, de unde poate dobândi oricând puteri creatoare autentice și să devină acel Paradis mult căutat, dar mereu himeric: „Totuși, ce ne unește încă, pe Dahlia și pe mine, ceea ce ne îngăduie să nu ne pierdem speranța este certitudinea că Urania a existat cu adevărat și că noi i-am fost martori”². Dorința permanentă de actualizare „aici și acum” a unui „acolo și atunci” este mereu vie în spațiul interior al ființei. Omul poartă cu sine, în adâncurile eului, nostalgia Paradisului, astfel că întrebarea retorică și așezată sub semnul dubitativ al lui „a fi – a nu fi” din *Raga* – „Oare sunt și eu o insulă?”³ – nu face decât să confirme că, în structurile psihologice de profunzime, continuă să existe imagini paradisiace, care, în lumea din afară, se identifică și cu spațiile insulare. Cu atât mai mult, Oceania, insula pierdută prin înscrierea ei în istorie, este recuperată mitic prin conservarea unui primitivism care amintește de viața din Edenul creat de Dumnezeu ca armonie universală. Spre deosebire de insula din biografia auto-

¹ J. J. Wunenburger, 1998, *op. cit.*, p. 106.

² J. M. G. Le Clézio, 2009, *Urania*, *ed. cit.*, p. 201.

³ J. M. G. Le Clézio, 2008, *Raga*, traducere de Mădălin Roșioru, Art, București, p. 114.

rului, Mauritius, care se civilizează, se colonizează și își pierde esențele, în Raga, totul a rămas într-o încremenire de început de lume: „Diferența dintre Raga și Mauritius este că aici timpul pare să se fi oprit la primul capitol al ocupării omenești. Nu există mari culturi ca pe insula Mauritius, câmpii de trestie de zahăr, de ceai, de ghimbir. Nu există nici acele sate mari din văi și, practic – în afară de mănăstirea surorilor din Melsissi și Toyota de teren a lui Noël care m-a adus de la aeroport –, nicio urmă a lumii moderne”¹. Raga este o poveste. Ea dăinuie în subconștientul colectiv ca arhetip al Paradisului. Această insulă nu se cunoaște, despre ea se povestește. Cel mult, Raga poate deveni o grădină, umanizarea Edenului, oglinda lui pământescă. În Raga nimic nu se face, totul există într-un anume fel, de la începuturile lumii: „În Raga se spune că nu există nici război, nici foamete. Apa curge acolo din belșug din înaltul munților, iar glia e atât de roditoare că e de-ajuns să înfigi un băț în pământ ca să înfrunzească”². Raga mai este cunoscută ca insula Pentecôte, este mijlocitoare între cer și pământ, îndeplinește funcția muntelui sacru, sărbătoarea Pentecôte fiind coborârea Duhului Sfânt, liantul dintre Tatăl Ceresc și Fiul Său, întrupat și venit pe pământ. Pentru Bruno Thibault, călătoria spre o astfel de insulă nu mai este una de cunoaștere, de căutare și de găsimă a sinelui, ci este un drum de dispariție, de risipire a personajului și, implicit, a autorului. Când ultimul loc necunoscut omului devine parte a istoriei universale, călătorul dispare: „În *Raga*, Le Clézio explică faptul că Oceania a fost, cu mult timp în urmă, un fel de « continent invizibil », deoarece era, până

¹ *Ibidem*, p. 30.

² *Ibidem*, p. 21.

într-o epocă recentă, « un loc fără recunoaștere internațională, o trecere, o absență într-un anume fel ». Dar în prezent, fiindcă acest continent invizibil se înscrie în istorie, este «disparația» călătorului care pare imposibil, interzis și desuet”¹. În definitiv, tot ceea ce poate actualiza călătorul la întâlnirea cu un pământ nou și pe care îl consideră paradisiac este propria-i biografie, propriul eu profund, iar țara fericirii eterne nu încetează nicio clipă să se suprapună cu geografia mitică, spațiul original, Vârsta de Aur. Raga este Mauritius în măsura în care aduce la suprafață tot ce insula originală a pierdut prin colonizare: „acolo, în «insulă», în «Paradis», existența se desfășoară în afara Timpului și a Istoriei; omul e fericit, liber, lipsit de constrângeri, nu trebuie să muncească pentru a trăi; femeile sunt frumoase, veșnic tinere; nicio «lege» nu le îngreădește dragostea. Nuditatea însăși își regăsise în insula îndepărtată sensul ei metafizic: condiția omului desăvârșit – a lui Adam înainte de păcat; [...] fiecare vedea [în «realitatea» geografică] numai imaginea pe care o adusese cu sine”².

La J. M. G. Le Clézio, Paradisul și, implicit, „locul ideal”, este o insulă, unde sinele profund reactualizează, într-un *hic et nunc* etern, copilăria, cu Mama/Geea, ca figură centrală, și întreaga casă, ca spațiu protector și securizant de amenințările

¹ Bruno Thibault, 2011, *op. cit.*, p. 143: « Dans *Raga*, Le Clézio explique que l’Océanie a longtemps été une sorte *continent invisible* parce qu’elle était, jusqu’à une époque très récente, *un lieu sans reconnaissance internationale, un passage, une absence en quelque sorte*. Mais à présent que ce continent invisible s’inscrit dans l’histoire, c’est la *disparition* du voyageur qui semble impossible, interdite et désuète ».

² Mircea Eliade, 1994, *op. cit.*, pp. 14-15.

lumii civilizatoare, unde mitul este viu, ca la începuturi. De aceea, călătoria inițiată începe și se încheie, într-o „eternă reîntoarcere”, în spațiul natal, cunoscut sau descoperit ulterior. Doar în acest loc, al copilăriei, sinele rămâne ancorat într-o existență arhetipală. Doar memoria, timpul, ieșit din curbura lui eternă, mai poate împiedica această mare întâlnire cu sacralul. Narațiunea este, astfel, un jurnal intim, o consemnare pas cu pas a traseului invers, spre origini. Nu călătoria pe orizontală, prin descoperirea unor lumi noi, poate oferi confortul spațiului paradisiac, ci coborârea în sine, călătoria în adâncurile propriei ființe. Melancolia, ca stare pe care o trăiesc toate personajele sale, este atât semnul unei alienări, a unei inadaptabilități la lumea degradată, cât și condiția de a reintra în comunicare cu macrocosmosul, cu ritmurile lui, aceleași de veacuri. Ca și în *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*, numai amintirea rupe această trăire în timpul cerului și determină căderea în timpul profan, ratarea Paradisului.

3.2. Reflectarea relației identitate – alteritate în arhitectura universului mitic la Michel Tournier

Dacă la J. M. G. Le Clézio, fragmentarismul este cel care traduce, în plan estetic și lingvistic, revolta scriitorului pentru dezacralizarea lumii, Michel Tournier, contracandidatul celui dintâi pentru obținerea Premiului Nobel din 2008, creează un limbaj „diurn” (Gilbert Durand) pentru a materializa substratul mitologic, iar verbalul tinde, la acest prozator francez, să se încarce de sacralitate. Contingentul se întemeiază pe principii mitice, iar esența este ceea ce se întrevede dincolo de cuvinte, astfel că, în romanele lui Michel Tournier, spațiul narativ se

traduce în mai multe chipuri, este o reflectare în afară, cu diverse fațete, ale unei esențe arhetipale. După Pierre Brunel, limbajul romanelor lui Michel Tournier este unul mitologic și în acești termeni simbolici se compune și spațiul ficțiunii: „limbajul mitologic pe care el l-a ales ca limbaj românesc”¹, marcat și textual prin „eoliană”, limbajul simplificat al gemenilor din romanul *Meteorii*, de altfel, un dialect din Grecia antică, sau limbajul idioșilor de la Saint Brigitte: „Larouet socotea că nu este vorba de o limbă, ci de matricea tuturor limbilor, de un fond lingvistic universal și arhaic, de o limbă-fosilă rămasă în viață printr-o anomalie... [...] Mai mult decât cu o limbă omenească, credea ea [Sora Béatrice], avem de-a face chiar cu limba originară, cea pe care o vorbeau în Raiul pământesc Adam, Eva, Șarpele și Yehova”². Michel Tournier este preocupat de ambele chipuri ale lumii, Binele și Răul, fețe care construiesc împreună cosmosul întreg, se oprește atât asupra chipului de suprafață, realul, cât și asupra reversului, întunericul, haosul, acela despre care Ștefan Borbély³ susține că este investit cu funcție regeneratoare. La începuturi, viața și moartea erau una, Binele și Răul se armonizau, contrariile coexistau fără a produce niciun fel de scindare. La rândul ei, fiin-

¹ Pierre Brunel, 1992, *op. cit.*, p. 278: « le langage mythologique qu'il a choisi comme langage romanesque ».

² Michel Tournier, 2004, *op. cit.*, p. 34.

³ Vezi cap. II (1.) al lucrării pentru viziunea asupra cosmosului ca având două componente: realul și adâncul, la James Hillman, Infernul și Cerul, cu liantul Pământului, la Mircea Eliade, Paradisul și Haosul, ca fețe ale creației, potențialitatea re-sacralizantă a forțelor malefice, la Ștefan Borbély.

ța omenească era în armonie cu natura. Această renaștere a lumii din haos vizează, ca și în cazul lui J. M. G. Le Clézio, Paradisul pre-adamic, iar acest mit pătrunde în existența obișnuită din sferele marginale ale lumii (debili izolați la Saint Brigitte, de exemplu, din romanul *Meteorii*).

Aplicând schema discutată de sociologul Gilbert Durand în *Introducere în mitodologie*, spațiul se constituie, la Michel Tournier, ca relație între interioritate, identitate, esența sinelui, de factură arhetipală, situată în afara timpului și a spațiului, și alteritate, chipurile lumii exterioare, multiplicare, diverse, ancorate în timp și spațiu. Pulsuinea verticală a lui „id” (C. G. Jung) are drept corespondent în lumea din afară „idul antropologic”, „inconștientul colectiv”, cvasi-imobil, nemodificabil, pură instanță numinoasă, „imagine arhetipică”. „Eul”, aflat între orizontalitatea „supraeului” și pulsiunea verticală a lui „id”, se reflectă într-un „eu social”, iar „supraeul social” totalizează ideologiile, regulile, idealurile utopice, învățăturile¹. La acest prag, al constituirii societății din fundamentele mitice ale ființei, mitul poate fi povestit și se întrupează în limbaj, care își are sorginea în Logosul divin: „La acest nivel, *mythos-ul* se pozitivează, dacă putem spune așa, în *epos* și se logicizează în *logos*”². Cuvântul întemeiază, dar doar cel de la începuturile lumii și spre această stare de beatitudine tinde și Michel Tournier în prozele sale. Personajele trăiesc cu nostalgia unei lumi sacre și de neregăsit în utopiile create de omul modern pentru a anihila dezordinea din interiorul ființei, pentru a opri repetabilitatea fenomenului mitic, inaccesibil ființei umane

¹ Gilbert Durand, 2004, *op. cit.*, pp. 123-129.

² *Ibidem*, p. 129.

comune. Pentru starea lui de melancolie au fost găsite două soluții: nostalgia după Paradisul pierdut și căutarea acestui Eden pământesc sau construirea unor societăți golate de sacralitate, care nu mai păstrează nimic din armonia inițială. Prima este perspectiva unor personaje precum gemenii, Alexandre din *Meteorii*, a lui Baltazar, regele Nippurului, a lui Melhior, principe de Palmyrena, a lui Gaspar sau a lui Taor, principe de Mangalore, din *Gaspar, Melhior și Baltazar*, toți călători în aflarea esenței sinelui și în descoperirea Paradisului terestru. Cea de-a doua este abordarea contemporaneității, prea bulversată de toate aceste căutări mistice și dornică de a „liniști” spiritul prea agitat al celor care trăiesc nostalgia Paradisului: „Pe de o parte, dezordinea, violențele, uzurparea generalizată a puterii sau a bogăției, certurile și procesele ce copleșesc statele [...] sunt comparate cu o dereglare melancolică, tulburând «temperamentul» corpului social. Analogia atribuie macrocosmosului politic afecțiunile microcosmosului individual. E important să li se opună, fie cu titlu de remediu, fie ca un criteriu justificând condamnarea lor, modelul unei societăți sănătos constituite”¹. Astfel este stratificat universul în romanul *Meteorii*: este societatea de consum, cu bogății și pauperitatea ei, pe de o parte, lumea „corectă”, dar goală de transcendentalitate, și lumea gunoaielor, pe de altă parte, tutelată de Alexandre, un homosexual, marginalul care luptă pentru reinstituirea mitului primordial al androgenului, formă de revoltă împotriva acestui oraș-cloacă: „Va trebui să rezist, să rezist, agățându-mă de certitudinea că, în mijlocul dezastrului general, în marele prăpăd al

¹ Jean Starobinski, 1993, *Melancolie, nostalgie, ironie*, traducere de Angela Martin, Meridiane, București, p. 34.

întregii țări, am neînsemnatul privilegiu – în virtutea meseriei mele și a sexului deopotrivă repudiate de canalii – de a rămâne neclintit la locul meu, credincios funcției mele de observator lucid și de lichidator al societății”¹. Personajul Alexandre, unchiul gemenilor, cu care acesta se află în relație, nu direct, ci doar prin atitudinea de respingere a lumii decăzute devine metaforă pentru construcția spațiului în romanul lui Michel Tournier. După Pierre Brunel, care investighează mitocritic romanul lui Michel Tournier, în *Meteorii* există două planuri, cel principal este devenirea/evoluția gemenilor, planul secund este istoria lui Alexandre, cel care eșuează pentru că nu își poate depăși instinctele, nu are forța de a reinstitui mitul, deși poziția sa de marginal ar permite o astfel de investiție. Dar pierde din vedere esențele, androginia, cercul perfect, și caută doar relaționarea cu un altul, cade în capcana alterității, omite structurile de profunzime ale sinelui, or, în absența acestora, Paradisul nu se poate reășeza peste formele colcăitoare ale degradării umane pe care le instituie utopiile moderne, transformate în antiutopii prin exacerbară a ceea ce este negativ, abuziv: „[Mitul] este o « istorie fundamentală », o « istorie pe care toată lumea o cunoaște deja », dar, de asemenea, o istorie care demonstrează că omul este capabil să se smulgă din animalitate (în acest fel, el este un « animal mitologic »). De asemenea, Alexandre Surin, condamnat la animalitate, nu poate fi decât un personaj secundar în *Meteorii*”². Alexandre este un

¹ Michel Tournier, 2004, *op. cit.*, p. 184.

² Pierre Brunel, 1992, *op. cit.*, p. 267: « [Le mythe] est une *histoire fondamentale*, une *histoire que tout le monde connaît déjà*, mais aussi comme une histoire qui prouve que l’homme est capable de

raisonneur al lumii create de prozatorul francez, un observator lucid și critic al josniciei umane, reflectate prin groapa de gunoaie: „Gunoarul – acest anti-oraș – îngrămădește cojile, resturile. Materia topindu-se, forma devine ea însăși materie. De unde bogăția incomensurabilă a acestei pseudomaterii care nu este decât o îngrămădire de forme”¹. Deși le intuiește, Alexandre ratează esența de dincolo de forme. Esența este identitatea, nu alteritatea. Alexandre, ca și gemenii, privește cu dezgust cum heterosexualii „se adună” aproape matematic, căutând să îl aducă pe un altul și un altul în descendența semenilor, dar un altul care nu își cunoaște sinele profund, acel „id” a cărui pulsione să aibă puterea să instituie imaginarul mitic din „underworld”: „Aici o formulă identitară $A + A = A$ (Jean + Paul = Jean - Paul). Dincolo, o formulă dialectică $A + B = C$ (Edouard + Maria – Barbara = Jean + Paul +... Peter etc.)”². Chiar și mama lui Jean și a lui Paul, Barbara, se împlinește numai prin nașterea gemenilor, care pune capăt maternității îndelungate, risipite în a aduce pe lume ființe singulare, dizarmonice în raport cu macrocosmosul, care este o *coincidentia oppositorum*, un 1 ca armonizare a 2 entități contrarii: „Vocația ei maternă pare să se fi stins în nașterea asta dublă; [...] Poate că există « mame gemelare » pentru care orice copil e pe jumătate ratat, câtă vreme nu se naște însoțit de un frate-asemenea...”³. Omul

s’arracher à l’animalité (c’est en cela qu’il est un „animal mythologique”). Aussi Alexandre Surin, voué à l’animalité, ne peut-il être qu’un personnage secondaire dans *Les Météores* ».

¹ Michel Tournier, 2004, *op. cit.*, p. 185.

² *Ibidem*, p. 150.

³ *Ibidem*, p. 6.

ne-pereche găsește în celălalt frânturi ale sinelui, geamănul dispune de o imagine totală. De asemenea, corelația pe care o caută ființa în lume este armonizarea cu natura divină, reflectată în simboluri terestre. Călătoria lui Paul pe urmele jumătății gemelare este mai mult o căutare a sinelui care nu poate fi cunoscut decât ca oglindire în natură, nu într-o altă ființă, la fel de incompletă ca și el. Numai astfel cele două microcosmosuri, intim și *extim* (ca în *Jurnalul* autorului însuși), reîntregesc imaginea totalizantă a universului care își poate redobândi conotațiile perfecte, deci paradisiace. Analizând aspecte ale Creației, Nikolai Berdiaev identifică drept principiu creator forța masculină, dar găsește că tiparul lumii poate fi și androginul, totalitatea: „Același simbolism al masculinului și feminismului poate fi descoperit în corelațiile dintre om și natură. Masculinul este solar; femininul – lunar. Femininul luminează doar prin lumină solară reflectată. Prin masculin omul este părtaș la Logos; prin feminin – la sufletul natural al lumii. Într-un aspect al său Hristos-Logos este bărbat, și nu femeie. El este Omul Absolut în natura sa bărbătească. În alt aspect al său Hristos este androgin”¹.

Androginia este înțeleasă la Michel Tournier atât ca relație între gemeni, cât și prin homosexualitate și prin relația cu natura, care ar fi principiul feminin. Un mitem care pune în relație *anima* (feminitatea) și natura, respectiv femininul și masculinul este grădina. În *Meteorii*, Paul întâlnește mai multe tipuri de grădini, unele sunt reprezentări lumești ale Paradisului, însă fragile și efemere, altele sunt oaze spirituale, care îi

¹ Nikolai Berdiaev, 1992, *Sensul creației*, traducere de Anca Oroveanu, Humanitas, București, p. 87.

permit personajului apropierea de ceea ce este în esență Edenul de dinainte de căderea omului în păcat. La Djerba, este grădina care i-a aparținut unei noi Eve, cum o consideră Pierre Brunel, în *Mythocritique. Théorie et parcours*, pe Deborah, sau lui Baucis, Deborah fiind grădina însăși. Însă aceasta este precară, pentru că nu este natura însăși, este un surogat, un artefact: „La Djerba, Paul se interesează de grădina lui Deborah ca de o oază în deșert”¹, dar o oază efermeră: „ele [grădinile] sunt contra naturii materializate”². Un prag intermediar este Insula Lotofagilor, unde, asemenea intrării în oaza de la Djerba, începe procesul de uitare a lumii cunoscute, a realului, pentru a pătrunde în cea absolută, a sacrului pur. Paul trebuie să uite de simbioza cu fratele geamăn și să găsească fața geamană în sine. O altă grădină este cea din Islanda, unde, așa cum anul își dispută extremele între zi și noapte, tot astfel grădina este o întruchipare deopotrivă a Paradisului și a Infernului, a florilor care amintesc de Eden și a Haosului tenebros, având în comun cu grădina din Djerba pământescul pregnant, deci fragil: „Cele două grădini proclamă victoria precară și înflorită a adâncurilor asupra feței pământului. Și e demn de mirare că infernul de ură și furie pe care l-am văzut dezlănțuit la Namas-kard, cumințit, harnic, se mărginește aici să facă flori, ca și cum Diavolul în persoană, purtând deodată pe cap o pălărie de paie și în mână o stropitoare, s-ar fi convertit în grădinărie”³. Încă

¹ Liao Min, 2014, *L'image du jardin dans « Les Météores » de Michel Tournier* în „Synergies”, Chine, nr. 9, p. 177, https://gerflint.fr/Base/Chine9/Liao_Min.pdf, accesat în mai 2015.

² *Ibidem*, p. 178.

³ Michel Tournier, 2004, *op. cit.*, p. 274.

nu poate avea loc concilierea contrariilor, *animus* și *anima*, de aceea periplusul continuă până în Japonia, unde abia viziunea orientală, cu serenitatea ei și invitația de a coborî în sine pentru a înțelege frumusețea și armonia din afară oferă ceea ce este o grădină paradisiacă: „Dar animalele-stâncă fundamentale ale grădinii japoneze sunt cocorul și broasca-țestoasă. Adesea broasca-țestoasă e reprezentată cu o coadă lungă făcută din alge strânse în extremitatea carapacei, ca barba unui înțelept. Cocorul e pasărea transcendentă ce vorbește cu geniile solare. Broasca-țestoasă și cocorul simbolizează trupul și sufletul, *Yin*-ul și *Yang*-ul. Aceste două principii deopotrivă își împart grădina și trebuie să se echilibreze.”¹ Japonia, ca și Islanda, dar într-o comunicare mai profundă cu sacrul, este grădina-insulă, singura care poate facilita „«absorbția» reciprocă dintre interior și exterior”².

Mitemul insulei ca spațiu paradisiac ocupă un loc central în *Vineri sau limburile Pacificului*. Insula lui Robinson este, la început, un spațiu atemporal, unde nava *Evadarea* îndeplinește rolul corabiei lui Noe, moment favorabil de acces la un nou Adam, la cel de dinainte de căderea în păcat. Dezbrăcarea lui Robinson, destruparea și botezul în ploaie sunt toate indicii ale intrării într-un Paradis: „Despuiată de-acele biete zdrențe (ponosite, sfâșiate, murdare, dar provenite din multe milenii de civilizație și impregnate cu umanitate) carnea lui oferea – vulnerabilă și albă – strălucirea elementelor brute”³, deoarece, așa cum susține Mircea Eliade, „goliciunea rituală înseamnă

¹ *Ibidem*, p. 278.

² Liao Min, 2014, *art. cit.*, p. 179.

³ Michel Tournier, 1978, *Vineri sau limburile Pacificului*, traducere de Ileana Vulpescu, Univers, București, p. 43.

integritate și plenitudine: «Paradisul» implică lipsa «veșmintelor», adică lipsa «uzurii» (imagine arhetipală a Timpului). Oricare goliciune rituală implică un model aflat în afara timpului, o imagine paradiziacă¹. Apoi, insula capătă tot mai mult sensurile pe care le avea grădina în *Meteorii*, feminitatea, *anima*: „Speranza nu mai era un domeniu de administrat, ci o *persoană* de natură indiscutabil feminină, spre care-l aplecau speculațiile filosofice precum și noile cerințe ale inimii și-ale cărnii sale. De atunci, Robinson se-ntreba confuz dacă peștera era gura, ochiul sau vreun alt orificiu firesc al acestui corp mare, și dacă explorarea ei dusă până la capăt nu l-ar purta în vreun străfund ascuns care să răspundă unora dintre întrebările pe care și le punea”². Peștera/grota, adâncurile sunt, pe de o parte, sufletul (*anima*), în accepție jungiană, dar au și semnificația renașterii, sunt, pe rând, spațiul intrauterin, apoi spațiul iubirii și, astfel, implicit, al unei noi vieți. Renașterea lui Robinson ar putea avea loc printr-un proces regresiv, mergând invers, spre originile umanității. Gura, în sens jungian, pânțele sunt simboluri ale acestei renașteri: „Jung se delimitează de Freud în interpretarea imaginară a *gurii* [...], desemnând-o ca « un loc de naștere arhaic », asociat forței ignice a *sufletului* și *vorbirii* (izomorfic, seria continuă, firește, cu *lumina*)”³. Spațiul insular al lui Robinson însușește atribuțiile renașterii, este gură, pânțe, lumină, tot așa cum grota din romanul *Gaspar, Melhior și Baltazar* este urmată de

¹ Mircea Eliade, 2000, *op. cit.*, p. 91.

² Michel Tournier, 1978, *op. cit.*, p. 120.

³ Ștefan Borbély, 2004, *op. cit.*, p. 16.

ieșirea la lumina hristică, divină. Insula este un spațiu al beatitudinii, unde sălbăticia conferă fericire, natura răspunde nevoilor interioare și se creează acel schimb armonios între sine și cosmos. Lumea aceasta închisă și situată departe de orașul care strivește, prin artificialitate, legătura firească a omului cu natura este asociată, mai ales, cu Paradisul, cu un loc în care este recuperabilă Vârsta de Aur: „Insula este, prin excelență, loc de întâlnire cu Vârsta de Aur, cu o stare a naturii fără lege, fără artificiu, unde totul accede la împlinirea spontană de sine. Insula furnizează locuitorilor săi tot ceea ce este necesar supraviețuirii, chiar unei vieți îndestulate, în armonie cu ansamblul celorlalte ființe care trăiesc aici. [...] Dacă Vârsta de Aur poate fi considerată ca revolută, ca neexistând decât în mit, ea poate totuși cunoaște unele avatare, în locuri izolate, la adăpost de marele flux al istoriei”¹. Doar apariția alterității și a elementelor de civilizație poate tulbura această liniște și armonie. Din acel punct, viața curge, din nou, inexorabil spre moarte, iar Robinson parcurge toate aceste etape, de la negare, până la acceptarea sfârșitului. Căderea în civilizație aduce sfârșitul culturii. Mitul paradisiac este amenințat să se destrame iar prin inserția *alter*-ului, coborât din spațiul ordonat, legiferat de om, nu de natură. Totuși, Joi, copilul din final, este promisiunea unei lumi noi, care ar putea accede cândva la perfecțiunea cerului, pentru că „Joi e ziua lui Joe, zeul Cerului”².

¹ J. J. Wunenburger, 1998, *op. cit.*, p. 107.

² Michel Tournier, 1978, *op. cit.*, p. 279.

O ocurență a dublului, principiu esențial în arhitectura spațiului la Michel Tournier este oglinda, cu mai multe conotații. Una dintre prozele scurte, *Legenda picturii*, din volumul *Amanții taciturni*, ilustrează modul cum funcționează imaginea reală și imaginea reflectată în redarea spațiului în general, a Paradisului, în particular. Prin califul Bagdadului, care dorește ca îi fie decorate cele două ziduri ale sălii de onoare din palatul său, sunt puse față în față, în oglindă, două viziuni asupra lumii: occidentală și orientală. Artiștii meniți să concureze pentru a primi acest privilegiu sunt un chinez și un grec. Precum grădinile din Japonia pe care le întâlnește Paul din *Meteorii* în călătoria sa, pictura chinezului pune în evidență tot ceea ce este desăvârșit pe pământ, în fața acestui Paradis, omul trăind o stare de sublim, însă kantian, aprioric, așteptat, real. Realul poate să placă, dar nu poate conține în el Paradisul dacă este lipsit de ceva din adâncurile ființei, de suflet: „Toată lumea se strânse mai întâi în partea cu zidul pictat de chinez. Izbucni atunci un strigăt de admirație. Fresca reprezenta într-adevăr o grădină de vis, cu pomi înfloriți și cu mici lacuri în formă de pâstaie pe deasupra cărora traversau grațioase păsărelele. O viziune paradisiacă pe care nu te mai săturai s-o privești”¹. Cealaltă perspectivă explică modul în care o imagine poate prinde viață prin oglindirea sufletului în ea. Când natura este însuflețită și când sufletul cântă la întâlnirea cu perfecțiunea creată de o instanță superioară omului, atunci se instituie cu adevărat Paradisul:

¹ Michel Tournier, 1992, *Amanții taciturni*, traducere de Bogdana Savu, Univers, București, p. 262.

„Mulțimea se întoarce și slobozi o exclamație de uimire și încântare. Așadar, ce făcuse greul? Nu pictase absolut nimic. Se mulțumise să așeze pe zid o oglindă imensă care se întindea de la pământ până-n tavan. Și, desigur, această oglindă reflecta grădina chinezului până în cele mai mici detalii. Dar, veți spune, prin ce era această imagine mai frumoasă și mai emoționantă decât modelul ei? Prin aceea că, în vreme ce grădina chinezului era pustie și lipsită de locuitori, în grădina grecului se vedea o mulțime minunată, cu rochii brodate, panașe, bijuterii de aur și arme frumos meșteșugite. Și toți acei oameni se mișcau, gesticulau și se recunoșteau în oglindă plini de încântare”¹.

Era un Paradis însuflețit. Felul în care arta greacă pune în evidență sacrul și îl opune ostentativ profanului este argumentat de Michel Tournier în romanul *Gaspar, Melhior și Baltazar*, unde Baltazar discută felul în care omul se poate apropia mai mult de frumosul cotidian, pentru că cel grecesc este inaccesibil: „Pentru artistul grec alternativa sacru-profan se rezolvă simplu prin ignorarea profanului. În vreme ce monoteismul declanșează frica și ura față de imagini, politeismul – aflat la loc de cinste în epoca de aur a picturii și a sculpturii – îngăduie dominația absolută a zeilor asupra tuturor artelor”². Mai mult, se pare că imaginea reflectată, prin pictură de această dată, dacă este impregnată cu frumosul absolut, are o forță atât de mare, încât poate să determine modelarea figurii reale. Impactul sacrului, al absolutului asupra profanului, a realului are putere transfiguratoare. Miranda își poate schimba identitatea, să fie precum Malvina, dacă ea nu mai vede în tablou *alter*-ul, ci pe sine, dacă ea crede în această

¹ *Ibidem*, pp. 262-263.

² *Idem*, 2003, *Gaspar, Melhior și Baltazar*, traducere de Mihaela Voicu, Polirom, Iași, p. 68.

putere de metamorfozare a frumosului pur: „– Ei bine, tu ești, tu în curând, când ai să fii mai mare. De aceea îți dăruiesc această cadă. Ia-o. S-o pui deasupra patului și în fiecare dimineață s-o privești și să-i spui:

«Bună dimineața, Miranda!» Și ai să vezi, din zi în zi, vei semăna tot mai mult cu *imaginea*”¹.

În romanul *Meteorii*, mai întâi, Paul și Jean, gemenii, par să fie unul oglinda celuilalt, până când Jean părăsește celulara gemelară și se aventurează în lume. Abia călătoria lui Paul începe să ilustreze semnificațiile dublului, ale oglinzirii. Reflecția sinelui nu trebuie să fie în celălalt, ci în sine, iar aceste adâncuri ale „id”-ului să își găsească echilibrul în natura exterioară. Substratul mitologic este adus la suprafață de Michel Tournier, în romanul *Meteorii*, prin imaginea Veneției și mitemul oglinzii venețiene. Mai întâi, Veneția însăși este obligată să își accepte singularitatea și să se oglindească în sine, după ce a fost trunchiată, desprinsă de geamănul său, Constantinopolul. Apoi, oglinzile venețiene nu oferă o reflexie liniară, ci curbată, asemenea spațiu-timpului circular, care se întoarce, pentru că nu în fața ochilor este imaginea sinelui, ci în profunzimile propriiei ființe: „Oglinzile Veneției nu sunt niciodată drepte, niciodată nu arată direct chipul ce se privește în ele. Sunt oglinzi înclinate care te obligă să te uiți în altă parte. Sigur că au în ele ascunzișuri, viclenie, dar te scapă de primejdia unei contemplări de sine mohorâte și sterile”². Jean nu este decât o expresie înșelătoare a lui Paul, accesul la sacru, la absolut nu se

¹ *Ibidem*, p. 74.

² *Idem*, 2004, *op. cit.*, p. 231.

poate face printr-un simulacru, ci prin cunoașterea identității: „Apariția spontană a dublului meu în oglindă nu e, cu siguranță, o reduplicare veritabilă, ci, mai degrabă, o simulare: oglinda pare să aibă puterea de a produce figuri gemene, din care una nu este totuși decât fantoma evanescentă și înșelătoare a celeilalte”¹.

Un alt mitem în construcția spațiului la Michel Tournier este Ierusalimul, Cetatea Sfântă, Centrul Lumii, spre care călătoresc personajele din *Gaspar, Melhior și Baltazar*. Acesta este oglinda cerului, a Ierusalimului celest și îndeplinește rolul unui *axis mundi*, asemenea Muntelui Sacru: „orice templu sau palat – și, prin extensie, orice oraș sacru sau rezidență regală – este « un munte sacru », devenind astfel un Centru”². Aici personajele ajung să înțeleagă că sacrul este, de fapt, ceea ce părea să le lipsească, deși sunt înalți demnitari, având la dispoziție o întreagă cetate, pentru că numai aici cele patru elemente fundamentale se armonizează pentru a reda pe pământ imaginea Absolutului. În simbolistica Ierusalimului se regăsește harta cerului, care ghida periplusul personajelor și în romanele lui J. M. G. Le Clézio: „În mijloc, se înalță templul propriu-zis, ansamblu de paliere suprapuse, cel mai înalt fiind Sfânta Sfințelor, unde nu se pătrunde; cel ce s-ar încumeta s-o facă ar plăti cu viața. Poarta din metal masiv este înconjurată cu o boltă de viță-de-vie, ciorchinii fiind cât un stat de om. O perdea de stofă babiloniană brodată cu in subțire, cu fir galben-

¹ J. J. Wunenburger, 1998, *op. cit.*, p. 118.

² Mircea Eliade, 1991, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise și mistere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Științifică, București, p. 19.

roșiatic, stacojiu și purpură, ce simbolizează focul, pământul, aerul și marea și alcătuiește o hartă a cerului, o acoperă privirilor¹. Tot aici, în Ierusalim, cel de-al patrulea mag, Taor, ajunge să se împărtășească, la final, cu lumina divină, dar după ce renaște din haosul grotei, unde, simbolic, pătimește până la 33 de ani, vârsta chistică. Aceasta este și vârsta la care se întorc cei care beau din apa fântânii care își trage izvoarele din cele patru fluvii care străbat Paradisul terestru, după *Romanul lui Alexandru*, discutat de Lucian Boia în contextul tinereții veșnice, al timpului etern: „fântâna își trage apele din fluviul Paradisului. Cei care se îmbăiază în ele, chiar la vârste foarte înaintate, revin la vârsta de treizeci de ani (adică vârsta lui Cristos și vârsta prezumată a corpurilor reînviat după sfârșitul lumii și Judecata de Apoi)”².

Nu doar Ierusalimul îndeplinește rolul unui Centru care coagulează ființele fascinate de sacru. La scară microcosmică, acest rol este îndeplinit de familie, casa natală, la Michel Tournier, ca și în romanele lui J. M. G. Le Clézio. Lumea de la Saint-Brigitte unde se nasc gemenii este un cadru paradisiac, iar conștiința acelei oaze de liniște, armonie și beatitudine se accentuează în momentul când începe războiul. Tatăl, Edoard, este cel care, prin poveștile lui, pune în oglindă cele două lumi: căminul divin și Parisul distrus, devastat, gol, întunecat. La Pietrele-Sunătoare este Paradisul, iar condiția marginală a acestui spațiu îl învestește cu posibilitatea de a readuce mitul în centrul lumii comune: „Sigur că ne simțeam în siguranță, dar și frustrați, ba chiar vag rușinați, atunci când compara

¹ Michel Tournier, 2003, *op. cit.*, p. 106.

² Lucian Boia, 2006, *op. cit.*, p. 50.

miasmele și molimele Parisului cu provincia calmă și fericită – căci bineînțeles că prin « provincie » nu înțelegeam nimic altceva decât Guildo-ul nostru¹. Copiii cu debilitate mintală, slujnica ce scrie într-un limbaj al ei, nealfabetizată fiind, conferă locului o atmosferă arhaică, de spațiu unde arhetipurile sunt vii. Acest loc este ca un Pământ-Mamă și înseamnă nu doar confortul de factură paradisiacă, ci și relația cu cosmicul, cu absolutul, pe care Mircea Eliade o explică prin „experiența religioasă a autohtoniei, care ne face să ne simțim localnici, iar acest sentiment de sorginte cosmică depășește cu mult solidaritatea familială și ancestrală”². Pentru gemenii Jean și Paul, călătoria în lume, pentru a căuta „locul ideal”, este necesară, fiindcă la Pietrele-Sunătoare ei nu pot atinge cunoașterea de sine, nu se pot rupe din celula gemelară și nu trăiesc sentimentul armoniei cu lumea, ci doar cu celălalt. Este însăși condiția lor de *meteori*, care nu sunt, cum s-ar crede, o piatră care cade din cer, ci pentru Jean, implicit pentru autor, sunt fenomenele meteorologice, mereu instabile, mereu în căutare de altceva, într-o repetabilitate mult neașteptată, comparativ cu ciclicitatea previzibilă și cunoscută a anotimpurilor. „Locul ideal” trebuie să poarte amprenta unui ceva inaccesibil omului obișnuit, a meteorilor: „ce aștept de la acest voiaj este să aducă țărilor mele imaginea nota concretă inimaginabilă, acel nu-știu-ce care este pecetea inimitabilă a realului. Și această notă, acest nu-știu-ce, îl văd în primul rând ca pe o lumină, o culoare a cerului, o atmosferă, niște meteori”³. Călătoria ideală este pe

¹ Michel Tournier, 2004, *op. cit.*, p. 191.

² Mircea Eliade, 1991, *op. cit.*, p. 95.

³ Michel Tournier, 2004, *op. cit.*, p. 214.

mare, leagănul oricărei nașteri, chiar și din haos, iar timpul absolut este Înălțarea Domnului sau Coborârea Duhului Sfânt, acele momente sacre când umanul și cosmicul sunt în comunicare absolută: „În timpurile vechi, de Înălțare, dogele Veneției se îmbarca singur la bordul Bucentaurului și ieșea în largul Adriaticii în mijlocul unui alai de corăbii împodobite măreț. Când ajungea în strâmtoarea Lido, arunca în mare o verighetă pronunțând aceste cuvinte: «Mare, ne însurăm cu tine în semn de stăpânire în faptă, pe vecie.» Această călătorie de nuntă singuratică, inelul aruncat mării, însurătoarea cu un element brut, marea, toată această mitologie aspră și somptuoasă îmi satisface un gust de ruptură și de singurătate, de plecare fără țință mărturisită, dar consfințită printr-un ritual măreț...”¹. Călătoria spre Paradis se face în solitudine și căutând armonia cu lumea elementară, primară.

Paradisul terestru este o oglindă cu două fețe la Michel Tournier: una este îndreptată spre profunzimile eului, cealaltă spre harta cerului. Când între natura umană și cea exterioară se creează o comunicare și un echilibru, atunci se instituie Paradisul ca reflexie a celui celest, acesta căpătând, mai ales, imaginea unei grădini sau a unei grădini-insulă. Pornind de la arhetipul Mamei originare, a Geei, James Hillman identifică trei trepte la care ea se regăsește: „Sunt trei distincții aici care au fost imaginate drept niveluri ale pământului: o imagine pământească ce ține de Ge însăși, al cărei nume îl găsim încă în ge-ografie, ge-ologie și ge-ometrie. [...] La al doilea nivel, Ge poate fi imaginată ca terenul fizic și psihic al unui individ sau al comunității, ‘locul lui/al ei pe pământ’, cu drepturi

¹ *Ibidem*, pp. 223-224.

naturale, ritualuri și legi (Ge-Themis), [...] sub acestea, al treilea, htonic, profunzimile, lumea morții”¹. Acestea sunt treptele pe care le parcurge și personajul Taor din *Gaspar, Melhior și Baltazar*. Mai întâi, pleacă de acasă sub pretextul banal de a găsi rețeta rahatului, de fapt, dintr-o nemulțumire de a trăi existența închisă, hărăzită de mama sa. În acest punct, personajul părăsește nivelul geografic, iese dintr-un timp și un spațiu terestru claustrant, doar al lui, și intră într-un spațiu al lumii. Dar nici plecarea aceasta în lume nu pare să fie finalitatea periplului său, ci doar coborârea în Infern, în grotă, în străfundurile ființei, îl va face demn de împărtășirea cu lumina divină. Acolo, în mina de sare, dulcele pe care el îl căuta și pe care îl află de la un alt prizonier se transformă în sare, în suferință cu rol cathartic. Este momentul când „tot trecutul lui părea anulat”². Întoarcerea la Ierusalim și primirea euharistiei fac din Taor mijlocitorul unui acord între pământ și cer, versiunea terestră a unui plan divin, iar Taor recunoaște, în sfârșit, spațiul căruia îi aparține, Paradisul, pentru că îl descoperise mai întâi în sine, în urma actului de purificare din mină.

¹ James Hillman, 1979, *op. cit.*, p. 36: ‘There are even three distinctions here which have been imagined as levels of earth: an earthed imagination in keeping with Ge herself, whose name we still find in ge-ography, ge-ology, and ge-ometry. [...] This second level, Ge may be imagined as the physical and psychic ground of an individual or community, its ‘place on earth’, with its natural rights, rituals and laws (Ge-Themis), [...] beneath these the third, chthon, the depths, the dead’s world’.

² Michel Tournier, 2003, *op. cit.*, pp. 264-265.

Prin urmare, Paradisul poate fi recunoscut în lumea din afară, pe pământ, după ce este cunoscut înăuntru, în sine, când are loc concilierea dintre intim și *extim*.

4. Melancolia – cauza alienării și condiția unei *questa* identitare

În romanele lui J. M. G. Le Clézio și ale lui Michel Tournier, lumea este concepută dual, ca alternanță diurn – nocturn, exterioritate – interioritate, lumea adâncurilor ființei – natura în care sinele se oglindește pentru a regăsi acel nostalgic paradis pierdut. Această natură îndeplinește o funcționalitate diversă, este grădina-femeie (în romanul *Meteorii* al lui Michel Tournier), grotă-mamă (în romanul *Vineri sau limburile Pacificului* de Michel Tournier), dar și natura dezlănțuită, a diluviului, a apelor corozive (în romanul *Potopul* al lui Le Clézio). Spațiul este unul al contrariilor în romanele autorilor francezi, cu aceleași funcții pe care Andrei Pleșu le identifică pentru arta piesajului în cultura europeană: „natura capătă, încet-încet, toate atributele « Eternului feminin »: ea poate fi dătătoare de viață, mumă binefăcătoare, care ne « înalță în țării », sau iluzie pură și cădere. [...] Natura este, deci, ca și feminitatea, o *coincidentia oppositorum*”¹. Dar spațiul exterior nu este decât o oglindă a interiorității, el îndeplinește mai puțin un rol în sine, intenția celor doi autori francezi nefiind de a realiza pasaje descriptive pentru ancorarea într-un plan real, ci de a schița drumul unor căutări lăuntrice ale originii indivizilor, în parte,

¹ Andrei Pleșu, 1980, *Pitoresc și melancolie*, Univers, București, p. 28.

sau a umanității, în ansamblu. Adam Pollo din romanul lui Le Clézio traversează orașul agasat de monotonia și griul lui, de pavajul rece și distant față de trecători, pentru a ajunge la mare, care, prin mișcarea ondulatorie este mai apropiată de „legănarea” maternă, deci de ideea de renaștere a lumii, ca după potopul lui Noe. Alienarea se vindecă prin părăsirea spațiului distopic și apropierea de utopia acvatică, de primordial, de apa originară: „Personajul « socializat » până la înstrăinare de sine vrea să se nască parcă a doua oară, cufundându-se în apa maternă a naturii, asemeni creștinului în apa botezului”¹.

Starea care determină evadarea din cetatea sufocantă și căutarea Paradisului, a Edenului este melancolia, pe de o parte, nostalgia originii, pe de altă parte. În ceea ce privește melancolia, în romanele J. M. G. Le Clézio și ale lui Michel Tournier, aceasta nu înseamnă boală, așa cum o califică studiile de psihologie și de psihiatrie, ci este un semn cultural, marchează modul în care lumea își poate recăpăta dimensiunea paradisiacă, ea fiind un atribut al spiritelor înalte, apte de creativitate, al „intelectelor creatoare”², al contemplativilor care tind spre Saturn. Melancolia nu este tristețea copleșitoare care îl face pe individ apatic, ci este șansa la fericire. În concepția lui Vasile Lovinescu, „melancolia are țesută în ea imaginea paradisului pierdut. Prin urmare nu poate fi tristețe”³. Eul contemplativ îi

¹ *Ibidem*, p. 31.

² Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, 2002, *Saturn și melancolia. Studii de filosofie a naturii, religie și artă*, traducere de Miruna Tătaru-Cazaban și Adela Văetiși, Polirom, Iași, p. 431.

³ Vasile Lovinescu, 1996, *O icoană creștină pe Columna Traiană (glose asupra melancoliei)*, Cartea Românească, București, p. 109.

poate imprima naturii exterioare acele rămășițe ale Edenului pe care le păstrează în amintirile răvășite și neclare din inconștient. „Locul ideal” nu se găsește în proximitatea spațiului cunoscut, ci este necesară o călătorie spre insule îndepărtate, spre alte zări, unde natura să poarte amprenta acestor fărâme de Rai și, prin consonanță, prin punerea lor în acord, să se refacă Paradisul prim, de dinainte de Adam. După Andrei Pleșu, pentru european, natura nu are statut în sine, ci este doar o ștanță a unei culturi sau a unei experiențe individuale, căci personajul își vede sufletul în peisajul exterior ca într-o oglindă: „«omul european» are incapacitatea de a se comporta dinaintea naturii ca «ochi pur» și, – în consecință –, de a percepe natura însăși ca « natură pură », necontaminată de propria lui experiență istorică și culturală”¹. Spațiul natal nu mai este un loc paradisiac, așa cum personajul Alexis își amintește de casa copilăriei în incipitul romanului *Căutătorul de aur*. Lumea decăzută, înrăită îl determină pe individ să evadeze spre alte universuri care să redevină insularități ale armoniei dintre om și natură, printr-o călătorie atât pe orizontală, de cucerire a unor spații reale, cât și pe verticală, de coborâre în sine și de redescoperire a esenței ființiale, fără a uita pe deplin frânturile de Paradis, pe care le caută fără încetare: „Căci încetând a se mai simți « acasă » în propriul imperiu, creștinul păstrează totuși amintirea simpatiei paradisiace existente cândva între el și natură”². „Poporul-curcubeu” (din *Urania*, romanul lui Le Clézio) își oprește peregrinarea numai la întâlnirea insulei, în apropierea mării dătătoare de viață, curcubeul însuși amintind

¹ Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 13.

² *Ibidem*, p. 42.

de Dumnezeu care promite că, după potop, lumea creată nu va mai fi distrusă și că El, Creatorul ei, se va arăta mereu în chip de curcubeu, ca o certitudine că nici măcar ploaia stihială nu va mai nimici universul theocentric și antropocentric totodată.

Melancolia se instalează când are loc sciziunea dintre conștiință și lume, când spațiul mundan iese de sub incidența ochiului divin și se adâncește în imagini infernale. Acest peisaj al rupturii este pentru Andrei Pleșu unul tristanesc, care poartă cu sine tristețea, dar, prin călătorie, prin ieșirea din acest loc care macină suflete, se poate ajunge la pitoresc, la un peisaj donjuanesc, de tipul „naturii arcadiene” sau al „grădinii”: „Peisajul tristanesc e un discurs despre întâlnirea dificilă dintre om și natură, despre înstrăinarea lumii față de conștiință”¹. În romanul lui Michel Tournier, *Meteorii*, există două personaje care ilustrează melancolia, în sensul de indivizi capabili să reinstituie dimensiuni mitice într-un univers degradat. Ipostaza contemplativă a lui Alexandre din tren, plecat în căutarea lui Daniel, sufletul său pereche, jumătatea androginică ce ar fi reprezentat, împreună cu șeful gunoaielor, totalitatea este o imagine a melancoliei. Rătăcit între reziduuri, pe o vreme dezlănțuită, înconjurat de șobolani, cufundat, așadar, într-un rău monstruos și de neoprit, Alexandre este obligat să contemple trupul sfâșiat de mușcături de șobolani al lui Daniel: „Meditația mea nu mai e decât o reflexie subtilă și construită, o liniște tâmpă, o imobilizare abrutizată în liniștea stranie din văgăună. [...] Deasupra, sus, rafalele răzuiesc marginile craterului și aruncă înăuntru pachete de murdării. Aici jos domnește liniș-

¹ *Ibidem*, p. 42.

tea adâncurilor. *Ruah*... Vântul încărcat de spirit... Bătaia aripilor albe de porumbiță, simbol al sexului și al cuvântului... De ce trebuie ca Adevărul să nu mi se înfățișeze mie decât sub o deghizare hidoasă și grotescă?¹ Starea de tristețe care îl copleșește la gândul că și-a pierdut jumătatea asemenea lui este și reversul unei fericiri pe care lumea are șansa de a o atinge. Din mijlocul acestei gropi infecte, purificate prin sacrificiul unui suflet curat, se poate înălța o lume endogamă, care să reinstituie ființa nescindată de furia lui Zeus, androginul, cel care este simbolul totalității. Dacă lumea s-ar putea reprezenta sub forma unor cercuri concentrice, A, B și C, atunci B, zona mediană, ar fi eterogenitatea semnificată prin cuplurile exogame, un spațiu degradat prin amestecare, în timp ce A și C sunt lumi pure, unde homosexualul își caută jumătatea, de fapt, identitatea. Alteritatea din B înseamnă ratarea întoarcerii la Paradis, prin gregaritate și superficialitate, în timp ce marginalul, homosexualul, poate reinstitui starea de dinainte de păcat, armonia, consubstanțialitatea cu sine și cu lumea, are curajul să iasă din granițele apăsătoare ale unei existențe limitate, se aruncă în necunoscut și aduce în spațiul familiar, A, fericirea edenică:

„Situat în mica schemă a cercurilor concentrice, iubirile mele mărturisesc că au reușit să ocolească de două ori interdicțiile heterosexuale. Căci este clar că merg totdeauna să-mi caut prăzile *prea departe*, în C, în zona interzisă de endogamie. Dar cu aceste prăzi stabilesc relații fraterne, identitare, narcisiste – ceea ce vrea să spună că le aduc în A, pentru a le consuma în cerculețul central interzis de exogamie. Toată originalitatea mea, toată *delincvența mea viscerală* țin în fond de lipsa mea de gust pentru zona mijlocie B –

¹ Michel Tournier, 2004, *op. cit.*, p. 163.

de mediocră proximitate și mică depărtare – exact aceea în care heterosexualul își îngrădește căutările”¹.

Melancolia ca boală, ca stare și ca semn cultural este analizată de Michel Tournier în eseu dedicat gravurii lui Albrecht Dürer, *Melancolia I*, din volumul *Celebrări*. Raportată la cele patru umori, la cele patru elemente, la anotimpuri și la principalele vârste ale omului, melancolia reprezintă „bila neagră”, este un semn terestru și simbolizează vârsta adultă. Melancolicul este marcat de fascinația cerului, a adevărilor înalte, dar rezolvarea acestei nefericiri trebuie să se împlinească pe pământ. Prin urmare, prin melancolici, aceste firi saturniene, se poate reface integralitatea lumii *ab initio*:

„Există în însăși noțiunea de *melancolie* o admirabilă ambivalență. Pentru că melancolia este, etimologic, bila neagră, adică un lichid vâcos, amar și greșos, secretat de ficat și acumulat în vezica biliară, care joacă un rol în digestia intestinală. Nu există nimic mai puțin înălțător. Dar este de asemenea o stare de spirit pe care toate secolele au ridicat-o în slăvi, de la Antichitate la epoca romantică. Și este și un blestem ținut la mare cinste, care vine dinspre planeta Saturn, contrariul absolut al lui Jupiter. În melancolie sunt implicate sufletul și trupul, ba mai mult, cerul și excrementul. Melancolia presupune o viziune a lumii totală și totalizantă”².

În viziunea lui Michel Tournier, femeia din gravura lui Dürer pare un înger desacralizat, pe care aripile nu îl mai pot înălța, căzut în cloaca lumii și în mercantilismul unei Veneții unde artistul petrecuse mult timp. Soarele negru saturnian

¹ *Ibidem*, p. 178.

² Michel Tournier, 2010, *Celebrări*, traducere de Bianca Rizzoli, Humanitas, București, p. 251.

veghează tot acest tablou pesimist, iar umbra de noroc este adusă de careul magic, în care se distinge anul 1514, când a fost realizată gravura, când a murit mama artistului și când i-a realizat un portret plin de cruzime. Dar toată imaginea cade în plan secund, iar Tournier pare mai preocupat să găsească soluții pentru acest destin deplorabil și redă un fragment biblic care vorbește despre răul ce pune stăpânire pe regele Saul și este alungat de harpa tămăduitoare a lui David. Aceasta ar fi o parabolă a lumii aflată sub incidența puterilor infernale, pentru care leacul definitiv este muzica platoniciană a sferelor. Dar, în același timp, așa cum menționează și textul veterotestamentar, melancolia este de sorginte divină. Marea încercare trimisă lui Saul este venită de la Dumnezeu. Melancolia este obstacol și reușită, tristețe și fericire.

Faptul că Michel Tournier schițează fugitiv elemente din tablou, dar este mai preocupat de plânsul Melancoliei înseși și de ocurențele ei în opere precum cele ale lui Victor Hugo sau ale lui Paul Valéry este interpretat de Alina Pamfil ca o cădere a propriului discurs auctorial în agonia melancolică: „Textul dezvoltă simultan spectacolul unei erezii interpretative la sfârșit de mileniu, despre sfârșitul de mileniu; spectacolul unei interpretări unde gestică parodică, împinsă până la limita sacrilegiului cultural, se întoarce asupra sa și se batjocorește. [...] Reînstituită astfel, melancolia pervertește și se pervertește. Conduc astfel, discursul eseistic își trăiește – în ficționalizarea interpretării – propria agonie”¹.

¹ Alina Pamfil, 2000, *Eseul. O formă a neliniștii*, Dacia, Cluj-Napoca, p. 43.

Melancolia este o cale a omului spre Paradis. Ea este memoria Edenului și a ființei nescindate. Este șansa spre îmbinarea contrariilor și spre refacerea Unității risipite în diversitate, a gemelării pierdute în alterități lipsite de substanță.

III. Lumi în oglindă

1. Natura ideală – natura idealizată

Dacă oglindirea în celălalt este doar o mască reflectată a unei căutări continue a sinelui, a nevoii de a cuprinde totalitatea, deci doar o imagine perfecționată sau imperfectă a propriului chip fizic și/sau lăuntric (precum gemenii din *Meteorii*, identici, dar diferiți, pentru că ceilalți îi percep ca pe niște indivizi distincți, până spre final, când călătoria pe urmele lui Jean îi dă treptat certitudinea lui Paul că este și Paul, și Jean, deci refac imaginea androgenică inițială – „Jean nu a dispărut, fiindcă eu sunt Jean. Și asta, bineînțeles, fără a înceta de a fi Paul”¹ sau cuplul de personaje Alexandre și Daniel, homosexualitatea ca fațetă a androginiei, din același roman al lui Michel Tournier), relația cu natura poate îndeplini chiar mai mult rolul unei oglinzi. Într-un amplu studiu dedicat „sentimentului naturii în cultura europeană”, Andrei Pleșu, discutând despre exotic, ca altă fațetă a ceea ce ar fi „idealul”, susține că „natura e obiectivarea diferenței de noi înșine existentă în noi”². Natura nu trădează, nu ascunde, ci surprinde inteligibil fondul arhetipal din noi, dacă este contemplată melancolic și nostalgic în același timp, dacă este percepută ca fiind în

¹ Michel Tournier, 2004, *Meteorii*, ed. cit., p. 263.

² Andrei Pleșu, 1980, *Pitoresc și melancolie*, Univers, București, p. 141.

consonanță cu firea umană (adică acel dat divin), respectiv ca prelungire spațio-temporală, ca un continuum al Paradisului. Peisajul în care omul se oglindește ajunge să redea imaginea profundă a interiorității, a acelei origini adamice, dacă cel care îl privește intră într-o relație osmotică, interșanjabilă, cu macrocosmosul, ca în cazul personajului feminin din *Melancholia* lui Lars von Trier. Pelicula redă, la modul simbolic, o ipostază lunară a cosmicului, care se leagă de un principiu feminin și de latura umană saturniană, melancolică, profundă, generatoare de înțelesuri esențiale. Tot astfel, când natura intră sub incidența unei stări melancolice (demiurgice, căci poartă în sine țeșătura Paradisului) sau a unei stări nostalgice (după Paradisul pierdut), aceasta poate permite să se întrevadă idilicul de dincolo de ecranul banal, deșertic, estompat al unui peisaj bolovănos, lipsit de pitoresc. Personajele din romanele lui Le Clézio și ale lui Michel Tournier caută să găsească mitul Arcadiei în natura Arcadiei. Dacă real, Arcadia se înfățișează deșertic, cu stânci golașe, mitul ei recrează imaginarul luxuriant al Paradisului. Prozele scurte sau romanele celor doi autori francezi proiectează conceptul de „ideal” la confluența dintre real și mit, rezolvă „divergența dintre natură și peisajul ideal”, similară „paradoxalei divergențe între realitatea Arcadiei și mitologia ei”¹, prin construcția unor spații idealizate. Când aceste imagini contrarii își adâncesc distincțiile, se instituie tragicul, întrepătrunderea lor susține melancolia, stare cu puteri creatoare². Oazele închipuie în deșert (insula din spațiul citadin în *Potopul*, romanul lui Le Clézio, Ierusalimul peste care se

¹ *Ibidem*, p. 133.

² *Ibidem*, p. 93.

revarsă lumina, *numinosul*, din *Gaspar, Melhior și Baltazar*, sau grădinile din *Meteorii*, ambele romane aparținând lui Michel Tournier) sunt naturi idealizate, menite să refacă idealul, Paradisul, la nivel microcosmic, uman. „Locul ideal” este, deci, un construct, este o poveste auzită de la maeștri inițiați, dar pe care personajele călători, neofiții, caută să le asocieze cu realul. Tocmai la capătul unui astfel de drum se încheie căutarea Paradisului, care să se reflecte simultan în exterior și în interior. Ceea ce se poate asocia în natură cu „idealul” este tot ce ființa umană înțelege că este pitoresc, desăvârșit ca formă și spirit: „Peisajul ideal stârnește neîntârziat în conștiința noastră un lanț de asociații caracteristice: el este din familia pastorei, e idilic, arcadian, dulce-nostalgic, edificator, liric, paradisiac, alinător, solemn, retoric, muzical, arhitectonic, virgilian, umanist, sărbătoresc, artificial, literar etc.”¹.

Modul în care Michel Tournier îi dă contururi desăvârșite naturii, la nivel literar, pentru a-i conferi apropierea de „ideal” este redat prin proza scurtă *Familia Adam*, din volumul *Piticul roșu*. Relația dintre Adam și Eva, respectiv ulterior, în descendență umană, dintre Cain și Abel reflectă acea *coincidentia oppositorum* care devine, atât la Tournier, cât și la Le Clézio, simbolul totalității. Adam, creația inițial androgenică a lui Iehova, separat ulterior de latura sa feminină, de *anima*, este semnul lingvistic al deșertului însuși, al pribeagului, al călătorului: „Adam se regăsea în elementul său. În deșertul ăsta se născuse”², după cum Eva este simbolul grădinii, al statorniciei și al exoticiului:

¹ *Ibidem*, p. 132.

² Michel Tournier, 2006, *Piticul roșu*, traducere de Emanoil Marcu, Univers, București, p. 9.

„Nu se gândea decât la baștina ei, Paradisul, dar nici măcar nu putea să-i vorbească lui Adam, care părea să-l fi uitat de tot”¹. Ambele constructe sunt forme extreme de a reconstrui „idealul”. În timp ce, prin călătorie, omul încearcă să investească natura cu un scop secundar, de natură morală, care să reinstituie ordinea inițială a lumii, deci să o antropomorfizeze și, astfel, să aibă șansa unei renașteri ca Adam de dinainte de alungarea din Eden, prin locuirea în natură, prin grădină, se reconstruiește valoarea ei de absolut, chiar și la nivel formal, ca spațiu al bogăției de culori, arbori, al liniștii, al frumuseții perfecte, în raport cu tot ceea ce poate crea omul: „Aventurierul caută în călătorie șansa de a lua mereu totul de la început, libertatea de a se da mereu drept altul, în vreme ce poetul nu vede în ea decât butaforia propriilor obsesii”². Cain, primul fiu al cuplului inițial, poartă în sine nostalgia Paradisului, a cărui imagine i-a fost transmisă de mama sa, pentru că în fiecare ființă sălășluiește încă esența spațiului original, după care tânjește toată viața. Vocația de peisagist, chiar de arhitect reprezintă dovada că această imagine a Paradisului care zace în străfundurile ființei lui Cain poate fi refăcută de om, iar proiecția cea mai frecventă este cea a grădinii. Analizând poetica spațiului, în particular a grădinii, Isabelle Krzywkowski identifică un statut dual al grădinii (din nou, *coincidentia oppositorum*), de natură și artificiu: „Trăsătura cea mai specifică a grădinii este, fără nicio îndoială, tensiunea (lupta) dintre natură și artificiu”³. Și în romanul *Meteorii* al lui

¹ *Ibidem*, p. 9.

² Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 126.

³ Isabelle Krzywkowski, 2004, *Poétique du jardin et poétique du lieu* în Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, *Poétique des lieux*,

Michel Tournier, Paul se oprește la Djerba, într-o grădină orientală, concepută de o femeie, Deborah, dar, după moartea ei, spațiul își pierde coerența, echilibrul, devine haotic. Însă chiar și cu însemnele acestei părăsiri, Paul parcurge un drum al căutării lăuntrice (reflectată prin călătoria pe urmele fratelui geamăn), atât pe orizontală (popasurile în diverse puncte semnificative ale devenirii sale – care să repete „devenirea ca devenire”, ce caracterizează natura¹), cât și pe verticală, proprie spațiului metafizic: „Mișcarea care se înscrie spontan în spațiul metafizic e mișcarea pe verticală”², dar și coborârii în adâncurile proprii ființe, acolo unde se poate regăsi fondul comun al tuturor oamenilor, arhetipul colectiv, după Jung. Grădina dobândește astfel mai multe funcții, din punctul de vedere al poeticii spațiului: „loc al originilor, va putea reprezenta, la un moment dat, un spațiu ideal, propice, în particular, meditației asupra creației [...], sau cadru privilegiat al copilăriei [...] și/sau al amintirii”, „loc al intervenției omului asupra naturii, care va atesta puterea sa demiurgică”, „loc închis, va reprezenta un spațiu al transgresiunii, în raport cu ordinea morală [...] sau cu ordinea socială (grădina ca un cadru al utopiei)”³. După fratricid, Cain este dat uitării de

Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, p. 181: « Le trait le plus spécifique du jardin est sans aucun doute la tension (la lutte) entre nature et artifice ».

¹ Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 90.

² *Ibidem*, p. 112.

³ Isabelle Krzykowski, 2004, *art. cit.*, p. 187: « lieu des origines, il pourra à la fois représenter un idéal, propice en particulier à la méditation sur la création [...], ou cadre privilégié de l'enfance [...] et/ou du souvenir », « lieu d'une intervention de l'homme sur la

instanța divină, o altă cădere a omului, un nivel ontologic inferior, dar și în acest stadiu, reconstrucția ființială este posibilă. Cain construiește un templu în cetate, antropomorfizează spațiul paradisiac, îi instituie o ordine morală, umană: „Enoh era o cetate de vis, la umbra eucaliptilor. Era o oază de flori în care murmur de fântâni și uguit de turturele se împleteau într-un glas. În centru se înălța capodopera lui Cain: un templu somptuos din porfiră trandafirie și marmură vârstată în mai multe culori”¹. Templul devine Centrul Lumii și Centrul Ființei, căutarea divinității este neîncetată și lumina-Logos nu întârzie să se arate peste grădina-artificiu, proiectată de arhitectul Cain. Iehova se statornicește într-o eternitate în templu și astfel spațiul este resacralizat. Dacă Paradisul din care Adam și Eva au fost alungați înseamnă desăvârșirea pe toate nivelurile, în grădina făcută ca imagine a Paradisului, sacralitatea este ascunsă și se dezvăluie doar inițiaților, celor care știu să vadă dincolo de aparențe: „Natura raiului e un simbol al cosmosului în varianta lui necoruptă: e natura așa cum ar trebui ea să fie după planul divin. În ea totul e dat simultan, de la pietre și aur până la cunoaștere și nemurire: corporalul e « pneumatic », forma e spirit. Or, în peisajul ideal, natura nu își dezvăluie propria idealitate”².

Paradisul ca spațiu ideal poate fi recuperat prin natura idealizată, care poartă în sine esența „locului ideal”, în ideea în care timpul, implicit spațiul, este un continuum. Natura, fie ea

nature, il attesterait sa puissance d'œmiurgique », « lieu clos, il représerait un espace de transgression, par rapport à l'ordre moral ou à l'ordre social (le jardin comme cadre de l'utopie) ».

¹ Michel Tournier, 2006, *op. cit.*, p. 11.

² Andrei Pleșu, *op. cit.*, pp. 132-133.

ideală, fie idealizată, nu cunoaște clipa, ci eternitatea. În acest fel, omului îi este permis accesul la origini, la arhetip, printr-o călătorie atât pe orizontală, cât și pe verticală, de coborâre în inconștient.

2. Cerul și pământul. Apa primordială și focul. Limbajul – al cincilea element

2.1. Apa. Nostalghia Paradisului pierdut și diluviul distructiv

În mitologia Oceaniei, cea la care se raportează cel mai adesea romanele ce aparțin lui J. M. G. Le Clézio, Tane, fiul lui Rangî și al lui Papa, este cel care „separă Cerul de Pământ și permite astfel lumii să existe; totodată însă, el îi separă pe muritori de cei care nu cunosc moartea”¹. În creștinism, de asemenea, „La început a făcut Dumnezeu cerul și pământul” (*Facerea*, 1, 1)². Cu toate că pământul își păstrează ipostaza mitică de *Terra Mater*, în textele lui J. M. G. Le Clézio, spațiul terestru este scindat între insularitate, prefigurare a Paradisului terestru, și orașul desacralizat. Pământul matrice a uitat tiparul cerului și a devenit un spațiu gol, al decăderii și al alienării: „Adam era pretutindeni în același timp pe străzile orașului

¹ Fernand Comte, 2006, *Mitologiile lumii*, traducere de Adriana Bădescu, RAO, București, p. 248.

² Citatele extrase din *Sfânta Scriptură* sunt preluate din ediția *Bibliei* din 1988, Institutul Biblic și de Misiune al B.O.R., București,

[...]. Singur în această întindere de mineral, hoinărea pretutindeni [...]. Fiind pretutindeni, i se întâmpla să se întâlnească pe sine pe stradă, dând colțul unei case”¹. Tentația și căutarea Paradisului au și rolul de a reda pământului statutul de mamă originară, prin imitarea unui *pattern* arhetipal, constelațiile cerului, în afară de regăsirea originilor, implicit a Ființei. Dar, în intervalul acestei reconstrucții, nașterea este transferată elementului acvatic, ulterior și acesta duplicat, încărcat și cu semnificațiile negative ale potopului, condiție, însă, a regenerării perpetue. Încă din Antichitatea greacă, timp auroral către care se întorc și modernii, în mitul Atlantidei, la Platon, prototip al utopiei de altfel, apa este un element constitutiv al lumii, cu valențe benefice, chiar vindecătoare, „o apă tămăduitoare și bună de băut”², iar prin cele două izvoare, unul cald, altul rece, întreține bogăția, opulența insulei și aspectul viguros, respectiv fericirea cetățenilor ei. La cercetătorul în domeniul imaginarii, Gaston Bachelard, apa, ca toate celelalte materii, presupune o relație duală, opusă, între benefic și distructiv.

Coexistența și armonia contrariilor, în ceea ce privește Crearea, sunt explicate de Sfântul Grigorie de Nyssa prin circularitatea universului: „[Dumnezeu] fixând ca pe o axă bolta cerească, rânduind-o ca pe o roată în drumul ei neîntrerupt, asigurându-le pe amândouă printr-o legătură de nezdruclănat ca și cum ar fi strâns cu o sfoară în jurul pământului materia care se învârtă mereu în urma învârtirii ei circulare, iar pe de altă parte ținând mereu în tensiune corpurile vârtoase și nemlădi-

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Procesul verbal*, ed. cit., p. 129.

² Platon, 1993, *Critias* în *Opere*, vol. VII, traducere de Cătălin Partenie, Editura Științifică, București, p. 231.

oase pe baza aceleiași mișcări circulare neîntrerupte”¹, armonie și haos simultan, transfer de sens și de energii între cele două părți constitutive ale universului (cerul și pământul). Prin participarea celorlalte elemente fundamentale, apa și aerul, apa capătă caracteristicile pământului, cu aceleași principii vitale, apa, leagăn matern, unduire asociată de Gaston Bachelard cu purtarea pe brațele mamei, iar pământul – *Geea Mater*: „întrucât sunt grele și apasă în jos, lichidele au o mare înrudire cu pământul, iar întrucât posedă forța fluidelor, dar și nestatornicia lor, ele dovedesc că nu-s străine cu totul de natura însuflețită, ci tocmai prin aceasta provoacă contopirea și unirea cu cele opuse lor prin aceea că transformă forța gravitațională în una motrice, însă fără ca prin mișcare să se piardă din greutate, așa încât opusele extreme ale naturii se ating și se împacă întreolaltă tocmai datorită elementelor intermediare”².

Apa înseamnă început, apa este, și la indieni, așa cum susține Mircea Eliade în studiile sale, sursa cosmogoniei. Legende facerii, pe care le poartă în arhetipurile colective Raga, insula paradisiacă, sunt legate de imaginarul marin: „Totuși, după ani buni, Nemei reapăru. Ieși din mare, se întoarse să locuiască la tatăl său și-l luă de bărbat pe unul dintre fiii lui Kooman. Atunci reîncepu neamul omenesc, cel care aparține în același timp pământului și mării, care a învățat să facă focul și să-și mănânce hrana gătită pe lespezi calde”³.

¹ Sfântul Grigorie de Nyssa, 1998, *Scrieri*, partea a doua, traducere și note de Pr. Prof. dr. Teodor Bodogae, Institutul Biblic și de Misiune al B.O.R., București, p. 18.

² *Ibidem*, p. 19.

³ J. M. G. Le Clézio, 2008, *Raga*, traducere de Mădălin Roșioru, Art, București, p. 63.

Dimensiunea purificatoare a apei este redată prin imaginile Paradisului din romanele lui Le Clézio, ca în miturile pre-iudaice, unde Grădina zeilor este situată la confluența râurilor vieții, pe vârful unui munte¹ sau ca pe hărțile medievale, unde dincolo de Indii se află „o mare de nisip, agitată de valuri, ce nu poate fi traversată, dar în care pot fi pescuiți pești delicioși; o fântână [a tinereții veșnice]; un râu plin de pietre prețioase...”². Tot astfel este înfățișată insula utopică Raga la J. M. G. Le Clézio, un loc pașnic, pur, benefic, asemenea Atlantidei lui Platon: „Raga, insulă a memoriei, insulă a timpului de dinaintea catastrofelor și a războaielor ucigașe. [...] În Raga, memoria e în munți, în arbori, în acele *barranca* unde cade, în cascadă, apa purificatoare”³. Ca și la Platon, unde Atlantida este înconjurată de munții cei mai frumoși care s-au văzut vreodată, și aici, muntele sacru, zигuratul ivit din cotidianul degradat se află în mijlocul apelor: „Niciodată Esther nu mai văzuse un loc atât de frumos. În îngrămădirea de stânci rotunjite de ape, se formase un covor de mușchi și deasupra, la stânga, era o mică plajă de nisip pe care se potoleau undele vijelioase ale torentului. După asprimea drumului și dogoarea soarelui, după atâta frământare și neliniște, după atâta oboseală, acest lucru i se păru lui Esther o întruchipare a paradisului”³. Alteori, cum renașterea este

¹ Cf. Corin Braga, 2002, *Paradisul interzis. Fața și reversul unei imagini*, volumul 2 al „Caietelor Echinox”, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, p. 114: «l’image du jardin des dieux, résidence divine, situé a la confluence des rivières de la vie, des fois au sommet d’une montagne ».

² Corin Braga, 2006, *De la arhetip la anarhetip*, Polirom, Iași, p. 95.

³ J. M. G. Le Clézio, 2008, *op. cit.*, p. 100.

³ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Steaua rătăcitoare*, traducere de Anca Popescu, Univers, București, p. 67.

posibilă prin imitarea unor comportamente arhetipale, ale zeilor, conform analizelor de istorie a religiilor realizate de Mircea Eliade, potențialul regenerativ al apei, în insulele nou descoperite, este activat prin repetarea modelului râurilor originare: „Pentru o clipă, râul Palimsi a fost râul Iordan, în pofida îndepărtării în timp, în pofida apăsării veacurilor, în pofida uzurii cunoașterii, și totul e simplu din nou”¹.

În imaginarul materiei al lui Gaston Bachelard, există *apa maternă* și *apa violentă*², după cum, pentru Mircea Eliade, „simbolismul Apelor implică atât moartea, cât și renașterea. Contactul cu apa înseamnă întotdeauna o regenerare: disoluția este urmată de « o nouă naștere », iar imersiunea fertilizează și sporește potențialul de viață”³. În „Noul Roman” francez al lui Le Clézio, călătoriile extraordinare spre spații utopice, recurențe ale Edenului, suprapun expresia legănării materne, pe care apa o primește în eseul lui Bachelard, cu furia acvatică, oglinda mănii eroului, la J. M. G. Le Clézio – potopul. Drumul înapoi în timp înseamnă saltul peste două momente ale decăderii omenirii: momentul căderii lui Adam, apoi renașterea popoarelor din Noe, o treaptă ontologică inferioară însă. De aici, recurența potopului și importanța diluviului în reconstrucția Lumii ideale, inițial originare (căci există și alte origini, ale fiecărui individ în parte, despre care vorbește Michel

¹ *Ibidem*, 2008, *op. cit.*, p. 112.

² Reprezentările literare ale celor două forme de imaginar acvatic sunt prezentate în Gaston Bachelard, 1995, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, *ed. cit.*

³ Mircea Eliade, 2000, *Sacrul și profanul*, traducere de Brândușa Prelipceanu, ediția a II-a, Humanitas, București, p. 87.

Foucault), de dinainte de săvârșirea păcatului de către primii oameni. Potopul este semnul că orașul modern și-a pierdut sacralitatea, ca în *Cartea fugilor*, dar, totodată, apa este substanța onirică din care personajul Hogan îi poate reda dimensiunea primitivismului, a existenței în mit: „Hogan mergea pe străzile unui oraș înghițit de ape, prin mijlocul porticurilor în ruine și catedralelor dărăpănate. Se intersecta cu bărbați și femei din când în când și copii, iar aceștia erau bizare creaturi marine, cu înotătoarele în mișcare, cu guri retractile”¹. De altfel, după cum evocă și Critias în dialogul lui Platon, și Atlantida pare să fi fost distrusă de ape, iar insula utopică, orașul insular și-a găsit sfârșitul cotropit de apele violente. Construcția lumilor imaginare parcurge drumul evolutiv al concepțiilor asupra rolului apei și, din mitul precreștin, marea germinativă primește semnificația potopului biblic. Insula Kuwae, din *Raga*, este sortită înghițirii de ape din cauza incestului. Dar, cum haosul și imaginile lui (între care și diluviul) au funcție regeneratoare, nici potopul nu este doar o catastrofă cauzatoare de moarte, ci are și o forță revitalizantă: „Dacă apa conține în germene o capacitate considerabilă de distrugere, ea nu reprezintă cu certitudine moartea absolută. Ea rămâne un principiu ontologic, un loc al nașterii care conține latent o supraputere secretă”².

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Cartea fugilor*, traducere de Rita Chirian, Polirom, Iași, p. 14.

² Jean Libis, 1996, *L'eau et la mort*, Figures Libres, Centre Gaston Bachelard-Dijon, p. 95: « Si l'eau contient en germe une capacité considérable de destruction, elle ne représente certes pas la mort absolue. Elle demeure un principe ontologique, un lieu d'eclosion qui couve aussi une surpuissance secrète ».

Apa este garanția pentru o nouă viață și prin aceea că Dumnezeu promite că potopul nu se va mai repeta. După Mircea Eliade, potopul se înscrie în sfera elementelor simbolice ale circularității, ceea ce este înecat agresiv în ape renaște cu forțe proaspete, purificate: „Ele [tradițiile potopului] trădează o concepție ciclică a cosmosului și a istoriei: o epocă este suprimată catastrofal și începe o nouă epocă stăpânită de «oameni noi»”¹.

În *Potopul*, ploaia interminabilă marchează toate treptele devenirii ființei, începând cu accepțiunea potopului ca diluviu trimis de divinitate pe pământ pentru a pedepsi omenirea căzută în păcat pentru a doua oară de la Creație, diluviu investit cu forța distructivă asupra oricărei forme vitale și mergând până la a vedea în apă o șansă a renașterii: „Era oribil să fii astfel prada uzurii. Nu puteai scăpa; mai devreme sau mai târziu, apa te-ar regăsi, subtilă, alunecoasă, și ca un rășpel, s-ar lipi de carnea ta, ar face-o bucățele, ar mânca-o, ar dizolva-o fără motiv. N-ar avea liniște până ce n-ai deveni praf impalpabil în domeniul apei”². Invers decât în cazul potopului biblic, unde Dumnezeu îi dă lui Noe un răgaz de 7 zile până la revărsarea apelor, iar diluviul durează 140 de zile, în *Potopul* lui J. M. G. Le Clézio, ploaia încetează în ziua a șaptea, pentru că renașterea are un alt parcurs demiurgic și vizează nu doar o Lume nouă, ca în concepția veterotestamentară: „El [Dumnezeu] hotărăște doar să pedepsească pe oameni și să pună un nou început prin dreptul său Noe, care trebuia să devină un nou

¹ Mircea Eliade, 1995, *Tratat de istorie a religiilor*, traducere de Mariana Noica, ediția a II-a, Humanitas, București, p. 172.

² J. M. G. Le Clézio, 1982, *Potopul*, traducere de Viorel Grecu, Facla, Timișoara, p. 82.

Adam”¹, ci ridicarea sacrului din „resturile” profane, tinzând spre arhetipul celei dintâi Creații. Ploaia este, pentru Jean Libis, și fecundarea pământului de către cer, deci, ca și potopul din care poate să reapară o „lume nouă”, și prin ploaie, pământul se reîvestește cu funcție germinativă: „mitologiile arhaice văd în ploaie un act de fecundare a pământului de către cer”². Creația se săvârșește acum prin aleșii lui Dumnezeu, iar Noe primește aceeași poruncă precum Adam, de a da naștere popoarelor, cu toate că nu doar renașterea pământului diferă, ci și statutul omului, acum inferior lui Adam: „Aici vedem în Noe chipul lui Adam. El este singurul rămas, împreună cu familia; el trebuie să pună din nou început omenirii. Lui i se dă aceeași poruncă ce s-a dat lui Adam: « *Creșteți și vă înmulțiți* ». El s-a făcut tată al tuturor celor care au trăit după Potop”³. Odată cu investirea nietzscheeană a omului cu puteri demiurgice, actul reconstrucției Edenului este degradat și degradant. Vechea lume nu dispare integral, ca în viziunile Vechiului Testament, ci în transparența apei se zăresc urmele reificate ale omenirii dispărute, precum în *Nostalghia* lui Andrei Tarkovsky: „În ziua a șaptea, ploaia încetă de-a binelea”⁴; „Lumina se răspândea cu forță pe toată suprafața teritoriului, făcând să iasă din ascunzătorile lor ultimele obiecte: capete de

¹ Rose, Serafim Ierom., 2011, *Cartea Facerii, crearea lumii și omul începuturilor*, ediția a doua, traducere de Constantin Făgețan, Sophia, București, p. 153.

² Jean Libis, *op. cit.*, 1996, p. 97: « les mythologies archaïques voient dans la pluie une act de fécondation de la terre par le ciel ».

³ Rose, Serafim Ierom., 2011, *op. cit.*, p. 162.

⁴ J. M. G. Le Clézio, 1982, *op. cit.*, p. 135.

chibrituri căzute pe trotuar, zgârieturi ale vopselei de pe balustrada de fier, cute ale veșmintelor, părul de pe falange, încrângături ale arbuștilor, nervuri ale frunzelor moarte”¹. Din acest moment, apa distructivă devine apa vieții: „În acest deșert din centrul orașului, înconjurat de oameni invizibili aplecați de pe poduri, trebuia să-ți petreci timpul privind râul, iubindu-l, simțindu-l în cea mai mică mișcare a sa, ca pe un animal viu”², iar în final, ritmurile mării se identifică și au ecou în ritmurile Ființei regăsite și condamnate la o veșnică reîntoarcere: „Încetul cu încetul, Besson înțelese că era expus pe un platou, placat pe domul gol al pământului, în vederea unui sacrificiu de neînțeles. [...] În plină zi, cu soarele, cu zgomotele pe jumătate liniștitoare și mirosurile de polen, suflul eternității se răspândi în măruntaiele bărbatului întins pe pământ”³. Potopul este, deci, semnul unei regenerări permanente a lumii, așa cum se întâmplă în relatarea șamanică a timonierului creol despre Insulele Paradisului: „Vorbește despre furtuna care vine în fiecare vară, atât de cumplită încât marea acoperă cu totul insulele și mătură orice urmă de viață pământească”⁴. Fără aceste intervenții divine cataclismice, omenirea ar risca să se epuizeze singură ca resurse, iar renașterea nu se poate înfăptui decât prin acte violente.

Cum utopia lecléziană implică secvențe construite după tiparul călătoriilor extraordinare, apa este cea care îl poartă pe neofit spre tărâmurile paradisiace. În *Urania*, comunitatea

¹ *Ibidem*, p. 137.

² *Ibidem*, p. 141.

³ J. M. G. Le Clézio, 1982, *op. cit.*, p. 215.

⁴ *Idem*, 1989, *Căutătorul de aur*, traducere de Șerban Velescu, Univers, București, p. 97.

care migrează în căutarea unui spațiu ideal este „poporul-curcubeu”, curcubeul reprezentând, în *Cartea facerii*, pecetluirea înțelegerii lui Dumnezeu cu omul ce a supraviețuit Poto-pului că nicio catastrofă nu va mai distruge Pământul și că lumea și-a dobândit eternitatea: „El [Dumnezeu] făgăduiește însă ca niciodată de acum să nu mai blesteme pământul (cum i-a făcut lui Adam) ori să nimicească omenirea. Viața normală a pământului căzut va continua până la sfârșit”¹.

Renașterea acvatică include, în imaginarul ei, recurența corabiei, care, prin formă și pentru că plutește pe „apa reală, laptele matern, mama veșnică, Mama”², reprezintă un intermediar al *regressus ad uterum* și al coborârii în inconștient pentru regăsirea eului. Personajele lui J. M. G. Le Clézio visează la călătorii pe mare sau întreprind itinerarii acvatice spre Insulele Paradisului, insule împinse spre tărâmurî necunoscute, odată cu definirea pe hărți a Americii și reducerea Continentului Austral Necunoscut la Australia și Antarctica, în analiza geografiei mitice realizate de Corin Braga în *De la arhetip la anarhetip*: „Mă gândesc că suntem toți pe o corabie care merge spre sud, spre insula Corsarului necunoscut. [...] Mananava e țara visurilor”³, cu nostalgia tărâmurilor natale, a Paradisului pierdut: „barca vrăjită, barca romantică este, în unele privințe, un leagăn recucerit. Îndelungi ceasuri nepăsătoare și liniștite când, culcați pe fundul bărcii singuratice, contemplăm cerul, cărei amintiri ne redați? Toate imaginile sunt absente, cerul este vid, dar mișcarea e aici, vie, lină,

¹ Rose, Serafim Ierom., 2011, *op. cit.*, p. 162.

² Gaston Bachelard, 1995, *op. cit.*, p. 143.

³ J. M. G. Le Clézio, 1989, *op. cit.*, pp. 58-59.

ritmată – o mișcare aproape imobilă, tăcută. Apa ne poartă. Apa ne leagă. Apa ne adoarme. Apa ne redă mamei noastre”¹. Alteori, spațiul terestru are forma unei corăbii, precum *sala comună* din *Raga*, pentru a crea iluzia statorniciei în Paradis, a naufragiului care să restituie Ființa unei naturi sălbatice, de dinainte de crearea omului: „Kamalul (*sala comună*, în bislama: *nakamal*) construit după planul ritual al întregii Melanezii, o casă lungă cu pereți de bambus acoperită cu paie ce imită forma unei corăbii răsturnate – marea pirogă a călătoriei fără întoarcere”². Călătoria spre *Raga* reface imaginarul navigării spre insulele Oceaniei, unde pasărea este animal totemic, de unde laitmotivul constelațiilor în formă de pasăre din romanele lui J. M. G. Le Clézio. Pământul este oglinda cerului, a transcendenței, astfel că *marea pirogă* este asemănată cu o pasăre, iar corabia este ghidată de *Pasărea Manu*, o constelație care indică drumul spre *Raga*: „Piroga aleargă fără efort pe crestele munților mișcători, iar cerul înstelat se învârtă încet deasupra catargului său și al prorei cu cap de pasăre, ca o lume desăvârșită, împlinită. E ca și când niște zei i-ar ține pe acești bărbați și femei în brațele lor”³. Eroul care se aventurează pe mare este identificat, la Mircea Eliade, cu eroul înaripat, pasărea: „Când un căpitan pornește pe mare, el personifică eroul mitic, Aori”³. La Michel

¹ Gaston Bachelard, 1995, *op. cit.*, p. 149.

² J. M. G. Le Clézio, 2008, *op. cit.*, p. 34.

³ *Ibidem*, p. 19.

³ Mircea Eliade, 1991, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise și mistere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Științifică, București, p. 34.

Tournier, în *Vineri sau limburile Pacificului*, naufragiul și solitudinea lui Robinson sunt atât semnele unei salvări din calea apelor, cât și șansa unei reinițieri a vieții, după principii utopice. Arca este *Evadarea*, salvarea și consolarea spiritului¹. Naufragiatul, Robinson, poate avea valoarea arhetipală a lumii care se ridică din ape, pe pământ: „Strămoșul clanurilor [în mitologiile din jurul Pacificului] este un naufragiat norocos sau descendentul animalului lunar care a provocat inundația”². În *Meteorii*, Michel Tournier prezintă apele specioase ale Veneției și Adriatica drept nuntire, legătură înfăptuită după un ritual străvechi de către doge, de ziua sfântă a Înălțării, dar și ca ruptură, falsă oglindire, pentru că orașul însuși și-a pierdut unitatea inițială, prin despărțirea de Constantinopol, prin urmare se instituie dorința spre evadare, spre călătorie, pentru a redeveni un întreg (orașul, dar și ființa umană poposită în acel spațiu): „Această călătorie de nuntă singuratică, inelul aruncat mării, însurătoarea cu un element brut, marea, toată această mitologie aspră și somptuoasă îmi satisface un gust de ruptură și de singurătate, de plecare fără țință mărturisită, dar consfințită printr-un ritual măreț, și îmi atrage atenția că sub cartea poștală cu mandoline și cu gondole, Veneția e locuită de un spirit hoinar care le destramă pe toate”³.

Repetând gesturile arhetipale ale unei lumi situate în atemporalitate, pentru a re trăi timpul mitic, preadamic,

¹ Jean Libis, 1996, *op. cit.*, p. 97: « l'arche devient alors le symbole du repos et la suprême consolation de l'esprit ».

² Mircea Eliade, 1995, *op. cit.*, p. 172.

³ Michel Tournier, 1995, *op. cit.*, pp. 223-224.

universul ridicat din fragmentarismul obiectual și trecut prin *jocurile apei* impune câteva simboluri ale genezei: apa, corabia, pasărea, iar în mijlocul apelor, pe insula aflată la confluența celor patru râuri, se ridică muntele sacru, Centrul Lumii și, după Eliade, Centrul Ființei: „*In illo tempore*, în acel timp paradisiac, zeii coborau pe Pământ și se amestecau cu oamenii: și oamenii la rândul lor puteau urca la Cer escaladând un munte, un arbore, o liană sau o scară, ori chiar lăsându-se purtați de păsări”¹. Având în vedere tot teoria lui Eliade asupra sacralui și analizând două dintre romanele lui Le Clézio, Bruno Thibault susține ideea că *La Quarantaine* și *Cartea fugilor* nu descriu călătorii de explorare sau de colonizare, ci descriu călătorii inițiatice care duc spre « l'autre côté », spre descoperirea gândirii primitive. „Ambiția eroilor leclézieni nu este nici de a explora, nici de a exploata insula, este de a defini un centru și un spațiu sacre”², iar la Michel Tournier, insula este cadru al utopiei. Rămâne a fi reconstruit spațiul terestru, prin imitarea Cerului.

¹ *Idem*, 1991, *op. cit.*, p. 167.

² Cf. Bruno Thibault, 2000, *art. cit.*, p. 845: « *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* ne décrivent pas des voyages d'exploration ou de colonisation: ils décrivent des voyages initiatiques qui mènent à l'autre côté, c'est-à-dire à la découverte de la pensée primitive: L'ambition du héros leclézien n'est ni d'explorer ni d'exploiter l'île, ais d'y définir un centre et un espace sacré ».

*2.2. Pământul – Terra Mater. Agonia spațiului
mărginit în nemărginire. Muntele – Centrul Lumii.
Insula – spațiu utopic*

Aventura spre atingerea transcendenței, a sacrului pur, din Grădina primordială a Edenului, traversează, la J. M. G. Le Clézio, spațiul acvatic, legănare maternă, dar este și expresia furiei interioare, respectiv a pedepsei divine, potopul, trece prin experiența terestră și tinde spre vârful muntelui, loc al Paradisului. Același tipar este regăsit în referințele lui Eliade la simbolismul tradițional al Templului din Ierusalim: „curtea reprezintă « Marea » – adică regiunile interioare –, Casa Sfântă este imaginea Pământului și Sfânta Sfintelor este Cerul”¹. În imaginarul românesc al scriitorului francez, Pământul apare în ipostaza desacralizată, dar periplul inițiativ are funcția de a-i reda statutul de *Terra Mater* și de Paradis etern, prin transfigurarea spațiului natal într-unul originar al lumii, implicit al Ființei. De aceea, reprezentările terestrului, ale spațiilor utopice sunt redată ca oglinzi ale cerului. În *Căutătorul de aur*, Mam, Tata, Laura și Alexis par a fi un fel de familie originară, naufragiată pe o insulă care își dorește renașterea ca Paradis originar, casa este o corabie a lui Noe, iar Tata îi învață să citească Cerul, ca și cum în identificarea cu marile constelații stă reînvestirea insulei cu originarele conotații edenice: „La răsărit, până la mieznoapte se vede marele fluviu palid al Galaxiei, care formează insule lângă crucea Lebedei și curge spre Orion. Ceva mai sus, înspre casa noastră, zăresc lumina nedeslușită a Pleiadelor, asemănătoare unor licurici. Cunosoc fiecare ungher

¹ Mircea Eliade, 1991, *op. cit.*, p. 64.

al cerului, fiecare constelație. Tata ne învață cum e cerul noaptea, și în fiecare seară, sau aproape în fiecare, ne arată locul stelelor pe o hartă mare, prinsă pe peretele biroului lui¹. Camposul din Urania este reflexia parcursului Pleiadelor spre zenit, iar „poporul-curcubeu” caută un spațiu insular pentru crearea unui pământ-mamă.

Ca și bolta cerească „legată” în jurul materiei, cum imagina Sfântul Grigorie de Nyssa lumea, începutul și sfârșitul romanelor lui J. M. G. Le Clézio circumscriu un traseu circular al obsesiei originilor. Pământul natal al copilăriei se suprapune cu Pământul regăsit de matur în urma călătoriei spre Insula Paradisului, în încercarea mereu reluată de regresie spre timpul auroral, al începuturilor lumii, ființial. În *Steaua rătăcitoare*, Esther se bucură de cerul albastru al satului Saint-Martin, dar exilarea provocată de război, rătăcirea prin lume cu imaginea Ierusalimului intangibil, expresia spațiului paradisiac, și revenirea în satul natal îi dau gustul amar al incapacității regăsirii Pământului matern. Ceea ce mai poate face Esther este să redea Edenului copilăriei cenușa tatălui ei, să reintegreze în sânul Mamei originare simbolul patern, spre singura posibilă refacere a cercului vieții, a unității primordiale: „Acum, dogoarea soarelui, cerul de un albastru intens îi umpleau tot corpul, îi creau o stare de fericire care aproape o înspăimânta. Îi plăcea mai ales marea pantă înverzită care urca spre cer, deasupra satului. Ea nu se ducea niciodată până în vârful pantei, pentru că se spunea că acolo erau vipere. Mergea doar la marginea colinei, numai cât să simtă răcoarea pământului, lamele tăioase ale ierburilor pe buzele sale. [...] Avea treisprezece ani, se numea Hélène Grève,

¹ J. M. G. Le Clézio, 1989, *Căutătorul de aur*, ed. cit., p. 40.

dar tatăl său îi spunea Esther”¹, iar în final: „Totul este calm pe dig, acolo unde s-a așezat Esther. Privește drept în față, aproape fără să clipească. Sunt deja mai multe zile de când vine în acest loc, când soarele amurgește, ca să privească marea. Astă-seară este pentru ultima oară. [...] Trebuie să pleci ca să uiți”². Pe harta cerului, fiecare se poate regăsi, drumul spre patria ființei este unul individual, nu colectiv. Dar acelei bucați de cer trebuie să îi corespundă o bucată de pământ. Laptele matern, de care vorbește Bachelard atunci când analizează simbolistica apei, să curgă în mările pe care navighează corabia și din mijlocul căreia să răsară insula, Edenul etern: „Am făcut harta cerului și am dat fiecărui copil din Campos câte o bucată. Să nu uite ce vedeau când noaptea era senină. Laptele Galaxiei care se varsă pe pânza Corabiei. Agățat de catargul Carenei, felinarul Canopus care strălucește seară de seară la vest, la apusul soarelui. Mi-aș dori să ne călăuzească spre noul nostru pământ”³.

Lumea în care rătăcește personajul-simbol este un mare semn, o hieroglifă înscrisă în carte, o hartă a interiorității, pentru că „visăm la o corespondență magică și reciprocă între lume și om”⁴. Furia lăuntrică este generată de permanenta izgonire, fie din cauza războiului, a descinderii colonialiștilor, fie din pricina neregăsirii esențelor lumii aici, pe pământ, așa cum ele sunt inscripționate pe marea hartă a cerului: „Un mare visător vede cerul pe pământ, un cer livid, un cer năruit”⁵, un pământ unde

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Steaua călăuzitoare*, ed. cit., pp. 7-8.

² *Ibidem*, p. 237.

³ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Urania*, ed. cit., p. 143.

⁴ Gaston Bachelard, 1995, *op. cit.*, p. 199.

⁵ Gaston Bachelard, 1998, *Pământul și reveriile voinței*, traducere de Irina Mavrodin, Univers, București, pp. 140-141.

acest vis capătă expresia căderii în profan. Orașul aflat sub *plân-sul materiei* își pierde potențialitatea de a deveni Centrul Lumii:

„Fără îndoială și fără temeri: dacă vreți, omul se subțiază din ce în ce mai mult. Se îndreaptă spre vegetal, înainte de a merge spre mineral. O substanță bogată și fluctuantă, care era altădată odihna lui, scapă, aleargă în afara lui, fără ca să-și dea seama. El avea odinioară un nimb misterios, produs din ciocnirile sale cu realitatea; apoi a intrat un vis, un vis prevestitor de ruine și distrugeri, și acest om s-a unit cu el însuși. Zeii sunt alungați, golul pivotează și pământul a devenit pentru el o planetă pustie, complicată, plină de semne și capcane. Nu se mai vede nimic, nu se mai aude nimic, nu te mai mișcă nimic”¹.

Singura șansă de ridicare este muntele, adevăratul Centru al Lumii, care scoate din adâncuri imaginile infernale, le trece prin purgatoriul unei nașteri, *Terra Mater*, și le ridică spre Cer, ca în reprezentarea cercurilor lui Dante. După Bachelard, „*stânca dantescă* este o imagine primordială”², iar „stânca lovită de valuri se înrădăcinează și mai adânc în pământ și se înalță și mai mult spre ceruri”³.

Adevărul imanent, sursa renașterii este reintegrarea în lumea elementară, redobândirea ritmurilor naturii, de unde apoi Ființa poate irumpe în muntele cu crestele în cer, *axis mundi* care să mute axa ontologică de pe orizontală pe verticală: „Asta era secretul vieții veșnice. Să respiri. Să nu te oprești niciodată. Să respiri cu restul lumii. Să respiri în mare, să respiri în inima stâncilor, în nimburile norilor, în mijlocul vidului negru unde

¹ J. M. G. Le Clézio, 1982, *op. cit.*, p. 33.

² Gaston Bachelard, 1998, *op. cit.*, p. 151.

³ *Ibidem*, pp. 152-153.

înautează galaxiile. Să respiri după *ritmul adevărului*¹. Identitatea se reunește cu eternul, nu cu efemerul, cu muntele, nu cu pământul, care nu mai are forță creatoare. Cum afirmă Bachelard, „să aparții nu pământului, ci stâncii”².

Căutarea unui pământ necunoscut, dar care să devină spațiul identitar se asociază cu mitul insular al Atlantidei. Noua patrie din *Vineri sau limburile Pacificului*, romanul lui Michel Tournier, este o insulă, la fel, Raga din romanul cu același titlu sau locul găsit pe malul mării din *Urania*, ambele opere aparținând scriitorului Le Clézio. Paradisul redescoperit, spațiul utopic are nevoie de izolare și de închidere, pentru că reprezintă un întreg univers, alternativă la existența nemulțumitoare din orașul modern: „Cu o calitate hipersimbolică intrinsecă, utopia încorporează arhetipul închiderii, a cărui expresie clasică rămâne insula, secundată de perimetrele enclavizate”³. Cum utopistul este fascinat de călătoriile extraordinare pe orizontală, pentru a descoperi zone noi și, mai ales, pentru a regăsi Paradisul sau măcar locul unde rațiunea umană poate institui o societate cu legi proprii, Insula Preafericiților se asociază cu mitul Vârstei de Aur (ca nostalgie a Edenului pierdut): „Pentru utopie, insula reprezintă de asemenea un alt fel de tentativă, în măsura în care ea repetă tema literară a vârstei de aur și a unei lumi veșnic fericite. În sfârșit, insula evocă ideea călătoriei, sub o formă care trebuie să atragă puternic atenția utopistului”⁴. Tiparul inițial insular pentru „țara unde curge

¹ J. M. G. Le Clézio, 1982, *op. cit.*, p. 156.

² Gaston Bachelard, 1998, *op. cit.*, p. 154.

³ Constantina Raveca Buleu, 2011, *Paradigma puterii în secolul al XIX-lea*, Ideea Europeană, București, p. 411.

⁴ Alexandru Ciorănescu, 1996, *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*, traducere de Ileana Cantuniari, Cartea Românească, București, p. 60.

lapte și miere” este Atlantida lui Platon, pământul mănăs, înconjurat de ape, unde totul este spectaculos atât la nivel natural, cât și la nivelul creației zeilor: „Pe vremuri, când ținutul era întreg, avea în loc de munți niște coline înalte; câmpiile numite azi ale lui Phelleus erau acoperite cu pământ gras, iar munții purtau păduri întinse, ale căror urme sunt încă vizibile”¹. Insula neatinsă de actul civilizator degradant își păstrează frumusețea elementară și, în spațiul său mărginit, se poate institui o altă civilizație, după necesitățile și bunul plac ale naufragiatului. Ea oferă o viață modestă prin raportare la universul citadin, dar îndestulătoare de pe poziția evoluției firești a naturii: „Despuiată de-acele biete zdrențe (ponosite, sfâșiate, murdare, dar provenite din multe milenii de civilizație și impregnate cu umanitate) carnea lui se oferea – vulnerabilă și albă – strălucirii elementelor brute”². Doar că mult prea omenescul instituit în sălbăticia splendidă a naturii duce la eșecul acestor lumi insulare ideale.

2.3. Focul – extincție și renaștere

Focul realizează „căsătoria dintre pământ și cer”³. Ca al treilea *element* în reconstrucția lumii ideale, focul implică tot o perspectivă duală, precum apa și pământul. Focul este iubirea consumată ca sexualitate, dar, la J. M. G. Le Clézio, este și

¹ Platon, 1993, *op. cit.*, p. 224.

² Michel Tournier, 1978, *ed. cit.*, p. 43.

³ Gaston Bachelard, 2000, *Psihanaliza focului*, traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, prefață de Romul Munteanu, Univers, București, p. 81.

iubirea absolutizată prin scris, după cum este și combustia, care are ca efect imediat renașterea. În schimb, la Michel Tournier este forța distructivă a războiului, dar și puterea purificatoare a arderii prin care lumea poate renaște, la nivel mitic, prin regresie temporală către pre-creștin sau chiar la nivel de limbaj, ca o pasăre Phoenix revigorată poetic, act de sublimare prin trecerea de la poveștile nestoriene ale căpcăunului Abel, la întreaga poveste a abolirii monstruoșității pusă în scenă de romanul însuși, *Regele Arinilor*: „Phoenixul privește, ia și regăsește o existență poetică – triumful limbajului sublimat”¹. Personajele lui Le Clézio cunosc și iubirea *terestră*, cum e Besson din *Potopul*, dar acestea sunt, mai ales, inițiate în actul orgiastic, ca în Camposul din *Urania*, sau în pasiunea poetizată prin scrisori, mesaje interioare despre *anima*, către lumea din afară. În sensul focului sexualizat, acest *element* este unul masculin, așa cum îl ilustrează Bachelard, citând un alchimist: „principiul masculin care formează materia femelă. Această materie femelă este apa. [...] Și autorul trimite la geneză”². Experiența erotică spre care sunt deschiși tinerii din Campos, chiar de când sunt copii, deși luarea la cunoștință a actului se face doar voyeurist, prin privire, amintește de excesele sexuale despre care vorbește Mircea Eliade și care devin pregnante în intervalul de 12 zile, dintre Crăciun și Bobotează, moment când trecutul se identifică cu prezentul și când Creația este ridicată din Haos: „Ți-am povestit despre noaptea în care Oodham m-a dus în susul satului și am privit-o pe Hoatu cum face dragoste

¹ *Idem*, 1988, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Presses Universitaires de France, Paris, p. 16.

² *Ibidem*, p. 77.

cu Christian, le-am ascultat răsuflarea, le-am respirat mirosul de sudoare”¹. Alteori, iubirea este idealul către care tinde individul în orașul golit de sens: „nimic nu era mai potrivit pentru dragoste ca acest oraș; dar, înainte de a iubi, trebuia să înțelegi, trebuia să cunoști. Trebuia să te inițiezi în acest spațiu gol, în această mizerie a libertății”² și unde feminitatea, apa generativă, așteaptă „căsătoria” prin foc: „o femeie tânără mergea pe artera principală a orașului; pașii ei iuți, mărunți, o duceau cu suplețe. Umerii, sânii, ceafa, șoldurile, pântecul, întregul ei corp era țeapăn. Nici pentru ea timpul nu mai exista deloc; curgea în ploaie, indicibil, foarte departe. Țeapănă în mișcare, separată de ceilalți, și stăpânită, ea părea că poartă povara a mii de semne, de cifre, de amintiri. Înainta bine sprijinită pe realitate, și chiar numărându-i pașii n-ai fi putut s-o învingi”³. Femeia este ca și insula, o proiecție, *anima*, spre care doar se poate tinde pentru reîntregirea Ființei, dar care rămâne de neatins. Pentru Bachelard, focul însuși contribuie la recuperarea trăirii, care se leagă de *anima*, spre deosebire de *animus*, care este focul activ, progresul, reînnoirea: „« trăirea » focului sufletului, *anima*”⁴.

În imaginarul eternei deveniri ontologice, focul își definește sfera prin procesul renașterii pe care îl presupune. Scrisorile adresate parcă sieși, ca în cazul lui Adam Pollo din *Procesul verbal*, dar scrise pentru o Michèle care nu pare să aibă materialitate, corp, sau scrisorile care includ amintirile unei căutări și ale inițierii, cele ale personajului din *Urania*, sunt arse: „Nu-mi

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Urania*, ed. cit., p. 120.

² *Idem*, 1982, op. cit., p. 37.

³ *Ibidem*, p. 35.

⁴ Gaston Bachelard, 1988, op. cit., p. 9.

doresc nicidecum să urc înapoi pe firul timpului. Am ars toate scrisorile, documentele, fotografiile. Am preferat să-mi închipui undeva în lumea cea mare, într-o țară pe care n-o voi cunoaște niciodată, o bătrână cu copii, frații mei vitregi și surorile mele vitrege. Nu știu de ce, dar această idee mi-a făcut bine”¹. Scrisul devine palimpsestic, șters, generând structura de eschatip a romanelor lui J. M. G. Le Clézio. Peste combustia scrisului eroilor se așterne scrisul mare, auctorial, cartea ilizibilă, care topește într-un mare poem căutarea propriei identități: „nu mai există, sub fruntea aplecată, în fața ochilor aprinși de oboseală, decât această imensă pagină scrisă, în care toate cuvintele și toate literele s-au topit, opera completă a neantului, frumosul poem monocrom ilizibil”². În mistica creștină, numai arderea permite trecerea spre viața eternă: „numai sufletul purificat de foc pătrunde în Paradis”³.

În *Regele Arinilor*, romanul lui Michel Tournier, focul este materia care supune combustiei însăși ființa umană. Răsturnând spre distopie imaginarul Atlantidei lui Platon, unde zeii restabileau dreptatea întinși pe cenușa focului sacru, Hitler și atacurile întreprinse în spre rasa umană caută revigorarea geneticii omenеști prin eliminarea a ceea ce este tarat și educarea cu arme de foc a tinerilor considerați apti să refacă lumea: „Purificarea prin religie, epurarea politică, păstrarea purității rasei, multe sunt variațiunile pe această temă atroce, dar toate ajung, monoton, la crime ne-numărate al căror instrument privilegiat este focul, simbol al purității și simbol al iadului”⁴. Doar prin suprapunerea finală a

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Urania*, p. 195.

² *Idem*, 1982, *op. cit.*, p. 247.

³ Mircea Eliade, 1991, *op. cit.*, p. 175.

⁴ Michel Tournier, 2011, *Regele Arinilor*, traducere de Bogdana Savu Neuville, Rao, București, p. 86.

celor două lumi, una monstruoasă, a lagărului de la Auschwitz și cea la fel de abominabilă de la Kaltenborn, prin copilul evreu, sunt arse imaginile Germaniei din vremea războiului mondial și, regresând spre tipare mitice, lumea își poate reintra în matcă și poate recuceri intensitatea pură a trăirii, „focul trăit” („le feu « vécu »”), în termenii lui Bachelard, *anima*.

2.4. *Limbaajul în construcția lumilor imaginare la Michel Tournier și la J. M. G. Le Clézio*

În romanele lui Michel Tournier, dar și în cele ale lui Le Clézio, cu puncte comune, însă și cu diferențe, limbaajul ar trebui discutat prin raportare la relația dintre imagine și semn. Într-un interviu acordat unui exeget al textelor sale, Susan Petit, în 1987, Michel Tournier își exprimă preferința pentru scris, în defavoarea altor arte (deși acestea există în textele sale, ca, de altfel, și în cele ale lui Le Clézio, dar nu ca atare, ci ca pretext, cu funcție estetică, adică tot pentru a construi sensul susținut prin limbaaj) care acordă întâietate imaginii, prin faptul că imaginea este goală, nu provoacă în niciun fel, îl lasă pe spectator pasiv, în timp ce semnele necesită deciptare: „Publicul nu cumpără imagini; imaginile sunt gratis. El cumpără semne”¹. O ocurență semnificativă a distincției dintre imagine și semn este dubla și contrastanta percepție asupra deșertului din romanul *Picătura de aur* al lui Michel Tournier. Există deșertul trăit de Idriss, deșertul-semn, și deșertul

¹ Susan Petit, 1991, *Michel Tournier's Metaphysical Fictions*, John Benjamins Publishing Company, p. 174: 'The public doesn't buy images; images are free. It buys signs'.

povestit de alții, deșertul-imagine. În timp ce deșertul din care provine Idriss este un spațiu gol, vid, dar care include în sine latent o Geneză ce poate fi oricând și la nesfârșit actualizată, deșertul din relatările celorlalți sau fotografiat înseamnă tot atâtea imagini goale de sens, spații ale civilizației, care nu mai au nimic în comun cu deșertul autentic: „De când am plecat din deșert, toată lumea numai despre deșert îmi vorbește. La Beni Abbes l-au pus într-un muzeu. La Besar l-au pictat pe o pânză. La Marsilia am văzut un afiș despre paradisul din oaze. Am stat la masă cu un marchiz care mi-a povestit despre Antineea domnului Benoit, generalul Laperrine, tatăl lui Foucauld și Legiunea străină. Și-acum dumneavoastră cu prințul ăsta mic. Nu mai înțeleg nimic, și totuși eu chiar în deșert m-am născut”¹. Scrisul, învățarea caligrafiei din finalul romanului, mijlocită de un maestru, este o formă de a recupera adevăratul deșert, calmul dunelor pe care Idriss le purtase cu el în călătoria prin locuri ale civilizației. Scrisul devine și el un semn. Acesta pentru care optează Michel Tournier este întotdeauna dublu, ca, de altfel, tot ce compune imaginarul din proza sa scurtă și din romane. Semnificantul, în accepțiune saussuriană, la Michel Tournier, trimite la două realități: a istoriei narate, a succesiunii de întâmplări care sunt oglinda realului, și la o realitate mitică. Și chiar dacă pare arbitrarul semnului lingvistic transpus în poveste, este, de fapt, un joc de cuvinte conștient inserat într-o țesătură densă și detaliată, în care, totuși, Tournier oferă și chei de interpretare, prin actualizarea unor mituri pe care le rescrie, printr-o intertextualitate transparentă. Scrisul apare în

¹ Michel Tournier, 1989, *Picătura de aur*, traducere de Bogdana Savu, Editura Univers, București, p. 159.

texte explicit, este numit, ca o formă prin care personajele se autotclarifică asupra propriului proces inițiat, este o parte esențială a procesului ontologic, dar este și explicat, printr-un metalimbaj plurivalent la nivel mitic, identitar, metafizic, „o plurivalență semantică a realității referențiale diegetice”, văzută ca o caracteristică a mitopoieticii lui Michel Tournier de Petr Kyloušek¹. Și în cazul lui *Le Clézio*, scrisul este o secvență a unui proces de inițiere, de căutare a sinelui, dar este, deopotrivă, și în acest punct se individualizează de viziunea lui Tournier, o cale de acces la culturi primitive, plasate în spații insulare, de obicei, sau în spații marginale, care pot fi recuperate prin limbajul reîntemeietor. Astfel, limbajul se întoarce la o funcție clasică, la ambii prozatori francezi, de restabilire a contactului cu mitul, cu arhetipul, cu un inconștient colectiv jungian, adesea cu inserții baroce la Tournier, cu detalii care se tot multiplică, puțin marcat acest contact cu mitul la *Le Clézio*, unde tehnica este cea a contrapunctului, iar dublul este rezultatul unui decalaj dintre civilizație, lumea omului modern, și natură, legătură păstrată doar de omul primitiv. De asemenea, la cei doi autori francezi, limbajul devine o formă de a marca disoluția lumii contemporane și atunci se reduce la un joc palimpsestic lacunar, la liste de cuvinte supraréalist asociate (la *Le Clézio*) sau vizează monstrozitatea la Tournier. Dar din aceste frânturi, din monstruos, din haos se revine la mit, la sine, deși într-o circularitate unde finalul nu este niciodată identic cu punctul inițial.

¹ Petr Kyloušek, 2004, *Le roman mythologique de Michel Tournier*, Masarykova Univerzita V Brně, p. 68: « la polyvalence sémantique de la réalité référentielle diégétique ».

Este drumul de la imaginarul medieval la cel actual, reprezentat și în artele plastice unde este ilustrat limbajul. În tabloul despre gramatică, o pictură dintr-o serie ce surprinde, pe rând, cele 7 arte, aparținând pictorului francez Laurent de la Hyre, din secolul al XVII-lea, *Alegoria gramaticii*¹, limbajul este arătat sub chipul unei femei care udă florile din glastră.

La Michel Tournier, investirea cu attributele feminității se răsfrânge și asupra limbajului, tendință reflectată prin „cuvintele tranziționale”² care traversează textele cu aceeași conotație. Limbajul face liantul dintre natură și cultură și, pe măsură ce are loc umanizarea insulei, Robinson, din *Vineri sau limburile Pacificului*, se dezumanizează. Meditația lui Robinson asupra morții și a sexualității este cedată cuvintelor și se creează jocul „combe (vale mică) – lombes (coapse) – limbes (limburi)”, iar „limburi” este folosit la genul feminin³. Același termen se regăsește ulterior într-un alt roman al lui Tournier, *Meteorii*, pentru a numi legătura gemelară și, cu toate că este folosit la genul

¹ Laurent de la Hyre, *Allegory of Grammar*, The National Gallery, UK, paintings with description, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/laurent-de-la-hyre-allegory-of-grammar>, accesat în noiembrie 2019.

² Jean-Bernard Vray, 1997, *op. cit.*, p. 379: « mots transitionnels ».

³ *Ibidem*, p. 382: « Ce qui scelle ce mariage paradoxal entre nature et culture, humanité et inhumanité, c'est le langage, c'est cet infime décalage d'une lettre entre combe et lombe qui dit une autre déviation, celle de la perversion » („Cel care pecetluiește mariajul paradoxal dintre natură și cultură, umanitate și inumanitate, este limbajul, este acest infim decalaj al unei litere între vale și coapsă care numește o altă deviație, cea a perversiunii”).

masculin, sugerează feminitatea: „limburile matriceale”¹. Dar aceleași „limburi”² au și conotații mitico-religioase, se referă, în religia catolică, la locul imaginar unde ar ajunge după moarte sufletele copiilor nebotezați și ale oamenilor virtuoși, care au trăit înainte de venirea lui Hristos. Prin urmare, tot ce părea că închide conotații telurice, chiar deviante ajunge să sugereze sacralitatea, pentru că, printr-un proces invers, se răstoarnă malignitatea unor cuvinte, așa cum vede W. D. Redfern monstruozitatea salvată prin cuvânt la Tournier, resemantizarea ei³. O reî investire semantică are loc și în cazul „cuvântului tranzițional” „aur”, care, fără mijlocirea unei schimbări de gen gramatical, ajunge să sugereze nu doar divinitatea, ca în *Gaspar, Melhior și Baltazar*, prin Biltine – omul

¹ *Ibidem*, p. 382: « les limbes matriciels ».

² *Ibidem*, p. 383: « C’est la doctrine du péché originel qui produit cette théorisation secondaire, ce mythe d’un lieu où faire séjourner les âmes de ceux qui seraient innocents ou sauvés sans le péché originel » („Doctrina păcatului originar este cea care a produs această teoretizare secundară, acest mit al unui loc unde urmează să locuiască sufletele celor care ar fi inocenți sau salvați de păcatul originar”).

³ W. D. Redfern, 1985, *Approximating Man: Michel Tournier and Play in Language* în „The Modern Language Review”, vol. 80, No. 2 (Apr., 1985), www.jstor.org/stable/3728663, accesat în aprilie 2016, p. 313: ‘These verbal modulations indicate how much Tournier’s wordplaying is itself « une inversion maligne » – a clever, controlled, often malicious twist’ („Aceste modulații verbale indică în ce măsură jocul de cuvinte al lui Tournier este el însuși « o inversiune malignă » – o răsucire inteligentă, controlată, adesea malițioasă”).

înainte de păcat¹, ci și decăderea lumii. Cuvântul „aur” este regăsit și în unele nume proprii, precum „Nestor, Melchior, Taor, Hector, Thabor”², unii – figuri monstruoase, precum Nestor, alții – chipuri ale angelității sau alese pentru a se iniția în tainele divinității, cum este Taor. Tiffauges învață în laboratorul lui Blättchen „regula de aur” pentru frumusețea umană³, dar, desigur, este acel țel nazist bolnăvicios și convingerea absurdă în puritatea unei singure rase omenești. Aurul ajunge să desemneze în *Meteorii* șase medalioane de aur pentru orașele de unde Alexandre strânge deșeurile, deci aurul semnifică, de fapt, excrementele: „Alexandre asociază aurul și excrementele precum romancierul său ontologia și escatologia”⁴. Aurul are calitatea unui metal maleabil și îi servește autorului pentru a realiza jocul de imaginar și de a așeza la antipozi cele două fețe ale acestei materii originar atribuite angelicului. Prin metamorfoză⁵, aurul sugerează și monstruozitatea, dar acea monstruozitate care poate reînvia mitul și paradisiacul care zac camuflați sub aceste măști hidoase, ale căpcăunului, ale marginalului, iar astfel se reinstituie acel sens primar al aurului ca atribut al divinității. Prin urmare, calitatea de a fi transformat a aurului reprezintă suportul pentru metamorfozele de la nivel

¹ În analizele lui Jean-Bernard, Vray, 1997, *op. cit.*, p. 387.

² *Ibidem*, p. 386.

³ *Ibidem*, p. 387.

⁴ *Ibidem*, p. 387: « Alexandre associe encore or et excrément comme son romancier ontologie et scatologie ».

⁵ *Ibidem*, p. 388: « L’or, on le voit, est toujours associé à des métamorphoses » („Aurul, cum am văzut, este întotdeauna asociat cu metamorfozele”).

lingvistic și al imaginarului. Poate că degenerarea de sens a cuvântului „aur” și a imaginilor în care este cuprins în textul romanelor acest termen revine și la viziunea din primele utopii, unde aurul este expresia lumii moderne, care a uitat de legătura cu natura și se pierde în valori efemere, în bogății trecătoare, neglijând elementarul. Astfel prezenta Thomas Morus, în *Utopia*, relația dintre pământ și apă – pe de o parte, și aur – pe de altă parte: „Nebunia oamenilor a sporit valoarea aurului și a argintului din pricina rarității lor, pe când, din contră, utopienii cred că natura, ca un părinte binevoitor, ne-a dăruit din belșug cele mai bune lucruri, cum ar fi apa și pământul, dar a ascuns de noi lucrurile nefolositoare”¹. Și Candide, la Voltaire, în călătoria sa prin lume, în încercarea de a-și salva iubita, cea pe care el o considera a fi iubirea pură, adevărată, se înșală asupra valorii pe care o are aurul luat din Eldorado, spațiul care întruchipează paradisul terestru, și ajunge să îl piardă pe tot. Nu Eldorado este paradisul, ci adevăratul Eden va fi grădina săracăcioasă, dar care poate reinstitui încrederea în forțele omului, în munca aducătoare de prosperitate și rolul benefic al relației omului cu natura, deși acest Eden este văzut și ironic, ca o pseudo-grădină. Această grădină este locul unde ajung să se retragă toate personajele romanului: Candide, iubita sa sluțită și nemandorită, Cunigunda, Pangloss și Martin, filosofii, slujitorul Cacambo, toți într-o stare deplorabilă după călătoriile prin lume, agasați și osteniți, dar cu șansa revigorării prin cultivarea grădinii. Pământul, elementarul,

¹ Thomas Morus, 2014, *Utopia*, traducere din limba latină Gilbert Burnet, traducere din limba engleză de Brebeanu Alina Loredana, Editura MondoRo, București, p. 78.

natura înseamnă recucerirea paradisului, tot așa cum vor subliniau și proza, respectiv eseurile lui Le Clézio.

Revenind la tabloul lui Laurent de la Hyre, în mod alegoric, actul de a uda florile sugerează nevoia tinerilor de a fi încurajați să se dezvolte, la fel cum tinerii, adesea adolescenții, din romanele lui Tournier și ale lui Le Clézio, sunt pe cale să împlinescă, iar pe unul dintre brațe poartă o inscripție: „Un cuvânt plin de înțelesuri și literat articulat într-o manieră corectă”¹. Tot astfel, lui Candide, protagonistul din romanul lui Voltaire, cel care caută prin călătoria sa „cea mai bună lume cu putință”, dar, în urma voiajului, afirmă satirico-filosofic exact contrariul, în discuțiile de la Paris despre o carte merituoasă i se arată că limba are un rol important, trebuie astfel aleasă ca să nu afecteze înțelesul, dimpotrivă, forma să susțină conținutul: „să știi la perfecție limba, s-o vorbești curat, cu o armonie fără șovăire, și niciodată rima să nu strice înțelesul”². În textele lui Tournier și ale lui Le Clézio, limbajul susține devenirea neofitilor, atât prin procedeele lingvistice alese de scriitor, cât și prin secvențele în care personajele scriu și împărtășesc lectorului ceea ce ei consemnează. Totodată, ca și în celelalte „alegorii” (ale matematicii sau ale muzicii, de exemplu), pictorul menționat reunește planul simbolic cu cel al realității, pentru a

¹ Laurent de la Hyre, *Allegory of Grammar*, The National Gallery, UK, paintings with description:

‘A meaningful and literate word spoken in a correct manner’, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/laurent-de-la-hyre-allegory-of-grammar>, accesat în noiembrie 2019.

² Voltaire, 2006, *Candide sau Optimistul*, versiune în limba română de Al. Phillipide, Institutul Cultural Român, București, p. 80.

marca, în plus, că realitatea nu rămâne în afara sferei pe care o desemnează știința, că matematica se regăsește în cartografiere, în construcția piramelor, instrumentele muzicale sunt căi de a reinstitui natura, armonia, prin prezența în tablou a unei păsări, iar limbajul are funcție creatoare din punct de vedere cognitiv și spiritual, este un parcurs încriptat spre Cuvântul primar, originar. Reprezentarea limbajului sub chipul feminității se regăsește, de asemenea, la nivel simbolic, în textele autorilor francezi, alături de alte elemente semnificative de imaginar, precum femeia-grădină, femeia-insulă, grota, chiar aparatul de fotografiat a primit astfel de conotații, obiectivul fiind un spațiu al gestației și, implicit, al nașterii (la Tournier, în *Picătura de aur* și în *Regele Arinilor*). Pentru *questa* identitară, aceste simboluri ale feminității, între care și limbajul, marchează drumul spre *anima*, spre suflet, descoperirea sinelui. Prezența explicită a limbajului în text este o formă de a lua parte la metamorfoza personajelor.

Cealaltă latură a semnului lingvistic, unde limbajul încifrează, este o marcă a intertextualității și, totodată, denotă distrucția din realitatea contemporană, din civilizația spengleriană, se poate relaționa cu arta modernă a lui Jeremy Deller, artist britanic puternic ancorat în acțiuni sociale diverse. Un poster din 1995, *Morrissey: A Life in Words*, suprapune două tipuri de discurs: o realitate fragmentară, redată prin sintagme disperate, în fundal, iar palimpsestic este inscripționat un eveniment literar la Muzeul Britanic, dedicat operei unuia dintre cântăreții de la The Smiths, Morrissey. „Aducând împreună cele două lumi culturale – cultura înaltă a evenimentului literar și cultura populară a muzicii cunoscute – Deller evidențiază relativa valoare acordată celor două în societate și arbitrarietatea felului cum proiecte culturale diferite sunt încadrate de

discursuri diferite”¹, totul, evident, și cu o nuanță critică la adresa socialului închis în clișee. Ca un act de surpriză pentru felul cum preferințele culturale se schimbă astăzi, în 2013, autobiografia lui Morrissey a fost publicată ca un „Penguin Classic”, alături de autori canonici precum Flaubert, Dostoevski și Wilde, poate cum intuise avangardist Deller. Într-o altă formă, dar cu același mesaj subiacent, textele candidaților la Premiul Nobel din 2008, Le Clézio și câștigându-l, se raportează polemic la o realitate care se îndepărtează de mit, de arhetipuri și se lasă copleșită de o acaparatoare și specioasă civilizație golită de transcendență. Textele celor doi prozatori francezi sunt constituite la nivel lingvistic și al istoriei narative, asemenea posterului lui Deller, din straturi suprapuse: realul și mitul la Michel Tournier, lumea modernă și popoarele primitive, deținătoare ale cunoașterii autentice, aproape de și în armonie cu natura, la Le Clézio. Contrastul dintre modern, fără substanță și primitiv, originar, magic este evidențiat prin fotografiile care însoțesc discursul auctorial din eseu *Hai* al lui Le Clézio. Pe de o parte, tot ce ține de cultura indiană se asociază cu termenul „magic”, pentru că tot ce definește existența din aceste triburi – muzica, desenul, pictura, sculptura, vorbirea –

¹ Jeremy Deller, 1995, *Morrissey: A Life in Words* (scan from p. 47 of *Joy in People* catalogue): ‘By bringing two cultural worlds together – the high culture of the literary event and the popular culture of popular music – Deller highlights the relative value given to the two in society and the arbitrariness of how different cultural projects are framed by different discourses’, <https://www.open.edu/openlearn/languages/language-and-creativity/content-section-5.1>, accesat în noiembrie 2019.

redă acel farmec aparte și indicibil, de sorginte divină, care epifanic i se poate arăta omului. Reprezentările din arta indiană sunt stilizări care vizează un sens criptat, atingerea absolutului, prin trăirea dionisiacă în și prin natură: „Iguană magică”¹, „Păpușă magică”², „Cuvintele magice: CAMERĂ, OMI-DĂ etc.”³. Iar această magie, acest extaz în fața materiei pure este anulat de geometria rece a orașului: „Orașul”. Vedere aeriană a New York-ului, foto Swissair⁴.

Personajele create de cei doi autori francezi fug în lume și de lume, căutându-și originile, sinele scindat, dar și povestea. Imaginarul din romanele lor propune soluții de întoarcere la arhaic, la arhetip, într-o încercare de resemantizare a realității, pentru a avea acces la metafizic, la Vârsta de Aur, la Paradis.

O ilustrare a felului în care personajele încearcă să se salveze prin cuvânt este o proză scurtă a lui Michel Tournier, *Amanții taciturni*, din volumul cu același titlu, unde un cuplu de tineri, pe cale să se destrame se redescoperă transfigurați și depășind criza după ce invită în casa lor mai mulți prieteni care povestesc diverse întâmplări. Cei doi se hrănesc din poveste și reinvestesc realitatea cu alte semnificații, ca armonie, pentru că limba poveștilor are forța demiurgică a Logosului divin, este o instanță creatoare la nivel microcosmic: „Nadège și Oudalle ascultau, uimiți în fața acestor construc-

¹ Vezi reprezentările în J. M. G. Le Clézio, 1971, *Hai* (Les sentiers de la création), Editions d'Art Albert Skira, Genève, p. 90: « Iguane magique ».

² *Ibidem*, p. 97: « Poupée magique ».

³ *Ibidem*, p. 115: « Les mots magique: CAM, CATERPILLAR etc. ».

⁴ *Ibidem*, p. 17: « La ville. Vue aérienne de New York, photo Swissair ».

ții imaginare pe care le vedeau înălțându-se în propria lor casă și care se năruiau apoi odată cu ultimul cuvânt rostit, pentru a face loc altor evocări la fel de efemere. Se gândeau la statuile de nisip ale lui Logos. Urmăreau cu luare-aminte lentă transformare pe care acea succesiune de ficțiuni o săvârșea înlăuntrul lor”¹.

„Limba este casa ființei” susține Heidegger. Numind, rostind, scriind, personajele au șansa unei relocuiri ființiale, a refacerii legăturii cu sinele pierdut prin depărtarea de locul de origine, a relocuirii lor în spațiul paradisiac asociat cu cel al copilăriei. Tournier cunoaște Germania pe care o compară cu Franța natală. Tendința de a institui un sistem filosofic, o ordine, alta, a lumii se leagă de experiența din Germania occidentală. Însă pentru Le Clézio, căutarea tinde tot timpul spre insula Mauritius, iar contactul cu civilizații din America de Sud, de exemplu, este o formă de a regăsi legătura cu locul natal. Analizând romanul *Raga*, scris cu ocazia unor călătorii pentru a investiga „Popoarele de apă”, Claude Cavallero susține că descoperirea insulei noi este o modalitate de reinventare a limbii originare prin celălalt, prin civilizațiile ancestrale, arhaice și astfel se poate recupera cuvântul de la început², iar după același Cavallero,

¹ Michel Tournier, 1992, *Amanții taciturni*, ed. cit., p. 38.

² Claude Cavallero, 2011, *Les avatars de la parole métisse dans Raga de J. M. G. Le Clézio et La terre magnétique de Édouard Glissant*, în Christian Guilleré (directeur du laboratoire), *Le Clézio, Glissant, Segalen: la quête comme déconstruction de l'aventure*, sous la direction de Claude Cavallero, Université de Savoie, p. 71: « L'écriture métisse, cette voix de l'entre-deux, voix de l'Autre par lequel se réinvente ma propre parole » („Scrișul națiilor amestecate, această

cuvântul este liantul dintre memorie și vis¹. Laïla, personajul din *Peștișorul de aur*, romanul lui Le Clézio, încearcă să își regăsească originile, poporul, clanul hilal de unde a fost furată și adusă în spațiul civilizat, atât de străin și de gol pentru ea, scriind, adunând cuvinte, legându-le pentru a forma lumi cu sens, acel sens ancestral necunoscut niciodată, dar impregnat în memorie. Iar această cale este o ultimă încercare de regăsire a sinelui, după ce existența falsă, în unele secvențe ale parcursului existențial, chiar fără nume sau cu nume inventat, a fost o permanentă fugă și un efort de supraviețuire, cu locuințe și familii ce au avut statut de provizorat: „În același timp însă, îmi plăcea să colecționez cuvinte. Cuvinte pe care să le cânt, pe care să le lansez prin încăpere, să le ascult ricoșând, spărgându-se în mii de fragmente sau, dimpotrivă, căzând ca niște fructe coapte. Aveam un caiet în care scriam toată ziua unele sub altele cuvinte și expresii găsite în cărți”².

În volumul IV al unei serii de eseuri critice, Roland Barthes menționează că prin scris se produce moartea autorului, deși sensul se caută alegoric în proximitatea existenței lui reale³. Deși limbajul pare să capete un statut autonom, este în locul

voce dintre cele două etnii, vocea Celuilalt prin care se reinventează propria mea vorbire”).

¹ *Ibidem*, p. 65: « Seule la parole peut se faire médium de la mémoire et des rêves entraperçus » („Doar limba poate să fie legătura dintre memorie și visele întrezărite”).

² J. M. G. Le Clézio, 2009, *Peștișorul de aur*, traducere din limba franceză de Claudiu Komartin, Art, București, pp. 151-152.

³ Roland Barthes, 1984, *op. cit.*, p. 64: « c'est la langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » („cel care vorbește este limbajul, nu autorul”).

autorului, totuși, în mărturiile sale în scris sau de la diverse emisiuni culturale, Le Clézio mărturisește că scrierile sale reflectă viața sa reală. Personajul Laïla acționează ca însuși autorul textului atunci când era copil. Trăind în vremuri de război, însă având pasiunea cărților (dar și a scrisului, încă de la 7 ani), poate și numai ca evadare din cotidian, ca autoprotecție, Le Clézio citește dicționare. Limba este căutarea unui loc de care să aparțină cu adevărat, unde să se simtă el însuși¹. Scrisul ajunge să fie, imitându-l pe Salinger, „o enumerare de cuvinte/ de lucruri”² (mai ales în romanele experimentale din prima parte a operei sale, textul este adesea o astfel de enumerare de cuvinte, nume, obiecte), convins fiind că „un cuvânt este o lume în sine”³. Într-un alt documentar, din 2014, produs pentru Nobel Media, Le Clézio revine la ideea că „îi plac cuvintele înainte de orice altceva”⁴. Le Clézio este un *story teller*, un constructor de imagini din cuvinte. Laïla, personajul din *Peștișorul de aur*, dobândește un statut arhetipal prin numirea lucrurilor, ea este asemenea lui Adam, de altfel, Adam este prototipul personajelor din romanele lui Michel Tournier și ale lui Le Clézio. Adam este cel care a avut acces la limba încă în

¹ Le Clézio, interviu cu Adam Gopnik în SUA, 2009, accesat pe youtube.com, martie 2020: ‘Language was my real place’ (Limba a fost locul meu real); ‘life through all those definitions’ („viața prin toate acele definiții”).

² *Ibidem*, ‘enumeration of words/ things’.

³ *Ibidem*, ‘a word is a world by itself’.

⁴ Le Clézio, 2014, documentar produs pentru Nobel Media de October Films; scenarist și producător, Jeremy Williams, editat de Paul Carlin, fotografii de Michael Timney, sursa youtube.com, accesat în martie 2020: ‘I like words before everything else’.

formă pură, de dinainte de Turnul Babel. Căderea Cuvântului în contingent a dus la descompunerea luminii (care se suprapune cu Logosul divin) și la nuanțe, ajungând până la contraste alb-negru: „Iar această jertfă descendentă [coborârea Cuvântului în materie] a Cuvântului este însăși povestea facerii lumii. « Ordinea » cosmică e rezultatul direct al « ordinului » divin [...]. Cuvântul primordial e totuna cu Lumina primordială și cu izvorul Vieții. Materializarea Cuvântului și multiplicarea lui postbabilonică e simetria descompunerii luminii în spectrul divers al culorilor, mergând până la antilumina negrului”¹. Cromatica este un indice care instituie sens la ambii prozatori, mai ales nuanțele neutre, cele care marchează, după Andrei Pleșu, armonia, unitatea primordială, respectiv căderea, scindarea, dar adesea semnificațiile sunt inversate, miturile sunt rescrise. La Michel Tournier, negrul este, mai degrabă, culoarea pielii lui Adam, este apropierea lui de pământul din care provine, prin chipul întunecat. Albul este semnul „cărnii pedepsite, umilite și alungate departe de Dumnezeu”², așa cum o percepe Baltazar, unul dintre magi. Alteori, ca în toate textele lui Michel Tournier, simbolurile se dublează la nivel de semnificație, iar, prin contrast, procedeu compozițional identificat de Petr Kylvoušek în construcția lumilor la Tournier, marchează drumul inițiativ. Pentru Gaspar, alt mag, albul este resortul care îl determină să plece de lângă sclava Biltine, pentru că îl vede ca un semn al păcatului, prin părul ei blond, aceasta fiind latura monstruoasă a simbolului sau, în viziunea lui Vladimir

¹ Andrei Pleșu, 1997, *Limba păsărilor*, Humanitas, București, ediția a doua, p. 46.

² Michel Tournier, 2003, *Gaspar, Melhior și Baltazar*, traducere de Mihaela Voicu, Editura Polirom, Iași, p. 54.

Tumanov, regele negru Gaspar își părăsește iubita albă, ghidat de o cometă cu coadă blondă, pentru a descoperi lumina/iubirea divină la Betleem, iar astfel „blonda Biltine și steaua din Betleem sunt echivalente, ceea ce este sugerat de forma stelei: o cometă cu o coadă blondă”¹. Ca un contrapunct, cometa îl fascinează și o urmează, la îndemnul astrologului Barka Mai: „Steaua cu părul de aur? [...] Dar, mai cu seamă, conferea dintr-odată o dimensiune cerească mizerabilei imposturi căreia îi căzusem victimă”². În *Regele Arinilor*, cromatica stabilește corespondențe, iar paralelismul, analepsele și prolepsele, alte procedee compoziționale identificate de Petr Kylvoušek în romanele lui Michel Tournier, conferă sens, astfel încât, global, să se susțină proiectul vizionar al scriitorului: cuvântul întemeietor, foria și salvarea prin reînstituirea miturilor (Sf. Cristofor), monstruoșitatea ca formă a marginalității care are putere creatoare, de a reînstitui lumea din haos, căpcăunul revenit la statutul lui de arhetip: „cred că m-am ivit din noaptea vremurilor”³, afirmă Abel la începutul romanului. În analiza lui Kylvoušek, porumbeii cu penaj roșu corespund gemenilor cu păr roșu, iar, în acest fel, se realizează un paralelism dintre perioada columbofilă a lui Abel și viața acestuia la castel, după ce pleacă spre Prusia Orientală⁴.

¹ Vladimir Tumanov, 1999, *Black and White: Michel Tournier, Anatole France and Genesis*, în „Orbis Litterarum”, 54, p. 305: ‘the blonde Biltine and the star of Bethlehem are equivalents, which is suggested by the star’s shape: a comet with a blonde tail’.

² *Ibidem*, p. 31.

³ Michel Tournier, 2011, *Regele Arinilor*, *ed.cit.*, p. 7.

⁴ Petr Kylvoušek, 2004, *idem*, p. 74: « Les pigeons jumeaux au plumage roux correspondent aux jumeaux Haïo et Haro à la chevelure rousse » („Porumbeii gemeni cu penaj roșu corespund gemenilor Haïo și Haro cu părul roșu”).

Sensul romanelor lui Michel Tournier este în povestea din poveste. Și în *Picătura de aur*, călătoria inițiată a lui Idriss este marcată compozițional prin simetrie, prin inserția la început și la sfârșit a două mituri. În același interviu cu Susan Petit, Michel Tournier își exprimă dezamăgirea că recenziile și cronicile realizate cărții au ignorat cele două mituri. Simetria incipit-final evidențiază regalitatea în relație cu vina, păcatul, marcate tot cromatic. Barbă-Roșie este un tâlhar devenit rege, care își dorește să aibă și el un portret, asemenea antecesorilor, care să îi redea autoritatea, frumusețea ce i se cuvin unui suveran. Însă părul și barba roșii, semnele unei nașteri deja puse sub emblema păcatului, îl împiedică să renunțe la turban, până când, o prietenă a pictorului din palat, o femeie albă, nordică, transformă schița pictorului într-o tapiserie în care roșul exprimă sublimul naturii, în toate formele ei tăcute, dar purtătoare ale unei fascinații de dincolo de lume, transcendente: copaci, animale. În acest fel, monstruosul reinstituie echilibrul, prin apropierea și identificarea cu natura. Povestea este cea care precede călătoria lui Idriss prin lume. Finalul cuprinde povestea Reginei blonde, unde albul este diurnul ca semn al aceluiași păcat, ca în cazul lui Barbă-Roșie. Fascinația malefică pe care frumusețea ei bolnăvicioasă o exercită asupra oricărui bărbat care o privește nu poate fi anulată decât prin scris. Fiul pescarului, hotărât să pună capăt melancoliei, detașării patologice de lume a tatălui său, morții lui spirituale, este sfătuit de maestrul caligraf să scrie semnele falsei simetrii a chipului, care este răvășitor doar prin aparențe. La fel va înțelege și Idriss că imaginea este „încâlceală de semne”¹ și că

¹ Michel Tournier, 1989, *op. cit.*, p. 232.

doar caligraful are o relație directă cu Dumnezeu, pentru să „semnul este spirit, imaginea este materie. Caligrafia este algebra sufletului, trasată de organul cel mai spiritualizat al trupului, mâna sa dreaptă. Ea este întruchiparea invizibilului prin vizibil”¹. Cea de-a doua poveste îl scoate pe Idriss din banal și, prin scris, îl transpune în sfera celui de-al cincilea element, limbajul, marcat motivic, de-a lungul romanului, și prin bula de aur, absolutul, libertatea.

La nivel lingvistic, romanele celor doi autori francezi construiesc sens și prin rețelele de nume care, ca și în cazul altor ocurențe simbolice, fie cumulează sensuri, fie, prin omonimie și paronimie, alte procedee din amplele analizele ale lui Petr Kylvoušek legate de romanele lui Michel Tournier, răstoarnă sensuri pentru a face distructivul să devină constructiv. Adam, arhetipul umanității, este prezent și la Tournier, măcar invocat, de exemplu în *Gaspar, Melhior și Baltazar*, ca fiind autentic cu pielea neagră, asemenea pământului, dar Adam este protagonist în primul roman al lui Le Clézio. Adam Pollo este solitarul pustnic, trăind izolat într-o casă abandonată de pe malul mării. Pollo trimite paronimic și la Marco Polo, prin ideea călătoriei, a părăsirii cetății cunoscute și a drumului spre necunoscut, Marco Polo fiind evocat prin mottoul din romanul *Cartea fugilor*², deși Adam Pollo nu cucerește noi spații, asemenea comerciantului venețian, ci călătorește mai ales imaginar, în timp, pentru a se cunoaște pe sine. Dar Pollo exprimă, pentru Isabelle Roussel-Gillet, tutela solară a personajului,

¹ *Ibidem*, pp. 224-225.

² J. M. G. Le Clézio, 2009, *Cartea fugilor*, ed. cit.: „Ori lăsa-vom în urmă cetatea aceasta/ și pleca-vom mai departe (Marco Polo)”.

asociindu-i numele cu zeul Apollo¹. Personajul are o atitudine contemplativă, detașată față de lumea citadină, o seninătate dată de conștiința absolutului, dar și de condiția sa de alienat, apolinică – după categoria estetică numită de Friedrich Nietzsche în *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*. De asemenea, literele *A-P*, prin care sunt notate capitolele, înscriu simbolic destinul personajului, cu unele omisiuni, nici acelea lipsite de sens. *Q* destabilizează acest parcurs al personajului, prin absență, iar la litera *R*, Adam este internat² și investigat psihiatric în urma discursului violent, dar și incoerent pentru grupurile de oameni care îl ascultă în stradă. Cele mai importante simbolice sunt literele *O* și *P*. Litera *O*, prin formă, exprimă vidul, dar acel vid plin, cu sens, nu absența, nimicul, nu golul, ci esența lumii, cum susține și Roland Barthes³, acel vid-materie obse-

¹ Isabelle Roussel-Gillet (maître de conférences), 2011, *J. M. G. Le Clézio écrivain de l'incertitude*, Ellipses Édition Marketing S. A., p.86: « Le nom propre Pollo, l'enchaîne à la tutelle solaire : Apollon est en effet le dieu solaire » („Numele propriu Pollo îl leagă de o tutelă solară: Apollo este, de fapt, zeul soarelui”).

² *Ibidem*, p. 86: « les lettres A (Adam) et P (Pollo) encadrent le récit. Puis l'alphabet est brisé, troué : le lettre Q fait défaut. A la lettre R, Adam est interné, ne appartient plus. Comme si le destin était inscrit à la lettre » („literele A (Adam) și P (Pollo) încadrează povestea. Apoi alfabetul este rupt, perforat: litera Q este defectă. La litera R, Adam este internat, nu își mai aparține. Ca și cum destinul este înscris în literă”).

³ Roland Barthes, 1984, *op. cit.*, p. 90: « Le vide dont nous parlons, ce serait en somme la *self-consistance* du monde » („Vidul despre care noi vorbim este, pe scurt, *cel mai consistent* în sine din lume”).

dant din *L'extase matérielle*. Litera *O* spune povestea vieții lui Adam Pollo, relatată chiar de el în scris: un vagabond solitar, locuind într-o vilă abandonată de pe vârful unei coline, în proximitatea mării, departe de orașul care apare într-un desen din caiet cu o pată de sânge și străzi trasate cu pixul – artificial, spațiu-timp dureros – căutând în imaginație, dar, se pare, și în lumea fizică, prezența iubirii, a lui Michèle, respectiv securitatea, siguranța, prin rândul notat cu gândul la mama sa, dar tăiat apoi, pentru că vrea să rămână departe de lumea din jur, să uite că îi aparține acelei ordini exterioare agasante, care îl dezamăgește și îl nemulțumește permanent: „~~Mi-am spus, de asemenea, aș putea poate să mă duc să mi văd mama~~”¹. Litera *P* marchează o altă caracteristică importantă a personajelor lui Le Clézio, tăcerea, legată, în cazul lui Adam Pollo și de condiția lui de alienat, dar tăcerea exprimă, în plan simbolic, materia pură, absolutul, acea inexistență – „tăcere, imobilitate, noapte”², regăsite ca fiind prezente și în culturile primitive, la indieni, în *Hai* – pe care o afirmă la începutul eseului *L'extase matérielle* și pe care o caută și din ipostaza de om viu, pentru că aceea este esența sinelui. Discursul rostit de Adam Pollo și adresat mulțimii relevă o vorbire abstractă, care este relaționată cu acea tăcere materială, a elementarității, din partea lui Adam, cel care era armonia și pacea de dinainte de căderea în păcat, cel creat pur, și este în contrast cu limbajul simplu, aproape liricizat din scrisoarea mamei, prin care aceasta îl im-

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Procesul verbal*, ed. cit., p. 159.

² J. M. G. Le Clézio, 1971, *L'extase matérielle*, Gallimard, p. 13: « pour moi, c'était le silence, l'immobilité et la nuit » („pentru mine, erau tăcerea, nemișcarea și noaptea”).

ploră să revină în familie, să fie fiul pierdut și regăsit. Marginalul reinstituie ordinea primordială, dar interogatoriile din spital vor dovedi ruptura omului modern de origini. Simbolic din nou, Adam Pollo sfârșește în afazie – este existență pură și atât: „ « care e culmea totului? E a fi pentru că ești » ”¹.

La Michel Tournier, Vineri este Venera, născută din mare, dar și ziua morții lui Hristos: „Vinerea este, dacă nu mă-nșel, ziua Vénerei. Aaug că pentru creștini este ziua morții lui Cristos”². El este inițiatorul lui Robinson, monstruoșitatea, *alter*-ul care poartă semnele prefacerii lui, ale morților și ale renașterilor succesive, iar pentru Robinson, care intertextual trimite la Robinson al lui Crusoe, mitul rescris aici, momentul conștientizării acestei transfigurări este tot prin scris. Tot *log-book*-ul său consemnează etapele metamorfozelor interioare, dar, prima dată când scrie, Robinson izbucnește în lacrimi, un act cathartic, de conștiință de sine, o trecere de la sălbăcie și profan, la spirit, la sacru: „și-i veni să plângă de bucurie când așternu primele cuvinte pe-o foaie de hârtie. Brusc, i se părea că se smulsesse pe jumătate din prăpastia de bestialitate-n care se prăbușise și că se-ntorcea-n lumea spiritului înfăptuind acest act sacru: a scrie”³. Invers, prin paronimie, numele lui Abel din *Regele Arinilor* dobândește o semnificație contrastantă. Dacă Tiffauges este simbolul masacrului prin numele castelului unde erau omorâți tineri, doctorul Blättchen este convins că „Tiffauges nu e altceva decât o alterare a lui Tiefauge”⁴, iar

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Procesul verbal*, ed. cit., p. 212.

² Michel Tournier, 1978, ed. cit., p. 251.

³ *Ibidem*, pp. 58-59.

⁴ Michel Tournier, 2011, *idem*, p. 283.

„Tiefauge, asta înseamnă ochiul profund, ochiul înfundat în orbită”¹, acea profunzime la care ajunge Abel la final, când îl poartă pe umeri pe copilul Efraim și se salvează din latura monsturoasă. Procedeele omonimiei și ale paronimiei refac unitatea realist-mitologică din romanele lui Michel Tournier și instituie tendința scriitorului către imaginarul arhetipal. În *Gaspar, Melhior și Baltazar*, adunarea Sodomiților are loc, în fiecare an, în jurul unei statui și cântă imnuri în jurul Mării Moarte (« **Mère Morte** »), unde « la **Mère Morte** » este, de asemenea, și « Mer Morte »², cu trimitere la arhetipul mării-mamă, al apei originare cu puteri plăsmuitoare. După Kysloušek, etimologiile, omonimiile și paronimiile sunt prezente unde există două puncte de vedere distincte, auctorial și al personajelor, și oferă drept exemple „log-book-ul și monologul interior al lui Robinson, jurnalul lui Abel Tiffauges, monologurile interioare și jurnalele intime ale lui Paul, Alexandre și Jean”³, pentru că faptele lor din plan realist, actele lor sunt dublate de o prefacere psihologică, spirituală care nu ar fi evidentă în absența acestor inserții. Jurnalele surprind procesul inițierii, al prefacerii interioare. În timp ce Robinson transformă, civilizează insula, de exemplu, notează ce simte, ce înțelege din ceea ce face, de pildă, conștientizează intrarea și ieșirea din timp prin instalarea, respectiv ignorarea clepsidrei.

¹ *Ibidem*.

² Exemplul paronimic « la **Mère Morte** » – « Mer Morte » este inclus în analizele referitoare la jocurile de limbaj din romanele lui Michel Tournier ale lui Petr Kysloušek, 2004, *op. cit.*, p. 48.

³ *Ibidem*, pp. 49-50: « le cas du log-book et du monologue intérieur de Robinson, du journal d'Abel Tiffauges, des monologues intérieurs et des journaux intimes de Paul, Alexandre et Jean ».

Procedeele jocului lingvistic sunt încrustate la Michel Tournier chiar în țesătura textului, marcă în text a metodei sale de lucru la nivel discursiv, precum memoria involuntară ca tehnică modernă de construcție narativă este prezentă în plan narativ prin madeleină, la Marcel Proust, cu atât mai mult cu cât la Tournier (dar și la Le Clézio), voiajul personajelor (mai degrabă interior, pe axa temporală, decât în exterior, în plan spațial) este o încercare de recuperare a amintirilor Vârstei de Aur. Aceste procedee de la nivel discursiv sunt cuprinse explicit în compoziția romanului *Regele Arinilor*: inversiunea, permutarea, suprapunerea, explicate prin rolul gemenilor Haro și Haio, apoi, prin asociere obsesivă de către Abel, prin rolul deformativ al fotografiei: „Sunt niște *gemeni-oglină* superpozabili față în față, și nu față în spate ca toți ceilalți. Am fost dintotdeauna foarte interesat de operațiile de inversiune, de permutare, de suprapunere, despre care mai ales fotografia mi-a oferit o ilustrare privilegiată, dar în domeniul imaginarului. Iată că acum regăsesc înscrisă în plin în carne de copil această temă care nu a încetat să mă obsedezel”¹. Așa cum gemenii se reflectă unul pe altul stând față în față, tot astfel planurile compoziționale se reflectă inversat: cel realist îl redă răsturnat, carnavalizând, pe cel mitic, iar paradoxul este simultan atributul sacralității. Taor, magul din *Gaspar, Melhior și Baltazar*, caută rețeta rahatului, dar este închis într-o mină de sare, iar după această coborâre în infern înțelege că *zahărul sărat este mai dulce decât zahărul dulce*, așa cum interpretează Jean-Bernard Vray acest paradox², iar astfel ajunge să se împărtășească primul din lumina

¹ Michel Tournier, 2011, *op. cit.*, p. 316.

² Jean-Bernard Vray, 1997, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Presses Universitaires de Lyon, pp. 192-193.

euharistică, deși sosește la Ierusalim ultimul. Tot prin Taor, prin parcursul lui inițiativ, se arată cum inversiunea, carnavalescul se produc: adaptând o teorie filosofică la un subiect inferior, banal, rețeta rahatului¹.

La Michel Tournier, într-o formă sau alta, limbajul vizează relația cu mitul. După Petr Kylvoušek, care analizează romanele lui Tournier din această perspectivă, mitopoietică, mitul se regăsește în compoziția scriiturii în „formă compactă” sau „în formă difuză”, în ambele cazuri cu deschideri simbolice. „Compact”, miturile sunt inserate în lanțul sintagmatic narativ, cu rol de a facilita accesul la sensul simbolic al istoriei realiste, desfășurate în paralel cu cea mitică, iar pentru această ocurență este ales exemplul misteriosului căpitan Van Deyssel care prezice devenirea lui Robinson, cu ajutorul cărților de tarot, iar acest joc de tarot reflectă, totodată, o „non-izotopie semantică”, simbolurile nu își găsesc ecoul în istoria realistă². Experiența lui Robinson admite doar profetic relația cu citirea în cărțile de tarot a destinului său. Ce decriptare pot primi cărțile de tarot? În interpretarea Micaelei Slăvescu din *Prefața* volumului *Vineri sau limburile Pacificului*, în traducerea Ilenei Vulpescu, din 1978, Robinson ilustrează un mit al Genezei „în care omul joacă rolul demiurgului organizator, afirmându-și puterea morală și spirituală asupra lumii”³. Robinson își atri-

¹ *Ibidem*, p. 188: « L'effet de carnalisation résulte de l'application d'une théorie philosophique à une sujet réputé « bas » : la nourriture » („Efectul carnalizării rezultă din aplicarea unei teorii filosofice la un subiect considerat inferior: mâncarea”).

² Petr Kylvoušek, 2004, *op. cit.*, pp. 34-35 și pp. 38-39.

³ Michel Tournier, 1978, *op. cit.*, p. 6.

buie mai întâi o „victorie aparentă asupra naturii”¹ și, sub semnul lui Marte, va fi un rege al universului utopic proiectat din fragmente de amintire a lumii civilizate, dar și „după chipul și asemănarea dumitale”², cum îi prezice căpitanul. Devine apoi un Pustnic, un războinic conștient de solitudinea lui care astfel coboară în sine, Venus îi aduce erosul, însă un eros consumat în relația cu insula însăși, ipostaza feminității, apoi Venera intermediază cunoașterea geamănului, Vineri, sălbaticul inițiator, prin Capricorn i se rată moartea, iar Jupiter, prin copilul Joi, îi redă „cheile Cetății solare”³, toate fiind evidente trepte ale unei inițieri pe care o parcurge Robinson în plan narativ și pe care o anticipează simbolic cărțile de tarot. Sintetizând tot acest parcurs ontologic, Micaela Slăvescu marchează etapele devenirii unui alt Robinson, prin nașteri repetate, astfel: „demiurg războinic”, care are apoi „conștiința însingurării și va renaște din adâncul ei, simțitor acum la frumusețe și la dragoste”. „Apoi [...], va cuceri treptat înțelegerea sensului cosmosului, atingând perfecțiunea spirituală umană, stăpân în primul rând pe universul său interior, mai greu de strunit decât cel exterior, și armonizat cu muzica inefabilă a elementelor primordiale”⁴.

Construcția de sens înspre planul arhetipal, mitic, vizat în permanență de cei doi prozatori francezi, se face și prin etimologia cuvintelor, uneori explicațiile fiind inserate în text. Zeta, corabia pe care se îmbarcă Alexis în peregrinarea lui pe mare,

¹ *Ibidem*, p. 16.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 22.

⁴ *Ibidem*, p. 7.

căutând o comoara de aur ascunsă a Corsarului, amintește de Argo, astfel că această călătorie reiterează un parcurs de origine mitologică, prin trimiterea livrescă la corabia argonauților în căutarea lânii de aur: „Unde e șarpele cu șapte focuri despre care le vorbea Typhis marinarilor de pe « Argo »?”¹. Argo este, prin povestea legendară pe care o poartă cu ea, un *axis mundi*, un liant între cer și mare, pentru Isabelle Roussel-Gillet². Romanul oricum gravitează ca sens în jurul relației pământ/mare-cer, deoarece constelațiile, bolta înstelată reprezintă obiectul fascinației noapte de noapte pentru Alexis (în momentul popasului pe uscat pentru a încărca marfă pe Zeta, Alexis refuză găzduirea pe uscat și își petrece noaptea pe puntea vasului, având nostalgia cerului), dar și modelul/arhetipul de urmat pentru a-și împlini inițierea, încă din biroul tatălui său fiindu-i inoculată ideea absolutului încifrat în harta cerului. Pe de altă parte, Zeta însăși, chiar și prin numele ei, dincolo de asocierea cu Argo, este „litera vieții din alfabetul grecesc”³. Voiajul lui Alexis este recuperarea spațiului copilăriei, al locului unde mitul biblic era viu, este șansa unei eterne renașteri interioare prin această opțiune, deloc întâmplătoare, pentru imbarcarea pe Zeta.

Substratul mitic al textului se coagulează prin alte procedee de construcție discursivă: prolepsa și analepsa, în directă relație

¹ J. M. G. Le Clézio, 1989, *Căutătorul de aur*, ed. cit., p. 101.

² Isabelle Roussel-Gillet, 2011, *op. cit.*, p. 113: « *Argo*, vaisseau mythique volant, est en soi comme destiné à devenir *axis mundi* entre mer et ciel » („*Argo*, vasul mitic zburător, este în sine destinat să devină un *axis mundi* între mare și cer”).

³ *Ibidem*, p. 113: « le Zeta est bien la lettre de vie de l’alphabet grec ».

cu simetriile și chiar cu motivele recurente din prozele ambilor scriitori francezi. Anticiparea călătoriei, prolepsa, este realizată atât prin visul lui Alexis care îi arată această predestinare, cât și prin intuiția Laurei, sora lui Alexis, că această plecare este o condiție *sine qua non* a inițierii lui Alexis și a recuperării Boucanului, a spațiului paradisiac natal: „Plecă, te duci poate pentru totdeauna. Trebuie să mergi până la capătul a ceea ce cauți, la capătul lumii”¹; „Dar cel mai plăcut pentru Laura și pentru mine era atunci când vorbeam despre ziua – îndepărtată, firește – când aveam să ne întoarcem la noi în Mauritius, asemeni aventurierilor îmbătrâniți, care încearcă să-și regăsească locul copilăriei”², aici, regresia spre spațiu-timpul insular fiind cu rol de analepsă. Ciclicitatea realizată în acest context, dar și la Michel Tournier, în *Gaspar, Melhior și Baltazar*, de pildă, are rol de resacralizare a spațiului care își pierde din încărcătura divină originală. Alexis și familia lui se mută la Forest Side, după potopul care îi face să piardă casa din Boucan, un loc cenușiu, gol, opus armoniei și opulenței Edenului natal: „Așa plecăm, miercuri 31 august, așa părăsim lumea noastră, fiindcă n-am cunoscut alta, pierdem toate astea, casa mare din Boucan, unde m-am născut, veranda unde Mam ne citea Scriptura, povestea cu Iacob și îngerul, cu Moise cel salvat din apă, și acea grădină stufoasă ca Edenul, [...] marele copac chalta al binelui și al răului, alea stelelor care duce spre locul din cer unde se află cele mai multe lumini” și merge spre insula Rodrigues, sperând să revină, de fapt, la insula originală (ea însăși în relație directă cu insula Rodrigues, așa cum, din

¹ J. M. G. Le Clézio, 1989, *Căutătorul de aur*, ed. cit., p. 88.

² *Ibidem*, p. 82.

nou, predestinat, reflecta desenul din biroul tatălui, insula aventurii lângă harta cerului). În *Gaspar, Melhior și Baltazar*, Gaspar este avertizat de bătrân că ceea ce pare degradant poate ascunde un sens sacru: „Așa se întâmplă cu toate făpturile decăzute: puritatea face să sângereze de necaz tot ce e rău în ele. Ia seama la făpturile luminii!”¹. Imaginea este învinsă de semn. Fuga de sclava Biltine, expresia decăderii, este anunțată de „apariția celestă a cometei”, semn divin, iar la sfârșit, „Taor crede că doi îngeri se duc spre cerul nocturn”², cercul semnelor se închide cu simbolul transcendenței.

După Jean-Bernard Vray, tipurile de limbaj din romanele lui Michel Tournier sunt: tehnic (pus pe seama naratorului, construcția corabiei pe insula Speranza sau codul de legi instituite de Robinson, cum se fac manechinele, în *Picătura de aur*), religios (slujba la care asistă Paul în Berlinul de Est), filosofic (discursul maestrului caligraf din *Picătura de aur* despre formația scriitorului), pedagogic (modelul chistic din *Regele Arinilor*) și cel mitic, de exemplu, superioritatea semnului asupra imaginii, scrisul ca semn, prin care este anulat impactul reginei blonde asupra celor care o privesc, limbaje care fac din

¹ Michel Tournier, 2003, *op. cit.*, p. 16.

² Compoziția simetrică a romanului prin cele două semne ale divinității care deschid și închid călătoria lui Taor spre centru, spre Ierusalim, este discutată de Petr Kyloušek, 2004, *op. cit.*, p. 73: « la composition élaborée du roman: il s'ouvre sur l'apparition céleste de la comète et se clôt avec l'assomption de Taor que deux anges emportent vers le ciel nocturne » („compoziția elaborată a romanului: se deschide cu apariția celestă a cometei și se închide cu ipoteza lui Taor că doi îngeri se îndreaptă spre cerul nocturn”).

la langue, limba ca sistem generic, un spațiu inițiativ¹, iar după Petr Kylvoušek, toate procedeele compoziționale (insertia de mituri, motivele recurente, polisemia – în relație cu etimologia –, omonimia, paronimia, simetria, paralelismul, contrastul) converg spre dimensiunea metafizică a scrisului său: „**Iluminarea religioasă** spre care **imaginile tournamentiene** aduc orice element al realității care îi înconjoară pe protagoniști creează o axă de proiecție verticală, reunind adâncul și înaltul, materialul cu spiritualul”².

Jean-Bernard Vray consideră opera lui Michel Tournier dialogică, marcată de intertextualitate în interiorul aceluiași text sau în cadrul întregii sale creații. Dialogismul este, după M. Bahtin, o caracteristică a oricărui discurs: „Orientarea dialogică a discursului este, desigur, un fenomen propriu oricărui discurs. Aceasta este o orientare firească a oricărui cuvânt viu”³. Un oponent de discuție din cadrul textelor romanești este titlul, de pe poziția de element compozițional intrinsec. Titlul nu rămâne o componentă paratextuală, ci este inclus în poveste, din nou, pentru a accentua simbolurile de la nivel mitic, arhetipal, zonă în care se constituie interpretarea de text. În mod evident semnificativ, la jumătatea romanului

¹ Jean-Bernard Vray, 1997, *op. cit.*, Presses Universitaires de Lyon, pp. 159-164.

² Petr Kylvoušek, 2004, *idem*, p. 83: « **L'éclairage religieux** auquel les **images tournamentiennes** soumettent tout élément de la réalité qui entoure les protagonistes crée un axe de projection vertical reliant le bas avec le haut, le matériel avec le spirituel ».

³ M. Bahtin, 1982, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, Univers, București, p. 134.

Regele Arinilor, ca în tabloul lui Rembrandt, *Lecția de anatomie*, profesorul Keil, de la institutul de antropologie și de arheologie de la Königsberg, îl prezintă pe „omul turbăriilor”, pe Regele Arinilor, cel care dă și titlul romanului, cadavrul unui rege mort înecat, dar cu trupul rămas intact datorită mediului acid în care a fost descoperit: „În fața lor, întins pe masă, un cadavru pe jumătate gol, de culoarea turbei, cu pliuri pe piele care îl făceau să semene cu un manechin de piele, desăvârșea aerul de lecție de anatomie pe care-l avea acest tablou”¹. Pornind de la acest titlu, câmpul semnificațiilor se lărgește prin asocierile dezvoltate în continuarea acestei secvențe, de analiză a trupului-manechin și astfel are loc și interferența limbajelor: antropologic, filosofic, mitic. „Omul turbăriilor” amintește de ritualurile vechilor germani, din sec. I al erei noastre sau din secolul anterior, despre care însă nu s-au păstrat suficiente date, dar în legătură cu acest obicei al imersiunii într-un mediu acvatic acid, se poate consulta volumul lui Tacit, *Moravuri ale germanilor*, deși este considerată o operă de mâna a doua. Mai mult, păgânismul și creștinismul sunt aduse în același plan prin asocierea mesei acestui rege, care își asumă sacrificiul, cu Cina cea de Taină la care iau parte Iisus și discipolii săi. Mitul și creștinismul sunt coprezente și instituie un sacru mereu actualizabil, dovadă trupul intact al Regelui Arinilor peste timp: „Astfel, chiar în momentul în care religia iudeo-mediteraneană își lua avânt în Orientul Apropiat, un ritual analog fonda chiar aici, poate, o religie paralelă, cu strictete nordică sau chiar germanică”². Discursul continuă și în sfera unei intertextualități de

¹ Michel Tournier, 2011, *Regele Arinilor*, ed. cit., p. 200.

² *Ibidem*, p. 202.

natură literară, prin trimiterea livrescă la balada lui Goethe, *Regele Arinilor*, și chiar sunt inserate în replica lui Keil două versuri, cele despre tatăl care își poartă pe brațe fiul mort, deci motivul foriei care ocupă un loc central în întregul roman. Îl deschide cu imaginea lui Nestor care îl poartă pe Abel și îl închide ciclic prin imaginea lui Abel care îl duce pe umeri pe copilul Efraim, iar în centru există o referință la legenda fiului purtat de tatăl său, călărind în noapte, din balada lui Goethe. În acest miez al romanului se coagulează toate tipurile de limbaj și toate imaginile pe care acestea le generează, pentru a contura ideea că mitul subzistă și că, în numele acestui arhetip, Abel, căpcăunul, se salvează.

Niciun termen nu rămâne selectat întâmplător la Michel Tournier. Manechinul este un simbol și marchează intertextualitatea și la nivelul operei, printr-un alt roman, *Picătura de aur*. Deși Idriss asistă la confecționarea unor trupuri inanimate, manechinul devine imaginea multiplicată, gemelară a unui model viu, dar el este lipsit de interioritate: „Manechinul nu are interioritate. E un personaj în întregime superficial, lipsit de secretele mai mult sau mai puțin respingătoare ce se ascund sub pielea celor vii. E ideal, ce mai!”¹. Prin imagine se impune, prin contrast, semnul, sensul mitic, arhetipal, idealul, cel de care devine conștient și Idriss, care învață să scape de seducția a ceea ce înșală ochiul și „să asculte” rezonanțele sacre ale semnului (pe aceeași idee decurge mai departe și analiza relației dintre chipul viu și fotografie, dintre chip și semn – în cazul legendei despre Regina blondă). În *Gaspar, Melbior și Balazar*, Taor este desemnat prin termenul de manechin când iese

¹ Michel Tournier, 1989, *op. cit.*, p. 199.

din minele de sare¹, urmând euharistia, împărtășirea cu lumina divină. Astfel, termenul începe să trimită tot mai profund la sacru, la reînviețirea divină a omului. Și, printr-o stilizare și mai intensă, printr-o reducere la esență, manechinul este asociat cu o mumie², cu un pergament, deci cu scrisul, cu opera.

Trecând de la manechin la pergament/piele, o formă a scrisului, a comunicării autentice ajung să fie tatuajele (ca scris impregnat în corp, una cu ființa), acesta fiind un punct comun între Michel Tournier și Le Clézio, chiar cu sublinieri în tușe mai îngroșate la Le Clézio, mai în căutare de primitiv ca autentic, iar scrisul pe piele este explicat și interogant eseistic în *Haii*. O ocurență a scrisului-tatuaj la Michel Tournier este reprezentată de trupul pictat al însoțitorilor lui Gaspar care ar fi și cel mai adânc în relație cu Adam, cu puritatea originară a omului, cu îndumnezeirea omului, pentru că, înainte de căderea în păcat, comuniunea cu Dumnezeu era totală. Trupul alb al omului este invers decât se așteaptă a fi interpretat, este expresia păcatului, a golului interior: „Nu, nu m-ar mira ca trupul pictat și sculptat al însoțitorilor lui Gaspar să amintească de cel al lui Adam în nevinovăția sa de la începuturi și în relația intimă cu cuvântul lui Dumnezeu. În vreme ce trupurile noastre albe, netede și nevolnice corespund cărnii pedepsite,

¹ Viziunea asupra personajului ca manechin este analizată de Jean-Bernard Vray, 1997, *op. cit.*, pp. 390-391.

² Jean-Bernard Vray, 1997, *op. cit.*, p. 392: « L'image flaubertienne [de *Salammbô*] et tourniérianne de la momie n'est pas une variante qui nous ramène à celle du parchemin? » („Imaginea flaubertiană [din *Salammbô*] și tourneriană a mumiei nu este o variantă care ne duce înapoi la aceea a pergamentului?”).

umilite și alungate departe de Dumnezeu, care este condiția noastră de la păcatul primului om încoace...”¹.

Și la J. M. G. Le Clézio, titlul, ca element de intertextualitate, ca o componentă a discursului de gradul II, este prezent și explicat chiar în text. Titlul romanului *Procesul verbal* este integrat în discursul mărturie al lui Adam, fiind notat într-un bar, unde amestecul ininteligibil și absurd de cuvinte fără sens denotă rasa umană, unitatea, Genul. Mențiunea lui Adam: „Procesul-verbal al unei catastrofe/la furnici”² deschide un plurisemantism al titlului și, implicit, al întregului text. „Furnici” ar fi materia, infimul, elementarul, pe de o parte, căutarea simultaneității existenței umane cu natura, iar pe de altă parte, rasa umană ca unitate de gen, ca rasă insignifiantă, dar care tinde să restabilească legătura ființială cu materia, cu divinitatea, prin personaje marginale, alienate, precum Adam. Acesta asistă în tăcere la manifestarea spiritului gregar al mulțimilor gălăgioase, dar vorbitoare în van, cum este grupul din bar, și consemnează detașat pierderea umanității în gesturi lipsite de sens. Aceeași atitudine o va avea Adam și în fața psihiatrilor care îl vor interoga la final, uimire și dezgust față de oamenii care omit esențialul și se pierd într-un discurs superfluu, fără consistență. Prin titlul prezent în text, Le Clézio revine la ideea că numai prin simultaneitatea cu natura, cu materia, omul poate abolii categoriile de spațiu-timp și poate

¹ Michel Tournier, 2003, *Gaspar, Melhior și Baltazar*, ed. cit., p. 54. Jean-Bernard Vray, 1997, *op. cit.*, se referă la această formă autentică a scrisului, tatuajul, în ampla lucrare dedicată operei lui Michel Tournier.

² J. M. G. Le Clézio, 2009, *Procesul verbal*, ed. cit., p. 154.

accede din nou la atemporalitatea originară, iar, din acest punct de vedere, Adam își recâștigă statutul de arhetip, în el se coagulează existența de veacuri a umanității, prin gesturile mărunte care adună în ele constante ale gesturilor tuturor oamenilor de-a lungul timpului: „Simultaneitatea este distrugerea totală a timpului, și nu a mișcării [...]. E vorba, în legătură cu un act oarecare, să zicem a fuma o țigară, să resimți la nesfârșit, în timpul aceluiași gest, milioanele de alte țigări posibil fumate de către milioane de alți indivizi pe pământ”; „de aici înainte, gestul de a fuma devine unic. El se metamorfozează într-un Gen; mecanismul obișnuit al cosmogoniei și al mitizării poate interveni”¹.

Într-o secvență de *Autocritică*, așa cum sunt numite unele dintre capitolele romanului *Cartea fugilor*, Le Clézio explică titlul textului. „Noul Roman” leclézian se detașează de tipurile de realități construite de prozatori până la el, de proza căutărilor de spații imaginare, ca la Jules Verne sau Swift, de realismul ca oglindă a cotidianului, ca la Stendhal, de proza subiectivă a lui Proust sau de cea existențialistă aproape a lui Dostoevski, nume amintite în text pentru a lămuri direcția propriului scris. Scriitorul francez caută o voce, o instanță narativă care să fie oglinda sinelui, să fie acel „eu” căutat ficțional sau chiar în plan real. Este o altă față a autenticității decât cea din exemplele enumerate, romanul nu mai poate fi „o istorioară” de niciun fel, nici măcar „un roman-roman”, este o aventură de autocunoaștere în care „fuga” nu înseamnă distanțare, ci reapropiere de sine, parțial prin oglindirea în celălalt: „Cartea fugilor, bine, de acord. Dar, fugind, nu mă întorc din când în

¹ *Ibidem*, p. 142.

când, cât să arunc o privire, ca să văd dacă nu merg prea repede, dacă ceilalți mă urmează încă? Hm?”¹. De aceea, personajul poate fi acest Hogan, tânărul cu craniul alungit anteroposterior, de douăzeci și nouă-treizeci de ani sau orice altă voce, pentru că, indiferent de nume, acest *alter-ego* trimite la nevoia ființială de armonie cu sine. Autentic înseamnă aici transparența unui sine, într-adevăr, poate cea mai dificilă căutare, cel mai provocator drum, călătoria prin necunoscut: „Tot efortul ăsta de coordonare, toate mașinațiunile, tot teatrul ăsta, pentru ce toate astea? Ca să scoți la lumină încă o povestioară. Ipocrizia disperată a celui care nu îndrăznește să spună «eu»”². Este, însă, și o fugă, o distanțare, în sens denotativ, deci HOGAN, scris cu majuscule ca să desemneze parcă mai mulți indivizi prin inițiale, orice individ, își dorește evadarea din lumea abjectă, hidoasă, zgomotoasă (zgomotul ca trăire fără sens, haos), este „o fugă” „din limbaj”, chiar și „din roman”: „Cum să ieși din roman? Cum să evadezi din limbaj?”³. În acest roman de la începuturile sale ca scriitor, din 1969, Le Clézio caută în literatură o formă de evadare din anost, din recele urban civilizator, caută expresia cea mai potrivită pentru a reda importanța armoniei cu sinele, cu natura, cu divinul, deși, iată, cuvintele sunt și ele rupte din civilizație, parte din înstrăinarea de primitiv, de arhetip și, prin aceasta, insuficiente să rețină în scris vidul, golul, elementarul în formă absolută: „Cum să scapi, măcar o singură dată, măcar de cuvântul

¹ *Idem*, 2009, *Cartea fugilor*, ed. cit., p. 58.

² *Ibidem*, p. 55.

³ *Ibidem*, p. 11.

CUȚIT?”¹; „Literatura, la urma urmelor, trebuie să fie ceva ca o ultimă posibilitate de joc oferită, o ultimă șansă de scăpare”².

La J. M. G. Le Clézio, limbajul este un spasm, un act convulsiv, „o tresărire”³ și deloc una dintre cele mai firești, este, de fapt, gestul civilizator care îl îndepărtează de natură, implicit de divinitate. Textele autorului francez sunt și despre necesitatea omului modern de a reveni la armonia cu natura, calea de recuperare a paradisiului pierdut, liantul cu absolutul. În *Cuvânt înainte* la romanul *Potopul*, Irina Mavrodin susține că problematica textului leclézian este „societatea de consum contemporană, acut confruntată cu pericolul unei autodistrugerii prin contradicțiile majore pe care le generează. Pentru Le Clézio cea mai importantă pare a fi cea prin care se manifestă un dezechilibru, cu grave consecințe pentru umanitate, între civilizație și natură”, iar de aici, principiul simultaneității trecut-prezent-viitor venit să rezolve efectele acestei acronii⁴, ale neconcordanței dintre viața naturii și istoria construită de om. Dar nu rostirea cuvintelor îi asigură această refacere a relației cu natura, ci modelul este regăsit în modul de viață al comunităților arhaice, la triburile de indieni, iar în eseu *Hai*, Le Clézio caută tocmai aceste limbaje ce îi pot fi restituite omului modern. Tatuașele, desenele de pe corp, sunt unul dintre aceste

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p. 41.

³ *Idem*, 1971, *Hai*, *ed.cit.*, p. 14: « le langage humain n'est encore qu'un tressaillement presque imperceptible » („limbajul uman nu este încă decât o tresărire aproape imperceptibilă”).

⁴ J. M. G. Le Clézio, 1982, *op. cit.*, p. 3.

limbaje, sunt însăși viața¹, realitatea nealterată de intervenția omului, sunt comuniunea firească a ființei umane cu natura. Pielea pictată devine o oglindă a sinelui, face vizibilă plenitudinea vieții interioare², este suprafața vie pe care se scrie, nu doar se desenează, este arta care trădează cine este ființa învăluită în acel corp. Formele de expresie din triburile indiene sunt altele decât cuvintele, toate sunt adresate divinității și toate conduc la descoperirea identității: strigătele, dansul, muzica/cântecul, gesturile, desenele³, pentru că sunt mai aproape de imaginile și de sunetele din natură, sunt căi magice spre un alfabet originar⁴. Dar mai presus de ceea ce se percepe vizual și

¹ *Idem*, 1971, *op. cit.*, p. 132: « la PEAU : la seule vraie toile, la seule vraie surface vierge, celle qu'on ne perd pas, celle qui est faite de vie, qui *est* la vie » („PIELEA: singura adevărată pânză, singura adevărată suprafață pură, cea pe care nu o pierdem, cea care este făcută din viață, care este viața”).

² *Ibidem*, p. 146: « L'INTÉRIEUR EST L'EXTÉRIEUR » („Interiorul este exteriorul”).

³ *Ibidem*, pp. 79-80: « il pourra [l'Indien], il cherchera à s'exprimer par d'autres moyens que ceux de la langue : cris, danses, bruit des flûtes, sifflements, gestes, dessins » („el [Indianul] va putea, va căuta să se exprime prin alte mijloace decât limba: strigăte, dansuri, sunetul flautelor, fluierături, gesturi, desene”).

⁴ *Ibidem*, p. 124: « Les dessins magiques sont un alphabet, le premier, le plus urgent des alphabets : celui qui peut être lu par les forces occultes, par les animaux, les plantes, les éléments, par le monde entier » („Desenele magice sunt un alfabet, primul, cel mai urgent dintre alfabete: cel care poate fi citit de forțele oculte, de animale, de plante, de elemente, de lumea întreagă”).

auditiv, o formă profundă de comunicare, o variantă absolută de *la parole*, de limbaj individual adus la statut de arhetip este tăcerea. Dar nu o tăcere pasivă, ci tăcerea care să recupereze energia lumii, „inteligența universală”¹, acel „hai” care dă și titlul eseului și care este considerată una dintre forțele universului. Posesia acestei energii este cealaltă forță din lume și se poate materializa tocmai prin tăcere², acea inexistență pe care o afirmă Le Clézio și în *L’extase matérielle*, de unde totul vine și unde totul se întoarce. Imaginea simbolică, ce substituie orice cuvânt de început și de sfârșit, prin care se deschide și se închide această metafizică, acest poem-meditație asupra materiei, a spiritului care tinde spre absolut este soarele, cercul, ciclicitatea a tot ce există în univers. Totul începe și se termină prin tăcere, dar în lumina solară, în comuniune cu divinul. Și experiența personajului François Besson din romanul *Potopul* al lui Le Clézio este de a atinge conștiința de sine, care înseamnă „a exista”, în noaptea eternă de după potop, deci a ieși la lumină și a avea un nume și un destin consemnat printr-o dată din calendar. Existența în tăcere, în vidul plin pe care Le Clézio nu îl vede, astfel, oximoronic, este confirmată de per-

¹ *Ibidem*, p. 151: « l’universelle intelligence ».

² *Ibidem*, p. 160: « LE MONDE EST FAIT, ENTRE AUTRES, DE CES DEUX FORCES: HAI, L’ACTIVITÉ, L’ÉNERGIE, ET WANDRA, LA SOUMISSION, LA DOMINATION, LA POSSESSION » („LUMEA ESTE FĂCUTĂ, ÎNTRE ALTELE, DIN ACESTE DOUĂ FORȚE: HAI, ACTIVITATEA, ENERGIA ȘI WANDRA, SUPUNEREA, DOMINAȚIA, POSESIA”).

sonaj prin repetiția unei constatări încrustate în cuvintele care îi afirmă ființarea în gol, în materie: „avea să înceapă să urle singur pentru a forța punctul său roșu de viață în centrul vidului, pentru a crea, pentru a se ridica împotriva plăcii pustii, pentru a scrijelii cu foarfeca pe marele zid inert cuvintele care l-ar elibera: SUNT VIU SUNT VIU SUNT VIU”¹; „Numele tău se va scrie pe uși de lemn: BESSON. Ziua ta va fi înscrisă într-o agendă: 22 martie 1963. [...] Ești BESSON. Trăiești”².

În schimb, ceea ce construiește chiar și artistic omul modern are o notă de artificial, deși aceste creații se vor căi de acces spre gândirea și spre vorbirea magică. Omul secolului al XX-lea și al XXI-lea este îndepărtat de natură, iar universul din jurul său implică gălăgie fără sens, răceală. Teatrul, arta în general nu mai au nimic din purificările magice pe care le implică limbajul, gesturile și semnele din triburile indiene care ar trebui să își dobândească statutul de model pentru revenirea la armonia originară, cu natura și cu divinitatea. Această concepție a lui Le Clézio din *Hai* își găsește corespondent în opera lui Michel Tournier prin felul cum personajele celui din urmă se raportează la artă. Limbajele artistice sunt o formă de dialogism. Nu sunt practicate de personaje, ci sunt expresia unei pervertiri estetice. Vizita la Louvre a lui Abel Tiffauges, analizată în acest context, al pervertirii estetice, apare în exegeza lui Jean Bernard-Vray. Dar această pervertire are la rândul ei funcție estetică, îi servește lui Tournier să marcheze drumul de la monstrozitate la reinstituirea sacrului. Astfel, după Vray, vizita la muzeul parizian a căpcăunului Abel este importantă

¹ *Idem*, 1982, *op. cit.*, p. 134.

² *Ibidem*, p. 236.

pentru modelele forice mimante, pentru statuile ce redau actul foric¹. Este o imitare în plan simbolic, ca toate realitățile din roman care au ecou în planul semnificațiilor mitice. Fotografia însăși nu apare ca artă, ci ca o trecere între realitatea monstruoasă concepută de Abel și sacrul redat prin simboluri, până la actul salvator final ce aduce mântuirea, ultimul gest foric al lui Abel.

În încercarea de a recupera mitul, Paradisul pierdut, arhetipurile, discursul lui Le Clézio tinde să devină, cel puțin secvențial, non-dialogic prin personajele care se cufundă în tăcere și în solitudine, cum este Adam Pollo din *Procesul verbal*. După M. Bahtin, „numai miticul Adam, abordând cu primul cuvânt lumea virgină, care încă nu fusese pusă în chestiune, Adam cel singur, putea într-adevăr să evite total această interiorizare dialogică în obiect cu un cuvânt « străin ». Cu discursul uman concret-istoric nu se întâmplă așa: el poate să se sustragă de la aceasta numai în mod convențional și doar într-o anumită măsură”². Această tendință de a recupera statutul primului om în Paradis se reflectă în rupturile de la nivel textual. Discursul include blăncuri, enumerații de cuvinte scurte, care să redea agresivitatea, respingerea civilizației moderne.

¹ Jean-Bernard Vray, 1997, *op. cit.*, p. 201: « Le rapport à l'œuvre d'art débouche pour Tiffauges sur l'équivoque; sur la fusion de l'imaginaire et du réel [...] et ce pour alimenter un désir qui se complait aux jeux mimétiques » („Raportarea la opera de artă conduce pentru Tiffauges la echivoc; la fuziunea dintre imaginar și real [...] și la alimentarea unei dorințe care se complace jocurilor mimetice”).

² M. Bahtin, 1982, *op. cit.*, p. 134.

Astfel, când textul leclézian nu vizează recuperarea valorilor unor culturi indigene, adică forța limbajului de a recrea lumi, textul, respectiv universul imaginat tind spre disoluție, astfel că Adam Pollo din *Procesul verbal* ajunge să își reprezinte civilizația, de care se simte alienat, prin liste iraționale de cuvinte, care „rup linearitatea” în planul evenimentelor¹: „Pentru a înțelege mai bine, notase pe o bucată de hârtie:

mahorcă
bere
ciocolată
haleală
hârtie
ziare dacă
e posibil să văd
ceva”²,

frânturi ale unei existențe lipsite ea însăși de coerență și care are, după Lydia Hayes, „o forță distructivă” asupra lumii

¹ Ruth Amar, 2004, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, Publisud, Collection Méditerranée Paris, p. 50 : « un démantèlement manifesté par la cassure de la linéarité à l'aide de langues étrangères, de poèmes, d'énumérations, de signes, de symboles inconnus, de sortes d'anagrammes, de listes et d'énumération » („o dezmembrare manifestată prin ruperea linearității cu ajutorul limbilor străine, a poemelor, a enumerațiilor, a semnelor, a simbolurilor necunoscute, a feluritelor anagrame, a listelor și a enumerațiilor”).

² J. M. G. Le Clézio, 2009, *Procesul verbal*, traducere de Viorel Grecu, Editura Univers, București, p. 15.

arhaice¹. Această dezarticulare a limbajului este și o caracteristică a romanului modern, în viziunea Juliei Kristeva². Iar dacă enumerațiile fragmentează, așa cum civilizația modernă înseamnă ruptură, alienare, lipsă de simultaneitate cu natura, repetițiile³, prezente și acestea în discursul românesc, apropie limbajul și imaginarul creat prin cuvinte de inflexiunile cânte-

¹ Lydia E. Hayes, 2010, *Language and Literature*, în „Middle East Journal”, vol. 64, No. 1 (Winter), www.jstor.org/stable/20622997, accesat în aprilie 2016, p. 150: ‘Having sojourned among the world’s various **indigenes**, Le Clézio affirms in his work what he believes to be often noble values of vanishing cultures, as well as the West’s indifference to the destruction wrought by the agencies of power’ („Locuind temporar printre variate culturi indigene ale lumii, Le Clézio susține în opera sa ceea ce crede el că sunt adesea valorile nobile ale culturilor care dispar, respectiv indiferența Vestului prin forța distructivă a agenților de putere”).

² Julia Kristeva, 1989, *Language the Unknown. An initiation into linguistics*, translated by Anne M. Menke, Columbia University Press, New York, p. 293: ‘The modern novel has become a disarticulation of the constants and the rules of the traditional narrative, an exploration of narrative language, which brings its procedures to light before exploding them’ („Romanul modern a devenit o dezarticulare a constantelor și a regulilor narativului tradițional, o explorare a limbajului narativ, care își aduce procedurile la lumină înainte ca acestea să explodeze”).

³ După Ruth Amar, 2004, *op. cit.*, p. 47, prin repetiție, Le Clézio se îndepărtează de scriitura occidentală, pentru a se apropia de ritualul african: « En utilisant la répétition, Le Clézio semble s’écarter de l’écriture occidentale pour rejoindre l’espace du rituel africain ».

cului din triburile indiene, acel cântec-limbaj în armonie cu natura, cu materia, cu mitul, cu originile. În opera ambilor prozatori francezi există un personaj care are contact cu limba originară, iar acesta este marginalul, care, în plus, și la Michel Tournier, și la J. M. G. Le Clézio impune punctul de vedere al autorului, nivelul simbolic al discursului, și devine, așa cum susține Jean Bernard-Vray, „un reflector”, „un revelator”¹.

În esență, cuvântul înseamnă, la Michel Tournier și la J. M. G. Le Clézio, legătura omului cu mitul, actul sacru de a crea sens, șansa de salvare și de recuperare a unui spațiu paradisiac, în urma unui proces complex al căutării originilor și, implicit, a sinelui.

3. Dublul – gemenii, oglinda, fotografia – delimitarea lumilor la Michel Tournier

Al doilea roman al lui Michel Tournier, *Regele Arinilor*, din 1970, recompensat cu Premiul Goncourt în unanimitate de voturi, trasează liniile generale ale viziunii scriitorului în percepția realului, ca univers care poartă însemne mitice, cu puternice capacități resacralizante, respectiv ale spațiului său romanesc, o însumare criptică de semne, simboluri, imagini obsedante ale modurilor prin care locul/realul poate deveni ideal, își redobândește caracterul pur, divin, ancestral, de *illo tempore*. În *Regele Arinilor*, Kommandeur-ul din Napolă, școala pentru tinerii războinici, formați în spiritul sacrificiului pentru

¹ Jean-Bernard Vray, 1997, *op. cit.*, p. 199: « un réflecteur », « un révélateur ».

Hitler, îi explică lui Abel Tiffauges, francezul luat prizonier în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, devenit el însuși, mai târziu, un „maestru absolut”¹ în cetatea distopică, nazistă, că „totul se află în simboluri”², dar că atunci când ele nu mai înseamnă nimic, se instituie Apocalipsa: „din saturația lor se naște sfârșitul lumii”³. Este și jocul între mit și utopie/distopie pe care îl instituie Michel Tournier prin romanele sale, între simbol, consubstanțial lumii și inaccesibil omului în totalitate, și dorința lui de a recrea desăvârșirea pre-adamică printr-o natură sau cetate ideală. Continuând logica lui Wunenburger în privința „spațiului ideal” și concepția romanescă despre realitate și mit, își găsesc aici loc aserțiunile Constantinei Raveca Buleu despre puterile semioticii la scară antropologică, în crearea de lumi perfecte: „Fundamental entitate epistemologică, utopia se construiește cu un limbaj simbolic precis, cu variațiuni ale unei scheme mitice și pe un schelet dihotomic, bază mai mult decât suficientă pentru a reliefa miza sa anticipativă, corectivă, contestatară sau subversivă”⁴. Consubstanțialitatea lumilor (interioară și exterioară), androginia inițială a lui Adam arhaic, refacerea naturii paradisiace ca „loc ideal” din rămășițele apocaliptice ale distopiei distruse de propriile legi ultraraționale sunt temele din *Regele Arinilor*. Planul ideatic al romanului este pus în evidență prin structura barocă a *fugii* lui J. S.

¹ Inge Degn, 1995, *L'encre du savant et le sang des martyrs. Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, Odense University Press, p. 128: « A Kaltenborn, Tiffauges devient le maître absolu ».

² Michel Tournier, 2011, *Regele Arinilor*, ed. cit., p. 331.

³ *Ibidem*, p. 332.

⁴ Constantina Raveca Buleu, 2011, *op. cit.*, p. 407.

Bach, în care *tema*, arhetipul, se desface în *subiect* și *răspuns*, unde răspunsul este inversarea subiectului, ca în J. S. Bach, *Fuga I în Do major (Clavecinul bine temperat vol.II)*, respectiv în J. S. Bach, *Fuga V în Re major (Clavecinul bine temperat vol.II)*. Totodată, *fuga* poartă amprenta compozitorului ei prin motivul BACH, tonalitatea minoră, compusă din cele patru note corespunzătoare notației germane: si bemol, la, do, si natural. Analizând planul narativ al romanului *Regele Arinilor*, Susan Petit susține că *fuga* lui Bach este metoda de lucru a prozatorului francez, ideea centrală este erezia nestoriană, conform căreia Iisus are o fire duală, om și Dumnezeu, iar acestea sunt fețe distincte ale lui, nu o unitate, precum în catolicism, iar sublinierea intrigii se realizează prin legenda Sfântului Cristofor: „Intriga romanului se dezvoltă nu de la personaje, ci de la cele trei surse principale: fugile lui Johann Sebastian Bach, care oferă metoda de dezvoltare a intrigii; Erezia Nestoriană, care conferă ideea centrală; și legenda Sfântului Cristofor, care asigură conturarea intrigii”¹. Cum tonalitatea minoră devine emblema lucrărilor muzicale ale lui Bach, tot astfel Tournier marchează textual, prin semne (nume de personaje, toponi-

¹ Susan Petit, *Fugal Structure, Nestorianism, and St. Christopher in Michel Tournier's « Le Roi des aulnes »*, în „A Forum on Fiction”, vol. 19, No. 3 (Spring, 1986), p. 232, Duke University Press, <http://www.jstor.org/stable/1345632>, accesat în aprilie 2016: ‘The novel’s plot develops not from the characters but from three main other sources: the fugues of Johann Sebastian Bach, which provide the method of development; the Nestorian Heresy, which provides the central idea; and the legend of St. Christopher, which provides the plot outline’.

me), semnificațiile profund mitologice, respectiv arhetipale ale opereii. După Susan Petit, *desenul din covor* este dat de succesiunea însăși a unor evenimente, iar între început, *Alpha*, și sfârșit, *Omega* (o altă problematică a romanului) se instituie simetria care să susțină că Abel Tiffauges este chiar figura arhetipală a Regelui Arinilor, iar salvarea din apocalipsa distopică nazistă este posibilă prin călătoria regresivă, în timp, spre începuturi sau, după Hillman, coborârea în adâncurile inconștientului de unde poate fi adus la suprafață fundalul paradisiac, benefic, frânturi de arhetip colectiv:

„Tiffauges, protagonistul

Căpcăunul („Ogre”), arhetipul care îl urmărește pe Tiffauges

Unhold, elanul reprezentând Germania

Rominten, spațiul de vânătoare al lui Göring

Napola, școala militară

Inversiunea, reversul aparențelor

Ephraïm, copilul evreu

Regele Arinilor însuși”¹.

¹ Susan Petit, *art. cit.*, p. 233:

« Tiffauges, the protagonist
the Ogre, the archetype which haunts Tiffauges
the Unhold, an elk representing Germany
Rominten, Göring's hunting lodge
the Napola, a military school
Inversion, the reversal of appearances
Ephraïm, the Jewish child
the Roi des aulnes himself ».

Cele opt semne textuale sunt tot atâtea teme ale *fugii*, cu subiectul inversat în răspuns, dublet reluat obsesiv pentru a întări tema, eliberarea căpcăunului de forțele lui malefice prin regresia temporală, ieșind și din timpul circular al cetății, dintr-un automatism ludic patologic, pentru a accede la esențele ascunse de aparențe violente și maligne: calendarul anotimpurilor, golit de sensurile ancestrale, respectiv calendarul pregătirilor militare ale celor 400 de adolescenți. Kaltenborn este cetatea distopică, în care se poate insera mitul: „Perfecțiunea însăși a acestor roțițe și teribila energie pe care o foloseau îl excludea pentru întotdeauna, dar el știa că în orice organizație există o mică fisură și că, până una-alta, destinul lucra în folosul lui”¹. Dublul se instituie încă de la începutul romanului, prin numele protagonistului. Abel actualizează mitul biblic al nomadului, menit să reinstituie în lume sacralitatea, este jertfa anticipativ și retrospectiv christică în conflictul fratricid, este salvarea din condiția de căpcăun pe care o sugerează Tiffauges (Gilles de Rais, amintit în exegezele romanului de Nicholas Ealy, cel care omora băieți tineri la castelul său Tiffauges²). Realul și fantasmagoricul coexistă, căpcăunul, prin natura lui atroce, neconștientizată pe deplin încă, este atras de copii, a căror identitate o „fură” prin fotografie: „copiii erau devorați și

¹ Michel Tournier, 2011, *op. cit.*, p. 266.

² Nicholas Ealy, *From Blood-on-Snow to Boys-on Sand: Perceval's Mirror in Michel Tournier's 'The Ogre'* în „Studies in the Novel”, vol. 44, No. 1 (Spring, 2012), The Johns Hopkins University Press, p. 65., <http://www.jstor.org/stable/23406559>, accesat în aprilie 2016.

treceau în panteonul interior al lui Tiffauges”¹. Atracția exercitată de aceste ființe inocente, pe care Tiffauges încearcă să și le aproprie imagistic și sonor (înregistrează vocile și fotografiază în curtea școlii ca un ciclop amenințător) își găsește sublimarea în „forie”, purtarea pe mâinile lui vânjoase, făcute pentru a purta sau pe umeri a ceea ce, de fapt, iubește – porumbeii, copiii: „*foria* apare ca sublimare fericită a atracției pentru copii”². „Inversiunea”, ca o altă tehnică a *fugii*, îl face să își atingă rolul arhetipal abia în final, când Tiffauges îl poartă pe umeri pe Efraim, asemenea Sfântului Cristofor, purtătorul lui Christos. Orbit, ca toți ceilalți *alter-ego* din roman, elanul Unhold de exemplu, Tiffauges este ghidat de copil spre lumina divină, steaua lui David, căci căpcăunul își dorește mereu cunoașterea absolută. Pentru neofit, însă, procesul inițiativ poate presupune mai întâi coborârea în acel haos investit cu puteri regenerative și abia apoi ieșirea la lumina cunoașterii, contactul cu hierofania care să fie acceptată ca simbol sacru. Pentru Tiffauges, este reconcilierea celor două ființe, căpcăunul și nomadul hăituit, a binelui cu răul, a profilului stâng cu cel drept. „Scrierile sale sinistre” erau în acord cu „serviciile secrete”, într-o similitudine chiar simbolică („S. S.”), dar prin copilul evreu se răstoarnă ceea ce generase imoralitate și este permis accesul la lumină. Abia prin poveștile sinistre ale băiatului, Tiffauges înțelege că pornirile lui erau cele ale conducătorului nazist, Hitler: dușurile din castel sunt dușurile de gazare de la Aus-

¹ Inge Degn, 1995, *op. cit.*, p. 128: « les enfants étaient dévorés et passaient dans la panthéon intérieur de Tiffauges ».

² *Ibidem*, p. 127: « la *phorie* apparaît comme la sublimation heureuse de l’attrait pour les enfants ».

chwitz, Canada lui, oaza mitică unde își face apariția bătrânul Unhold, este oaza de fericire din lagăr, prin mormanele de haine și obiecte scumpe ale celor bogați: „Alimentat cu orori, Tiffauges vedea construindu-se fără milă, de-a lungul confesiunilor lui Efraim, o Cetate infernală care corespundea piatră cu piatră Cetății forice la care visase el la Kaltenborn. Canada, țesutul părului, apelurile, câinii doberman, cercetările asupra gemelității și asupra densității atmosferice și, mai ales, falsele săli de duș, toate invențiile lui, toate descoperirile lui se reflectau în îngrozitoarea oglindă, inversate și duse la o incandescență ca de iad”¹.

Insula utopică a lui Platon, Atlantida, este condusă de cele cinci perechi de băieți gemeni pe care i-a zămislit Poseidon și, dintre care, este desemnat primul rege, Atlas. Bogata Atlantidă a sporit în roade sub supremația acestor zeități, dar și a descendenților care au preluat apoi puterea în cele 10 părți ale fortificației. Gemelاریtea, dublul este și obsesia imaginarului la Michel Tournier în delimitarea lumilor. Gemenii sunt inse-rați în *Meteorii* și în *Regele Arinilor* și sunt expresia dorinței de a re-șeza lumea pe un fundament mitic, prin refacerea androginiei inițiale, pe care Zeus a separat-o injust, ca formă de răz-bunare împotriva forței pe care părea să o dobândească omul. Această androginie devine tentația lui 1 prin unirea dintre 2 ființe atât la nivelul gemenilor, cât și prin cuplurile de homo-sexuali (cum sunt Alexandre și Daniel în *Meteorii*). Dublul fascinează și prin alte semne lingvistice încărcate de simboluri mitice, cum este oglinda (fie oglinda în care Paul dorește să se vadă ca fiind Jean, fratele geamăn din *Meteorii*, fie oglinda în

¹ Michel Tournier, 2011, *Regele Arinilor*, ed. cit., p. 392.

care se reflectă pictura, dar și oamenii din sala regelui în *Legenda picturii* din volumul *Piticul roșu*), dar se evidențiază și prin fotografie, care, în plus, implică ideea de temporalitate. Relația cu *alter*-ul presupune identitate sau diferență? Paul îl caută pe Jean pentru că sunt identici sau pentru că sunt diferiți și, împreună, pot conferi unitatea armonioasă a lumii? Dacă pentru gemenii din *Meteorii*, alteritatea stă atât sub semnul diferenței, până la momentul călătoriei lui Paul în căutarea fratelui evadat în lume, cât și al identității, spre finalul periplului, devine semn al recuperării sinelui.

Ceea ce oferă spectaculos fotografia, în schimb, în jocurile ficționale ale duplicitarului, este ideea de timp. Fotografia poate surprinde lumea, întâi răsturnat, în alb și negru, la nivelul a ceea ce ea are constant, etern, identic cu sine, arhetipal. De aceea, Abel Tiffauges își interiorizează datele pure ale copiilor prin fotografie: „prin fotografie, copiii au fost devorați”¹. Astfel, fotografia, permițând accesul la esențe, devine act de sublimare și nu rămâne la forma pedepsei după legile omenesci (care consideră acest act ocult, în definitiv, ca un furt). Ea aduce pe verticală scurgerea orizontală a timpului și suspendă ceea ce este trecător, eternizează o expresie semnificativă a devenirii. Așadar, mitemele care susțin imaginarul paradisiac sunt gemenii, oglinda, dublul. Oglinda este un alt element structural al „fugii”, prezentă ca motiv și în alte scrieri ale sale. De asemenea, obsesia gemelității este o formă de oglindire a celor două jumătăți scindate, personajele tânjind după imaginea unui Adam arhaic, refăcut în *Regele Arinilor*, prin regresia

¹ Inge Degn, 1995, *op. cit.*, p. 128: « par la photographie les enfants étaient dévorés ».

lui Tiffauges spre începuturi, reîntâlnirea dintre *Alpha* și *Omega* prin copilul care are și rolul de a reinstitui simbolic ideea de familie: Tiffauges – Rachel – Efraim. Gemenii Haïo și Haro sunt simetrice în oglindă, tot așa cum fotografiile lui Tiffauges din camera obscură (propriul inconștient) sunt mai întâi inversate (pozitivul este negativ, stânga este dreapta).

Semnele și simbolurile pot fi înșelătoare. Același Kommandeur din *Regele Arinilor* susține că: „cel ce păcătuiește prin simboluri, prin ele va fi pedepsit!”¹. Prin urmare, totul rămâne o *fugă*, a cărei temă se ascunde în spatele unui dublet de simboluri măcar fascinant, dacă nu descifrabil.

4. Civilizația ca *descensus ad inferos*. Utopia în universul romanesc al lui Le Clézio și al lui Michel Tournier

4.1. Configurările utopiei ca spațiu-timp ideal

Lumea ideală, dar care se dorește, în același timp, posibilă, constituie obiectul utopiilor, constructe imaginative totuși imperfecte, întrucât nu sunt creația divinității, ci a forței demiurgice omenești, deci inferioare în raport cu puterea absolută, celestă. Utopia este un microcosmos uman care imită, formal și ideatic, macrocosmosul desăvârșit și prin care se reflectă nostalgia și dorința umană acerbă de a reajunge, în existența terestră, la perfecțiunea pierdută prin căderea din Paradis.

¹ Michel Tournier, 2011, *op. cit.*, p. 331.

Utopia se asociază cu un univers iluzoriu, cu o societate perfectă: „utopia desemnează tot ce este proiectat și întreprins ca având mici șanse de îndeplinire în viitor, deci iluzoriu, care vizează realizarea unei societăți perfecte sau, în tot cazul, mai bună decât cea existentă”¹. Etimologic, conceptul de „utopie” înseamnă un „non-loc” sau un „loc de nicăieri”, o spațialitate restrânsă care se află undeva, dar nu este încă înscrisă pe nicio hartă consacrată: „Cuvântul însuși de « utopie », lucrat de More [Thomas More] din rădăcina grecească *-u-*, marcând negația și *topos*, indicând un loc, a fost tradus și, prin urmare, înțeles în diverse moduri: uneori ca « nicăieri » sau « non-loc », simple negații, alteori ca « locul de nicăieri », unde se combină, ca într-o vocabulă grecească în formă de *oximoron*, negația și afirmația unei spațialități”². Utopia, așa cum se impune prin prima lucrare despre societatea ideală, din secolul al XVI-lea, având chiar acest termen nou, ca titlu, la Thomas Morus, este o un joc de cuvinte între „ou-topos”, „niciun loc” și „eu-topos”,

¹ Corin Braga, 2018, *Pour une morphologie du genre utopique*, Classiques Garnier, Paris, p. 14: « l’utopie désigne tout projet et entreprise ayant en général peu de chances d’avenir, donc illusoire, qui vise la réalisation d’une société parfaite ou en tout cas meilleure que celle existante ».

² Micheline Hugues, 1999, *L’Utopie*, Edité par Nathan Université, p. 5: « Le mot lui-même d’*utopie*, forgé par More [Thomas More] à partir des racines grecques *-u-* marquant la négation et *topos* indiquant un lieu, a été traduit et donc compris de diverses façons : tantôt „nulle part” ou „non-lieu”, simples négations, tantôt „le lieu de nulle part”, où se combinent, comme dans le vocable grec en forme d’*oxymore*, la négation et l’affirmation d’une spatialité ».

„loc bun”, proiectând un loc neidentificabil cu ceva din realitate, dar unde bunăstarea poate atinge starea paradisiacă preadamică. Dincolo de a fi un gen literar, ca ansamblu de opere care descriu societăți ideale, sau un concept de stat ideal, utopia se relaționează cu orice construcție intelectuală inspirată de o formă de idealism, în concepția lui Micheline Hugues.¹ Ca o realitate paralelă la cotidianul bulversat de confruntări meschine și de interese mercantile, de tensiuni create prin abuzul de putere al suveranilor sau la imaginea degradantă a delăsării umane, funcția imaginativă, înstrinsecă omului, care are permanent nevoia de mit, de poveste, s-a exercitat prin construirea unui univers complex, dar ideal, la nivel social, politic și cultural. Și pentru Jean Jacques-Wunenburger, în prefața la o lucrare colectivă despre utopie și utopiști, ce reunește lucrările seminarelor dintre 1989 și 1990 de la Bordeaux, utopia este o altă formă de realitate, ridicată la rang de ideal: „utopia, grefată pe o conduită de insatisfacție față de real, ridică o altă formă de realitate, nu în prezent, oferită ca experiență, la rangul de ideal”².

Dubla fațetă de afirmație-negație pe care o implică utopia este instituită încă din lucrarea lui Thomas Morus, ea însăși cu

¹ *Ibidem*: « toute construction intellectuelle inspirée par une forme d'idéalisme », p. 6.

² *Utopie et utopiens. L'imaginaire du projet social européen*, 1990, Tome I, actes du séminaire européen d'études des idées et de l'imaginaire collectif, Bordeaux, 1989-1990, textes réunis par Claude-Gilbert Dubois, p. 14: « l'utopie, greffée sur une conduite d'insatisfaction devant le réel, élève une autre forme de réalité, non présentement, donnée dans l'expérience, au rang d'un idéal ».

origini în Antichitate. Critica realului, dintr-o primă parte a operei scriitorului englez, este urmată de un dialog – socratic – despre forme ideale, perfecte de societăți. Distopia, de fapt, generează gândirea utopică. Această viziune duală asupra contingentului își are sorginea în *Republica* lui Platon, în paralogismul aristotelic, dar și în concepția mistică a Sfântului Augustin, pentru care *Cetatea lui Dumnezeu* nu este construită după legi lumești, ci după precepte divine. Astfel, *Utopia* lui Morus așază în oglindă două lumi: una reală, distorsionată, prezentată cu accente satirice (războaie, regi cu ambiții deșarte, cerșetori) și alta ideală, utopică, având legi proprii. În timp ce utopiile care i-au urmat lucrării lui Thomas Morus repetă același tipar, al societăților ideale la nivel politic și cultural (cu percepții negative în distopii), în secolul al XX-lea și al XXI-lea, după ce regimurile totalitare și-au mai slăbit puterea și expansiunea, trecându-se la sisteme democratice, utopia se redefinesc, mai degrabă, ca un construct imaginativ cu substrat mitic sau ca univers originar spre care omul modern își caută drumul pentru dezvăluirea sinelui și are tot mai puțin accentuată latura de *cetate ideală*. La scriitorii francezi Le Clézio și la Michel Tournier, utopia presupune mai mult o întoarcere la natură, amintind de Paradisul pierdut și mai puțin de ridicarea unui stat ideal, insular, ca la Morus, sau de o Republică platoniciană. La Michel Tournier, realul este transfigurat mitic, iar la Le Clézio, contingentul este modificat prin prisma unor date autobiografice, iar utopia este patria pe care scriitorul nu simte s-o fi avut niciodată.

Utopia din timpurile moderne este influențată, după Micheline Hugues, „de umanismul creștin, de dezvoltarea gândirii politice, de marile descoperiri” (inclusiv geografice), „de evoluția științei și a tehnicii, de încrederea în rațiunea trează,

care îi conferă omului creditarea propriilor posibilități”¹. În virtutea acestor noi și mereu surprinzătoare cuceriri teritoriale sau inovații tehnice, capacitatea imaginativă a omului sporește realul prin proiecții ale unor lumi posibile, iar, rațional și afectiv, acesta capătă tot mai mult încredere că poate accede din nou la spațiul edenic al beatitudinii absolute. Privind modul cum se produc aceste lumi compensatorii, ideale, utopice, Jean-Jacques Wunenburger identifică trei metode: „esențialistă”, axată pe simbolul umanității perfecte și juste, cetatea ideală, „topologică”, care păstrează elemente și fapte ale realului, pe care le îmbogățește și „fantasmatică”, implicând o regresie spre afecte și dorințe². Prin urmare, utopia înseamnă mai mult decât o arhitectură perfectă a unui loc himeric, dar care merită căutat ca alternativă la real, nu presupune doar o societate mai bună prin dezvoltarea unor aspecte ale existenței cotidiene veridice. Universul utopic este și un loc al regăsirii sinelui, al coborârii în inconștient, unde există urme ale arhetipului colectiv și ale sufletului pur, rămasășiță a creației divine desăvârșite.

¹ Micheline Hugues, 1999, *op. cit.*, pp. 9-10: « fruit de l’humanisme chrétien, du développement de la pensée politique (signalons au passage que le traité du *Prince* de Machiavel est exactement contemporain de l’*Utopie*), fruit aussi des grandes découverts, de l’essor scientifique et technique, de l’éveil de la rationalité, qui confèrent à l’homme une confiance toute nouvelle en ses propres possibilités ».

² Jean Jacques-Wunenburger, 1990, în *sursa cit.*, pp. 19-20: « essentialiste », « un symbol de l’humanité parfaite ou juste », « la Cité idéale », « topologique », « fantasmaticque », « opère une régression vers l’ordre primaire de l’affect et du désir ».

Dacă se realizează accesul la natura umană nealterată de realul viciat, precum și la natura exterioară sălbatică, neatinsă de forța distructivă a omenirii, prin reoglindirea celor două realități, se poate accede la Paradisul pierdut, la o formă inițială de utopie, imposibil de egalat de vreo materializare a vreunui gând uman. Există astfel un spațiu-timp ideal al orașului, societatea perfectă generată de rațiunea omenească, un loc și un timp ideale ale naturii și un spațiu-timp absolut al eului. Orașul perfect construit matematic se opune sălbăciei naturii, cu formele ei neregulate și care distrug ordinea absolută, definitivă pentru constructele utopice¹. La nivelul naturii, utopia se asociază cu insula prin faptul că presupune un spațiu mărginit, închis, desăvârșit prin forma perfectă, simbol al mediului intrauterin, deci al renașterii, „separat”, după Hugues Micheline, „prin imensități de apă sau deșert”, de toate celelalte pământuri locuite sau „înconjurat de ziduri pietroase de netrecut”². După Mircea Eliade, lumea terestră este o oglindă a cerului. Insula utopică reactualizează ideea de spațiu insular edenic, de dinainte de căderea din Paradis sau ca promisiune escatologică. Prin raportul dintre macrocosmos și microcosmos, respectiv dintre natural și artificial, Jean Jacques-Wunenburger stabilește simbolurile care definesc utopia, pe de o parte, un loc

¹ Micheline Hugues, 1999, *op. cit.*, p. 38: « la volonté organisatrice de la raison utopique se heurte à l'irrégularité de la nature ».

² *Ibidem*, p. 37: « Toute terre utopique est **une île**. Océanique ou continentale, l'utopie occupe un territoire clos, séparé de toute autre terre habitée par des immensités d'eau ou de déserts, ou ceinturée de murailles rocheuses infranchissables ».

natural, amintind de miturile paradisiace, pe de altă parte, o arhitectură a lumii moderne, realizată de om¹.

Spațiu	Macrocosmos	Microcosmos
Natural	Paradis	Grădină
Artificial	Oraș	Clădire

Acestea sunt și oglindirile din romanele lui Le Clézio și ale lui Michel Tournier. La Le Clézio, orașului artificial i se opune spațiul insular, izolat, împrejmuit de mare (în *Procesul verbal*), la Michel Tournier, Paradisul este revizitat imagistic și la nivel micro prin grădinile străbătute de Paul în căutarea fratelui geamăn, de fapt, a sinelui.

Într-un amplu studiu dedicat utopiei, Sorin Antohi numește, între numeroasele accepțiuni pe care aceasta le implică, utopia ca *mit istoric*, incluzând aici întregul sistem ideologic, cu programe și proiecte sociale², dar și o lume ideală, sustrasă istoricității și diacroniei, văzută ca „un *fenomen regresiv*, o *fantasmă*, o *iluzie compensatorie*”³. Regresia este dictată de nostalgia originilor, de refacerea unor legături arhetipale între om și

¹ Jean-Jacques Wunenburger, 1990, în *sursa cit.*, pp. 15-16:

Espace	Macrocosme	Microcosme
Naturel	Paradis	Jardin
Artificiel	Ville	Bâtiment

² Sorin Antohi, 1991, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, Editura Științifică, București, p. 41.

³ *Ibidem*, p. 38.

natură. Utopia îndeplinește atât rolul recuperării Vârstei de Aur, cât și pe cel al unei promisiuni, al unei soluții escatologice. Prezentând opere despre călătorii spre spații utopice, Hugues Micheline povestește experiența căpitanului Jacques Sadeur, care este hermafrodit și ajunge, din naufragiu în naufragiu, în Australia, unde se presupunea că există o *Terra incognita*, un spațiu ideal cu hermafrodiți ca el¹, sau călătoria lui Gaudence, care este primit în țara sa de origine, un tărâm al beatitudinii de după moarte: „Mezzorania este o figură a promisiunii escatologice”². Adam Pollo, personaj devenit simbolic și prin nume (din *Procesul verbal*, romanul lui Le Clézio), este în căutarea țării originare, ca alegorie a dorinței autorului de a se regăsi în locul de origine, ceea ce îi asigură găsirea Centrului Ființei, al sinelui. La Michel Tournier, însă, călătoria este spirituală, încărcată cu simboluri mitice. Al patrulea mag din *Gaspar, Melhior și Balthazar* ajunge în Ierusalim unde, după un ritual inițiativ al coborârii în subteran, *descensus ad inferos*, primește lumina din Paradisul celest.

Utopia presupune, ca semn distinctiv, și un anumit tipar narativ: voiajul spre tărâmul de „nicăieri”: „Întâi de toate, textul adoptă o **formă narativă**, care este cel mai adesea aceea a unei povestiri de călătorie ce conduce spre o lume necunoscută”³. Accesul la spațiul bunăstării, dar și al originii se realizează printr-o serie de probe inițiatice, ca un ritual purificator de în-

¹ Hugues Micheline, 1999, *op. cit.*, pp. 25-26.

² *Ibidem*, p. 31.

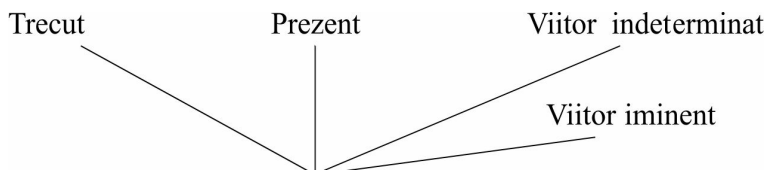
³ *Ibidem*, p. 9: « Il faut tout d’abord que le texte adopte **une forme narrative**, qui prend le plus souvent celle d’un récit de voyage conduisant à un monde inconnu ».

semnele materiei, dar și ca o formă de „dezbrăcare” de sine, o moarte și o reînviere simbolice. În acest punct, utopia împrumută procedee din narațiunile impregnate cu substrat mitic, din ritualurile inițiatice sau din cele de trecere: „Ne amintim că riturile de inițiere încep într-o primă fază cu excluderea candidatului din grupul său, apoi o serie de probe calificante care dobândesc per global figura unei morți simbolice sau a unui *regressus ad uterum*, pentru a duce la final la o « renaștere », la reintegrarea în grupul de inițiați cu un statut nou”¹. De aceea, un actant tipic acestor tipuri de texte este călăuza, inițiatorul spațiului sacru care se deschide spre cunoaștere. Călătoria spre Urania, din romanul cu același titlu al lui Le Clézio, este ghidată de un bătrân (figură ocurentă de maestru, de mistagog) care îi învață pe tineri limba noului popor care se va constitui la malul mării și legile statului novator. Jocul narativ îmbină perspectiva novicelui, martor al tărâmului nou descoperit, cu cea a aparținătorului la grupul inițiaților, strategie care dobândește rol persuasiv, și, astfel, spațiul utopic devine mult mai credibil.

Nu doar coordonatele spațiale sunt altele în utopie. Timpul, de asemenea, conferă iluzia unui prezent etern. Dacă utopia se asociază atât cu regresia, cu trecutul, chiar arhetipal, cât și cu viitorul, printr-o predicție ce transformă lumea imposibilă în realitate, prezentul etern este cel care unește cele două axe

¹ Micheline Hugues, 1999, *op. cit.*, p. 30: « Rappelons que les rites d’initiation comprennent une première phase d’exclusion du candidat hors de son groupe, puis une série d’épreuves qualificantes qui prennent globalement la figure d’une mort symbolique ou d’un *regressus ad uterum*, pour déboucher enfin sur une *renaissance*, la réintégration dans le groupe de l’initié doté d’un statut nouveau ».

temporale opuse, punctul în care, de fapt, timpul se anulează. Pentru Jean Jacques-Wunenburger, timpul se instituie pe o axă continuă, indefinită, mergând spre un viitor care are două accepțiuni: viitorul iminent și viitorul indeterminat.



1

Conform dialogului platonician *Timaios*, timpul este doar un artificiu creat de Dumnezeu pentru lumea efemeră, vie, în continuă mișcare și căreia nu i s-ar fi potrivit eternitatea statică universală: „Atunci [Demiurgul] s-a gândit să facă, cumva, o copie mobilă a eternității și, în timp ce orânduia universul, a făcut după modelul eternității statornice în unicitatea sa o copie care veșnic se mișcă potrivit numărului – adică ceea ce noi am denumit timp”². Timpul rămâne o problematică în utopii. După analizele fenomenului cultural întreprinse de George Steiner, utopia se lovește de trecut în două sensuri: fie este nevoită să îl recupereze, să îl creeze, întrucât „o societate are nevoie de antecedente”³, fie îl idealizează, ambele perspective

¹ Jean-Jacques Wunenburger, 1990, *sursa cit.*, pp. 15-16.

² Platon, 1993, *Timaios*, în *Opere*, vol. VII, traducere de Cătălin Partenie, Editura Științifică, București, p. 150.

³ George Steiner, 2013, *În castelul lui Barbă-Albastră. Câteva însemnări pentru o redefinire a culturii*, traducere din engleză de Ovidiu D. Solonar, Humanitas, București, p. 12.

subliniind un neajuns al utopiei. Față de vremurile prezente, însă, utopia se arată neîncredătoare, nemulțumită, „ennui”, și, de aceea, personajele romanelor lui Le Clézio și ale lui Michel Tournier pornesc într-o călătorie (de obicei, spre trecut, spre arhetipuri). Cauzele acestei stări acute de plictis, „ennui”, și necesitatea construcției unor *lumi ideale*, de tipul utopiilor, înscrise în ontologia culturală sunt „monoteismul de pe muntele Sinai, creștinismul primitiv, socialismul mesianic”¹. Răspunsul umanității la iudaism, implicat în toate cauzele nemulțumirilor față de prezent, a fost Holocaustul, o a doua Cădere din Grădină, iar o consecință pe termen lung a confruntării omului cu răul a fost că imaginile infernului devin mai ușor de construit (după Steiner, regimurile totalitare, fenomenul de „postcultură”). Revigorarea socială s-ar putea realiza tot regresiv, prin primitivi, reabsorbând energiile arhaice ale lumilor subdezvoltate: „Pe diferite tonuri de isterie punitivă, ni se spune că fie cultura noastră este sortită pieirii – acesta fiind modelul spenglerian de apocalipsă rațională –, fie ea poate fi resuscitată numai printr-o transfuzie violentă a acelor energii, a acelor moduri de simțire care sunt cele mai reprezentative pentru popoatele Lumii a Treia”². Astfel, și la Tournier, Adam este negru, după cum, la multe dintre personajele celor doi prozatori francezi, salvarea este căutată în Eros (Jean, din *Meteorii*, de Michel Tournier, părăsește celula gemelară din iubire, pentru Robinson din *Vineri sau limburile Pacificului*, insula însăși este o întrupare a feminității). Toate sunt doar încercări. Poate că oricât de mult se vrea întoarcerea la momentul pre-

¹ *Ibidem*, p. 49.

² *Ibidem*, p. 66.

adamic, recurențele imaginarului infernal în cultură, disoluția utopiilor prin neancorarea lor în istorie, incapacitatea cuvântului artistic de a reține în el eternitatea primară, căderea în distopie determină revenirea, în spirală, la ideea păcatului originar, „rezultatul necesar al escatologiei Căderii”¹.

4.2. *Poetica locului – poetica textului*

Pentru Antoine Compagnon, „les chiffonniers”, culegătorii deșeurilor din spațiul pre-industrializat francez, devin o verigă esențială într-o economie care are un curs circular, se reface din propriile „resturi”, așa cum teoreticianul francez susține în cursurile și în conferințele sale despre literatura Franței din secolul al XIX-lea, dar și despre lumea (socială, literară) modernă și/sau antimodernă. Dar figura umană simbolică, „le chiffonnier”, ajunge să fie o expresie metaforică a modului în care se structurează universurile literare, deci ficționale, dar și reale, literatura fiind o oglindă a realului. Infinitele rescrieri ale unor bucăți de text existente deja, ca și recuperarea „gunoaielor” civilizației instituite cu repeziciune în modernitate și în contemporaneitate, la modul palpabil, urmăresc constructe imaginare sau reale care să perfecționeze ceea ce a fost înainte. Prin structura circulară pe care o au romanele lui Le Clézio sau prin imaginile universului abject, pestilențial și hidos al gunoaielor din contemporaneitatea franceză, înfățișat de Michel Tournier în *Meteorii*, se revine la figura și la metoda culegătorilor, „les chiffonniers”, din discursurile lui Antoine Compagnon, dar și la ideea unor utopii pe care omul actual le creează.

¹ *Ibidem*, p. 83.

Cartografiind tipuri distincte de utopii, Claudine Vacheret asociază aceste societăți ideale cu necesitatea unui spațiu în principal: „Utopia este întotdeauna administrarea spațiului cu prioritate”¹. Regimurile totalitare demolează vechile cartiere sau monumentele istorice cu intenția de a reface arhitectura orașului în consens cu noul tip de societate ideală, transparentă, pe care vor să o instaureze. La scriitorii francezi Le Clézio și Michel Tournier, arhitectura gri și monotună a unui cotidian mecanizat se regăsește în imaginea orașului, detestată de personajul care caută o utopie de tipul naturii paradisiace, nemaculată de gândirea maladivă a omului contemporan, dornic de putere și mult prea stăpânit la rându-i de mașinism. Adam din *Procesul verbal* de Le Clézio traversează orașul cu oroarea unui rătăcit printr-un labirint de străzi, unde oameni și animale sunt toți la fel și mânați de țeluri mărunte, unde orice gest pare controlat de o societate patologică și, de aceea, se retrage la malul mării, într-un spațiu insular, protector, utopic, paradisiac. La fel, în *Meteorii* lui Michel Tournier, civilizația se măsoară în tonele de deșeuri produse, gropi infernale de gunoi, dar care pot deveni materia unei reînvieri a lumii cu o notă mitică, demult pierdută, tocmai prin șefii gunoaielor, marginalii, cum este Alexandre. De altfel, Gilbert Durand, în *Introducere în mitodologie*, susține perspectiva unei reemitizări a centrului, a microcosmosului uman prin marginali, iar în gândirea primitivă a Evului Mediu, Paradisul era plasat la marginile lumii,

¹ Claudine Vacheret, 2003, *De l'utopie familiale comme utopie privée au roman familial comme intime conviction* în „Le Divan familial”, 2003/2, N° 11, p. 180, www.cairn.info, accesat în februarie 2016: « L'utopie porte toujours sur la gestion de l'espace en priorité ».

așa cum îl prezintă Lucian Boia în *Tinerețe fără bătrânețe. Imaginarul longevității din Antichitate până astăzi*. Dacă utopiile citadine sunt construite false, lumi ideale opresive, utopia căutată de omul contemporan pare să fie cea a naturii, în încercarea de a regăsi Paradisul pierdut și propria identitate, anulată de regimurile politice dornice de putere absolută asupra ființei umane. După Claudine Vacheret, utopia se asociază cu locuri naturale privilegiate, de tipul insulei, înconjurate de mare (așa apar adesea și la romancierii francezi, Le Clézio și Michel Tournier) și înseamnă și un act de narcisism, de a privi în sine, pentru refacerea consubstanțialității cu propria interioritate. Colectivitatea este doar o sumă de măști goale, de ogindiri opacizate și numai natura ideală poate reconferi imaginea adevărată a sinelui, prin reflectare în lumea din afară.

Utopia este una dintre formele de ocurență ale *Altuia*, deci o cale de cunoaștere a sinelui prin a observa exterioritatea. A vorbi despre loc înseamnă, după Pascale Auraix-Jonchière și Alain Montandon, a vorbi despre sine. Locurile fac corp comun cu scriitorul¹.

De aici, circularitatea construcției narative și întoarcerea obsesivă spre locurile originare în operele lui Le Clézio și ale lui Michel Tournier. În definitiv, circulară era și fortificația Atlantidei, dar când latura umană a ajuns să domine în ființa conducătorilor săi, a început declinul. Utopia însăși, pe care

¹ Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, 2004, *Poétique des lieux*, Press Universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, p. 8: « les lieux, alors le plus souvent privés, font corp avec le scripteur: parler du lieu revient alors à parler de soi ».

romanele celor doi autori francezi o asociază cu Paradisul, dar și cu orașul construit de om (decă și un text construit de o mână omenească), ca o contrapondere rațională, calculată, la frumusețea naturii perfecte urmează un drum circular: „Utopia a parcurs un cerc complet: pornind de la Dumnezeu și de la religia sa revelată, ea a început prin a-i anexa natura supusă. Apoi, așa cum prevăzuse Biblia încă din prima zi, natura supusă a devenit natura răzvrătită și, pe măsură ce chipul lui Dumnezeu se făcea confuz, sporea încrederea omului în propria sa putere și în cea a rațiunii. Acum Dumnezeu nu mai există”¹.

Încercând să creeze spații ale fericirii, utopiile sfârșesc prin a fi spații doar ale melancoliei și ale nostalgiei, căci întoarcerea la natură, singură, supravegheată prin forța omenească, eşuează. De aici, construcția textuală circulară, un flux narativ reluat mereu, ca încercare de a recupera în totalitate dimensiunea sacră a existenței, care să susțină lumile. Poate că este o ratare a prezentului care s-ar situa între Vârsta de Aur și viitorul preconizat de utopie, iar, ca opțiune salutară, se impune reînstituirea legii lui Dumnezeu.

¹ Alexandru Ciorănescu, 1996, *op. cit.*, p. 170.

IV. Călătoria și căutarea Paradisului terestru

1. Drumul către centru. Căutarea identității

Isabelle Roussel-Gillet identifică două etape în seria romanelor lui J. M. G. Le Clézio: un roman experimental, fragmentar, „Romanul-Joc sau Romanul-Puzzle”, cum numește însuși autorul primul său text, *Procesul verbal*, într-o primă etapă de creație, urmând ca ulterior romanul să devină „mai lizibil”¹, dar, la nivel ideatic, rămân între ele continuități, aceleași căutări ale personajelor, aceleași revolte împotriva civilizației pe care le accentuează constant, și în eseurile sale, autorul francez. În interviurile acordate de-a lungul timpului la diverse televiziuni, unde vorbește despre propriile texte, Le Clézio respinge însă ideea aderării la formula „Noului Roman” și acceptă, mai degrabă, ideea unei calificări complexe a felului în care scrie și reflectă lumea prin textele sale, un fel de roman experimental, cu elemente suprarealiste.

Ce implică „Noul Roman” și care sunt procedeele care îl individualizează în schimbarea de paradigmă a scrisului, în proza franceză a anilor '60, atunci când debutează și J. M. G. Le Clézio?

¹ Isabelle Roussel-Gillet, 2011, *op. cit.*, p. 67: „plus « lisible »”.

„Noul Roman”, cum îl definește Alain Robbe-Grillet, este doar o evoluție firească a romanului francez spre un „Nou Realism”, o decădere, și la nivelul formelor, din balzacianismul prozei tradiționale, dintr-un „așa-zis paradis pierdut al romanului”¹. Fără a fi calificat drept absurd sau avangardist, după cum se întâmplă cu tot ce iese din tiparele clasice ale secolului al XIX-lea, „Noul Roman nu este o teorie, ci o căutare”². Ca într-un decalog programatic, Alain Robbe-Grillet fixează trăsăturile acestor proze aproape de experiment, relevând libertatea absolută de creație a unei scrieri care se dezice de subtraturi politice, morale sau de orice tip de alt angajament și redevine „artă pentru artă”, ieșită din scheme perimate, centrată pe om, deci pe Ființare, marcată prin subiectivitate și având drept scop literatura însăși. Este o schimbare de paradigmă a formelor, ce susține și o viziune nouă: accentul se mută de pe forța creatoare divină, pe puterile demiurgice ale omului. Dacă romanul balzacian era guvernat de un narator obiectiv, un Dumnezeu, aici narator devine personajul a cărui experiență o „spune” romanul: „Noul Roman nu năzuiește decât la o subiectivitate totală”³. De aceea, semnificațiile nu mai pot fi știute, nu mai sunt „făcute de-a gata”, de o ordine absolută, ci decăderea în ordinea umană presupune reconstrucție a sensurilor, așa cum lumea unui romancier precum J. M. G. Le Clézio trebuie să renască prin forța „omului căzut” (Adam Pollo din

¹ Alain Robbe-Grillet, 2007, *Pentru un nou roman*, traducere și note de Vasi Ciubotariu, prefață: Ioan Pop-Curșeu, Tact, Cluj-Napoca, p. 35.

² *Ibidem*, p. 112.

³ *Ibidem*, p. 114.

Procesul verbal nu este decât exploratorul unui Paradis ce se vrea recreat, după cum sugerează individualizarea lui prin nume, iar alții dintre protagoniști, Alexis din *Căutătorul de aur*, navigatori pe mare, sunt reprezentări ale lui Noe, „omul căzut” pentru a doua oară și din care se naște din nou o altă rasă umană, pe principiul unui timp circular, mereu repetabil): „Noi nu mai credem în semnificații încremenite, făcute de-a gata, care puneau la dispoziția omului străvechea ordine divină și, mai târziu, ordinea raționalistă a secolului al XIX-lea, ci raportăm asupra omului întreaga noastră speranță: formele pe care el le creează sunt cele ce pot aduce semnificații lumii”¹. Întregul demers creator este o căutare a unor forme proprii de expresie, căci „romanul se caută, la urma urmelor, pe el însuși”², nu tipare desuete și previzibile, după cum scriitorul se caută pe el însuși prin literatură, idee la care Le Clézio se oprește recurent, obsesiv, în *Cartea fugilor*. „Noul Realism” este, de fapt, acordul dintre *finiță* și *desenul din covor*, scriitura: „Scriitorul angajat a cărui figură se conturează în filigran în eseurile lui Robbe-Grillet este acela care crede în importanța textului pe care îl scrie, acela care manifestă dorința de a se pune de acord cu actualitatea, acela care nu mai trasează vreo frontieră între *a scrie* și *a fi*”³. Scrisul trebuie să atingă, la Le Clézio, extazul, să fie inițiere, asemenea scrisului pe piele din cultura indiană, tradiție prezentată în *Hai*, să fie una cu autorul, să îi surprindă periplul formării. Capitolele numite *Auto-critică*, din *Cartea fugilor*, au un asemenea rol de autoreglaj al

¹ *Ibidem*, p. 117.

² *Ibidem*, p. 131.

³ Ioan Pop-Curșeu în *Prefața* la Alain Robbe-Grillet, 2007, *op. cit.*, p. 8.

scrisului, ca acesta să nu se îndepărteze de la rolul poveștilor spuse de scriitor, să fie istoria devenirii eroului, în sensul găsirii sinelui. Această consemnare a unor observații eseistico-estetice despre scris din *Autocritică* îndeplinește același rol ca și *log-book*-ul lui Robinson din romanul lui Michel Tournier, *Vineri sau limburile Pacificului*, „locul” unde Robinson scrie despre sine și devine conștient de propriul proces ontologic, în paralel cu transformarea demiurgică pe care el i-o provoacă insulei pustii, Speranței.

În distingerea „Noului Roman” de formulele narrative previzibile, din literatura clasică, implicarea unor scheme ale desfășurării scenariului epic de tip arhetip – anarhetip – eschatip, discutate de Corin Braga, dezvăluie obsesia unor mari teme mitice, a unor trasee inițiatice, dar fără rotunjimea și dezvoltarea clară a modelului din inconștientul colectiv. De pildă, Pascal Bruckner face din *Copilul divin* o halucinantă și monstruoasă imagine a eului care nu mai vrea să ia cunoștință de ființa sa și concurează, de pe poziția umană, atotcunoașterea divină. *Copilul divin* refuză să se mai nască, deci arhetipul nu mai este afirmat, ci brodat palimpsestic ca un „Nou Realism”. La J. M. G. Le Clézio, devine mai evident eschatipul, o formă narativă soteriologică, dar care conduce la un model arhetipal: tema Paradisului terestru, recuperant prin condamnarea la veșnica întoarcere, eterna naștere, într-un timp ciclic, sacru. Scriitura lui Le Clézio ratează arhetipul, pentru că nu are un Centru, se creează o descentrare prin dualitatea mereu multiplicată din romanele scriitorului francez: există Paradisul adamitic, apoi Paradisul instituit după potop, dar personajele tind spre Paradisul de dinaintea păcatului și, implicit, spre aflarea Ființei. Până la un punct, romanele lui J. M. G. Le Clézio par să aibă o structură anarhetipică, de creații „dezlânate, haotice,

descentrate, prolix, fără mesaj, ininteligibile, prost construite, rebutate”¹, prin fragmentarismul excesiv, aglomerarea de obiecte care deconstruiesc: „Un deșert placat pe solul viu, un deșert întins, suplu și posac în același timp, închis, adică posedând un sistem absolut și personal, în care, mișcare de bicicletă + labirint repercutând pași de femei + canal picurând în șanțulețul de macadam + perspectivă de grile + absență aproape totală a zgomotelor sfâșietoare + 14 etaje + aer rece blocat ca o dală de marmură și trepidația ploii artificiale cu miros de poliester...”². Dar jocul deconstructiv își conține în el regula, o afirmă în final: „[toate aceste obiecte haotice] dădeau măsurile exacte, măsurile de urmat, regulile jocului inuman”³. Potopul reface o lume nouă din obiectele reificate ale celei decăzute, iar romanul, printre primele scrieri ale lui J. M. G. Le Clézio, dezvăluie tiparul mitic în jurul cărora se coagulează textele următoare, după 1980-2000. Utopia cu elemente din călătoriile extraordinare sau *questa* ontologică cu inserții utopice este, la J. M. G. Le Clézio, un eschatip, mai apropiată de narațiunile șamanice, care dezvoltă obsesia atingerii Paradisului terestru:

„Dacă structura arhetipală descrie un ansamblu depinzând de un model unic și central, eventual preexistent și generator, iar structura anarhetipală descrie un ansamblu care evită patternul și evoluează liber, aparent haotic, atunci mai există, iată, un al treilea tip

¹ Corin Braga, 2004, *art. cit.*, p. 30; articolul este inclus ulterior în volumul *De la arhetip la anarhetip*, 2006, Polirom, Iași.

² J. M. G. Le Clézio, 1982, *Potopul*, traducere de Viorel Grecu, Facla, Timișoara, p. 7.

³ *Ibidem*.

de structuri, în care componentele se mișcă schișând treptat un pattern. Aceste structuri ar avea o orientare teleologică, ele nu pornesc de la un arhetip, ci tind să se organizeze arhetipal, dar aceasta abia la sfârșitul existenței lor. [...] Totuși, orientarea spre un sens final poate fi intuită, ea este prezentă ca o umbră sau o siluetă fugitivă, inefabilă și imposibil de fixat până când mișcarea nu a ajuns la capăt. Pentru asemenea structuri teleologice aş propune [...] termenul de *eschatip*”¹.

Arhetipul lumii lecléziene, obsesia originilor, este susținut formal de „mitul eternei reîntoarceri”, romanele prozatorului francez, cu nostalgia descendenței mauritiene, având o structură ciclică, spațial – revenirea în geografia mitică a locului natal – și temporal – integrarea în fluxul și refluxul mării. Prin mit, omul își definește nașterea și devenirea de la începuturile lumii. Modelul mitic redat de Mircea Eliade se construiește pornind de la conceptele de *finiță* și *realitate* din comportamentul omului societăților premoderne și se încheie cu viziunea iudeo-creștină a unei unice renașteri, proiectate în viitor. După Mircea Eliade – care sintetizează gândirea principalelor comunități arhaice – „*realitatea* este funcție de imitare a unui arhetip celest” și aceeași „*realitate* este conferită de participarea la « simbolismul Centrului »”². Lumea profană are sens în măsura în care ritualurile și gesturile „*repetă* deliberat anumite acte îndeplinite *ab origine* de zei, eroi sau strămoși”³. În cosmologia iraniană, pământul este oglinda cerului, orașele babi-

¹ Corin Braga, 2004, *art. cit.*, p. 31.

² Mircea Eliade, 1991, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise și mistere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Științifică, București, p. 15.

³ *Ibidem*.

loniene, Ierusalimul, își au arhetipurile în constelații. Tot astfel, *Urania* lui J. M. G. Le Clézio, Insula Rodrigues din *Căutătorul de aur* au ca model *Pleiadele*, grup de stele întâlnit în toate culturile, în număr de 7, care ar fi zilele Creației. Lumea decăzută poate renaște în măsura în care poate reface *desenul Cerului*: „aventura, căutarea se petreceau undeva într-un tărâm al cerului și nu pe pământ adevărat”¹. Alexis din *Căutătorul de aur* al lui Le Clézio nu mai știe ce caută la un moment dat: comoara corsarului, despre zădărnicia căreia îl va face conștient Ouma, fata primitivă, insula timonierului, unde spațiul actualizează imaginarul paradisiac, Edenul lui Adam și al Evei, impregnat în memoria umană colectivă, cu o natură perfectă, propria copilărie, căci se gândește mereu la Valea Boucanului, dar ceea ce ajunge să cunoască cert este că, oricare ar fi el, Paradisul trebuie să fie oglindirea cerului: „Stelele astea sunt însă vii, veșnice, iar pământul sub ele le urmează desenul”². *Centrul* acestei *realități* este Muntele Sacru, unde, de asemenea, se credea că s-ar afla Paradisul terestru și pomul vieții, prin care omul își poate recâștiga eternitatea pierdută prin căderea adamică. Acesta, fie că se află pe Insula Preafericiților, fie că este camuflat în spațiul profan al orașului diluvian, permite accesul la purificare al protagoniștilor lui J. M. G. Le Clézio, iar „regenerarea periodică a lumii se produce în creștinism printr-o regenerare a persoanei umane”³, prin contopirea cu materia, cu tot ce are viață, oricât de neînsemnat, de minuscul: „Atunci te îndepărtezi cu viteză redusă de acest centru și urci spre coli-

¹ J. M. G. Le Clézio, 1989, *op. cit.*, p. 50.

² *Idem*, 1989, *op. cit.*, p. 233.

³ Mircea Eliade, 1991, *op. cit.*, p. 98.

nele din împrejurimi; urci cu greutate scări șubrede, încadrate de mimoze, te înalți, te înalți pierzându-ți răsuflarea. [...] Apoi, undeva spre vârful muntelui, între a opta și a noua cotitură de trepte, retrasă la stânga unei mici piețe artificiale pe care o frecventează copiii, se va găsi o fântână cu apă rece”¹. Devenirea umană se înscrie în această *realitate* mai întâi într-un sens nietzscheean, părăsită de Dumnezeu, aflată sub incidența gândirii primitive, unde domină *voința de putere*, iar relatarea este subiectivă, apoi în sensul prefigurat de creștinism, cu șansa unei mântuiri viitoare, mereu amânate, punct în care se trece la obiectivitate. Despre personajul care și-a ratat utopia vorbește o instanță exterioară: „Știi că totul va începe acum. [...] Totul este calm pe dig, acolo unde s-a așezat Esther”². În același timp, pentru a avea acces la spațiul paradisiac, personajul urmează o inițiere din partea unui șaman, cel care poate renunța la sine și, prin extaz, să ajungă să imite gesturile demiurgice, ale zeităților.

Nu doar spațiul este *repetarea* unui tipar mitic, celest, ci și timpul se vrea repetabil. Dar, în sine, după cum susține Vladimir Jankélévitch, timpul este irepetabil, aceasta este caracteristica definitorie a timpului: „Ireversibilul nu este o trăsătură, printre altele, a timpului, el *este* însăși temporalitatea timpului”³. Dar dacă întoarcerea în timp nu este posibilă, spațiul poate anula această ireversibilitate. De aceea, personajele din

¹ J. M. G. Le Clézio, 1982, *op. cit.*, pp. 20-21.

² J. M. G. Le Clézio, 2009, *Steaua rătăcitoare*, *ed. cit.*, p. 237.

³ Vladimir Jankélévitch, 1998, *Ireversibilul și nostalgia*, traducere de Vasile Tonoiu, postafață de Cornel Mihai Ionescu, Univers Enciclopedic, București, p. 9.

prozele lui Le Clézio și ale lui Michel Tournier călătoresc. Umblă prin lume, sperând că, dacă anulează apăsătoarea povară a civilizației orașului și se retrag în insule sau se întorc apoi în spațiul natal, recuperează, de fapt și Vârsta de Aur, Paradisul preadamic, sinele. Cum susține personajul Hogan din *Cartea fugilor*, călătoria „e un gest care a ajuns să fie necesar”¹ și este un act *sine qua non* pentru a învinge timpul, după afirmația lui Vladimir Jankélévitch: „Pentru a schimba alternativa, trebuie să poți părăsi locul unde ai prins rădăcini; dar pentru a învinge ireversibilul, trebuie să poți regăsi acel loc”², ca să fie posibilă regăsirea în sine a scânteii divine. Mircea Eliade vorbește, totuși, despre un timp sacru care este repetabil. În cele 12 zile dintre Crăciun și Bobotează, timp redus al celor 12 luni ale anului, trecutul și prezentul se suprapun, Haosul devine Creație, Haos întruchipat prin potop sau excese sexuale, ambele motive recurente la J. M. G. Le Clézio, care, din nou, au dublă accepțiune, pentru creștini, catastrofele fiind rezultatul mâniei lui Yahve, cel care „proiectează salvarea *definitivă* a poporului ales într-un *illo tempore* viitor și mesianic”³. Tot la nivelul retrăirii timpul mitic, primordial, este invocat „mitul arhetipal de structură lunară”, fazele lunii, „nașterea, « uzura » și destrucția Universului”⁴, fiind și vârstele identitare ale personajelor lui J. M. G. Le Clézio: copilărie, tinerețe și maturitate. Există și un timp pe care protagoniștii, în peregrinările lor de căutare a sinelui, îl pot atinge în punctul lui 0, zero-temporalitatea fiind timpul sacru, arhetipal. În punctul 0 se anulează

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Cartea fugilor*, p. 20.

² Vladimir Jankélévitch, 1998, *op. cit.*, p. 17.

³ Mircea Eliade, 1991, *op. cit.*, p. 82.

⁴ *Ibidem*, p. 87.

contrariile, este o *coincidentia oppositorum*, redevine posibil accesul la mit și poate chiar la sinele pur, etern, prin refacerea legăturii cu Dumnezeu. Această zerotemporalitate este, pentru Jankélévitch, de natură escatologică: „paradisul pierdut și paradisul regăsit al mesianismului, vârsta de aur a tradiției și cetatea ideală a utopiștilor, extremul trecut supra-istoric și ultimul viitor meta-istoric se întâlnesc într-o aceeași eshatologie”¹. După Ioan Petru Culianu, regăsirea Paradisului pierdut nu se mai poate împlini decât prin moarte, acolo ar fi punctul 0, atemporalul: „moartea este o cale, dacă nu cumva singura, către Insula Preafericiților”². Totuși, dacă timpul parcurs de personaje pare să fie înapoi, spre copilărie, pe care o asociază cu o clipă suspendată și cu un sentiment al trăirii într-un Paradis, ca spațiu, protagoniștii se îndepărtează de locul natal, tocmai pentru că în conștiința colectivă persistă ideea că insula aceasta, unde totul este perfect, se află undeva departe și pentru că locul primei etape de existență, al Vârstei de Aur, nu este pe deplin Paradisul. Nostalgia este pentru Edenul inițial și care, temporar și iluzoriu, este același cu spațiul originar: „« Grădina desfătărilor » a dispărut, o confirmă și exegeții. Dar a căuta locul unde a sădit-o Dumnezeu este nu doar un drept, ci și o datorie”³.

¹ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 28.

² Ioan Petru Culianu, 2016, *Experiențe ale extazului. Extaz, ascensiune și povestire vizionară din elenism până în Evul Mediu*, ediția a II-a, traducere de Dan Petrescu, prefată de Mircea Eliade, postafață de Eduard Iricinschi, Polirom, Iași, p. 43.

³ Jean Delumeau, 1997, *Grădina desfătărilor. O istorie a paradisului*, traducere din limba franceză de Horațiu Pepine, Humanitas, București, p. 120.

Căzut în „teroarea istoriei”, omului modern îi rămâne șansa reiterării puterii creatoare a lui Dumnezeu prin scris, prin Logos, în cazul unora dintre eroii autorilor francezi. Actul scrișului, în viziunea lui Michel Monique, constă în a exprima prin limbaj energiile vitale ale creației¹. Sunt scrisori adresate personajelor înseși, iar în momentul renașterii, ceea ce este scris arde, combustia având în germene sensul purificării și al reînvierii. Nostalgia înseamnă, pentru Svetlana Boym, care o raportează mai degrabă la cazuri particulare, exilații, dar cu aceleași conotații se confirmă și în proza celor doi scriitori francezi, dorul față de un alt timp, mai mult decât după un anumit loc². Prin acest concept de timp, suplinat prin spațiu, timpul fiind irepetabil, se face și distincția dintre exterior și interior, dintre lumea civilizată și planul conștiinței/al subconștientului personajelor. Robinson din *Vineri sau limburile Pacificului* de Michel Tournier instituie clepsidra, care este o reminiscență a programului din lumea civilizată și devine un principiu organizator și pe insulă. Robinson „inventează” timpul, dar apoi și iese din timp, iar această non-temporalitate se asociază cu aventura interioară. În același timp, Robinson nu

¹ Cf. Monique Michel, 2008, *op. cit.*: « L'art de l'écrivain consiste essentiellement à tenter d'exprimer par la langue les énergies vitale de la création », p. 25.

² Svetlana Boym, 2001, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, p. 16: 'At first glance, nostalgia is a longing for a place, but actually it is a yearning for a different time – the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams' („La prima vedere, nostalgia este dorul față de un loc, dar, de fapt, este tânjirea după un timp diferit – timpul copilăriei, ritmul mai lent al viselor noastre”).

mai are memorie, nu mai vrea să fie memorie, se dezbracă de civilizație, tinde spre atemporal, spre primitiv și ajunge să se identifice, de fapt, cu Vineri-sălbaticul și cu animalul-totem, Andoar. Într-un dialog cu André Grjebine din 2003, Michel Tournier mărturisește că a cercetat mult despre comunitățile de indieni, despre araucani, înainte să îl creeze pe Vineri, în acest punct, al interesului față de indieni, fiind similar, ca cercetare, cu ceea ce caută și Le Clézio: acel primitiv încă purtător al miturilor. Vineri avea să fie nu necivilizat, ci fața unei alte civilizații, o figură umană între „bunul sălbatic” al lui Rousseau și un araucan, iar prin acest statut se transformă într-un „ochi critic” aruncat lui Robinson¹ pentru felul cum cultivă insula, pentru cum îmblânzește natura ca un demiurg la scară umană. Între cei doi are loc un schimb de viziune și aceasta pentru că dublul, principiul organizator din romanele lui Michel Tournier, nu este văzut ca relație dihotomică, bine-rău, ci oglindirea, opozițiile sunt între concepte pozitive². Universul

¹ André Grjebine, 2003, *Le défi de l'incroyance. Une société peut-elle survivre sans référence surnaturelle?*, suivi de *Robinson ou la fragilité du demiurge*, dialogue avec Michel Tournier, La Table Ronde, Paris, p. 237: « Je n'ai pas décrit un vrai Indien, un vrai Araucan, mais le bon sauvage de Rousseau, c'est-à-dire un être vierge qui regarde Robinson avec un œil critique parce qu'il n'est pas prisonnier des stéréotypes de la civilisation » („Nu am descris un adevărat indian, un adevărat araucan, ci bunul sălbatic al lui Rousseau, adică o ființă pură care îl privește pe Robinson cu un ochi critic, deoarece el nu este prizonierul stereotipurilor civilizației”).

² *Ibidem*, p. 241: « pour bien comprendre un concept, il faut l'opposer à un autre concept tout aussi positif. Il ne s'agit pas

construit de Robinson și cel natural nu sunt opuse etic, ci artificialul civilizator este la fel de bun, de apreciat ca și ceea ce oferă insula pustie în mod natural.

Dacă pentru călătoria în spațiu există timpul, pentru devenirea interioară care derivă din acest itinerar, timpul stagnează, se anulează. Și lui Alexis din *Căutătorul de aur*, romanul lui Le Clézio, revenirea în spațiul natal, cel din amintire, îi dă iluzia că timpul a încremenit: „Totul e tăcut, oprit în loc, timpul pe pământ e cel al universului”¹. Este încă o dovadă că ceea ce caută personajele este doar în aparență locul natal, ele urmăresc Paradisul ceresc, relația cu divinitatea, cu cosmicul, cu sine, pentru ca totul să redevină un întreg, asemenea totalității primordiale, armonizante, nescindate.

„Mitul eternei reîntoarceri” cunoaște și alte actualizări moderne prin Michel Foucault și prin Friedrich Nietzsche. După Foucault, omului contemporan îi este inaccesibilă atingerea originarului primordial, pentru că „atunci când încearcă să se definească pe sine ca ființă vie, omul nu-și descoperă propriul început decât pe fondul unei vieți care a început, ea însăși, cu mult înaintea lui”². Și în acest caz, singura regăsire a originii se

d'opposer la vie et la mort, mais l'homme et la femme, le sucré et le salé... » („pentru a înțelege bine un concept, trebuie să fie opus unui alt concept de asemenea pozitiv. Nu este vorba despre a opune viața și moartea, ci bărbatul și femeia, dulcele și săratul...”).

¹ J. M. G. Le Clézio, 1989, *Căutătorul de aur*, p. 254.

² Michel Foucault, 1996, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, dosar de Bogdan Ghiu, Univers, București, p. 387.

realizează prin scris. Omul este sub stăpânirea lucrurilor, care au acces la originea proprie, în lumea lui J. M. G. Le Clézio, obiectele fiind antropomorfizate. Ele au viață în sine, dar sunt și însuflețite prin privirea omului, a cărui devenire întru eternitate este de prim-plan. De fapt, la Le Clézio, lumea este luată în stăpânire prin privire, în tăcere. Alexis, din *Căutătorul de aur*, visează la ținta călătoriei privind marea și înaintarea vasului Zeta spre ținutul insular unde bănuia că a fost lăsată comora corsarului. Laïla, din *Peștișorul de aur*, privește lumea ca să găsească în ea urme ale propriei origini. Așa cum Le Clézio prefigurează în *L'extase matérielle*, călătoria se derulează ciclic, între tăcere și tăcere, între noaptea premergătoare ființării și noaptea de după sfârșitul existenței, între melancolie și nostalgie. Odată ce nașterea, ființarea are loc, trei procese marchează deja devenirea: **melancolia**, **memoria** a ceva indicibil, păstrat de instanțele primitive, de sălbatici, de nomazi, și **nostalgia** Paradisului celest. În schimb, la Michel Tournier, personajele nu revin la spațiul de unde și-au început călătoria, ci caută acel alt loc unde este posibilă hierofania, pentru că lumea poartă încă semne ale mitului. Așa cum declară într-un interviu, Michel Tournier „scrie cu picioarele [umblând, deplasându-se]”¹, scrie călătorind în alte locuri, descoperind spațial și apoi, implicit, prin semne, în manieră mitică, acele noi lumi. Periplusul lui Paul pe urmele lui Jean nu este o refacere a călătoriei fratelui geamăn, ci este propria experiență în jurul lumii, în căuta-

¹ Mairi Maclean, 2004, *Michel Tournier, past and present: an interview with the author*, în „Forum for Modern Language Studies”, University of the West of England, Bristol, p. 17, accesat în noiembrie 2019: « j'écris avec mes jambes ».

rea de sine: „după un vast voiaj pe care nu l-ați fi făcut și dumneavoastră înșivă, nu numai că nu ați fi sigur de a-l « regăsi », ci știți că l-ați pierde pentru totdeauna. Toate achizițiile, toate experiențele voiajului lui, trebuie să le faceți la rândul dumneavoastră după el”¹. Călătoria este, și pentru Paul, „o *reîntoarcere*”², dar o întoarcere spre sine, călătoria prin lume având loc între țări unde se instituie noțiunea de spațiu, cum este borna 0 din Montreal, și țări ca Japonia, unde se anulează conceptul de spațiu, prin grădinile ca loc gol, al absolutului: „Acestea [grădina-miniatură, ikebana] sunt forme de a deschide în spațiul supraîncărcat niște goluri locuite de construcții ușoare, spirituale și dezinteresate”³. Este acel spațiu-timp 0, în care, ca și Besson, protagonistul din *Potopul* lui Le Clézio, personajul lui Michel Tournier trebuie să ajungă la o conștiință de sine, la acel „sunt”, „exist”. Abia tunelul subteran îl va lămurii pe Paul că se caută pe sine, nu pe fratele geamăn și că parcursul regresiv este spre atemporal și aspațial: „Cine sunt? Unde sunt? Zâna Novocaina, smulgându-mă durerii, m-a despuiat de orice personalitate, de orice inserție în spațiu și timp. Sunt un eu absolut, fără timp și fără loc. *Sunt*, asta e tot”⁴.

Cercul închide personajul care devine conștient de propriul Centru. Regresia este spre Centrul Ființei. Adam Pollo este închis într-o celulă, dar acolo, în solitudine și tăcere, se poate uita asupra sinelui: „Era închis, era singur, unic în genul său,

¹ Michel Tournier, 2004, *Meteorii*, pp. 295-296.

² *Ibidem*, p. 299.

³ *Ibidem*, p. 307.

⁴ *Ibidem*, p. 326.

exact în centru”¹. Își dă seama că „totul” înseamnă, de fapt, „a fi”, aceasta este unitatea care trebuie reinstituită: „« care e culmea totului? E a fi pentru că ești »”².

După Friedrich Nietzsche, a cărui „eternă reîntoarcere”, soluție modernă la o nouă configurare a timpului, după Svetlana Boym³, prinde contur în opera de maturitate, publicată postum, „Totul devine și revine veșnic”⁴, însă nu pentru a redobândi Paradisul de dinainte de păcat, ci pentru că, neajungând până acum la finitudine, înseamnă că devenirea este eternă, iar lumea „nu poate să « ființeze »”⁵. Dar această non-finitudine trădează și imposibilitatea întoarcerii în timp. Se poate ajunge în proximitatea unei vârste trecute, prin amintire. De asemenea, numai ceea ce este pozitiv renaște, căci șansele rămân în mâna celor capabili de putere creatoare. Eliberarea este spirituală: „Eterna Reîntoarcere e Repetiția; dar Repetiția care selectează, Repetiția care salvează. Minunata taină a unei repetiții eliberatoare și salvatoare”⁶. Lui Le Clézio îi lipsește „supraomul”, forța eliberatoare, dar îi rămâne puterea de a crea și de a renaște mereu și mereu prin scris, chiar și prin acel cuvânt care vine din civilizație, chiar și atunci când rostirea nu mai

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Procesul verbal*, p. 185.

² *Ibidem*, p. 212.

³ Svetlana Boym, 2001, *op. cit.*, p. 49.

⁴ Friedrich Nietzsche, 1999, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor* (Fragmente postume), traducere și studiu introductiv de Claudiu Baci, Arion, Oradea, p. 656.

⁵ *Ibidem*, p. 658.

⁶ Gilles Deleuze, 1999, *Nietzsche*, trad., note și postfață de Bogdan Ghiu, București, All Educational, p. 32.

este posibilă, când personajul intră în afazie. Rămâne cuvântul scris. Paradisul terestru este inaccesibil, dar este posibilă imaginarea lui, din nevoia descoperirii propriei Ființe. Va exista întotdeauna un alt Adam Pollo, se vor naște etern alte cărți.

Utopia, ca formă de întoarcere la natură, dintr-o urbanitate alienantă și distructivă la nivel moral, ontologic, religios se regăsește în mai toate viziunile literare ale lumilor posibile și își delimitează acest rol și în proza poetică a lui Le Clézio, respectiv în proza mitică a lui Michel Tournier. Această postmodernă fugă din fața civilizației este motivată retrospectiv, ca recuperare a identității furate de vremurile războiului (recurent în romanele lui Le Clézio), respectiv prospectiv, ca devenire a sinelui. Însă, bergsonian, aceste perspective temporale sunt deseori suprapuse, nu numai ca timp utopic suspendat, ci, mai ales, ca timp repetitiv. Imaginar, prin eroii săi anti-eroi, Le Clézio călătorește într-un viitor pacifist, dar, de fapt, într-un trecut original, încadrându-se într-o categorie de scriitori „care vorbesc despre ei înșiși la persoana a treia, se caută pe sine și se definesc într-o permanentă opoziție cu civilizația citadină hipertrofiată, pe care o socotesc primejdioasă pentru om, prin alienarea pe care o poate produce”, așa cum susține Șerban Velescu în *Prefața* romanului *Căutătorul de aur*¹. La Michel Tournier, tot ce este marginal, monstruos, respins de norma civilizației are forță creatoare, reinstituie armonia, lumina din Paradisul pierdut, arhetipal.

Ce trăsături primește această natură paradisiacă, originară, a gradului zero al existenței? Beatitudinea nietzscheană,

¹ Șerban Velescu în *Prefața* la J. M. G. Le Clézio, 1989, *Căutătorul de aur*, Univers, București, p. 6.

dionisiacă, a cufundării în muzica sferelor, în iluzie și vis: „Prin beția și primăvara dionisiacă¹, tema antropologică alunecă astfel în desuetudine, natura se scutură de sensurile ce-i fuseseră acordate și scapă de povara *telos*-ului cu care omul îi tulburase existența. Și întrucât drumul pe care îl făcuse ca progres întru câștigarea conștiinței de sine este parcurs în sens invers, aducerea aminte – ca trecut istoric al omului – dispare și ea din univers; natura a revenit la « gradul zero » al ființării sale”². Dar ce traseu parcurge omul care se dezbracă de civilizație pentru a atinge acest punct al beatitudinii și al somnului etern? O călătorie inițiatică a unui personaj excepțional, dar nu în sens romantic, ci existențialist, un erou fără căpătâi, inadptat (mulatra Laïla din *Peștișorul de aur*, adolescentul abandonat de tată și care trăiește în copilărie *foamea* războiului, din *Urania*, scriitorul din *Potopul*, evreica Esther din *Steaua rătăcitoare* – la Le Clézio, geamănul Paul din *Meteorii*, africanul Idriss din *Picătura de aur*, căpcăunul Abel din *Regele Arinilor* – la Michel Tournier), în căutarea identității, spre un spațiu paradisiac, spațiu care capătă structurile arhetipale ale insulei originare (Le Clézio fiind originar din Insula Mauritius și trăind în diverse medii, strămutare întreținută și de război) sau ale unui loc îndepărtat, păstrător al miturilor, în cazul lui Michel Tournier.

¹ Interpretarea îi aparține lui Gabriel Liiceanu, se referă la opera *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* a lui Fr. Nietzsche și este inclusă în volumul din 2005, *Om și simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei și filozofia culturii*.

² Gabriel Liiceanu, 2005, *Om și simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei și filozofia culturii*, Humanitas, București, pp. 233-234.

Ordonarea acestei călătorii a neofitului este adusă de un șaman. În consemnările lui Mircea Eliade din *Istoria credințelor și ideilor religioase*, „termenul de « șamanism » desemnează un fenomen religios arhaic. [...] Puterile multiple ale șamanului sunt rezultatul experiențelor sale inițiatice. Grație încercărilor sale din timpul inițierii, viitorul șaman înțelege precaritatea sufletului omenesc și învață mijloacele prin care poate să-l aperi”¹. Acest rol îl capătă diriguitorul Camposului din *Urania*, călăuzirea sufletului spre Israelul originar a Estherei din *Steaua rătăcitoare* este îndeplinită prin ritualul religios transfigurator și figura învăluită în mister a rabinului: „Esther își legăna trupul înainte și înapoi, încet, cu ochii ținți la lumina lumânărilor, și în adâncul ființei sale vocile bărbaților și ale femeilor chemau și răspundeau, ascuțite și grave, spunându-i toate acele cuvinte în limbajul tainei, și Esther putea să treacă peste munți, să străbată timpul, ca pasărea neagră pe care i-o arăta tatăl ei, până dincolo de mări, acolo unde se naștea lumina, până la Eretzraël”². Astfel, procesiunea spre Pământul Făgăduinței reface *locurile comune* ale Vechiului Testament: exilul nesfârșit al poporului ales, revelațiile, epifaniile, chiar imaginea lui Dumnezeu prin natură sau prin glas, cântec, pentru că în Vechiul Testament, Tatăl nu și-a arătat încă chipul prin Fiul Său. În această deznădejde se instituie visul profetic. După Sorin Antohi, „profeția capătă rolul de a pregăti nihilist spațiul construcției utopice, de a conduce masele spre limanul făgăduinței, acolo (în timp sau spațiu) unde visul lumii ideale poate

¹ Mircea Eliade, 1992, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. III, Universitas, Chișinău, pp. 17-18.

² J. M. G. Le Clézio, 2009, *Steaua rătăcitoare*, p. 56.

prinde viață. Îmblânzită, trădată în spirit, redusă la scara patimilor unei lumi contingente în care absolutul nu încapă decât ca nostalgie, profeția se transmută în utopie: dezordinea e învinsă de geometrie, veghea febrilă de catalepsie; peste abisul deznădejdiei se întinde puntea unei promisiuni¹. Golul *anistoric*, *nonistoric*, acesta din urmă tot concept al analizei lui Antohi asupra utopiei, capătă forma insularității: „cele două trăsături ale Utopiei clasice sunt: insularitatea și perfecțiunea”².

Insula lecléziană este Paradisul regăsit, apoi va deveni Paradisul pierdut. Pentru Wunenburger, „insula este, prin excelență, loc de întâlnire cu Vârsta de Aur, cu o stare a naturii fără lege, fără artificiu, unde totul accede la împlinirea spontană de sine”³, iar „insula utopică devine prototipul spațiului în care e posibil să recreezi o natură artificială, pentru a scăpa de dezordinea istoriei”⁴. După ce scapă de forța distructivă a apei, Besson își părăsește familia, arde fotografiile și scrierile, ajunge cerșetor și își ucide *umbra*, *alter*-ul, omul din întuneric. François Besson din *Potopul* ajunge la insula edenică și învață să trăiască respirând ritmul naturii înseși: „Încetul cu încetul, Besson înțelese că era expus pe un platou, placat pe domul gol al pământului, în vederea unui sacrificiu de neînțeles. [...] În plină zi, cu soarele, cu zgomotele pe jumătate liniștitoare și mirosurile de polen, suflul eternității se răspândi

¹ Sorin Antohi, 1991, *op. cit.*, p. 104.

² *Ibidem*, p. 186.

³ Jean-Jacques Wunenburger, 1998, *Viața imaginilor*, traducere de Ionel Bușe, Cartimpex, Cluj, p. 107.

⁴ *Ibidem*, p. 113.

în măruntaiele bărbatului întins pe pământ”¹; „În spatele zidului de ceață și de ruină, o știu, se ascunde paradisul. Dar acest paradis este acela pe care nu poți decât să-l ai pierdut; nu e mijloc de a-l cuceri”². Camposul din *Urania*, cu limbă, legi, inițieri proprii arată tot ca o insulă, dar o insulă condamnată la o veșnică strămutare, mereu, însă, cu obsesia mării: „Insula este o plută liniștită pe ocean. Nu mai aude decât vântul suflând peste măcănișuri, palmieri, sau tumultul mării tălăzuind în recif. Seara, păsările se adună în partea cea mai de vest a insulei”³.

Insula imaginată coincide, deci, cu insula originală, în cazul lui Le Clézio. Orice nume va fi purtând, spațiul utopic este locul retragerii familiei scriitorului, în vreme de război, spre un loc securizant. Astfel, utopia este la Le Clézio, dar și la Michel Tournier, una ontologică, de regăsire a Ființei. Conjugarea dintre „eterna reîntoarcere” și călătoria spre Centru o realizează mitemul insulei în *Cartea fugilor*, romanul lui Le Clézio. După multe rătăcirii prin spații citadine anoste, personajul Hogan, numit generic deja – Jeune Homme sau J. H. H. – pentru că această fugă a lui de civilizație este visul colectiv de a regăsi pacea și armonia inițială a oricărei ființe, cea din Edenul de dinainte de păcat, străbate deșertul, căutând muntele, oaza. Însă această călătorie dificilă, la limita morții, prin deșert, reiterează, simbolic, la nivel imaginar, drumul prin deșert al lui Hiuen-Tsang, pelerinul chinez care a făcut turul Indiei în anul

¹ J. M. G. Le Clézio, 1982, *op. cit.*, p. 215.

² *Ibidem*, p. 237.

³ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Urania*, traducere de Mădălin Roșioru, Art, București, p. 182.

630. Această suprapunere-similitudine de experiențe de călătorie aduce împreună și stările pe care le implică această căutare a Paradisului, melancolia, neîmplinirea individuală în spațiul actual și nostalgia, dorul colectiv pentru spațiul ideal. Recuperarea unui timp, mai degrabă decât a unui spațiu, este discutată astfel de Svetlana Boym, pentru care melancolia este conștiința individuală, iar nostalgia, memoria personală și colectivă: „Spre deosebire de melancolie, care se limitează la planurile conștiinței individuale, nostalgia este despre relația dintre biografia individuală și biografia grupurilor sau a națiunilor, dintre memoria personală și cea colectivă”¹. Drumul lui Hogan își pierde ancorarea în timp, este același, spre un loc ideal, spre cunoașterea de sine: „Toate astea s-au întâmplat în Libia sau în deșertul Gobi, prin anul 630 sau 1966, ceva de genul ăsta”². Chiar mai mult, anul 1966 este momentul facerii cărții, deci drumul se abstractizează și mai mult și devine simbolul scrisului, pentru că evadarea poate fi și în cuvinte, o disoluție fizică pentru o renaștere spirituală, eternizată. În definitiv, și experiența pelerinului chinez a rămas mărturie peste timp, prin jurnalul care prezintă periplitul lui în jurul Indiei: „Vreau să evadez în timp și spațiu. Vreau să evadez în străfundurile conștiinței mele, să evadez în gândire, în cuvinte”³. Dar cum construcțiile

¹ Svetlana Boym, 2001, *op. cit.*, p. 17: ‘Unlike melancholia, which confines itself to the planes of individual consciousness, nostalgia is about the relationship between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory’.

² J. M. G. Le Clézio, 2009, *Cartea fugilor*, *ed. cit.*, p. 113.

³ *Ibidem*, p. 114.

demiurgului-om sunt iluzii, el este doar un demiurg ratat, atingerea extazului, a beatitudinii în găsirea locului ideal este dublă: prin spațiul insular și, încercând din nou și din nou, prin materia cărții. Insula descrisă la mijlocul romanului, tot pentru a accentua ideea de Centru, este un contrast între natura ideală și monstruosul înfățișat prin oameni, Centrul adună paradisiacul și monstruosul (ca amintire, reminiscență a unui rău trecut sau ca actualizare a raselor din imaginarul medieval – oamenii nu au nas, au chipul mutilat, la fel, mâinile și picioarele le sunt ciuntite). Prezentând utopia ca „mundus inversus”, Corin Braga, în ampla analiză asupra imaginarului utopic din *Pour une morphologie du genre utopique*, reține ca unele dintre sensurile acestei lumi răsturnate, care este utopia, întoarcerea la origini și cum se distribuie cele două valori, norma și neregularitatea, înțelepciunea și nebunia. Utopia este o axă între centrul sacru și marginalitate, polul monstruosului, cu mențiunea că, în Renaștere, nebunia ocupă centrul¹. La Le Clézio, totul se adună în centru, pentru că și natura ideală și monstruosul pot avea capacități regeneratoare asupra ființei umane, care să poată redeveni acel Adam din momentul creației, cel care stăpânea grădina desăvârșită a Creatorului lumii. Călătoria lui Hogan, Jeune Homme, ca și călătoria lui Alexis din *Căutătorul de aur*, dar și fuga prin lume a personajului

¹ Corin Braga, 2018, *op. cit.*, p. 65: « Le pôle positif était fixé dans le centre symbolique de la communauté, le temple, l'Église, alors que le négatif était repoussé, par les processions du carnaval, en dehors de l'espace habité » („Polul pozitiv era fixat în centrul simbolic al comunității, templul, Biserica, în timp ce negativul era împins, prin procesiunile carnavalului, în afara spațiului locuit”).

Lăila din *Peștișorul de aur* reprezintă o evadare din calea unei societăți imperfecte, în care însă nu se poate interveni. Hogan își mărturisește alienarea, așa cum o face și Adam Pollo din *Procesul verbal*, non-apartenența la acele blocuri citadine care îngrădesc, la luminile false, dar persuasive pentru ființa umană degradată, ale neoanelor de pe străzi și știe că aparține unui alt loc, are nostalgia Paradisului: „Tânjesec după locul pe care să-l recunosc ca fiind dintotdeauna al meu, fără s-o știu”¹. Tot așa, Alexis din *Căutătorul de aur* pleacă spre insula corsarului, după nedreptățile comise de unchiul său asupra familiei sale; ajunge să își părăsească locul natal pentru a trăi și a munci într-un spațiu necunoscut, străin și în condiții mizere. După Corin Braga, utopia implică un proces dialectic: incapacitatea de a schimba ceva concret în statul imperfect și crearea unui stat compensatoriu², care este, de multe ori, insula, un loc izolat, îndepărtat, mai bun. În acest fel, utopia este în osmoză cu călătoriile extraordinare, care, în plus, au caracter inițiativ. Hogan fuge de civilizație, călătorește până când, devenind, pe rând, fiecare element din lume, apropiindu-l, se transfigurează și ajunge să fie chiar drumul, pentru că drumul acesta duce

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Cartea fugilor*, p. 118.

² Corin Braga, 2018, *op. cit.*, p. 21: « La création d'utopies suppose un processus dialectique: révolte de l'utopiste face à un état historique imparfait, constat de son incapacité d'intervention concrète et efficace, construction d'une cité imaginaire, compensatrice » („Crearea utopiilor presupune un proces dialectic: revolta utopistului confruntat cu un stat istoric imperfect, constatarea incapacității sale de intervenție concretă și eficace, construcția unui oraș imaginar compensatoriu”).

spre Centrul Ființei, iar locul acela ideal spre care tinde este în armonie cu sinele, ambele realități, exterioară și interioară, devin consensuale prin această alergătură de colo-colo: „Fug înainte și înapoi, fug în sus și în jos, fug înăuntru”¹; „Trebuie să uit de mine. Trebuie să-mi pierd numele. Trebuie să mă fac mic, mai mic, atât de mic încât să nu mă mai vadă nimeni”².

Spațiul paradisiac se naște, după Corin Braga, la confluența a două miteme: marea primordială, Ocheanosul, și muntele, cu trimitere explicită la Ghilgameș, care merge pe munte să ceară un vis profetic, sau la Moise, în cazul căruia muntele sacru este locul epifaniei. Zeul aerului este cel care desparte marea de munte, între ele instituindu-se insula, grădina edenică³, o putere șamanică demiurgică, ce poate coborî în Infern,

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Cartea fugilor*, p. 117.

² *Ibidem*, p. 122.

³ Mitemele sunt astfel explicate de Corin Braga în articolul *Paradisul interzis. Fața și reversul unei imagini* din volumul 2/2002 al „Caietelor Echinox, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca: « Le topos du jardin se croise avec un autre mytheme, celui du mont. Selon une autre ligne mythique, les dieux habitent au palais au sommet d'une montagne sacrée. Cette attribution trouve probablement son origine dans le processus de personnification des anciennes divinités topologiques de la préhistoire, appartenant à une religion de type chamaniste, au moment de leur sublimation dans les religions de type polythéiste. Selon la théogonie babylonienne, la Mer primordiale, Apsu, engendre le Mont cosmique, dans lequel sont réunis An, le dieu du ciel, et Ki, le déesse de la terre. [...] C'est son fils, Enlil, le dieu de l'air, qui provoque la séparation de deux hémisphères », p. 108.

ca apoi să urce spre cerul fără nori, așa cum este înfățișată lumea în *Potopul*. După cele 12 zile ale creației, infernale, totul se luminează: ploaia distructivă se oprește și duce cu ea, ca în *Nostalghia* tarkovskyană, rămășițele unei lumi reificate. Pierzându-și sacralitatea, lumea rămâne să fie recreată de om, ca în concepțiile buddhiste: „Cât privește cosmologia și antropogonia, pe care el refuză să le discute, este evident că pentru Buddha lumea n-a fost creată nici de către un zeu, nici de un demiurg, nici de Spiritul rău (cum consideră gnosticii și maniheenii), ci continuă să existe, *adică este creată continuu, prin actele, bune sau rele, ale oamenilor*”¹.

Ca o insulă sălbatică, aflată între munți și mare, este înfățișată valea Boucanului din *Căutătorul de aur*, cu arbori chalta, ce amintesc de pomul binelui și răului, între munți și mare: „Pe atunci, taică-meu, Mam, Laura și cu mine trăiam închiși în lumea noastră, în valea Boucanului, străjuită la răsărit de piscurile zdrențuite ale Celor Trei Coline, la miazănoapte de plantațiile uriașe, la miazăzi de terenurile necultivate de la Râul Negru, iar la apus, de mare”². La fel se organizează și marginalitatea satului Saint-Martin pentru Esther (din *Steaua răătăcitoare*), în plus, valea închisă de stânci și animată de zgomoatele cascadei fiind și locul consumării primei iubiri, adamice, a adolescenței (de unde o semnificare bachelardiană a focului ca sexualitate și lumină, ca și în *Potopul*, prin iubirea dintre Besson și fata cu părul roșu), iar revenirea la imaginea copilăriei umple spațiul sufletesc al primei experiențe erotice și se asociază cu chipul tatălui absent pentru totdeauna, așa cum Israelul

¹ Mircea Eliade, 1992, *op. cit.*, vol. II, p. 92.

² J. M. G. Le Clézio, 1989, *op. cit.*, p. 23.

liniștit de dincolo de mare este Mecca spirituală niciodată atinsă: „Simțea o vibrație stranie, un tremur care avea rezonanță cu pământul și cu apa torentului. În chei era un frig de gheață care-ți tăia respirația, lui Tristan i se părea că-i sfășie trupul pe dinăuntru, că răsuflarea sa ieșea ca dintr-o crăpătură a muntelui. De aceea poate, totul era aici atât de nou, de misterios, bizar și neliniștitor”¹.

Ce conotații capătă elementele primordiale în construirea paradisului ca lumea de dincolo de poarta orașului, a civilizației (obsesiv aici fiind vizat Parisul aglomerat și angoasant), care scindează orizontul în munte și mare, cer și pământ? Mai întâi, este apa care, ca în viziunile lui Bachelard, are dublă funcție: distructivă, cum sunt *potopul*, furtuna, valurile mării ca semn al necunoscutului pentru neinițiați: „Era oribil să fii astfel prada uzurii. Nu puteai scăpa; mai devreme sau mai târziu, apa te-ar regăsi, subtilă, alunecoasă, și, ca un rasfel, s-ar lipi de carnea ta, ar face-o bucățele, ar mânca-o, ar dizolva-o fără motiv. N-ar avea liniște până ce n-ai deveni praf impalpabil în domeniul apei”². Sau apa ca element care „leagă și leagănă ca o mamă”³, cum e torentul care îi călăuzește peregrinarea prin lume Estherei din *Steaua rătăcitoare*. Apoi, sunt norul și stânca, în relație biunivocă, de dublă schimbare de specificitate. Lumea din *Potopul* se deschide cu imaginea norului care *a fost în ziua cea dintâi*: „La început, au fost nori, și iar nori, gri și negri, mânați de vânt, opriți la orizont de un lanț de

¹ *Idem*, 2009, *Steaua rătăcitoare*, p. 48.

² *Idem*, 1982, *Potopul*, p. 82.

³ Gaston Bachelard, 1995, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, ed. cit., p. 149.

munți”¹. Iar norul se leagă de visul *țipat* expresionist în afară. După Bachelard, „sufletul care visează în fața norului ușor primește totodată imaginea materială a unei efuziuni și imaginea dinamică a unei ascensiuni. Într-o asemenea reverie a norului ce se pierde în cerul albastru, ființa care visează participă din plin la o sublimare totală. Este cu adevărat imaginea sublimării absolute. Este călătoria extremă”². Nu întâmplător, stâlpul de legare dintre Gee și Uranus este pinul, un axis mundi cu aceeași conotație de „ax de reverie”³. Este visul ascensional al Estherei ajunse în poarta ce o transpune în lumea ideală, „o fereastră ireală, unde strălucea cerul”⁴, printre nori pufoși. În final, „cerul se apucă să imite pământul. Stânca și norul se desăvârșesc unul prin celălalt”⁵. Materialitatea imobilă se dinamizează ca o *fata morgana* sub impactul norilor călători, opriți în loc pentru a da iluzia unei clipe statornice și eternizate.

Dar, așa cum norul se împrăștie, tot astfel dispare Insula Preafericiților, condamnată la o neobosită agonie. Se salvează doar lumea visată *a doua oară*, ca în *proiecțiile* platoniciene, adică lumile scrise: „Nu mai există, sub fruntea aplecată, în fața ochilor aprinși de oboseală, decât această imensă pagină scrisă, în care toate cuvintele și toate literele s-au topit, opera completă a neantului, frumosul poem monocrom ilizibil”⁶.

¹ J. M. G. Le Clézio, 1982, *op. cit.*, p. 5.

² Gaston Bachelard, 1997, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, traducere de Angela Martin, Univers, București, p. 199.

³ *Ibidem*, p. 211.

⁴ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Steaua rătăcitoare*, *ed. cit.*, p. 94.

⁵ Gaston Bachelard, 1998, *Pământul și reveriile voinței*, *ed. cit.*, p. 141.

⁶ J. M. G. Le Clézio, 1982, *op. cit.*, p. 247.

Nu supraviețuiește paradisul recreat de om, ci utopia utopiei, cartea creată de mâna meșteșugită a demiurgului-șaman. Iar la Tournier rămâne lumina orbitoare care acoperă pământul în haina sacralui, acela râvnit de personaje în grelele lor încercări de peregrini.

2. Femeinitatea (*anima*) – rolul ei în definirea identității

Acest drum al căutării Paradisului este marcat de nostalgie, iar dorul după ceea ce sălășluiește vag în amintire se asociază, în planul existenței obișnuite, cu locul natal, cu un loc sfânt, cum este Ierusalimul, sau cu iubirea. De altfel, tot imaginarul paradisiac face trimiteri plurisemantice la ideea de femeinitate. Prezentând o istorie a acestui imaginar de-a lungul secolelor, Jean Delumeau se oprește la Efrem din Siria, pentru care locul sufletelor este pânțele matern. Astfel, la primii creștini, Paradisul înseamnă somn, odihnă, spațiu securizant, pânțe matern: „Paradisul care precedă învierea era pentru ei [primii creștini] pacea plină de liniște a cuibului matern”¹. Insula, mițemul frecvent asociat de Le Clézio și de Michel Tournier cu Paradisul, cu „locul ideal”, cu un loc utopic, ca și grădina, este văzută ca ipostază a femeinității. Robinson, din *Vineri sau limburile Pacificului*, romanul lui Michel Tournier, percepe insula drept un pânțe matern, unde stă ghemuit ca în spațiul intrauterin, după cum aceeași insulă va fi un mijloc de a

¹ Jean Delumeau, 1997, *Grădina desfătărilor. O istorie a paradisului*, ed. cit., p. 34.

procrea, devine obiectul iubirii, iar rezultatul acestei iubiri sunt mandragorele, plantă care seamănă, pentru Robinson, cu o fetiță, prin rădăcina ramificată ca degetele unei mâini. De asemenea, sunt plante care au puteri magice, pentru că insula lui Robinson este una care nu repetă decât aparent memoria civilizației. În esență, acesta este un spațiu reconstituit în virtutea miturilor. Insula construiește un lanț paradigmatic cu termeni din sfera semantică a feminității: pământul-mamă, pământul-femeie, pământul-mireasă. Robinson repetă versurile din *Cântarea Cântărilor*, reînvie sacrul prin cuvânt, el fiind Mirele, iar Speranza, insula, Mireasa: „*Biblia*, plină de imagini care identifică pământul cu-o femeie ori mireasa cu-o grădină, îi acompania dragostele cu cel mai venerabil epitalam. Robinson știe curând pe dinafară aceste texte sacre și fierbinți, și-n timp ce trecea prin pădurea de arbori de gumă și de santali pentru-a se duce-n valea trandafirie, profera versetele Mirelui, apoi, tăcând, asculta cântând în el răspunsurile Miresei”¹. Insula capătă treptat o dublă semnificație, dublul fiind principiul de organizare narativă și la nivel de imaginar a textelor lui Michel Tournier. Este insula-iubită și este insula/grota maternă, aceea unde se cufundă Robinson având în minte chipul mamei, dar și imaginea clepsidrei care stă pe loc. De fapt, ambele ipostazieri din sfera feminității permit o asociere cu spațiu-timpul zero, cu arhetipul, cu atingerea stării de extaz, în termenii lui Le Clézio, o contopire cu natura, cu materia care să redea accesul la sine, la sacru, la Paradisul primordial.

¹ Michel Tournier, 1978, *Vineri sau limburile Pacificului*, ed. cit., pp. 154-155.

O altă fațetă a feminității, cea a Erosului, face din iubire o cale spre inițiere, valorificând concepțiile primitive asupra sexualității. Ritualul erotic are o funcție mitico-religioasă în societățile arhaice, așa cum consemnează Ioan Petru Culianu. Un astfel de ritual inițiativ permite accesul la totalitate, fiind chiar o anticipare a călătoriei sufletului spre cer: „numai prin astfel de ceremonii – orgii colective sau bisexualizarea (androginizarea) rituală – poate fi recuperată unitatea/totalitatea”¹. Ritualul erotic, în viziunea arhaică, așa cum menționează tot Ioan Petru Culianu, reprezintă o formă de „« sacralizare » a sexualității”² și din această perspectivă se regăsește iubirea și în textele celor doi autori francezi. La Le Clézio, în *Urania*, între legile din Campos, țara utopică, inventată, „sexualitatea liberă, dar controlată” este un act inițiativ, tinerii fiind educați în acest sens de „îndrumători”³. Hoatu este mai aproape de existența într-o comunitate arhaică, este o indiană ce vorbește în *elmen*, o limbă veche, folosită în insula de unde provine această fermecătoare femeie și ea devine inițiatorul lui Raphaël în iubire. Pentru Hoatu, „iubirea nu e un sentiment exclusiv și nici tragic”⁴, dar în vorbele, în gesturile ei, Raphaël găsește acel îndrumător care „i-a deschis spiritul”⁵. Și personajul Ouma, tipul primitivului dintr-un popor nomad, este un mistagog

¹ Ioan Petru Culianu, 2003, *Cult, magie, erezii. Articole din enciclopedii ale religiilor*, traduceri de Maria-Magdalena Anghelescu și Dan Petrescu, Polirom, Iași, p. 180.

² *Ibidem*, p. 192.

³ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Urania*, ed. cit., p. 212.

⁴ *Ibidem*, p. 121.

⁵ *Ibidem*, p. 121.

pentru Alexis, protagonistul din *Căutătorul de aur* al lui Le Clézio. Este fata întâlnită în insula unde Alexis credea că se ascunde comoara corsarului, de la ea învață că existența aproape de natură este cea adevărată, sacră, pură, că aurul este o iluzie. Ea știe tainele lumii, are acces la arhaic, la arhetipuri: „Am nevoie de ea, ea [Ouma] e cea care deține cheile tainei căutătorului de aur”¹; „nu-mi închipuiam că fata asta sălbatecă și ciudată cunoștea taina”². Ouma este *alter*-ul, îl ajută pe Alexis în cunoașterea de sine: „« Ou-ma-a! » Mi se pare că-mi strig propriul nume ca să trezesc în peisajul pustiu ecoul vieții mele, pe care l-am pierdut în timpul tuturor acestor ani de distrugere”³. Ea întregește tabloul „locului ideal”, perfecțiunea, alături de cele două păsări albe din spațiul regăsit al copilăriei, ce ar putea fi cocorul alb sau negru, care, la taoiști – așa cum susține Ioan Petru Culianu –, sugerează călătoria spre ceruri⁴. Toate rătăcirile prin lume ale lui Alexis se suprapun și imaginea finală conține astfel, aluziv, ideea atingerii Paradisului ceresc, alături de Ouma, femeia primitivă, sălbatică, arhetipală.

Femeia este chipul Paradisului, este calea spre Paradis, este oglinda prin care personajul se vede pe sine, prin relația cu femeia-insulă, femeia-grădină, femeia-mireasă, protagonistul își definește devenirea, drumul spre Centrul Ființei.

¹ *Idem*, 1989, *Căutătorul de aur*, ed. cit., p. 228.

² *Ibidem*, p. 232.

³ *Ibidem*, p. 228.

⁴ Ioan Petru Culianu, 2015, *Călătorii în lumea de dincolo*, ediția a treia, traducere de Gabriela și Andrei Oișteanu, prefață și note de Andrei Oișteanu, cuvânt înainte de Lawrence E. Sullivan (în românește de Sorin Antohi), Polirom, Iași, p. 119.

La Michel Tournier, Erosul își actualizează sensurile din mitologia greacă. Eros este una dintre formele Materiei originare¹ – cum îl prezintă Claude-Gilbert Dubois în *Mythologies de l'Occident* – este „primul strigăt comprehensibil din anticul Haos”² și însumează „două principii contrare: atracția și disensiunea”³, prin originea lui, fiind fiul lui Venus și al lui Ares. Prin Eros, Michel Tournier exprimă respingerea unor convenții sociale referitoare la cuplu, iar aici se încadrează heterosexualitatea, pentru că iubirea nu mai are nimic de-a face cu procrearea. Este abandonată relația conjugală care are acest scop, de a procrea, și se revigorează iubirea ca senzualitate. Tournier își justifică poziția în direcția anunțată de Denis de Rougemont, iubirea ca pasiune, afirmată prima dată prin *Tristan și Isolda*. Cea care ar fi trebuit să aducă armonie în cuplu sădește discordie, haos, iar „normalul” în materie de relație bărbat-femeie trece printr-o oglindire deformată. În *Vineri sau limburile Pacificului*, Robinson nu își amintește nicio clipă pe insulă de soția și de copiii lăsați în urmă odată cu plecarea lui, însă numele insulei, Speranza, este dat în cinstea unei italiene cunoscută cândva. În *Meteorii*, cuplul Maria-Barbara – Eduard este nefiresc, este gol la nivel de sentimente, astfel că bărbatul

¹ Claude-Gilbert Dubois, 2013, *Mythologies de l'Occident*, Ellipses, p. 173: « l'une des premières productions, méritant un nom propre, de la Matière originelle ».

² *Ibidem*: « Il est le premier cri compréhensible de l'antique Chaos ».

³ *Ibidem*: « couple formé par les deux principes contraires d'attraction et de dissension ».

își caută pasiunea lângă o amantă, Florence¹. Erosul, în spiritul sensurilor mitice, înseamnă renașterea pasiunii, a senzualității, iar la Michel Tournier, soluțiile sunt din sfera unor relații pervertite, a-normale, dar unde „perversio”, din limba latină, implică „transgresarea morală a convențiilor”². Secvențial, temporar, o soluție în acest dublu sens, de respingere a principiilor sociale, respectiv de revigorare a pasiunii pe care Erosul o implică, pare să fie androginia, sugerată prin homosexualitate (cazul lui Alexandre din *Meteorii*), prin celula gemelară (Paul și Jean din *Meteorii*) sau, într-o formă absolutizată, prin sublimarea Erosului (Abel din *Regele Arinilor*). Recurența mitului androginului face trimitere la plenitudinea trecutului, în viziunea lui Fui Lee Luk³, la momentul când Adam reunea principiul masculin și pe cel feminin. Acesta este Adam spre care tind personajele lui Tournier, un Adam care să fie 1, acela de dinainte de cădere. Eșecul lui Alexandre în împlinirea prin celălalt, conștientizarea lui Paul că acea căutare a jumătății, a

¹ Fui Lee Luk, 2003, *Michel Tournier et le détournement de l'autobiographie*, suivi d'un entretien avec Michel Tournier, Éditions Universitaires de Dijon, p. 137: « Comme *Vendredi*, *Les Météores* peint un portrait cynique de l'hétérosexualité. Le couple central du roman, les parents des jumeaux, est représenté comme un structure vide » („Ca în *Vineri*, *Meteorii* pictează un portret cinic al heterosexualității. Cuplul central din roman, părinții gemenilor, este reprezentat ca o structură vidă”).

² Fui Lee Luk, 2003, *op. cit.*, p. 139: « [*perversio*] signifie une transgression morale des conventions ».

³ *Ibidem*, p. 144: « le recherche de la plénitude qu'il associe au passé » („căutarea plenitudinii pe care el o asociază cu trecutul”).

geamănului, era iluzia că unitatea se poate reface dovedesc că androginia nu poate rămâne soluția până la final. În plus, această dualitate, chiar și în interiorul aceleiași ființe unitare, androginul, ajunge să reflecte tot opozițiile binare pe care le instituie heterosexualitatea și care – din perspectiva lui Michel Tournier – sunt punctul de disociere critică de felul cum funcționează societatea. Opozițiile binare sunt concepte stabilite de o societate ahtiată după putere și control. Ursula Fabijancic, analizând modul cum se configurează Erosul în romanele lui Michel Tournier, marchează aceste „opoziții rigide și absolute: masculin/feminin, homosexual/heterosexual, corp/spirit, sine-le/altul – opoziții construite de o societate autocratică, înclinată să dividă cu scopul de a domina și de a controla”¹. Ignorarea alterității este calea de ajunge la sine, unind, nu excluzând corporalitatea și spiritualul. De fapt, aceasta este adevărata căutare, împlinire individuală, unirea cu cosmicul, cu divinul, devenită posibilă, după Ursula Fabijancic, „prin transcenderea corpului sau prin sublimare sexuală”². Claude-Gilbert Dubois,

¹ Ursula Fabijancic, 2007, *Michel Tournier's sexual utopia revisited: androgyny and sublimation*, în „Neophilologus”, 91, p. 396: ‘rigid and absolute binary opposites – masculine/feminine, homosexual/heterosexual, body/spirit, self/other – opposites constructed by an autocratic society bent on dividing in order to dominate and control’.

² *Ibidem*, pp. 397-398: ‘His ideal of a harmonious androgynous bond with an Other is undermined, according to them [some critics], by another ideal of fusion, a mystic one, between the self and some cosmic force, for example, a union made possible only through solitude, transcendence of the body or through sexual sublimation’

urmărind transpozițiile pe care le dobândește Eros în imaginarul occidental de-a lungul timpului, reține trei registre sub care pot fi așezate metamorfozele dobândite de Amor: „fizică, metafizică, mistică”¹. Depășirea corporalității (de exemplu, a etapei legăturii erotice cu insula, pentru Robinson din *Vineri sau limburile Pacificului*) înseamnă trecerea la etapa următoare, metafizică, desprinderea de celula gemelară, androginică (relația cu *alter*-ul, cu Vineri, pentru Robinson, renunțarea la Jean ca scop al căutării pentru Paul, în finalul romanului *Meteorii*, pierderea lui Daniel pentru Alexandre, în *Meteorii*), iar, la acest nivel, se instituie mai puternic nostalgia Paradisului, a unui amor pierdut, cum consideră Dubois², a acelui Adam nescindat, așezat de Creator singur în Eden. Ultimul palier, cel mistic, se construiește textual prin unitatea și, totodată, opoziția dintre corporal și spiritual. Erosul nu își pierde însă

(„Idealul său al unei armonioase legături androgine cu un Altul este subminată, după unii critici, de un alt ideal de fuziune, una mistică, între sine și o formă de forță cosmică, de exemplu, o uniune făcută posibilă doar prin solitudine, transcenderea corpului sau prin sublimare sexuală”).

¹ Claude-Gilbert Dubois, 2013, p. 179: « C’est sous ce triple registre – physique, métaphysique, mystique – que nous aborderons l’étude des métamorphoses culturelles de l’Amour » („Sub aceste trei registre – fizic, metafizic, mistic – abordăm studiul metamorfozelor culturale ale lui Amor”).

² *Ibidem*, p. 180: « Métaphysique, il [Eros] inspire le théorie platonicienne de l’attraction des Idées et la nostalgie d’un paradis d’amour perdu » („Metafizic, el [Erosul] inspiră teoria platoniciană a atracției Ideilor și nostalgia unui paradis al iubirii pierdute”).

caracterul său dual nici în această secvență. Este locul unde Erosul amplifică forța de atracție și de respingere dintre elemente – pe care Dubois o atribuie la tot ce există în univers: apa și focul, pământul și aerul¹ –, iar Erosul nu se sustrage acestui mecanism după care cosmicul ființează. Sublimarea sexuală și tinderea spre spiritual, împreună cu felul cum Erosul înseamnă atracția și respingerea dintre elemente, pentru a duce la împlinirea mistică, se evidențiază prin parcursul pe care îl are personajul Abel din *Regele Arinilor* și, mai ales, prin secvența finală a acestui proces transfigurator, în urma căruia monstruozitatea devine cale spre divin. În momentul când trupele rusești pătrund în spațiul unde copiii din Napola se instruiesc să servească idealurilor distorsionate naziste, Abel îl ridică pe umeri pe Efraim, copilul evreu. Aici intervine rolul limbajului, al cincilea element, care să sublinieze dimensiunea mitică pe care faptele din istoria reală relatată o au. Abel înaintează prin mărul cleios, apăsător în plus de greutatea corporală a copilului, trupul i se pierde treptat în pământul din care Adam a fost creat, dar, în același timp, capul și imaginea copilului se pierd într-o aură diafană până când, prin reducția materiei, rămâne doar spiritul, steaua lui David în șase colțuri: „Și pe măsură ce picioarele i se afundau mai tare în landul mustind de apă, simțea copilul – atât de slăbuț, atât de diafan totuși – atârând asupra lui ca o masă de plumb. [...] De-acum trebuia să facă un efort supraomenesc ca să învingă rezistența cleioasă care îi măcina pântecul, pieptul, dar persevera, știind că așa

¹ *Ibidem*, p. 174: « tout, dans le monde, s'attire et se repousse, l'eau et le feu, la terre et l'air » („totul, în lume, se atrage și se respinge, apa și focul, pământul și aerul”).

trebuie să fie. Când ridică pentru ultima oară capul spre Efram, nu mai văzu decât o stea de aur care se învârtea încet pe cerul negru”¹. Pentru Ursula Fabijancic, foria este semnul omului căzut², al lui Adam alungat din Eden. Dar în actul foric din final, când Abel devine purtător, după ce, inițial, fusese cel purtat de Nestor, prin moarte, Abel se întoarce la androginicul Adam, la Geea, la pământul-mamă, la veșnicie³, cu atât mai mult cu cât, în interpretarea dată de Ursula Fabijancic, susținută atât textual, cât și prin confesiunile din jurnale ale autorului însuși, „corpul” și „spiritul” reprezintă „pământul și aerul”⁴, deci elementele care se opun, dar care acum, prin

¹ Michel Tournier, 2011, *Regele Arinilor*, ed. cit., pp. 406-407.

² Ursula Fabijancic, 2007, *op. cit.*, p. 394: ‘Only a fallen human can be phoric’ („Doar omul căzut poate fi foric”).

³ *Ibidem*, p. 402: ‘The prior life [that Abel is returning to] is, of course, that of the original androgyne, Adam. And through (and beyond) Adam, further back in time, it is a return to the beginning of all beginnings, the earth, « mother » earth, this matter that defies mutability and is the cradle of eternal rest’ („Viața anterioară [spre care se întoarce Abel] este, desigur, aceea a androgenului original, Adam. Și prin (și dincolo de) Adam, mai departe în timp, este o întoarcere la începutul tuturor începuturilor, la pământ, pământul «mamă», această materie care sfidează reciprocitatea și este leagănul odihnei veșnice”).

⁴ *Ibidem*, p. 401: ‘The terms « corps » and « esprit » are not morally charged in Tournier’s vocabulary. They refer to two of the four elements, earth and air, nothing more’ („Termenii « corp » și « spirit » nu au o încărcătură morală în vocabularul lui Tournier. Ei se referă la două dintre cele patru elemente, pământul și aerul, nimic mai mult”).

gestul mistic al lui Abel, se reconciliază. Prin purtarea copilului, Abel preia și rolul matern și, prin doi, sugerează, sublimând, treimea, „devine unitatea familiei adamice originare”¹. Opozițiile funcționează din nou după criteriul complementarității instituit de proza lui Tournier. Vechiul și Noul Testament se suprapun ca imaginar în acest ultim act, pentru a sugera regresiunea spre Adam de dinainte de căderea din Paradis. În discuțiile lui Tournier cu Fui Lee Luk, din 1999, autorul francez comentează că sexualitatea este una dintre distincțiile dintre Vechiul și Noul Testament: „Sexualitatea este peste tot în Vechiul Testament, sub toate formele sale. [...] În timp ce în creștinism, nu există nicio formă de sexualitate, nu există nimic”². Este doar Sfânta Familie, un Eros pur, spiritualizat, pe care îl sugerează, însă, prin sublimare, Abel cu micul evreu apăsându-l pe umeri. Copilul are acest atribut, de a sugera familia, fără convențiile concepute de civilizație, în finalul unui alt roman al lui Tournier, *Vineri sau limburile Pacificului*. Joi instituie legea spirituală, puritatea, ideea unui nou început, acela originar, repetabil în spațiul insular al lui Robinson, chiar dacă, din perspectivă temporală, imposibil de readus în prezent decât la nivel simbolic.

Uneori, la Le Clézio, femeia apare și sub chipul detestabil, respingător al orașului, este „Oraș, oraș-femeie!”³, iar, în acest

¹ *Ibidem*, p. 393: ‘Abel [...] becoming the original adamic family unit’.

² Fui Lee Luk, 2003, pp. 208-209: « La sexualité est partout dans l’Ancien Testament, sous toutes ses formes. [...] Alors que dans le christianisme, il n’y a aucune forme de sexualité, il n’y a rien ».

³ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Cartea fugilor*, p. 66.

caz, relația cu feminitatea ia forme agresive. Mulatra pe care o urmărește Hogan, personajul din *Cartea fugilor*, pe străzile orașului unde poposește în călătoria lui cu autobuzul, departe de civilizație, are și ea aceleași atribute ca și locul ce îi provoacă repulsie. Este feminitatea cu o înfățișare degradantă, vulgară, pe care Hogan o respinge, iar această atitudine îl împinge la viol, la o relație dură și absentă cu cea care este asemenea orașului luminat artificial de reclame. Și ea este sclipitoare în sens negativ, „în rochia cu mii de solzișori”, strânsă pe „trupul arămiu”¹, iar actul erotic acceptat tacit, lipsit de orice sentiment sau noimă, prin suprapunerea celor două imagini, oraș-femeie, este un gest de anulare a ceea ce trebuie să fie iubirea, bărbatul și femeia, lumea. Violul este sfârșitul vânătorii, al urmăririi acestui trup lasciv, zvelt, ispititor totuși, „violul este tragic”², înseamnă distrugerea erosului. Femeia mulatră asociată spațiului citadin, în ipostaza ei degradată, din *Cartea fugilor*, intră în contrast cu femeia în ipostaza ei de ființă primitivă, păstrătoare și cunoscătoare a miturilor, a arhetipurilor, cum este Ouma din *Căutătorul de aur*. Prima tace pentru că este superficială, este doar o imagine goală de sens, ca și literele luminoase de deasupra magazinelor din oraș. Ouma tace pentru că știe adevărurile ascunse, oculte, știe că aurul, comoara nu sunt ceea ce caută Alexis. În relația cu primitivul, erosul este o cale de căutare a sinelui, însă femeia-oraș este parte din distrucția lumii, din procesul de căutare a esențelor, ștergând straturile așezate peste mit de efectele civilizației, de reclamele luminoase. Lumina, spre deosebire de romanele lui Michel

¹ *Ibidem*, p. 80.

² *Ibidem*, p. 81.

Tournier, unde simbolizează sacrul, Duhul Sfânt coborât pe pământ (în *Gaspar, Melhior și Baltazar*), este, la Le Clézio, semnul unei lumi comerciale, artificiale. Noaptea este purtătoare de esență, este aproape de arhetip, de divin. La Michel Tournier, doar când personajul este aproape de conștiința deplină de sine, coboară în întunericul ființei (simbolizată prin tunelul pe unde se târăște Paul să iasă la liman din Berlinul de Est care îl ține captiv). Și la Michel Tournier, femeia apare în ipostaze negative. Este femeia-ispită, dar și mobilul căutărilor, Biltine, din *Gaspar, Melhior și Baltazar*, sau Regina blondă a cărei influență devastatoare este oprită prin trecerea dincolo de aparențe, citindu-i chipul ca semn, nu ca frumusețe ispititoare.

Totuși, chiar și atunci când femeia este o instanță cu atribute negative, ea este căutată, dorită: „Totuși asta-i tot ce mi-ar plăcea: ca o voce ascuțită de femeie să-mi strige deodată numele sub fereastră”¹, întrucât ea este *anima*, este parte a inițierii, este oglindire, este acel opus pozitiv totuși, despre care mărturisește Tournier atunci când exemplifică felul cum funcționează folosirea conceptelor. Bărbat se opune conceptului de femeie, după cum dulcele se opune săratului. Femeia-oraș, femeia-ispită este coborârea în Infern, necesară renașterii în Paradis, așa cum Taor din *Gaspar, Melhior și Baltazar* stă în mina de sare, deși pornise în căutarea dulcelui. Sarea însă îl va duce la lumină, la întâlnirea cu divinul, tot așa cum femeia în toate ipostazele ei îl conduce pe protagonist la conștiința de sine, la găsirea Paradisului celest.

După Corin Braga și actualizând și concepția lui Dubois despre relația patern-matern pentru lumile perfecte, utopia –

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Cartea fugilor*, ed. cit., p. 41.

constructul ideal, insula lui Robinson – este figura paternă. Omul care administrează un astfel de spațiu ideal va fi, însă, un demiurg ratat. Insula lui nu rezistă, se destramă asemenea Insulei Semilunii unde ar fi trebuit să se stabilească „poporul-curcubeu” (din *Urania* lui Le Clézio). Arcadia, însă, un „loc ideal” mai rafinat, mai spiritual, este sânul matern și implică alte concepte feminine: pământul, natura¹. Doar prin unitatea celor două componente se poate realiza transgresarea pământescului și atingerea spiritualului.

3. Neofiți și inițiați

3.1. Treptele sapiențiale în evoluția protagonistului din romanele lui J. M. G. Le Clézio

Personajul leclézian se construiește prin conjugarea principiilor „Noului Roman” – unde caracterul creat nu mai are istorie, așa cum îl definește Alain Robbe-Grillet în eseul dedicat prozei moderne de la mijlocul secolului al XX-lea – cu viziunea autorului francez asupra luării în stăpânire a lumii

¹ Corin Braga, 2018, *op. cit.*, p. 62: « Si l'Utopie exprime un fantasme d'identification à l'image du père par l'auto-projection de l'utopiste dans la posture de demiurge et de patriarche de toute une communauté d'élus [...], l'Arcadie manifeste un „désir régressif de retour au sein maternel” » („Dacă Utopia exprimă o fantasmă de identificare cu imaginea tatălui prin auto-proiecția utopistului în postura demiurgului și a patriarhului întregii comunități de aleși [...], Arcadia manifestă o « dorință regresivă de întoarcere în sânul matern »”).

pentru reconstrucția ei. Universul său fictiv urmărește două paliere: pe de o parte, reîntâlnirea cu sinele prin obsesia utopică a insulei paradisiace, pe de altă parte, călătoriile extraordinare spre ținuturi necunoscute, insulele cele mai îndepărtate, unde „gândirea vrăjită” imaginează Paradisul terestru: „[Străinul] investește imaginile alterității cu energie afectivă și sensuri simbolice, într-o tentativă inconștientă de a le reduce la imagini ale sinelui”¹. Adam Pollo, din *Procesul verbal*, prin numele său simbolic și prin faptul că deschide șirul neofiților care se înscriu voit într-un periplu ontologic, al devenirii, ștanțează scrisul lui Le Clézio cu cele două perspective asupra călătoriilor/proiecțiilor utopice. Adam este primul și ultimul om, un fel de Noe, un al doilea Adam, naufragiat pe o insulă, în afara lumii, din care se așteaptă renașterea pură a raselor umane: „De secole se aștepta acest moment, și el, Adam Pollo, ajunsese, venise pe neașteptate, se consacrase posesorul tuturor lucrurilor; era fără îndoială ultimul din rasa sa, și era adevărat, pentru că această rasă se apropia de sfârșit”². Rasa lui este mulțimea de oameni indiferenți, absenți, care îi ascultă discursul atât de dezarticulat pentru ei, el fiind un alienat asupra căruia reacția nu poate fi decât anihilarea prin violență – ziarele scriu că a fost închis pentru că a tulburat acea liniște, lipsită de sens, a cetății. Pollo, ca nume, evocă un arhetip al călătorului, al marinarului aventurat spre descoperirea unor locuri îndepărtate, care să devină „imagini ale sinelui”. Indiile corespund „inconștientului colectiv”³. Discutând, în lucrarea sa de doctorat, despre personajele leclézienne, Monique Michel susține că acestea au

¹ Corin Braga, 2006, *op. cit.*, p. 91.

² J. M. G. Le Clézio, 2009, *Procesul verbal*, *ed. cit.*, p. 60.

³ Corin Braga, 2006, *op. cit.*, p. 92.

un caracter primitiv, ceea ce se explică prin nostalgia originilor. Se înțelege aici însă omul dezbrăcat de sine, de lume și omul care vrea să revină la a simți liantul spiritual dintre el și natură, dintre el și transcendent, așa cum sunt comunitățile arhaice de indieni prezentate în *Hai*; Adam Pollo nu e străin de civilizație, nu se retrage doar ca o formă a negării contemporaneității goale de sens, ci și pentru a-și regăsi adevărul interior; el continuă să comunice cu lumea absurdă, dar numai la nivel de subzistență; altminteri, pare transfigurat.

Devenirea într-o recuperare a Ființei este *Dasein*-ul heideggerian, întrucât eroul lui J. M. G. Le Clézio ia cunoștință de „ființările diferite de el însuși”, de natura antropomorfizată, de alte ființări, diferite de sine, mai mult ca aspect al alienării sau al relației cu *alter-ego*-uri imateriale (scrisorile trimise unei instanțe feminine, *anima*, după C. G. Jung, în *Arhetipurile și inconștientul colectiv*¹). Ia cunoștință de „ființarea care sunt eu însumi”, sinele, de „a-fi-în lume”, spre deosebire de „a-sălășlui-în-lume”². Ființarea ar corespunde modelului arhetipal de structură lunară, de data aceasta în analiza miturilor „eternei reînțoarceri” la Eliade, unde fazele lunii corespund vârstelor identitare ale eroilor lui J. M. G. Le Clézio: „nașterea, « uzura » și destrucția Universului”³, urmate de renaștere.

¹ C. G. Jung vorbește despre reactivarea arhetipului principiului deist al creării lumii, principiul masculin și principiul feminin, care face posibilă actualizarea părții feminine a sufletului, *anima*, în *Opere complete (1). Arhetipurile și inconștientul colectiv*, 2003, Trei, București, p. 72.

² Gabriel Liiceanu, 2012, *Cuvinte-cheie ale lui Heidegger*, Humanitas, București, p. 60.

³ Mircea Eliade, 1991, *op. cit.*, p. 87.

În documentarul publicat în 2014, al producătorului Jeremy Williams, Le Clézio declară că ceea ce scrie un scriitor vine din copilărie sau din tinerețe: „Cred că cele mai multe dintre lucrurile pe care le scrii când ești scriitor vin din prima copilărie sau din tinerețea timpurie”¹, pentru că aceia sunt cei mai intenși, cei mai rapizi, „arzători”² ani (primii 15 ani). Pentru scriitor, sunt anii care i-au marcat profund viața, prin fuga din fața războiului și încercarea de a supraviețui atacurilor armate (unele dintre personaje trec și prin această experiență tragicoformatoare a războiului – Alexis din *Căutătorul de aur*, Esther din *Steaua răătăitoare*), prin călătoria spre Nigeria, unde lucra tatăl său, drum însoțit și de primul text scris, la 7 ani. Dar, poate mai important decât orice, viața lângă tatăl său l-a așezat în proximitatea unei comunități mult diferite de cea franceză de unde venea copilul Le Clézio și, mai târziu, în întreaga operă, se configurează indivizi care sunt încă în contact cu primitivul, cu arhetipul, legătură pe care civilizația a pierdut-o și pe care o poate recupera prin regresia spre acest mod de viață liber, privat de constrângeri, arhetipal. În același documentar, Le Clézio susține că a scrie despre copilărie și tinerețe (personajele sale sunt copii, adolescenți, tineri neinițiați) înseamnă „o reconectare cu sinele trecut”³, iar prin aceasta, cu arhaicul,

¹ Le Clézio, 2014, documentar produs pentru Nobel Media de October Films; scenarist și producător, Jeremy Williams, editat de Paul Carlin, fotografii de Michael Timney, sursa youtube.com, accesat în martie 2020: ‘I think that most of the things you write when you are a writer come from your early childhood and your early youth’.

² *Ibidem*: ‘burning years’.

³ *Ibidem*: ‘reconnecting with my older self’.

cu viața pe care nici nu a cunoscut-o, a familiei nevoite să plece din Insula Mauritiu.

În *Hai*, Le Clézio prezintă cele trei etape ale inițierii la indieni. Mai întâi, are loc luarea la cunoștință de lume, de tot, prin privire, este etapa „Tahu Sa”, „ochiul care vede tot”¹. Privirea este cea care oferă mărturie despre ce se instituie în universul în care viețuiește protagonistul. Adam Pollo privește de sus, din vila abandonată, acel microcosmos uman haotic, superficial, mult prea ancorat în contingentul șters. Alexis stă de veghe pe punte pentru a privi marea, acea întindere nesfârșită care nu știe unde îl poartă și dacă locul spre care navighează Zeta este cel râvnit. În *Cartea fugilor*, lentoarea materială este angrenată treptat, adusă la viață, prin privirea băiețelului care urmărește un avion, la începutul romanului. La fel va face mai târziu, dar fără liniștea din atitudinea băiețelului, și Hogan, tânărul, însă reacția este, în cazul său, de angoasă și de respingere a lumii citadine. Această etapă a inițierii, copilăria, este asociată cu un timp care curge încet sau chiar cu un timp absent, iar adultul de mai târziu va căuta inclusiv această lipsă de grabă, acest timp dilatat, iluzoriu etern: „A privit concentrat, cu ochii săi pe care zgomotul insuportabil i-a umplut de lacrimi. [...] Băiețelul îl urmărește [avionul] fără grabă, are tot timpul din lume”².

Într-o proză scurtă, *În căutarea aventurii*, din volumul lui Le Clézio *Inimă arsă și alte romane*, motto-ul este în acord cu titlul dat și anticipează un ritual inițiat, transpus în termeni moderni, preluat din *Istoria generală a lucrurilor din Noua*

¹ J. M. G. Le Clézio, 1971, *op. cit.*, p. 11: « L'œil qui voit tout ».

² J. M. G. Le Clézio, 2009, *op. cit.*, p. 7.

Spanie a lui Bernardino de Sahagun. Secvența inserată ca pretext al istoriei ficționale vorbește despre o sărbătoare în timpul căreia oamenii se deghizează sub măști de păsări și animale, acestea fiind un bestiar mitic ce le permite să dănțuiască alături de zei. Peste toată atmosfera, domină un simbol oniric, omul adormit purtat în cârcă, pentru că intrarea în universul mitic este un element de graniță: real-ireal, trezire-somn. Personajul dornic să descopere transcendentul, o lume de dincolo care nu i se arată, dar pe care, paradoxal pe axa temporală, o poartă deja în sine, prin amintire, este o adolescentă de cincisprezece ani, fără nume, care nici nu își dorește un nume. Textul amestecă, la nivel lingvistic și de imaginar, vechiul, mitul, tradiția culturală (dar o tradiție novatoare, care a însemnat, pentru secolele al XIX-lea și al XX-lea, expresia unei revolte, poezia lui Rimbaud sau „drumul” lui Kerouac) cu noul, orașul cu clădirile și cu școala lui anoste, pentru reliefarea căruia termenii sunt tot mai ironici, argotici (de data aceasta, prin raportare la propria operă, proza scurtă menționată aici fiind din 2000). Tânăra pleacă „în căutarea aventurii”, ca „o escapadă furată de la profii de mate, de istorie sau de geogra”¹. Pentru experiența ei inițiatcă, pentru intrarea tinerei în lume, în cea esențială, a ideilor, mitul este un joc dintre lumină-întuneric, vechi-modern. Periplul nocturn dovedește că Le Clézio rămâne fidel viziunii anunțate la începutul operei, în *L'extase matérielle*. Tânăra părăsește casa copilăriei, „cu pozele și albumele lui Mickey, cochiliile adunate pe plajele udate de ploaie”²,

¹ J. M. G. Le Clézio, 2012, *Inimă arsă și alte romanețe*, traducere și note de Mădălin Roșioru, Art, București, pp. 63-64.

² *Ibidem*, p. 66.

reprezentări comerciale ale contingentului, abandonează somnul și adoptă veghea din timpul nopții, noaptea fiind, ca în eseul din anii '70 amintit, materia încă informă a cosmogoniei vs. materia post-escatologică, inconștientul – sinele. Deși o adolescentă din contemporaneitate, „cu blugi mulați și geacă de piele”¹, fata duce în amintire existența popoarelor nomade, călătorii fără țară, dar care lasă urme ale viețuirii lor în pietre și pe piele, materiale veșnice, pergamente care nu se șterg. Ca un vis adus în realitate, lumea lor reînvie, ca pentru toți protagoniștii din proza lui Le Clézio, prin privire, prin auz: „Îi vede, îi aude. Sunt în pântecul ei. Ies din privirea ei”². Tânăra este, ca și alți copii/adolescenți/tineri construiți în plan ficțional de Le Clézio, o ființă alienată, care se caută pe sine, care se vrea eliberată de convențiile unei lumi absurde, unde totul are un nume, un semn gol: „Opreliștile au căzut, insignele și drapelele, cărțile prea scrise și codexurile în care au fost dăltuite legile oamenilor”³. Nu știe ce caută, dar este conștientă de acel vid plin, pe care îl poartă încă natura, pe care omul l-a uitat. La final, personajul începe, deși vag încă, să capete conștiință de sine, conștiința apartenenței la un alt timp, cel al popoarelor nomade și se extaziază la ideea libertății pe care i-o aduce rătăcirea prin noaptea, lăsând tot palpabilul fad, rutina cotidiană în urmă: „Ea e ea. [...] Alunecă în noapte, e liberă. Și pleacă”⁴. Asemenea autorului, fata găsește o cale de comunicare cu sinele său pierdut, trecut, rătăcit în istoria poporului căruia simte că îi aparține.

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p. 69.

³ *Ibidem*, p. 67.

⁴ *Ibidem*, p. 69.

Nașterea este Vârsta de Aur corespunzătoare copilăriei, când ceva, o formă existențială (personajele lui J. M. G. Le Clézio fiind mai mult simboluri) se instituie în vidul terestru. Oceania spre care se călătorește în *Raga* este „continentul invizibil”, „continentul visului”¹. Adam, gol, „dezbrăcat” de civilizație, ia în stăpânirea lumea, cerul și marea, prin privire: „Stau tot timpul în fața ferestrei și pretind că toate astea îmi aparțin, în liniște, numai mie și nimănui altcuiva. E ciudat. Stau mereu așa, la soare, aproape gol, și uneori gol, privind cu grijă cerul și marea”². Alexis din *Căutătorul de aur* este la vârsta copilăriei, a inițierii în tainele mării, ale accederii spre Paradis, de către un negru de aceeași vârstă cu el, dar purtător al arhetipurilor prin însăși originea lui. În spațiul paradisiac, Valea Boucanului, Mam este Âme, *sufletul insulei*. Ghidați de maștri, neofiții privesc detașat semnele înșelătoare ale lumii, doar pentru a fi tot mai aproape de esență, de divin, de sine.

A doua etapă de inițiere prezentată în *Haï* este „Beka”, „Sărbătoarea cântată”³, starea de cântec, o formă de eliberare de omenesc, de cuvânt și o apropiere de mit. Cântecul ocupă spațiu-timpul dintre sunetul flautului indian și limbajul articulat. „Cântecul este o formă de tăcere”⁴. Pentru Hogan, tânărul din *Cartea fugilor*, dacă prin privire iau naștere lumile acelea non-identitare, nenumite, pe care le străbate, dar și enclavele paradisiace, deși mai mult peisaje care zboară pe lângă fereastra autobuzului, tăcerea este o cale de acces la materie, la

¹ J. M. G. Le Clézio, 2008, *Raga*, ed. cit., p. 10.

² *Idem*, 2009, *Procesul verbal*, ed. cit., p. 6.

³ J. M. G. Le Clézio, 1971, *Haï*, p. 53: « Beka. La Fête chantée ».

⁴ *Ibidem*, p. 73: « le chant est encore autre forme de silence ».

principiile eterne ale vieții, la sine: „Aș vrea mai cu seamă să vorbesc despre tăcere. O tăcere care nu e nici absență a cuvintelor, nici blocaj al spiritului. O tăcere care este accederea la o sferă exterioară limbajului, o tăcere însuflețită, ca să spun așa, un raport de egalitate activ între lume și om”¹. Călătoria nu mai este, nici la Michel Tournier, nici la Le Clézio, tema unui roman de aventuri sau a unui roman exotic. Călătoria tânărului prin lume devine, la Le Clézio, o critică la adresa societății, după cum Tournier rescrie parodic mitul naufragiatului Robinson în aceeași cheie a călătoriei ca decolonizare. După cum notează Bruno Thibault într-un articol, indianul, Vineri, îl civilizează pe englez și îl inițiază, îl aduce aproape de valorile sale². Aversiunea lui Le Clézio față de lumea modernă se reflectă în modul cum Hogan privește locurile prin care trece în călătoria sa în jurul lumii. Ochiul lui reține aceleași automatisme ale oamenilor, care trec absenți pe stradă sau se pierd în gesturi mărunte, chiar blamante (taverna unde Hogan asistă la trivialitatea unui grup de bărbați în fața cărora se derulează

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Cartea fugilor*, ed. cit., p. 148.

² Bruno Thibault, 1992, « *Les Livres des fuites* » de J. M. G. Le Clézio et les problèmes du roman exotique moderne, în „The French Review”, vol. 65, No. 3 (Feb.), p. 426, <http://www.jstor.org>, accesat în iunie 2020: « l’esclave se révolte et provoque une explosion qui ruine définitivement l’ordre artificiel établi sur l’île. Le système de Robinson s’effondre: dès lors c’est l’Indien qui civilise l’Anglais et qui l’initie » („sclavul se revoltă și provoacă o explozie care ruinează definitiv ordinea artificială stabilită pe insulă. Sistemul lui Robinson se prăbușește: prin urmare, indianul este cel care îl civilizează pe englez și care îl inițiază”).

spectacolul dizgrațios al unei femei respingătoare). Bruno Thibault remarcă faptul că adevărata călătorie a lui Hogan începe „unde numele sunt ignorate”¹, unde încetează repetiția agasantă, „monotonia lumii moderne”², cu orașele ei, cu aceleași străzi, cu blocurile distribuite matematic. Lumea începe să capete sens pentru Hogan la un alt nivel: „Beka”, cântecul, tăcerea cuvintelor și vocea materiei. În Angkor, din Cambodgia, Hogan ascultă fascinat un băiat care cântă la flaut. Îi urmărește degetele murdare, semnul condiției lui sociale, și felul cum le plimbă pe găurile tubului de bambus. Este același flaut al indienilor amintit în *Haii*. Bruno Thibault interpretează secvența ca „o trezire” pentru personaj, respectiv relevă nonintenția scriitorului de a fi realist și „de a imita realul”³, ci dorința de a prezenta lumea hiperrealist, la nivelul devenirii interioare a personajului, din planul conștiinței. Fugile lui Hogan sunt plurale. Fuge de lume, de concret, de artificial, caută altceva și, de aceea, ca și alte personaje nostalgice după condiția paradisiacă inițială a omului și aflate în căutare de sine, alege mereu să plece în altă călătorie. Pentru Bruno Thibault, „fuga lui Hogan este o asceză”⁴, în acest sens, al călătoriei în planul conștiinței, căreia i se asociază, însă, și o deplasare în spațiu, în speranța că această conciliere cu sine poate fi susținută prin

¹ *Ibidem*, p. 428: « Le voyage leclézien commence là où les noms sont ignorés ».

² *Ibidem*, p. 430: « L'écriture de la répétition souligne la monotonie du monde moderne ».

³ *Ibidem*, p. 429: « Le Clézio ne veut pas imiter le réel mais traduire un éveil comparable à celui qui émane de cet air de flûte ».

⁴ *Ibidem*, p. 427: « la fuite de Hogan est une ascèse ».

locul pe care să îl simtă al lui, în armonie cu el. La un moment dat, în straniile și fortuitele lui rătăcirii, de aici și de acolo, de aici și de nicăieri, pentru că locurile nu au nume sau au mai multe identități simultan, Hogan, la fel de generic spus, pentru că este numit diferit, uneori în funcție de orașul pe unde călătorește, are vedenia Paradisului. „Locul ideal” spre care tinde orice călător se află în acest haos, este parte a lumii degradate pe unde umblă și Hogan, este ascuns în spațiile marginale, la Periferie, printre cei alungați de modernitate, cum este tribul din Insula Rechinului, scos de autorități în afara lumii, pentru ca insula să fie transformată în loc de recreere și reședință pentru bogați: „Acolo, departe, pe fundul hăului, se află poate paradisul”¹. Eșecul în a se vedea pe sine și nu tot pe celălalt este dat și de rătăcirea personajului în timp, nu doar în spațiu. Se vede copil, un american care pune la cale dărâmarea edificiului social al adulților, împreună cu alți colegi de aceeași vârstă sau se vede purtând cu sine și în viitor destinul ascendenților, probabil aceia care au părăsit insula originară, Mauritius, căreia Le Clézio îi rămâne veșnic credincios: „Voi avea și viața unui oarecare François Le Clézio, plecat cu nevasta și cu fiica spre Île-de France”². Inserțiile meditative, generalizante, dintre opririle personajului în diverse locuri, acele secvențe de *Autocritică*, scrise uneori ca poem în proză, construiesc, în una dintre secvențe, însuși poemul călătoriei spre nicăieri și, totuși, spre capătul lumii, spre dincolo de sine pentru a găsi cea mai fidelă imagine de sine:

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Cartea fugilor*, ed. cit., p. 220.

² *Ibidem*, p. 161.

„Trebuie să fugi, însă încotro?
Și cum? În spațiu, în timp.
Care va fi limita?
Cea mai mare, cea mai veche dintre căutări:
cea a habitatului.
Să găsești locul care îți va ocroti pacea și
care te va ține în viață.
Să mergi încet și calm spre lucruri.
Să mergi către cea mai fidelă imagine a ta”¹.

În felul acesta, una dintre fugi sau o față a fugii este și spaima de moarte. Individul în-ființat în materie știe că un posibil acces la Paradis este escatologic. Vine din noaptea eternă, străbate spațiu-timpul terestru, ajunge la conștiința de sine, dar săgeata care indică parcursul ontologic rămâne deschisă, spre punctul în care personajul se poate privi din afară, este privirea privirii, prin moarte: „Timpul Spațiul Conștiința”². Romanul-poem al lui Le Clézio se încheie în întuneric. Dar este întunericul inițial, fără sfârșit, al materiei din care toate sunt create și în care toate se întorc, spre veșnicie. Romanul mitic al lui Michel Tournier trăiește la final în lumină. Dar undeva, dincolo, în adevăratul Paradis, cel ceresc sau, oglindit, lumesc, aici, pe pământ, cele două forțe se reîntâlnesc și refac, androginic, arhetipal, la unitate, la 1, lumea, în felul cum ea a fost creată. Omul se vede pe sine, reface legătura cu divinitatea și visează neconținut, așa cum este și călătoria lui, nesfârșită, la origini, la mit. Și visează scriind. Visează prin poveste: „E atâta deznădejde, atâta frumusețe, iar noi plutim pe ele”³.

¹ *Ibidem*, p. 179.

² *Ibidem*, p. 181.

³ *Ibidem*, p. 199.

Tinerețea, această a doua etapă inițiativă, este vârsta căutării, a marilor călătorii sau a căderii în profan, ieșirea de sub semnul aureolar și în alte romane ale lui Le Clézio. Literele alfabetului folosite în organizarea materialului epic în *Procesul verbal* sau zilele diluviului în *Potopul* sunt semnul unei creații, dar de alt tip decât cea biblică. Este creația care încearcă restituirea Paradisului pierdut. Obsesia călătoriei reflectă și un complex oedipian, fiind legată de moartea sau dispariția tatălui, deci pierderea androginiei originare, de unde lipsa de identitate a eroilor: „Ce mai rămâne din ținutul în care m-am născut? Mă mai așteaptă oare cineva? Am plecat de multă vreme, toți cunoscuții mei au murit sau m-au dat uitării. Când eram tânăr, am vrut să-l găsesc pe tata. Am vrut să merg în Franța, țara lui. Am visat să cunosc orașul lui, Bordeaux. Dar n-am găsit decât un plan vechi, care arată străzile, cheiurile, râul cel mare. L-am păstrat multă vreme, împăturit în buzunarul de la cămașă și apoi l-am pierdut”¹. Adam Pollo, la aceeași vârstă a tinereții, decide ruptura de familie, mai ales de mamă, castrare care face să reactiveze principiul feminin, *anima*, insula. În procesul recuperării sinelui, personajul trăiește un moment în spirit nietzscheean, de absență a divinității și de impunere a propriei voințe de putere: „Oamenii erau veșnici, iar Dumnezeu era moartea. Oamenii erau veșnici, iar Dumnezeu era moartea. Oamenii erau veșnici, iar Dumnezeu era moartea”², urmat de o etapă a alienării, când *Adam e toți oamenii*, apoi un moment de recăpătare a puterilor demiurgice, refăcând legătura cu Dumnezeu, pentru ca în final, la maturitate,

¹ *Idem*, 2009, *Urania*, ed. cit., p. 143.

² J. M. G. Le Clézio, 2009, *Procesul verbal*, ed. cit., p. 119.

în spitalul de nebuni, să renască, să-și recapete Ființa printr-un *regressus ad uterum*, întoarcerea la mama originară, la momentul de dinainte de naștere. Besson, din *Potopul*, parcurge și el un drum invers, dezbrăcarea și distrugerea ceasului fiind similare cu atingerea arhetipului: „Fotografiile mototolite reapărură, înfățișând imaginea unui copil sprijinit de o balustradă din fier, într-un sat al cărui nume dispăruse. Sau silueta stând jos a unei mame, cu părul împletit în cozi adunate, și care ținea în căușul palmei drepte o păpușică boccie și cheală”¹.

A treia etapă a inițierii este maturitatea, care coincide cu atingerea extazului, acela spre care neofiții sunt dirijați de călăuzele-șamani. În *Haï*, aceasta este numită „Karwahai”, „Corpul exorcizat”², corpul care poartă cu sine desenul, scrisul. Prin urmare, extazul este mai mult decât conștiința de sine, este o trecere deja spre acel dincolo pe care îl urmărește, de exemplu, Hogan, personajul din *Cartea fugilor*: „nu aș ști niciodată să fiu eu însumi, cu desăvârșire eu însumi, eu până la extaz”³. În categoria extazului se încadrează literatura însăși, scrisul care este strigăt, zgomot, dar unul opus celui ininteligibil și gol de sens pe care îl oferă vânzoleala de pe străzile aglomerate de mașini ale orașului. Literatura este o cale spre arhetip, autorul ei (fie ca personaj, în romanele unde protagonistul scrie, fie autorul textului) caută sensul din spatele cuvântului, expresia tăcerii: „Nu e oare literatura în cazul acesta (și mai ales « ficțiunea »), efortul disperat și în permanență eșuat de a crea o expresie unică? În genul unui strigăt, poate, al unui stri-

¹ *Idem*, 1982, *op. cit.*, p. 220.

² J. M. G. Le Clézio, 1971, *Haï*, p. 105.

³ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Cartea fugilor*, p. 222.

găt care ar conține, în chip inexplicabil, milioanele de cuvinte din toate timpurile și din toate locurile (n.a.)”¹. Alexis din *Căutătorul de aur* îi scrie surorii lui, Laura, pentru a se lămuri astfel despre adevăratul scop al călătoriei și, scriind, își dă seama că visul ce părea irealizabil este drumul către Centrul Ființei, drumul trebuia să fie către sine, acela este Paradisul căutat: „Mi se pare că știu acum ce am venit să caut. Mi se pare că văd în mine însumi, ca un om căruia i s-ar fi dăruit un vis”².

Dar condamnarea la existență aduce conștiința Paradisului intangibil, iar singura formă de renaștere este extincția, combustie care la rândul ei oferă o altă supraviețuire, la un alt nivel, acela al scrisului, al cărții: „Așteptând ce poate fi mai rău, povestea s-a terminat. Dar stați. Veți vedea”³. Reintegrând imaginea cărții în mitul „eternei reîntoarceri”, mâna, scrisul înseamnă, la Sfântul Grigorie de Nyssa, verticalitatea omului, sinele, distincția lui de alte ființări.

3.2. Preoți, șamani, regi – ipostazele călăuzei

Călătoria spre Paradisul de dinaintea păcatului originar este însoțită de un mistagog, șamanul, care „se străduiește să abolească actuala condiție umană – aceea a omului căzut – și să reintegreze condiția omului primordial despre care ne vorbesc miturile paradisiace”⁴. Parcursul inițiat, înfățuit sub dirijarea

¹ *Ibidem*, p. 202.

² J. M. G. Le Clézio, 1989, *Căutătorul de aur*, ed. cit., p. 126.

³ *Idem*, 2009, *Procesul verbal*, ed. cit., p. 223.

⁴ Mircea Eliade, 1991, *op. cit.*, p. 167.

șamanului, implică mai multe etape, stabilite astfel de Petr Kyloušek pentru eroii lui Michel Tournier – aplicabile și devenirii ontologice a protagoniștilor din proza lui Le Clézio –: „**moartea inițiatică, mutilarea corporală (ritual), renașterea, iluminarea, cunoașterea superioară, apoteoza**”¹. Este un proces în trepte, în care eroul se detașează pas cu pas, ascensional, de material, de mundan, pentru a ajunge la materie, de la contingent, la transcendent. Un astfel de drum îl are Robinson, varianta parodică a mitului reinterpretat de Tournier în *Vineri sau limburile Pacificului*. Mai întâi, Robinson intră pe insulă², uitând tot ce fusese el înainte. El adoptă, din acest punct, destinul prezis prin cărțile de tarot. Se cufundă în mîcirila insulei, se rupe de lumea civilizată devenită vagă amintire, o simte pe Speranza, insula, ca mireasă sau pîntec matern, începe să o organizeze ca un demiurg, dar valorile lui nu sunt

¹ Petr Kyloušek, 2004, *op. cit.*, p. 84: « la **mort initiatique, la mutilation corporelle (rituelle), la renaissance, l'illumination, la connaissance supérieure, l'apothéose** ».

² Ioan Petru Culianu, 2016, în *Experiențe ale extazului. Extaz, ascensiune și povestire vizionară din elenism până în Evul Mediu*, ediția a II-a, traducere de Dan Petrescu, prefață de Mircea Eliade, postfață de Eduard Iricinschi, Polirom, Iași, p. 198, discută despre intrarea în Paradis prin trei verbe/acțiuni paradoxale aparent: „a intra”, „a urca”, „a coborî”. Prin urmare, și din acel pas descendent, de cufundare în răul, urâtul lumii (mai ales la Le Clézio văzut astfel, ca un rău social pe care protagonistul trebuie să îl depășească, detașându-se), dar, în același timp, din zonele marginale, periferice renaște sacrul. Coborârea este la fel de importantă precum urcarea. Intrarea în Paradis înseamnă, deci, „a coborî” și „a urca”.

cu adevărat inculcate insulei însuflețite, sălbăticeii naturii și nu au efect constructiv decât odată cu apariția primitivului Vineri. Prin Vineri are loc „iluminarea”, „cunoașterea superioară”, iar prin Joi, copilul, „apoteoza”, atingerea transcendentului, a unui început sub semnul sacrului. O sinteză a mistagogilor din textele lui Tournier realizează Petr Kyloušek, care vede „**adeptul**” însoțit de unul mai de mai mulți inițiatori: „Robinson de Vineri, Abel Tiffauges de Nestor, Paul de unchiul Alexandre și de maestrul japonez Shonin, Gaspar îl are ca maestru pe astrologul Barka Maï, Baltazar este sfătuit de crescătorul de fluturi Maalek, Melhior de filosoful Baktiar, Taor de ascetul beduin Rizza, Gilles se plasează sub conducerea lui Jeanne și a lui Prelati, Idriss își vede indicată calea de dansatoarea Zelt Zobeïda, de cântăreața Um Kalsum și de caligraful Abd al Ghafari”¹. Este o întreagă galerie de învățați, înțelepți, maștri, unii, însă, sunt purtătorii unor valori arhaice, au statut de figuri arhetipale, cum este cântăreața Um Kalsum din *Picătura de aur*. Ea își atribuie rolul de arhetip al lumii arabe, un simbol-„stindard”: „vrea să fie soția întregului popor arab, un fel

¹ Petr Kyloušek, 2004, *op. cit.*, pp. 83-84: « **L'adepte** – le protagoniste – est accompagné par un ou plusieurs **mystagoges** initiateurs: Robinson par Vendredi, Abel Tiffauges par Nestor, Paul par l'oncle Alexandre et par le maître l'astrologue Barka Maï, Balthazar est conseillé par l'élèveur de papillons Maalek, Melchior par la philosophie Baktiar, Taor par l'ascète bédonin Rizza, Gilles se place sous la conduite de Jeanne et de Prelati, Idriss se voit indiquer sa voie par la danseuse Zelt Zobeïda, par la chanteuse Oum Kalsoum et par la le calligraphe Abd Al Ghafari ».

de madonă, o vestală a națiunii care-și trăiește arta ca pe o misiune sentimentală și patriotică în același timp”¹. Semnul sonor, cântecul devine antidotul imaginii care este înșelătoare, auzul anihilează privirea ispitită de semne goale și poate ajunge la profunzimea ce iese la suprafață, pe chipuri, abia după ce dispare „agitația vieții triviale”, ca în istorisirea spusă de povestitorul Abdullah Fehr despre „pictorul profunzimii”². Primitivul, Vineri din *Vineri sau limburile Pacificului*, Ouma sau timonierul creol din *Căutătorul de aur*, este și el în ipostaza mistagogului. Timonierul fără nume, fără istorie personală, poartă cu sine doar imaginea esențializată a Paradisului: Insula Saint-Brandon, despre care îi povestește însuflețit lui Alexis, pentru că este „locul pe care-l îndrăgește, unde se întoarce mereu cu gândul, cu visul”³, pentru că reprezintă perfecțiunea atinsă de natură pe pământ. Când moare, este dus în insula pe care a iubit-o și spre care a navigat toată viața, ca o formă de împăcare cu sine și cu lumea, în timp ce profanul intră în derivă, devine haotic prin dispariția îndrumătorului său. Fără timonier, Zeta rătăcește fără noimă, nu mai are „cârmă”: „Parcă vasul nu mai știe bine încotro merge... E ciudat, nu-i așa? El era stăpânul, și ținea nava în mână...”⁴. Și, după ce se identificase cu corsarul, îi repetă parcursul prin viață, Alexis se gândește dacă nu cumva noul drum de urmat este al acestui timonier fără nume, dar care știa că prin Paradisul pământesc poate intra în

¹ Michel Tournier, 1989, *Picătura de aur*, ed. cit., p. 214.

² *Ibidem*, p. 40.

³ J. M. G. Le Clézio, 1989, *Căutătorul de aur*, ed. cit., p. 97.

⁴ *Ibidem*, p. 223.

cel ceresc: „Fiecare oră care trece mă spală de ceea ce trebuie să uit, mă apropie de chipul veșnic al timonierului. Oare nu pe el trebuie să-l regăsesc la capătul călătoriilor mele?”¹. Nu drumul timonierului în sens fizic trebuie urmat, ci drumul interior visat de el, iar Alexis, prin călătoria mereu reluată va ajunge acolo, la a se găsi pe sine, pentru că înțelege ce căuta. Altul, celălalt, inițiatorul doar îi indică sensul, drumul, însă, este al fiecăruia, individual.

La Le Clézio, sunt multe exemple de inițiatori, de șamani. Domnul Ferne, din *Steaua rătăcitoare*, face posibilă povestea, la nivel micro, pentru fetița Esther care îl vizitează, fascinată de sunetele pianului și, ulterior, pentru a lua lecții de pian, dar și la nivel macro, toată istoria, a ființei, a omului în general, care va fi prezentată, ca demers individual, prin călătoria lui Esther: „El nu mai vorbea ca un învățător de școală acum. Spunea povești stranii, despre care ea nu-și aducea aminte să le fi auzit vreodată, povești ca acelea din vise. În aceste povești erai liber, nu era război, nu erau nemți, nici italieni, nimic care să te sperie sau să curme viața cuiva”². În Raga, în schimb, „există magia plantelor”³, băutura kawa permițând ieșirea din timpul profan și evadarea spre timpuri primitive, de unde pot fi aduse în prezent credințe vechi, arhetipuri, Paradisul.

Alteori, instanța superioară conduce parcurgerea acestor etape ale inițierii într-un spațiu utopic, ce repetă modele arhetipale. Consilierul din *Urania* întreprinde un proces complex, în care primează inițierea în privitul cerului, pentru că pământul

¹ *Ibidem*, pp. 223-224.

² J. M. G. Le Clézio, 2009, *Steaua rătăcitoare*, ed. cit., p. 12.

³ *Idem*, 2006, op. cit., p. 61.

este o oglindă a cerului, iar odată cunoscute constelațiile, individul ajunge la cunoașterea de sine: „Este Consilierul nostru. Dar nu vrea să ne arate calea prin cuvinte. Vrea să înțelegem singuri, din noi înșine, urmând pilda vieții. El ne spune să privim cerul. Când nu sunt nori, ne cere să veghem împreună cu el, pentru a privi stelele”¹.

Legile din Campos stau sub semnul aceluiași consilier, Anthony Martin, adică înseamnă ordine, el fiind de meserie înrolat în armată, înseamnă calcule, are studii de matematică, și ocultism, prin misterele potențate de studiile indiene. Camposul conjugă o imagine de cetate cu un primitivism ingenuu. Are limba lui, potențează imaginația, chiar credința în Dumnezeu este o opțiune individuală, plantele și Logosul au puteri vindecătoare, dar toată educația este încredințată unor „îndrumători”. Însă Camposul nu durează, poporul alungat este condamnat la o veșnică rătăcire, la nostalgia unei insule unde să renască arhetipurile, totemurile ce dau viață. Imitând zeii, șamanii retransmit puterea de a recrea lumea la nesfârșit. Doar că nu se oferă încă soluția stabilității. Fără călătoria impusă de legile din Campos, lumea încremenește într-o identificare cu sine care o duce spre moarte.

Sub călăuza maestrului, neofitul își învinge pornirile violente și învață trăirea aproape de natură, singura care îi poate restitui speranța în atingerea Paradisului. „Bătrânul dezgolit în fața casei sale” din *Urania* reflectă același „rit al nudității” din Raga, ce „simboliza reîntoarcerea la valorile ancestrale, integrând într-un fel temele edenice ale creștinismului”². Șamanul ține în viață povestea și speranța în veșnica întoarcere, până la mântuirea finală pe care o va aduce a doua venire a lui Iisus pe pământ.

¹ *Idem*, 2009, *Urania*, ed. cit., p. 108.

² *Idem*, 2008, op. cit., p. 104.

Extazul, apoteoza înseamnă, la Ioan Petru Culianu, separare, alienare, iar rolul șamanului este de reconciliere a relației trup-suflet: „Substantivul *ek-stasis* va însemna deci *deplasare, schimbare, deviere, degenerescență, alienare, tulburare, delir, stupeoare, excitație provocată de băuturi amețitoare*”¹. Neofiții trec printr-o scindare a sinelui și printr-o alienare în raport cu lumea, iar, sub îndrumarea unui șaman, caută unitatea pierdută. Unele dintre personajele lui Le Clézio sunt solitari rătăcitori prin lume, se simt alienați în orașele pe unde hoinăresc, orașe fără nume, toate la fel, și își găsesc învățații printre elementele naturii, marea fiind cel mai important aliat în căutarea libertății și a sinelui. Marea este un liman pentru contingentul gol, pentru umanitate, dar de acolo începe lumea pentru eroul leclézian. Personajul se transformă spiritual prin a privi detașat oamenii și cuburile/zidurile între care se închid, este el însuși purtătorul unor tehnici șamanice. După Ioan Petru Culianu, există un „extaz apollinic”, care „prezintă nu puține analogii cu șamanismul din Asia centrală și septentrională”², iatroman-tul, acel „*medicine-man*” părând „« posedat » de către zeul Apollon”³, iar în acest fel este mijlocită „călătoria sufletului”⁴. Dacă personajul leclézian pare inert, apatic, ba devine, ca Adam Pollo din *Procesul verbal*, afazic, deci nu mai are nicio legătură cu lumea, el parcurge sufletește un drum către Centrul Ființei, iar concilierea cu sine nu se poate realiza decât prin ruptura deplină de exterior. Există și „dionysianismul”,

¹ Ioan Petru Culianu, 2016, *op. cit.*, p. 26.

² *Ibidem*, p. 27.

³ *Ibidem*, p. 49.

⁴ *Ibidem*.

„« cult extatic » tipic” și care are ca manifestări dansul, implică prezența unor instanțe feminine. Și la Tournier, și la Le Clézio, acesta este rolul inițiativ al Erosului. Privind-o pe Zett Zobeida, femeia neagră, Idriss din *Picătura de aur* asistă la un dans al vieții și al morții, la un ritual inițiativ din tribul african, iar „dansul se contopise cu trupul”¹. Este modelul intrării șamanice a sufletului în Paradis, trecând, pasager, prin trup, dar, la nivel uman în genere, prin lumea materială, prin drumurile bătute în lung și în lat, de la oraș la oraș, fără a găsi acel „ceva” căutat nostalgic de personajele din textele celor doi prozatori francezi. Drumul trebuie să meargă spre sine, spre interior, aceea este singura cale, însă aceasta se învață sub îndrumarea unui maestru. Regina blondă din povestea finală inserată în *Picătura de aur* își pierde farmecul devastator asupra celor care o privesc după ce tânărul, învățat de caligraf, îi anulează vraja, citind ceea ce era sub chipul ei înșelător. Neofitul se instruește să citească înțelesuri, nu semne, să trăiască tinzând spre profunzimile lumii, nu spre imaginile ei specioase pe care și le întinde ca niște mreje celor neinițiați.

3.3. *Stadiul de „cocon” – poarta de intrare între inițiați*

O figură simbolică ce marchează metamorfoza, inițierea neofitului, este imaginea coconului, carcasa dură care închide fluturile ce face eforturi să iasă și să prindă să zboare. Fiindcă implică o etapă de trecere de la stadiul de omidă la cel de fluture, coconul, crisalida exprimă atât vidul, golul, absența, cât și viitoarea ființă ce se naște, deci este un vid plin.

¹ Michel Tournier, 1989, *Picătura de aur*, ed. cit., p. 30.

La Michel Tournier, regele Nippurului din *Gaspar, Melhior și Baltazar*, Baltazar, asistă la o explicație oferită de Maalek, la ferma acestuia, despre cum omida devine fluture. Regele cel tânăr, călătorind spre Ierusalim, centrul unde Paradisul celest se poate oglindi în cel pământesc, află, în acest popas la crescătorul de fluturi, că ceea ce face ca viața să apară este acest proces de metamorfozare. Omidă trece printr-o fază de lichefiere pentru ca noua viață să se instituie în lume. Tot așa, pentru rege, va avea loc o transfigurare dacă își asumă drumul, procesul, și, în acest fel, se bucură apoi pe deplin de accesul la sacru.

În *Vineri sau limburile Pacificului*, coconul este grota în care se retrage adesea Robinson. Pentru unul dintre exegeții textelor tournieriene, Jean-Bernard Vray, dimensiunea inițiativă a romanului, sugerată prin pasajele care fac referire la transformarea larvei în fluture, implică „trei termeni: omida, fluturile și coconul”¹, între care „coconul este un receptacul al vidului, un loc al absenței”². Grota este locul unde „ființa fragilă”³, Robinson, trece de la „era telurică la zona solară”⁴, proces mijlocit de apariția lui Vineri. Coconul în care omida devine fluture, prin zbor, prin evadare ajunge tot în punctul în care se constituia ca imagine a absenței. De fapt, Vray consideră că întregul lanț transfigurator „sintetizează toate figurile absenței care bântuie cartea: capela, mormântul unde monumentul

¹ Jean-Bernard Vray, 1997, *op. cit.*, p. 325: « Cette image comprendre trois termes: la chenille, le papillon – et le cocon ».

² *Ibidem*: « Le cocon, c'est-à-dire un réceptacle vide, un lieu d'absence ».

³ *Ibidem*, p. 324: « [l'île] – un cocon qui protège un être fragile ».

⁴ *Ibidem*: « le passage de l'ère tellurique à l'aire solaire ».

funerar se instituie pentru morții lăsați fără înmormântare, forma din golul grotei, grădina de cactuși, intervalul din templu pentru femeile absente, muzeul pustiu, sarcofagul lăcuit și această formă vidă, această urmă misterioasă a unui picior”¹. Coconul, ca orice este legat de parcursul transformării interioare a lui Robinson, implică oprirea timpului, clepsidra stă și, în același timp, acest spațiu ocrotitor, care îl separă de exterior, este un loc unde prefacerea este într-o desăvârșire: „De-aici înainte, recurse adesea la oprirea clepsidrei pentru a se îndeletnici cu experiențe care poate că-ntr-o zi aveau să-l elibereze pe noul Robinson din crisalida-n care mai dormea”².

În *Gilles și Jeanne*, crisalida care îl izolează pe nobilul Gilles de toată agitația de la curte este fortăreața din Vendée, unde începe să se nască monstrul, unde are loc metamorfoza spre rău și se configurează caracterul căpcăunului. Momentul coincide cu plecarea Fecioarei, modelul angelic dispare din parcursul devenirii protagonistului, iar calea pe care o adoptă va fi un fanatism religios, asociat ulterior cu acte de cruzime împotriva copiilor, jertfe inocente aduse divinității, crede el. La Tournier, opțiunea este, și în alte cazuri, pentru figura mitică a căpcăunului,

¹ *Ibidem*, p. 325: « L'image de la crysalide avec la case, vide mais décisive, du cocon qui rend larve et donc papillon possibles synthétise toutes les figures de l'absence qui hallucinent le livre: la chapelle, la tombe ou le cénotaphe projetés pour les morts laissés sans sépulture, le moule en creux de la grotte, le jardin des cactées, la travée du temple pour les femmes absentes, le musée désert, le sarcophage vernissé et cette forme vide, cette empreinte mystérieuse d'un pied ».

² Michel Tournier, 1978, *Vineri sau limburile Pacificului*, ed. cit., p. 112.

pentru că răul are în el valențe transfiguratoare și pentru că din figurile Infernului poate să se reinstituie sacrul în ordinea lumii. Și Abel din *Meteorii* este salvat la final, și Gilles speră la aceeași depășire a condiției de damnat, de nefericit care se refugiază în pacte faustice, prin care riscă să piardă sâmburele de bunătate, scânteia divină simțită încă în sufletul lui de către abatele-confesor Blanchet. Gilles speră să refacă parcursul Fecioarei pierite în flăcările rugului de la Rouen și să atingă mântuirea, astfel că așteaptă de la această retragere pe domeniile lui, multe moștenite, o redeșteptare asemenea nașterii aripilor pentru fluturile închis în coconul lui: „Vierme de mătase în gogoșa lui. Abia după desăvârșirea acestei metamorfoze a răului, avea să iasă la lumină, pentru a deveni un heruvim blestemat care își va desfășura aripile”¹. După Mireille Rosello, coconul – vidul, golul lui Gilles (personajul este văzut pe deplin lipsit de orice caracter individualizant) se umple după cum îi dictează alții: bunicul, Jeanne, Prelati: „Gilles va fi în căutarea unui model, a unei istorii a altuia pe care va putea să o imite și să o urmeze”². Metamorfoza se va lovi mereu de acest obstacol, Gilles devine, pe rând, ce îl încurajează fiecare dintre dublurile sale să fie.

Și la Le Clézio, personajele au uneori senzația că se află într-un cocon sau tânjesc spre un astfel de loc securizant împotriva tensiunilor urbanismului care îi agasează. În *Peștișorul de aur*, Laïla, după lungi călătorii întreprinse cu speranța că își

¹ *Idem*, 1992, *Gilles et Jeanne*, traducere de Elsa Grozea, Moldova, Iași, p. 36.

² Mireille Rosello, 1990, *l'in-différence chez Michel Tournier*, José Corti, Paris, p. 48.

va găsi originile, ajunge într-un spațiu marginal, într-o groapă de gunoaie. Neașteptat, în „acel infern al resturilor”¹, totul pare să aibă o mai mare forță demiurgică. Cuvintele sunt „mai puternice, mai trainice”², cuvântul clădește, conferă viață, dă sens. Dar, fără să știe cine este, Laiila se simte tot mai bolnavă, suferindă, ca un fluture care nu știe încotro să zboare, pentru că nu știe de unde vine și unde merge: „Mă aflu într-un cocon, închisă în fundul unei grote, în adâncul bolii și al suferinței”³. Doar capătul călătoriei îi aduce dulcea și, în același timp, o amară bucurie, prin strada unde se încheie agonizanta umblare prin lume. Acolo, fluturele este scos din captivitate, sufletul se eliberează și poate merge mai departe, spre un alt nicăieri, dar având conștiința că știe de unde vine.

Dimpotrivă, Hogan din *Cartea fugilor* caută refugii de tipul unui cocon, unde să se retragă în tăcere din vacarmul străzilor pe care le străbate. Și Hogan caută locuri marginale: un hotel periferic, tabăra tribului alungat din insulă, pentru a cădea într-un somn pe deplin deconectant de lume, dar care îl reasază în relația cu arhetipurile. În una dintre secvențe, acest cocon imaginar – praful – se dovedește unul foarte fragil, dar personajul îi atribuie multiple valențe. Particulele prafului reduc zgomotele, echilibrează intensitatea luminii, atenuează frigul, încetinesc timpul, ascund ceea ce este hidos și inconfortabil. Praful devine casă și prieten, praful se opune zidurilor reci ale cuburilor în care trăiesc oamenii: „între timp, eu tră-

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Peștișorul de aur*, ed. cit., p. 168.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 198.

iesc într-un desen. Am căsuța mea în vârful unui deal. Nu aștept pe nimeni. Am cubul meu de praf”¹.

Din acest profund somn solitar, noaptea de la originile lumii își reîntinde tentaculele și îi dă protagonistului-călător o nouă viață, îi aduce luminare interioară, îi redă conștiința de sine și sentimentul unei trăiri în armonie cu întregul cosmos.

3.4. Monstruozitatea și procesul inițierii la Michel Tournier

Într-o istorie în legende și imagini asupra monstruosului, Jean Clair pornește de la ceea ce reprezintă acest concept în istorisirile populare. Monștrii sunt figuri îngropate în memorie, sunt figuri ale întunericului, ale primitivului, care, aduse la lumină, sperie². Monștrii au, astfel, o sorginte mitică, vin din noaptea originară, sunt zeități arhaice care au, adesea, o înfățișare hidoasă³. Prin urmare, au, după același Jean Clair, și o componentă sacră. De asemenea, după Corin Braga, mon-

¹ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Cartea fugilor*, ed. cit., p. 243.

² Jean Clair, 2012, *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne*, Gallimard, p. 10: « Ils [les monstres] sont enfouis dans la mémoire la plus ancienne mais, quand ils montent à la lumière du jour, qu'ils se montrent, ils frappent par leur aspect, provoquant terreur et fascination » („Ei [monștrii] sunt îngropați în memoria cea mai veche, dar, când urcă la lumina zilei, la care se arată, ei frapează prin aspectul lor, provocând teroare și fascinație”).

³ *Ibidem*, p. 11: « Les dieux anciens ont souvent un aspect monstrueux » („Zeitățile antice au adesea un aspect monstruos”).

struosul se naște ca o glisare spre neverosimil, spre inimaginabil, spre absurd, prin raportare la relațiile dintre utopie și anti-utopie. Dacă, pe o axă imaginară, de la $-\infty$ la $+\infty$, lumea reală s-ar afla în punctul 0, avansarea la stânga sau la dreapta transformă posibilul în imposibil, iar în sfera elementelor negative ilogice, iraționale, s-ar putea amplasa monstrozitatea¹.

Monstruosul este o componentă esențială în construcția imaginarului din romanele lui Michel Tournier și i se atribuie rol în inițierea neofiților. Căpcăunul este o formă de devianță din acel punct real 0, dus mult departe în incredibil. Dar lumile în oglindă tournieriene funcționează ca „inversare”², astfel că negativul poate redeveni pozitiv, iar acesta este drumul pe care îl parcurg unele personaje, precum Abel Tiffauges din *Regele Arinilor*, sau intenționează să îl împlinească nobilul Gilles de Rais din *Gilles și Jeanne*. Franceso Prelati, cel adus de abatele Blanchet din Florența pentru a-l revigora și îndrepta

¹ Corin Braga, 2018, *op. cit.*, p. 105: «l'„électrolyse” des éléments positifs ou négatifs, au lieu d'engendrer des mondes fictionnels meilleurs (ou pires) auxquels le lecteur peut s'identifier, commence à avancer dans l'in vraisemblable, l'inimaginable, l'absurd et finit par donner naissance à des „monstres”» („electroliza / descompunerea elementelor pozitive și negative, în punctul generării lumilor ficționale mai bune (sau mai rele) cu care lectorul se poate identifica, începe să avanseze spre neverosimil, inimaginabil, absurd și se încheie prin a da naștere monștrilor”).

² Mai mulți exegeți discută textele lui Tournier prin acest principiu al „inversării” (de pildă, W. D. Redfern, citat aici în capitolele anterioare); este, de altfel, menționat de autorul însuși și în *Gilles și Jeanne*.

moral și sentimental pe Gilles, are o teorie proprie asupra acestei monstruoziții și asupra modului în care poate fi ea „inversată”: „Trebuie să avem, abate, Blanchet, curajul să ne afundăm adânc în bezne, spre a putea aduce de acolo lumina”¹. Deși el însuși personaj decăzut, ahtiat după putere și după avere, Prelati speră, totuși, ca Gilles să recâștige verticalitatea, relația cu sacralul, pe care Gilles o pierde treptat. În momentul morții, bunicul său îi lasă o avere considerabilă, obținută prin tot felul de tertipuri și îl avertizează pe nepot că decăderea lui religioasă a început și că riscă să fie un rău chiar mai mare decât imoralitatea pe care ascendentul lui Gilles și-o dovedise: „Iată-te atârnat, în chip straniu, între cer și infern”². Prelati pare destul de persuasiv, la început, prin teoria lui alchimică. Răul poate deveni bun, crede Prelati, dar modalitatea prin care încearcă această resacralizare a unui căpcăun, pe cale să devină un monstru și mai mare, este stranie. Cum remarcă Mireille Rosello, „Prelati nu caută să suprimă violența, ci caută să îi dea un sens”³. Iar sensul este conținut tocmai în modelul pe care și-l alesese Gilles, în destinul lui Jeanne, al Ioanei d’Arc. Aceasta a fost pedepsită prin ardere pe rug, prin focul purificator, prin urmare, și-a redobândit sacralitatea, angelitatea sub semnul căreia a descins la curtea regelui ce urma să fie așezat pe tron prin ea. Acel „mic paj cu priviri de lumină”⁴, pe care l-a cunoscut Gilles la început, reajunge din Infern la lumină, prin

¹ Michel Tournier, 1992, *Gilles et Jeanne*, ed. cit., p. 60.

² *Ibidem*, p. 39.

³ Mireille Rosello, 1990, *op. cit.*, p. 56: « Prelati ne cherche pas à supprimer la violence, il cherche à lui donner un sens ».

⁴ Michel Tournier, 1992, *Gilles et Jeanne*, ed. cit., p. 9.

sacrificiu, prin arderea pe rug, pedeapsă nemeritată de o ființă castă precum era ea. Aceasta este „inversarea” prin care ar putea să treacă și Gilles.

Gilles aparține galeriei „eroilor din toate miturile”, al căror „viitor este predestinat”¹, așa cum consideră Rosello evoluția destinului acestui personaj. Cu toate că nu există niciun indiciu în copilăria și adolescența sa care să prefigureze o condiție de căpcăun, are porniri monstruoase pe care nici el nu și le poate explica în anumite momente. De exemplu, nu știe dacă mila, în sens religios, pentru copiii uciși la nașterea lui Iisus implică și plăcerea de a vedea copii sacrificați. Confesiunea sa în biserică este onestă, el are în sine germeii unei evoluții spre rău. Dar faptele sale crude evoluează ascendent, spre atrocități de neînchipuit chiar și pentru vremurile tulburi, cu războaie, dar și cu omul pe cale să ajungă să trăiască în armonie cu natura, cu lumea. Este secolul al XV-lea, iar apelul la un inițiator din zona Italiei are și substraturi culturale. Începe să înflorească Renașterea, iar salvarea îi poate veni monstrului din zona artistică, a frumuseții. Gilles creditează contribuția artei la modelarea sufletului său tot mai pustiit și înclinat spre acte violente. Universul lui Gilles se închide treptat, el se retrage din atribuțiile politice, pune bazele unui colegiu, însă selecția copiilor amintește, ca ordine a scrierii textelor lui Tournier, nu ca derulare istorică a evenimentelor, de principiile naziste din *Regele Arinilor* și de gemenii, copiii cu părul roșu, aleși să slujească în Napola unui sistem totalitar absurd. Tot așa, copiii aduși în castelul lui Gilles trebuie „prin chip și trup să aibă o

¹ Mireille Rosello, 1990, *op. cit.*, p. 48: « un avenir *pré-dit* qui l'apparente aux héros de tous les mythes ».

înfățișare divină”¹. Fresca din castel anticipează, ca tot ce este legat de această devenire a protagonistului, o amploare terifiantă a răului, astfel că realitatea este amenințată de un masacru: „parte dintre sătenii care intrau în capelă, ca și străjile castelului aveau impresia că se recunosc pe zidurile acelea; că îl recunosc chiar și pe seniorul de Rais, sub trăsăturile crudului rege iudeu”².

Drumul inițiativ al acestui erou urmează, ca într-o oglindă, dar cu o imagine distorsionată care se reflectă în ea, parcursul lui Jeanne. Dar Gilles seamănă și cu Prelati, prins și el la confluența dintre cer și infern, după cum, în prima clipă, Gilles are impresia că recunoaște în Prelati înfățișarea adoratei ființe pierdute, Jeanne. Acțiunile terifiante pentru ființa comună (sătenii plâng pentru dispariția copiilor, dar nu au acces la sensurile sacralizante pe care le implică sacrificiul lor) sunt explicate de Mireille Rosello ca secvențe ale unui ritual³. Florentinul speră că uciderea și arderea copiilor vor consuma suferința din sufletul lui Gilles și îl vor face să renască. Astfel, elementele pe care Prelati se gândește să le folosească în ridicarea simbolică a lui Gilles din plan orizontal în plan vertical sunt „focul și apa”⁴. Făcând trimitere la tradițiile iudaice până în secolul al III-lea, Ioan Petru Culianu consemnează că „primejdiile cele mai importante întâlniri de mistic în călătoria lui extatică sunt focul și apa”⁵. Focul este, în sens bachelardian, distructiv

¹ Michel Tournier, 1992, *Gilles et Jeanne*, ed. cit., p. 41.

² *Ibidem*.

³ Mireille Rosello, 1990, *op. cit.*, p. 51: « Les petits victimes de ses crimes font partie d'un rituel ».

⁴ Michel Tournier, 1992, *Gilles et Jeanne*, ed. cit., p. 83.

⁵ Ioan Petru Culianu, 2016, *op. cit.*, p. 201.

și făuritor, omoară pornirile monstruoase pentru a renaște sacrul: „proba focului a constituit obligatoriul punct de joncțiune al acestei inversări”¹.

Arderea pe rug repetă sacrificiul lui Jeanne. Pedepsirea lui Gilles de către instanțele superioare ale Bisericii urma să îl aducă în gradul 0, în punctul acela mai aproape de realitate unde se despart și se unesc binele și răul, unde se anulează monstruosul: „nivelul zero, unde urma să aibă loc amorsarea unei transmutații benigne”². Scena pedepsirii prin arderea pe rug a lui Gilles și a celor doi subordonați ai săi care au participat la supliciu copiii redă într-o oglindă, din nou răsturnată, sacrificiul christic, prin Iisus între cei doi tâlhari, pentru a evidenția șansa lui Gilles de a se purifica, de a regăsi comunicarea cu sacral. Gilles repetă întruna „Sunt creștin”³, după cum, în ultima clipă, acesta este și finalul textului, o cheamă de trei ori pe Jeanne, sperând că, măcar atunci, prin moarte, o poate regăsi. Căpcaunul sfârșește „aureolat parcă de-o lumină”⁴, sugestia clară a prezenței nimeniului. Totuși, între arderea pe rug a lui Gilles și cea a lui Jeanne există distincții. Pentru Jeanne, este un sacrificiu prin asumarea unei morți nedrepte, care va duce la sanctificarea ei, în cazul lui Gilles, este o pedeapsă pentru fapte declarate și asumate. Este un mit desființat printr-un alt mit, un act „autodistructiv”, atribuit de Redfern universului romanesc tournerian în general, în ceea ce privește miturile⁵.

¹ Michel Tournier, 1992, *Gilles et Jeanne*, ed. cit., p. 89.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 105.

⁴ *Ibidem*, p. 102.

⁵ W. D. Redfern, 1985, *op. cit.*, p. 318: ‘perhaps myths are meant in Tournier’s work to backfire on themselves, to autodestruct’.

Ambiguitatea focului, „care înseamnă viață și moarte, puritate și patimă, sfințenie și damnațiune”¹, susține, chiar și prin anularea dublului, șansa căpcăunului de a renaște, de a ființa din nou în sacru.

3.5. Numerologie. Simboluri ale alesului

Neofitul, adolescentul, tânărul care parcurge un drum inițiativ, precum și etapele acestei deveniri a ființei sunt marcate, în textele ambilor scriitori francezi analizați, și prin număr. Expresia matematică ascunde sensuri din plan mitic, metafizic, arhetipal sau al conștiinței personajului.

Și la Michel Tournier, și la Le Clézio, există, întâi de toate, un joc simbolic desfășurat între „unu” și „doi”, singularul, individualitatea, respectiv dublul. Este un parcurs de la unu, *eu*-ul, la doi, *alter*-ul și înapoi la unu, la sine, cu îmbogățirea cunoașterii pe care o aduce relația cu Altul. Referindu-se la societățile arhaice, cu predilecție la triburile de indieni, la care se raportează constant și Le Clézio în proza sa când oferă modele de trăire în armonie cu lumea, Mircea Eliade vorbește despre numărul unu ca despre „perioada rea”, „treapta cea mai de jos a dezintegrării”². Neofitul își începe experiența de la o treaptă inferioară, ca un rătăcitor solitar, debusolat, bulversat de haosul care se provoacă în jurul său, însă un haos care îl obligă să încerce să caute armonia, cunoașterea lumii și de sine (personajul din *Urania* și Esther din *Steaua rătăcitoare* fug din calea războiului, copii fiind încă, Alexis din *Căutătorul de aur* pierde

¹ Michel Tournier, 1992, *Gilles et Jeanne*, ed. cit., p. 88.

² Mircea Eliade, 1994, *op. cit.*, p. 78.

paradisul, armonia din familie și frumusețea sublimă a naturii din preajma casei copilăriei și se aventurează să le caute în altă parte, pe vreo insulă retrasă, Hogan din *Cartea fugilor* pleacă în lume pentru că încă nu știe care este locul pe care să îl simtă că îi aparține, colindă orașele și se retrage pe la marginea lor ca să găsească acel spațiu ideal; toți sunt, la început, neștiutori și sunt singuri). „Unu” este și punctul final, dar în acest caz se instituie cu o altă simbolistică. Va însemna unitate ce se stabilește în relația cu universul, cu divinitatea și cu sinele. Astfel, „unu” tinde, în mod regresiv, spre tipare arhetipale și este – în interpretarea lui Matila Ghyka – „un simbol al unității în general, ca și al identității Eului cu el însuși”¹. Trecerea lui Alexis, împreună cu Ouma (personaje din *Căutătorul de aur*), spre un transcendent doar bănuț, sugerat, însă, la nivel textual și prin prezența păsărilor ca mesageri ai divinității, este o întoarcere la vid, la materie, în care cei doi se contopesc și devin unu, același, cu atât mai mult cu cât instanța feminină este, mai degrabă, o proiecție a sufletului, o imagine a sinelui în afară decât o altă ființă. Astfel, reîntregirea este a personajului cu sine, este tot la nivel de „unu”.

Numărul, ca noțiune în sine, înseamnă absolutul, sacralitatea, este numărul-idee, Numărul Divin către care tinde rațional, dar și ca trăire, omul: „[numărul] nu este atât o stare mentală cât modelul ideal (arhetip sau paradigmă) către care năzuiește gândirea”². Și pentru Robinson din *Vineri sau limburile Pacificului*, aventura cunoașterii începe în solitudine, în izolare

¹ Matila C. Ghyka, 1998, *Filosofia și mistica numărului*, traducere de Dumitru Purnichescu, Univers Enciclopedic, București, p. 10.

² *Ibidem*, p. 15.

de lume, dar, prin apariția lui Vineri, prin oglindirea în celălalt, „doi” redevine „unu”, se instituie o altă lege, cea a armoniei cu cosmosul și cu lumea. Numărul ajunge să exprime ordinea, să organizeze haosul. După Matila Ghyka, un alt statut dobândește numărul prin Pythagoras, care îl așază „în centrul unei metafizici purificate”, care „a făcut din acesta arhetipul sau paradigma prin excelență a unei doctrine rezumate de « Totul este rânduie după Număr », și în care a fost dat Universului numele de *Cosmos* (lume armonios ordonată)”¹.

În procesul acesta de ordonare a lumii, „doi”, *alter*-ul, îndeplinește un rol esențial. „Doi” aduce cu el ideea de scindare a sinelui, de oglindire în altul, dar, prin acest altul, personajele capătă conștiință de sine. Pe acest „doi” – menționează Matila Ghyka – „grecii l-au numit « Același și Altul »”². Prin urmare, reiterând un parcurs alături de celălalt sau căutând geamănul, jumătatea, personajul devine el însuși, conștient de faptul că această cunoaștere sălășluiește în sine, nu în lumea din afară. Paul, din *Meteorii*, își caută fratele geamăn, dar va înțelege că, de fapt, se caută pe sine. Gilles, din *Gilles și Jeanne*, reface experiența purificatoare prin care a trecut Ioana d’Arc, convins de Francesco Prelati că, prin ardere, se va mântui. Dar drumul lui nu poate duce spre Jeanne, ci spre sine, iar toate încercările lui Gilles de a-i simți prezența în realitate eșuează (organizează o piesă în care un băiat joacă rolul lui Jeanne, crezând că așa, prin întrupare, o poate aduce înapoi, precum odinioară procedase Orfeu cu Eurydice). Ba mai mult, aceste încercări de a rămâne în comunicare cu Jeanne îl adâncesc în rău. Accepta-

¹ *Ibidem*, p. 11.

² *Ibidem*, p. 10.

rea de sine se produce în momentul judecății, când rămâne singur, față în față cu propriile-i greșeli și primește pedeapsa ca șansă de redempțiune. Într-un fel, în acel plan transcendent, al trecerii spre sacru prin focul purificator, Gilles o reîntâlnește pe Jeanne. În interpretările date de Matila Ghyka numărului doi, acesta are caracteristici feminine, trimite la ideea de Eros, dar și de suflet, fără a anula pe deplin contradicția eu-altul. Însă, la Tournier, opozițiile se completează, feminin și masculin, „unu” și „doi” sunt o formă de *coincidentia oppositorum*: „Diada, sau Numărul Doi, primul număr par și feminin, apare, sub aspectul potențialităților sale, în calculul combinărilor în aritmetică, dar și în logistica pură și chiar în metafizică, drept rădăcină a ideii de Dualitate, a principiului noncontradicției, a opoziției între eu și non-eu (Universul exterior)”¹.

La Michel Tournier, în *Gaspar, Melhior și Baltazar*, sensul se stabilește simbolic, prin număr, în zonele de indeterminare din sursa biblică la care se face trimitere prin magii care merg la copilul Iisus. Accentul nu va fi pus pe inițierea celor trei magi, ci pe al patrulea, despre care, în textul biblic, nu există suficiente indicii. „Triada” este, pentru comunitățile arhaice, „o primă regresie”². Astfel, nu drumul celor trei care știu mai clar că pleacă în căutarea sacralui contează mai mult, ci Taor, al patrulea mag, care nici nu este prezent în titlu, cel care vrea să afle doar ceva banal, rețeta rahatului. Dar, pe el, coborârea în mina de sare, în tenebrele pământului, ca secvență a călătoriei lui prin lume, îl ajută să înțeleagă că sarea este la fel de importantă, poate chiar mai mult decât zahărul. Când

¹ *Ibidem*, p. 18.

² Mircea Eliade, 1994, *Imagini și simboluri*, p. 77.

iese la suprafață, lumea i se pare un paradis, pentru că a trecut printr-o metamorfoză, iar faptul că primește lumina cerească la final, el, ultimul sosit, îi împlinește călătoria, îi dă acesteia un sens sacru. „Patru” reprezintă „perfecțiunea”, „vârsta desăvârșită”¹. Prin Taor, care îi completează, simbolic, pe cei trei magi, este actualizată însăși imaginea Paradisului: „Omul desăvârșit din *Krta-yuga* întrupează norma cosmică și, în consecință, legea morală. Viața lui este exemplară, arhetipală. În alte tradiții, extraindiene, vârsta aceasta de aur corespunde erei paradisiace primordiale”². „Patru” este desăvârșirea. În același fel este menționat numărul 4 și la Matila Ghyka, drept un semn al armoniei cosmice, un număr care are un caracter sacru: „Tetraktys-ul era astfel identificat în « catehismul » pitagoricienilor cu Armonia Sferelor sau a sirenelor planetare”³. Ca și „doi”, al cărui dublu este, „patru” reprezintă tot un simbol feminin, în plus, patru „era pentru chinezi semnul Pământului, uneori al Împărătesei, al căror simbol comun era un cub alungit străbătut de o gaură cilindrică. Tot cubul era și pentru Platon simbolul Pământului”⁴. Pământul-mamă, pământul-femeie este mijlocitor în procesul căutării de sine a neofitului. De asemenea, pământul este un semn al grădinii Edenului, dar și al condiției de ființă creată a omului. Sugestia pământului din care vine și în care omul se întoarce se regăsește în tex-

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*. De asemenea, vorbind tot despre indieni, Mircea Eliade precizează că un ciclul complet, un parcurs existențial încheiat este alcătuit din patru perioade.

³ Matila C. Ghyka, 1998, *op. cit.*, p. 20.

⁴ *Ibidem*.

tele lui Tournier și ale lui Le Clézio. Adam prezentat în *Gaspar, Melhior și Baltazar* este negru, asemenea pământului neîntinat, pur. Albul este, mai degrabă, semnul căderii omului din condiția lui de stăpân al Edenului și de ființă eternă. Hogan se retrage într-un „cub de praf”, construcție aparent ușor de distrus, în esență, o imagine chiar a Paradisului, iar praful este țărâna adusă la dimensiuni infime, de particulă ce a stat la baza creării lui Adam.

În *Potopul*, se numără zilele diluviului. Prin „șapte”, se numără existența, în „șapte” încăpea cândva creația, prin „șapte” se așteaptă și aici izbăvirea: „În ziua a șaptea, ploaia încetă de-a binelea”¹. „Șapte” este, după Matila Ghyka, „«arhiprimul»”². Prin „șapte” se readuce lumea în starea de armonie. În finalul romanului, însă, tonul este nostalgic, pentru că Paradisul pare intangibil, dar și melancolic, prin neputința omenească de a schimba sensul timpului. Totuși, prin punctul 0, prin temporalitatea adusă la absolut, lumea are șanse să renască. Chiar dacă Paradisul pre-adamic îi scapă mereu, omul continuă să îl caute și, prin aceasta, să se cunoască: „Lumea este decompozabilă și renăscândă la infinit; totul este în apoteoza cifrelor și a literelor, Xi-Zero – Anti Xi-Zero”³.

Capitolul *R* din *Procesul verbal* cuprinde finalul traseului inițiat parcurs de Adam Pollo, marcat în text și prin numere simbolice. Celula din spital, „cubul” lui Adam, are o fereastră cu zăbrele care „compartmentau un cer asemenea zidurilor”⁴.

¹ J. M. G. Le Clézio, 1982, *Potopul*, ed. cit., p. 135.

² Matila C. Ghyka, 1998, *op. cit.*, p. 21.

³ J. M. G. Le Clézio, 1982, *Potopul*, ed. cit., p. 245.

⁴ J. M. G. Le Clézio, 2009, *Procesul verbal*, ed. cit., p. 182.

Spațiul închis este un loc sacralizat prin prezența lui Adam. Împărțirea în 12 figuri prin acele zăbrele, care amintesc de „Casele Cerului după Manilius”¹, semnifică ciclul încheiat al devenirii lui Adam. Pentru Adam este momentul morții lui în plan profan, pentru că nu se mai încadrează deloc în contingentul degradat, și al renașterii lui în plan transcendent. Casa a 8-a „este a Morții”². Zăbrelele încrucișate creează șase cruci, iar fiecare cruce cuprinde patru nume prin care este desemnată divinitatea, nume care îl instituie pe Dumnezeu ca Stăpân, ca putere a creației, un Dumnezeu de care se apropie tot mai mult Adam:

„Zebaoth

Elohim

Eloher

Adonai”³.

Încet-încet, Adam nu mai este pământesc și nu mai este cel de dinainte: „nu mai era prea mult el însuși”⁴, nu mai este în dialog cu lumea (fusesse izolat de la început în raport cu spațiul orașului din care s-a retras, dar căuta încă interrelaționarea cu celălalt) și devine afazic. Celula este „Alpha și Omega”⁴, este

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem*, p. 183.

⁴ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

cercul care se închide, cu Adam în centru, în Centrul Ființei. Vocea auctorială impersonalizată redă un joc al inversiunilor care să surprindă transformarea prin care a trecut Adam: „Dacă te-ai fi metamorfozat dintr-odată în fereastră, sau ai fi fost față în față cu el, l-ai fi văzut stând țeapăn pe marginea saltelei”⁴. Adam este văzut de un ochi din afară, de fereastra însăși. El, transfigurat, este cel căutat de omul profan, așa cum și Adam urmărise, până în acel punct, să găsească forme de comuniune cu sacrul. Adam tace, intră în muțenia originară a materiei, iar acum omul căzut, damnat, omul din afară îl poate doar privi pe Adam, privirea, la Le Clézio, având funcția de luare în stăpânire, de început al cunoașterii.

4. Memoria – cauza ratării și căderea în ciclicitate

Cea care îl ține pe loc pe individ în drumul lui spre sacru, care îi pune piedici să acceadă la transcendent este amintirea. Protagonștii din romanele lui Michel Tournier și ale lui Le Clézio se uită în zare spre locurile noi unde speră să existe Paradisul, mereu cu gândul la spațiul originar. Pe de o parte, pentru că ei asociază Paradisul cu Vârsta de Aur, care este o ipostază a unui loc-timp ideal, a armoniei cu lumea și cu natura sau, dimpotrivă, pentru că nu își cunosc originile (precum Laïla din *Peștișorul de aur*). Pe de altă parte, ținuturile insulare îndepărtate pot fi doar amăgiri și numai gândul întoarcerii la locul natal îi încurajează să continue. Dar memoria – după cum precizează Vladimir Jankélévitch – nu face decât să amplifice o stare de nostalgie, de dor fără consolare față de un

⁴ *Ibidem*.

spațiu care se tot îndepărtează: „departe de a compensa Revenirea, amintirea stimulează nostalgia și confirmă ireversibilul”¹. Acest gând ținut înapoi în timp creează o ancoră în real, dar sacrul implică o ieșire din timp sau o oprire în timpul 0, stagnant, cum încearcă să obțină, de altfel, unele dintre personaje. Robinson oprește clepsidra, Alexis privește marea care nu mai are timp: „Dar marea suprimă timpul”². Este un exercițiu pe care îl tot încearcă pe parcursul călătoriei Alexis, să privească locurile, să privească timpul însuși, pentru că oprirea curgerii lui îi dă iluzia că poate regresa spre momentul originii, spre adevăratul Paradis, acela al corsarului, al timonierului, în final, cel din sufletul său. Paradisul terestru este doar o himeră fără substanță, este o imagine goală: „Timpul s-a oprit. [...] Copacul chalta ține lumea la distanță, prin puterea crengilor lui”³. Dacă acestea sunt opriri temporare, o autentică încremenire a timpului Alexis o conștientizează în final, unde nu mai are loc o simplă încetinire, ci este acel atemporal în care se pierde împreună cu ființa primitivă, cu *alter*-ul care îl completează și îl face să devină „una” cu el însuși: „Totul e tăcut, e oprit în loc, timpul pe pământ e cel al universului”⁴. Alexis a atins cosmicul, universalul.

Acest joc timp-atemporal este explicat de Vladimir Jankélévitch ca experiență la scară umană a devenirii vs. contactul cu sacrul. Atunci când protagoniștii se leagă de amintire, aceștia vor, de fapt, să anuleze caracterul ireversibil al tim-

¹ Vladimir Jankélévitch, 1998, *op. cit.*, p. 23.

² J. M. G. Le Clézio, 1989, *Căutătorul de aur*, *ed. cit.*, p. 125.

³ *Ibidem*, p. 248.

⁴ *Ibidem*, p. 260.

pului, prin amintire, „se detemporalizează temporalitatea timpului”¹. În schimb, atunci când personajele devin conștiente de structuri arhetipale (regăsite în imagini de natură sau în întrupări ale celuiilalt), ele își amintesc un timp 0, absolut și astfel anulează condiția lor efemeră, redevin, ca la origini, suflete eterne: „amintirea este un decalc ideal”². Dar nici atunci când eroii revin la locurile cunoscute, asociate de ei cu spațiul paradisiac, nu se întrerupe parcursul devenirii. Pentru Vladimir Jankélévitch, „revenirea nu este nimic altceva decât o modalitate a devenirii”³. Timpul ciclic este și pentru Mircea Eliade o formă de a retrăi sacrul, pentru că popasul doar în timpul istoric, linear înseamnă ratarea inițierii: „La un anumit moment din istoria lor, multe popoare primitive au crezut că era posibil să se întoarcă periodic la primele zile ale Creației, că era posibil să trăiești într-o lume aurorală și perfectă, așa cum fusese lumea înainte de fi fost devorată de Timp și desfigurată de Istorie”⁴.

Pentru că este vorba de o amintire înseamnă că, pentru mulți dintre eroi, călătoria este o revizitare a acelorași locuri, că există experiența unui „a doua oară”. Dorința lor este de a se suprapune perfect spațio-temporal acelei prime dăți, dar călătoria, paradoxal, i-a înstrăinat de ceea ce le fusese familiar. Odată fascinați de utopie, de un loc ideal desprins de pământ, ancorat mai degrabă în desenul cerului, personajele devin melancolice, nostalgice și duc dorul călătoriei. Nu statornicia îi

¹ Vladimir Jankélévitch, 1998, *op. cit.*, pp. 27-28.

² *Ibidem*, p. 51.

³ *Ibidem*, p. 55.

⁴ Mircea Eliade, 1994, *Nostalgia originilor*, *ed. cit.*, p. 176.

mulțumește, ci mișcarea. Alexis este el însuși uimit că revederea mamei și a surorii i-au adus o bucurie care a durat foarte puțin: „Entuziasmul înapoierii a trecut foarte repede”¹. Cu toate că, așa cum argumentează Jankélévitch, „a doua oară” nu diferă de „prima oară”, „totuși se distinge de aceasta”². Este ca o fotografie fără viață a ceva ce trăia. Acest „a doua oară” este ca fotografia făcută berberului Idriss de parizianca tânără. Deși amintirea este doar o devenire împlinită parțial, omul, legat de contingent prin trup, are nevoie de ea. Idriss pleacă să își caute fotografia pentru că o crede identitate furată, pentru că fără ea nu este întreg, este fără chip. Va învăța însă că nu chipul trebuie să îl dirijeze în viață, ci sensurile pe care semnele care se văd le ascund. Altfel, ca în fabrica de manechine, este doar un trup gol.

Din ce alt motiv este nevoie de o călătorie care să se întoarcă mereu în același punct? Pentru a nu lăsa acea „primă-ultimă dată” – cum susține Vladimir Jankélévitch – să alunece în neant³. Reiterarea reinstituie existența. Nu lasă să se stingă ceea ce a fost trăit. Cărțile sunt o formă de amintire. Multe dintre personajele din proza celor doi autori francezi scriu. Își consemnează parcursul prin lume ca să fie o amintire pentru ei și pentru cei ce vin. Iar unii dintre cei care vin din viitor vor relua călătoria dintr-un punct care a fost deja însuflețit. Nou-născutul – cum consemnează Jankélévitch – nu cunoaște ireversibilul, „n-a avut timp să cunoască ireversibilul”⁴. De aceea,

¹ J. M. G. Le Clézio, 1989, *Căutătorul de aur*, ed. cit., p. 218.

² Vladimir Jankélévitch, 1998, *op. cit.*, p. 45.

³ *Ibidem*, p. 39.

⁴ *Ibidem*, p. 89.

extincția se întoarce în punctul cosmogoniei și favorizează o nouă naștere. Acolo este granița dintre amintire și uitare, acolo nu există timp. Iar unde nu există timp, stăpânește eternitatea și, poate, Paradisul ceresc.

V. Concluzii

„Locul ideal” înseamnă, pentru proza scurtă și romanele lui Michel Tournier și ale lui J. M. G. Le Clézio, iluzorii tărmuri palpabile, spații izolate, utopice, inserate în contingent, dar care nu pot alina nostalgia după Paradisul ceresc, adevăratul loc căutat în peregrinările peste mări și orașe, în insule sau spre Ierusalimul pământesc. Timpul scurs între plecare și revenire, fie în plan linear, fie circular, este ireversibil și acutizează *nostosul*, respectiv hiatusul produs între un *eu* inițial și un *eu* reîntors în locurile copilăriei. Toată această călătorie extraordinară, ghidată de mistagogi, șamani sau instanțe feminine ori de primitivi care au încă puternice legături cu arhaicul, cu arhetipurile, are drept țință regăsirea sinelui, iar *alter*-ul – fie geamănul, fie, din nou, iubita, sora (generic, femeia) căreia îi scrie protagonistul – nu face decât să proiecteze o *questa* în canon. Protagonistul nu parcurge un drum *împreună cu*, ci un pelerinaj de unul singur, în urma celui alt, în canon cu celălalt. În unele texte, precum *Gilles și Jeanne*, romanul lui Michel Tournier, monstrul, la sfaturile convingătoare ale îndrumătorului său spiritual, este încrezător că se poate salva dacă va da curs pornirilor crude, chinuirea și uciderea unor copii angelici, puri. Apoi, este din nou îndemnat să accepte arderea ca purificare și ca reitare a destinului celei pe care o idealizase, Jeanne. Chiar dacă, la final, căpcăunul crede că, prin jertfa de sine, în sensul acceptării pedepsei meritate, va ajunge din nou lângă acel heruvim, copila-androgin arsă pe rug, drumul este al său, cu el, spre autocunoaștere.

Lumile imagine construite de cei doi autori francezi se înscriu în aceeași direcție pe care George Steiner o atribuie oricărui sistem creat de om. În Conferințele Massey din 1974, intitulate *Nostalgia după absolut*, George Steiner analizează marxismul, psihanaliza freudiană și antropologia în viziunea lui Lévi-Strauss, susținând, prin analogii între exemplele alese, că toate acțiunile umane (constituirea de regimuri politice, sacrificiul în numele unei speranțe la mântuire a omului) sunt mânate de o forță teologică și au un substrat mitologic¹. Aceeași întemeiere sacră și mitică au și lumile propuse de J. M. G. Le Clézio și de Michel Tournier omului modern, ca salvare dintr-un spațiu degradat, ca vindecare de pierderea legăturii cu transcendentul. De aici, sugestia din romanele și eseurile celor doi autori francezi de întoarcerea la primitiv, la natura sălbatică, la viața triburilor (păstrătoare toate a unei fărâme din ce fusese Paradisul, așa cum consideră și George Steiner). Însă conferențiarul franco-anglo-american consideră că încercarea omului occidental de a cunoaște insule izolate, triburi, natura neatinsă de mâna umană are un efect distructiv asupra acestor oaze ale unui Paradis de dinainte de căderea în păcat². De ace-

¹ George Steiner, 2021, *Nostalgia după absolut*, traducere din engleză și note de Ciprian Jeler, Humanitas, București, pp. 13-14: „Această nostalgie [după absolut] – atât de profundă în majoritatea dintre noi, cred – a fost direct provocată de declinul omului și al societății occidentale, precum și al străvechii și grandioasei arhitecturi a certitudinii religioase. Mai mult ca oricând, astăzi, în acest punct al secolului XX, tânjim după mituri, după o explicație totală: tânjim după o profeție garantată”.

² *Ibidem*, p. 56: „Posedați, cum ar veni, de un fel de furie arhetipală față de propria noastră excludere din Grădina Paradisului, de un fel

ea, căutarea unor rădăcini salvatoare devine una dificilă, de aici, întoarcerea spre sine pentru a descoperi rămășițe ale Paradisului.

Rătăcirea prin lume a eroului din romanele celor doi autori francezi este argumentul că ceea ce el caută nu este aici, ci este scris în configurațiile stelare, este un loc care transcende materia, este neantul, golul, vidul plin, sacrul. Așa cum susține Le Clézio în eseurile sale, personajul caută noaptea de dinainte de naștere și, ciclic, de după extincție sau – după Jankélévitch – dintre cele „două neanturi”: înainte de existență și după inexistență¹.

Michel Tournier înlocuiește imaginarul nocturn, care, în plus, poate sugera și coborârea în inconștient, în sine, în „underworld” (după James Hillman) cu cel al luminii, pentru că nostalgia Paradisului, prin rădăcina grecească a cuvântului, *nostos*, discutată de Svetlana Boym², înseamnă și întoarcerea la lumină și la viață. Al patrulea mag din *Gaspar, Melhior și Baltazar* și Abel Tiffauges din *Regele Arinilor* ajung la și se împărtășesc cu lumina, simbolul coborârii sacrului pe pământ, respectiv al înălțării personajului spre cer. Poate, totuși, aceeași sugestie a Duhului Sfânt sunt și păsările care survolează cerul

de amintire chinuitoare a acelei căderi în dizgrație, am străbătut întreg pământul în căutarea vestigiilor Edenului și le-am distrus peste tot pe unde le-am găsit”.

¹ Vladimir Jankélévitch, 1998, *op. cit.*, p. 37.

² Svetlana Boym, 2001, *op. cit.*, p. 30: ‘Greek *nostos* is connected to the Indo-European rootness, meaning return to light and life’ („Grecesul *nostos* este relaționat cu rădăcina indo-europeană, însemnând întoarcere la lumină și la viață”).

în finalul romanului *Căutătorul de aur* al lui Le Clézio. Mai mult, monstrul, căpcăunul sfârșește într-un nimb de lumină mântuitoare, pentru că răul este resemantizat ca având potențialitatea de a renaște, de a fi de partea binelui. Actul foric al lui Abel, care poartă un copil evreu pe umeri, în cetatea nazistă, încercând să îl salveze de atacurile rusești este un gest salvator. La final, nu rămâne decât simbolul stelei lui David luminând.

De asemenea, scrisul, limbajul sunt forme de regresie spre arhetip. Sub cotidianul urban tern, geometric, închis, se ascund imaginile existenței primordiale, iar conotațiile mitice sunt conținute în cuvinte. Trebuie doar descifrate, așa cum învață Idriss din *Picătura de aur*, romanul lui Michel Tournier, împreună cu maestrul caligraf. Logosul divin este transferat ființei create, omului în ipostaza unui demiurg care eșuează. Personajele istorisesc în jurnalele lor experiența prefacerii la care sunt martori, pentru că astfel o clarifică pentru sine sau redactează scrisori, în principiu, pentru o instanță feminină, femeia având rol de *anima*, de umbră, de suflet. Alteori, aceleași scrisori sunt arse, fiind o combustie cu sens regenerativ. Dispare un parcurs dificil, o secvență încercată de viață, pentru ca apoi să renască o existență plină de lumină, tot așa cum eroul „se dezbracă” de civilizație și, cu gesturi de creator, organizează o lume nouă, cum face Robinson din *Vineri sau limburile Pacificului*, rescriere parodică de către Michel Tournier a mitului cunoscut al naufragiatului pe o insulă sălbatică, îndepărtată, necunoscută.

Spațiile sunt mai multe și cu funcții variate. Există spațiul interior, acolo unde au loc procesele transfiguratoare ale călătorului, respectiv un spațiu exterior care poate avea rol protector, respectiv poate fi un stimul distructiv asupra lumii interioare.

După viziunea filosofică și culturală asupra spațiului, aparținând lui Peter Sloterdijk și expusă în cele trei volume care au ca element central sfera, individualitatea se asociază cu un spațiu interior, nedecelabil în exterior. Este un „non-loc”, pentru care corpul este o carapace. De fapt, acest „interior”, care nu are corespondent în lumea din afară, se încapsulează succesiv, o bulă fiind societatea, sistemele socio-politice și este agasat, dominat, devitalizat de stimulii externi. Raportată la lumea romanelor celor doi autori francezi, această teorie asupra spațiului accentuează nevoia personajelor de a se întoarce spre sine, în sferă, de a evita/de a se elibera din spațiile care le strivesc „locul” interior (de exemplu, celula în care se regăsește la final Adam Pollo din *Procesul verbal*, romanul lui Le Clézio, o capsulă redusă la scară mai mică a societății înseși) și de a căuta spații securizante (casa de pe plajă unde se retrage același Adam Pollo). În această contextualizare a relației om-lume, actualizată prin teoria lui Peter Sloterdijk, corpul din *Regele Arinilor*, romanul lui Michel Tournier, acumulează noi sensuri. Analizat aproape anatomic, corpul acelui om al turbăriilor este important nu prin exterior, această „bulă” care a rezistat timpului, ci prin ceea ce închide, mitul, primitivul, sinele. Folosind conceptul de „sferă” (în primul volum al trilogiei, dedicat arheologiei lumii interioare), Peter Sloterdijk oferă o perspectivă și mai profundă asupra spațiului interior, văzut deja ca un „dublu” (fără să se mai raporteze la un *alter* din afară), sfera având două centre ce rezonează¹. În același fel se poa-

¹ Peter Sloterdijk, 2011, *Bubbles: Spheres I*, Semiotext(e) (ediția în limba engleză), pp. 99-100, https://monoskop.org/images/b/ba/Sloterdijk_Peter_Bubbles_Spheres_I_Microspherology.pdf, accesat

te defini dublul ca fundament al construcției lumilor imaginate în opera fiecăruia dintre cei doi autori francezi, ca o relație *eu-altul* realizată în interior, între doi poli ale spațiului dinăuntru. Geamănul, Paul, din *Meteorii*, romanul lui Michel Tournier, căuta propria jumătate, nu pe cel din exterior, pe Jean.

Metamorfoza neofitului, ieșirea lui din stadiul de „cocon” și zborul liber în lume, se produce nu doar prin îndrumarea unui șaman, ci și prin contribuția celor patru elemente (la care se adaugă limbajul, ca un supraelement) care au dublă conotație: distrug ceea ce nu mai are sens, descompun o lume goală de sacralitate, pentru a face loc alteia noi, pline de vitalitate. Apa, pământul, focul, aerul au, deopotrivă, însușiri regeneratoare. Aducând împreună potențialul creator al elementarului cu înțelepciunea șamanului, un exeget al operei lui Le Clézio, Isabelle Roussel-Gillet, concluzionează că „simbolurile șamanice din firul povestirilor sunt: focul, simbol dual al creației și al destrucției, compoziția circulară, apa purificatoare (Gangele) [unul dintre râurile despre care se spune că ar izvorî din Paradis], interacțiunea fertilă dintre feminin și masculin, motivele extazului și al transei...”¹. Textele celor doi autori fran-

în iunie 2021: ‘the primitive mental orb, unlike the beautifully rounded philosophical one, does not have a center of its own that radiates and collects everything, but rather two epicenters that evoke each other through resonance’ („sfera mentală primitivă, față de cea filosofică, frumos rotunjită, nu are un centru al său de unde radiază și unde se colectează totul, ci, mai degrabă, două epicentre care se provoacă unul pe celălalt prin rezonanță”).

¹ Isabelle Roussel-Gillet (maître de conférences), 2011, *op. cit.*, p. 157: « des symboles chamaniques au fil des récits: le feu, symbole duel de

cezi relevă faptul că „locul ideal” se constituie într-o unitate dintre Logosul întemeietor, mit și adâncurile proprii ființei, sinele.

Obsesia insulei este arhetipul pe care îl construiește structura de eschatip a romanelor lui J. M. G. Le Clézio. Este Insula Preafericiților, dar și insula Mauritius, insula originară, unde identitatea individului este alterată de invaziile colonialiștilor și de exilul perpetuu din calea războiului. Drumul spre insulă caută forme de a recuceri identitatea pierdută: călătoriile extraordinare, utopia, scrisul, cartea, *povestea fără sfârșit*. Soluția literaturii scrise de Le Clézio, cu unele ocurențe de acest fel și la Michel Tournier, este timpul circular, pentru că orice finitudine rupe legătura cu primitivul, cu existența sub incidența mitului. Timpul care nu este reversibil – cum demonstrează Vladimir Jankélévitch – este suplinat prin spațiul care permite deplasarea de tip dus-întors. Personajele revin în locurile copilăriei din convingerea că acolo era Paradisul terestru, dar întoarcerea nu face decât să potențeze dorința de a merge din nou în alte călătorii, de a urma itinerarii care nu își secătuiesc niciodată noutatea, fascinația. La Michel Tournier, călătoriile înseamnă migrația spre locuri îndepărtate, fie ele și orașe, dar, în acest caz, spații urbane cu semnificații duble. De exemplu, oglinzile venețiene sunt obiectualizarea gemenilor, Berlinul este separat în Est-Vest, așa cum Paul cel scindat se va reconstrui pe sine, la granița dintre cele două zone ale orașului, după ce trece printr-un tunel transfigurator. Nu celula gemelară îi aduce la final împlinirea, nu mai trece prin imaginea celui alt, ci

création et de destruction, le composition circulaire, l'eau purifiante (le Gange), l'interaction fertile du féminin et du masculin, les motifs de l'extase et de la transe... ».

se detașează de ea. Personajul caută spații-grădină care să repe-
te, la nivel microcosmic, uman, Edenul pierdut. Sau, pentru
alte personaje, este tentația spațiului neliniștitor, monstruos,
cetatea nazistă, unde răul dovedește că acesta conține în el șan-
sa reconstrucției lumii, astfel că ieșirea lui Abel din cetatea in-
vadată de trupele rusești, cu Efraim, copilul evreu, pe umeri îl
reîvestește pe căpcăun cu funcție demiurgică, chiar dacă la
scară umană. Imaginea christică a foriei este simbolică și, ase-
menea rugului pe care este ars căpcăunul Gilles, tot un scena-
riu christic reinterpretat, transmite mesajul că oricine poate fi
izbăvit, că sacrul este accesibil oricui.

La Le Clézio este frecventă construcția textului ca întoarcere
exact în punctul plecării în călătorie. În *Urania*, vârstnicul
profesor de geografie merge să revadă Insula Semilunii, spațiul
utopic unde ar fi trebuit să se stabilească definitiv nomadul,
„poporul-curcubeu”. Lumea ideală este Camposul unde per-
sonajul, adolescent pe atunci, cunoscuse o altă lume, cu legi și
cu un mod de viață concepute în spiritul celei mai mari liber-
tăți cu putință, acolo tânărul este inițiat în cunoașterea cerului
și a iubirii, dar, în prezent, comunitatea aceea primitivă nu
este știută de nimeni, nu a rămas în memoria colectivă, ci doar
în cea individuală. Intervalul dintre prima întâlnire cu acel
Campos și finalul proiectat în același punct marchează parcur-
sul unei deveniri individuale. Mai mult, uneori, textul reface,
la final, imaginarul de la început, dar îl lasă în continuare des-
chis. Personajul este în permanentă căutarea a unui ținut ideal,
cartea este în permanentă căutare de noi istorii (*Cartea fugilor*
se încheie în această notă, a unei veșnice călătorii: în plan fizic,
Hogan așteaptă autobuzul, acela cu care se deplasase prin toată
lumea, iar în plan spiritual, aventura continuă sub semnul
unui „va urma”).

La Le Clézio, refuzul de a lua în stăpânire o realitate degradată este sugerată simbolic prin muțenie sau prin orbire. În textele sale eseuistice, *L'extase matérielle* și *Hai*, Le Clézio subliniază rolul privirii de a în-ființa lumi și în luarea în stăpânire a spațiului din proximitate sau a celui care se prefigurează în zare și care ar putea fi Paradisul mult căutat. Dar, în satul unde ajunge la final Hogan, personajul din *Cartea fugilor*, oamenii sunt orbi, pentru ei nu se mai deschide nimic în fața ochilor, nici peisajul, nici chipuri de oameni, iar în spatele pleoapelor închise ia amploare lumea interioară. Astfel, se trasează ideea de respingere față de societatea artificială construită de modernitate, respectiv se sugerează ideea unei călătorii spirituale, găsirea armoniei cu sine, nu cu *altul*. În *Procesul verbal*, muțenia, afazia este forma de revoltă la adresa urbanismului golit de sacru. Adam Pollo refuză de la bun început să mai comunice cu lumea, o face mai mult prin scris, are un moment de răbufnire, prin discursul violent, acuzator, pe care îl ține în fața unui grup de oameni, ca apoi să fie dus într-un azil și să muțască. Dar în timp ce se detașează pe deplin de lume, Adam își rostește sieși că a devenit conștient de devenirea lui, de sine. Toate căutările, toate călătoriile sunt întreprinse pentru a ajunge în Centrul Ființei.

Abolirea rațiunii face să triumfe cultura asupra civilizației, în sensul în care percepe O. Spengler acest raport, iar „Noul Roman” francez al lui J. M. G. Le Clézio să devină „Scriu, deci exist”. Această aventură a autocunoașterii se întâmplă într-un spațiu și un timp suspendate, tot astfel Paul, din *Meteorii* de Michel Tournier, căutându-și fratele geamăn, fugăr prin lume, atinge borna 0 în Montréal, în Canada. Așa cum remarcă și exegeții operei lecléziene, timpul este notat precis atunci când este cel istoric, linear (factor de alienare, după

Monique Michel, ca în scrisorile lui Alexis către sora sa, Laura) și nu cunoaște termeni de referire exacti atunci când sugerează călătoria interioară a eroului (cum este rătăcirea pe mare a aceluiași Alexis). Jurnalul său de bord este o proză subiectivă care nu mai are timp. Și Robinson din *Vineri sau limburile Pacificului* de Michel Tournier instituie un timp care curge și măsoară existența exterioară, pe insulă, prin clepsidră, dar *log-book* lui nu mai are timp, exprimă o devenire interioară. La fel se întâmplă și cu spațiul în textele lui Le Clézio. Locul natal, insulele pierdute prin mările lumii sunt semne ale rătăcirii. Punctul fix este orașul monoton din care are loc evadarea spre toposuri fabuloase.

Dacă eroul se identifică pe sine după regăsirea în *altul*, cum este cazul personajului Alexis, aflat în căutarea corsarului, și care se raportează la lumea pestriță de pe corabie prin asemănări sau prin non-identificare, protagonistul ajunge să fie chiar insula, spațiul acela spre care aleargă mereu și din care să revină renăscut în locul natal. Eroul este și insula inițială, Paradisul copilăriei, este și Insula Preafericiților, unde își sondează profunzimile spirituale, este și insula spre care se întoarce, nimic nemaifiind identic cu ceea ce a fost cândva. Mai mult, insula originară și sinele regăsit nu se mai identifică. Și, de aici, nevoia unei alte și alte călătorii, așa cum valurile distrug și refac imaginea insulei din *Raga*, a insulelor Rodrigues sau Sfântul Brendan, în definitiv, a Insulei Mauritius. La Michel Tournier, personajele traversează infernul pentru a accede apoi la euharistie, la împărtășirea cu lumina îngerească.

Fluxul și refluxul marin închid cercul căutărilor, pulsează în ritmul inimii eroului leclézian al cărui ideal se spulberă. De asemenea, ca într-o mandala orientală închisă într-un pătrat, ca simbol al celor patru elemente fundamentale, utopia se în-

cheie. Dar nu definitiv. Visul din ficțiunile lui Le Clézio este la limita dintre cunoașterea primitivă și cea creștină. Prin urmare, mântuirea va fi. „Eu sunt Altul” este un proces mereu și mereu reluat, până la identificarea finală a Ființei cu insula ei. Este un drum spre Centru. Sau, după Michel Tournier, este un drum spre lumină, simbolul refacerii comunicării cu Dumnezeu.

În afară de limbaj și de tot imaginarul care implică cele patru elemente – insula, grădina, marea –, parcursul inițiativ spre „locul ideal” este marcat simbolic prin număr. Dublul este principiul dominant în construcția imaginarului din textele lui Michel Tournier. Gemenii sunt un element recurent, celula gemelară actualizează mitul androginului, modalitatea lui Tournier de a arăta cum raportarea la celălalt, oglindirea, imaginea răsturnată văzută pe chipul ființei identice și, totuși, distincte sunt căi de cunoaștere a sinelui. „Eu sunt Altul” nu mai urmează accepțiunea dominantă dintr-o întreagă tradiție culturală, ci „Eu sunt Altul” devine lacanian o permanentă raportare la un sine în prefacere, geamănul nu face decât să confirme că „Eu sunt Eu”. Nu întâmplător, în romanul lui Michel Tournier, *Meteorii*, personajul Paul își caută geamănul care, pe tot parcursul călătoriei, este o ființă absentă. Peste tot află de trecerea lui prin diverse țări, dar este doar o trecere, niciun alt semn nu îl ajută să înțeleagă ceva din experiența fratelui geamăn. Cunoașterea este un parcurs spiritual personal, chiar și atunci când există un model sau îndrumarea din partea unui șaman.

Gemenii revin în imaginarul politic distopic, în Germania nazistă din *Regele Arinilor*, care, sub pretextul căutării unei rase pure, cercetează perechile de copii. Dublul reprezintă perfecțiunea în măsura în care se referă la o unitate primordială nescindată, la androgin, la masculin și feminin ca întreg.

Jeanne din *Gilles și Jeanne* este o ființă asexuată, nici bărbat, nici femeie sau și bărbat, și femeie, intenția lui Tournier fiind din nou de a reprezenta figurile mitice prin prisma androginului, ca indivizi care ar putea recupera perfecțiunea pierdută de om prin căderea în păcat.

Oglinda, simbol al dublului, și grădina, ambele spații recurente în construcția imaginarului din opera lui J. M. G. Le Clézio și a lui Michel Tournier, sunt considerate de Michel Foucault „heterotopii”, adică spații care, spre deosebire de utopii, rupte de real, sunt raportabile la real, au capacitatea de a rezona cu multe alte locuri¹ și implică abolirea timpului (nu există timp sau timpul se erodează într-o eternitate, deci, din nou, nu este măsurabil). Oglinda în care se privește Paul din *Meteorii* de Michel Tournier nu îl face să se gândească la o reflexie nepalpabilă, ireală, ci la sine, îi întoarce privirea spre sine. Grădina este, pentru Michel Foucault, un microcosmos, un rest de Paradis² și la fel este percepută de același personaj Paul care evoluează în procesul de cunoaștere a sinelui prin popasul în diverse grădini.

¹ Michel Foucault, 2004, *Des espaces autres*, în „Empan”, 2004/2 (n°54), <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>, pp.12-19, accesat în iunie 2022: « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » („Heterotopia are puterea de a suprapune într-un singur loc real multe spații, multe locuri care sunt în sine incompatibile”).

² *Ibidem*: « Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde » („Grădina este cea mai mică bucată de pământ din lume, în plus, este totalitatea lumii”).

Dublul se dublează la rândul lui, devine patru, așa cum se întâmplă în *Gaspar, Melhior și Baltazar*, unde cei trei magi și Taor se reunesc într-o călătorie, începută pentru fiecare din alte rațiuni, ca să ajungă la Ierusalim, un Paradis terestru.

La ambii prozatori francezi, există și alte numere simbolice care să marcheze parcurgerea unui ciclul inițiativ. Șapte, zilele diluviului, sugerează devenirea lui Besson din *Potopul*, romanul lui Le Clézio. 12 sunt „Casele Cerului” care indică închiderea unui cerc și atingerea extazului de către Adam din *Procesul verbal*, alt roman al lui Le Clézio.

Dacă nostalgia este dorul profund pentru un tărâm edenic mereu căutat, rămas intangibil, deși personajele au impresia că acesta există undeva, poate chiar în adâncul propriei ființe, memoria este atât un obstacol în calea accesului la sacru, cât și o mărturie din trecut a aceluiași tărâm paradisiac. Personajele se gândesc permanent la locurile copilăriei, iar unele comunități arhaice – cum arată Mircea Eliade în analizele sale despre istoria religiilor – consideră că sacralul poate fi rețrăit. Condiția este să nu se creeze sentimentul finitudinii prin ancorarea în timpul istoric. Este, deci, necesară o ieșire din timp, un timp 0, absolut, în care trecutul, prezentul și viitorul sunt în același plan. Tot elementele de imaginar asociate cu simboluri ale Paradisului le oferă protagoniștilor această iluzie: marea (călătoria pe mare este ghidată de timpul cosmic, universal, etern), grădinile cu copaci arhaici care sunt mărturia unei vârste paradisiace a omului și a naturii cu care acesta trăia în armonie, păsările care sunt o coborâre a sacralului pe pământ și survolează într-o veșnicie (aceleași două păsări din amintire și închipuite sunt prezente și la finalul romanului *Căutătorul de aur* al lui Le Clézio – semn să sunt simbolul sacralului, fără timp, fără vârstă).

Totuși, amintirea le conferă personajelor o stare de tristețe, de melancolie, pentru ceva ce aveau și au pierdut, pentru armonia pe care nu o regăsesc în niciun fel, oricât ar călători, oricât ar cunoaște iubirea, bucuria, entuziasmul. Toate sunt trecătoare. Numai existența în sacru aduce cu adevărat împlinire, numai conștiința de sine conferă un sentiment de armonie, pentru că, de fapt, sacrul este scânteia divină din fiecare dintre figurile de personaje construite de cei doi autori francezi. Tineri, monștri, magi, primitivi, maeștri, înțelepți, toți au, deopotrivă, șansa întâlnirii cu sacrul, cunoscându-se mereu prin alții, prin relația cu natura ideală, toți caută Paradisul cesc prin cel pământesc.

Index de titluri

Amanții taciturni, 46, 82

Cartea fugilor, 5, 63, 64,

68, 86, 95, 117, 120,

128, 129, 130, 138,

139, 143, 145, 146,

148, 157, 162, 174

Căutătorul de aur, 5, 6,

10, 26, 33, 36, 53, 66,

69, 90, 91, 117, 119,

123, 125, 129, 130,

134, 139, 142, 145,

149, 151, 162, 167,

168, 171, 177

Celebrări, 55

Gaspar, Melhior și

Baltazar, 5, 8, 9, 10,

19, 23, 26, 41, 45, 47,

48, 50, 58, 78, 84, 86,

88, 89, 91, 94, 139,

155, 164, 165, 171,

177

Gilles și Jeanne, 8, 156,

158, 163, 170, 176

Hai, 81, 87, 94, 97, 98,

117, 141, 143, 145,

148, 174

Inimă arsă și alte

romanțe, 143, 144

Jurnal extim, 2, 10, 25,

31

L'extase matérielle, 10,

86, 87, 97, 123, 144,

174

Meteorii, 9, 18, 21, 26,

27, 29, 40, 41, 43, 45,

46, 47, 52, 54, 57, 59,

67, 78, 104, 112, 113,

124, 126, 135, 156,

163, 173, 175, 176,

177

Peștișorul de aur, 6, 34,

82, 83, 123, 126, 129,

156, 167

Picătura de aur, 8, 9, 10,

22, 76, 80, 85, 92, 93,

126, 151, 153, 171

Piticul roșu, 9, 58, 104

Potopul, 5, 19, 26, 33,
35, 52, 58, 63, 64, 73,
96, 118, 124, 126, 127,
130, 131, 147, 165,
177

Procesul verbal, 5, 13,
23, 36, 61, 74, 87, 94,
98, 99, 109, 110, 113,
116, 117, 124, 129,
141, 145, 147, 148,
149, 153, 165, 172,
174, 177

Raga, 7, 32, 37, 38, 62,
64, 66, 71, 82, 145,
152, 175

Regele Arinilor, 8, 73,
74, 75, 80, 84, 85, 88,
92, 93, 101, 102, 104,

105, 126, 136, 137,
158, 160, 171, 172,
176

Steaua răătăitoare, 6, 26,
35, 36, 63, 69, 120,
126, 130, 131, 132,
142, 152, 162

Urania, 5, 7, 10, 23, 26,
36, 37, 53, 66, 69, 70,
71, 73, 74, 110, 119,
126, 127, 134, 140,
148, 152, 162, 174

*Vineri sau limburile
Pacificului*, 7, 10, 26,
27, 44, 45, 52, 67, 71,
78, 89, 112, 117, 122,
133, 135, 150, 155,
156, 163, 172, 175

Bibliografie

1. Opera lui J. M. G. Le Clézio

- LE CLÉZIO, J. M. G. (2009). *Cartea fugilor*. (versiune românească pentru *Le livre des fuites*, 1969, LE CLÉZIO, J. M. G., traducere de Rita Chirian), Iași, Polirom, 301 p.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (1989). *Căutătorul de aur*. (versiune românească pentru *Le chercheur d'or*, 1985, LE CLÉZIO, J. M. G., traducere de Șerban Velescu), București, Univers, 260 p.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (1971). *Haï*, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 168 p.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (2012). *Inimă arsă și alte romane* (versiune românească pentru *Cœur brûlé et autres romances*, 2000, LE CLÉZIO, J. M. G., traducere și note de Mădălin Roșioru), București, Art, 141 p.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (1971). *L'extase matérielle*, Paris, Éditions Gallimard, 313 p.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (2009). *Peștișorul de aur* (versiune românească pentru *Poisson d'or*, 1997, LE CLÉZIO, J. M. G., traducere de Claudiu Komartin), București, Art, 214 p.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (1982). *Potopul* (versiune românească pentru *Le déluge*, 1966, LE CLÉZIO, J. M. G., traducere de Viorel Grecu), Timișoara, Facla, 253 p.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (2009). *Procesul verbal* (versiune românească pentru *Le procès-verbal*, 1963, LE CLÉZIO, J.

- M. G., traducere de Viorel Grecu), București, Univers, 223 p.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (2008). *Raga* (versiune românească pentru *Raga. Approche du continent invisible*, 2006, LE CLÉZIO, J. M. G., traducere de Mădălin Roșioru), București, Art, 139 p.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (2009). *Steaua rătăcitoare* (versiune românească pentru *Étoile Errante*, 1992, LE CLÉZIO, J. M. G., traducere de Anca Popescu), București, Univers, 240 p.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (2009). *Urania* (versiune românească pentru *Ourania*, 2006, LE CLÉZIO, J. M. G., traducere de Mădălin Roșioru), București, Art, 215 p.

2. Opera lui Michel Tournier

- TOURNIER, Michel (1992). *Amanții taciturni* (versiune românească pentru *Le Médianoche amoureux*, 1989, TOURNIER, Michel, traducere de Bogdana Savu), București, Univers, 270 p.
- TOURNIER, Michel (2010). *Celebrări* (versiune românească pentru *Célébrations*, 1999, 2000, TOURNIER, Michel, traducere de Bianca Rizzoli), București, Humanitas, 343 p.
- TOURNIER, Michel (1992). *Gilles și Jeanne* (versiune românească pentru *Gilles et Jeanne*, 1983, TOURNIER, Michel, traducere de Elsa Grozea), Iași, Moldova, 127 p.
- TOURNIER, Michel (2003). *Gaspar, Melhior și Baltazar* (versiune românească pentru *Gaspar, Melhior et Baltazar*, 1980, TOURNIER, Michel, traducere de Mihaela Voicu), Iași, Polirom, 296 p.

- TOURNIER, Michel (2009). *Jurnal extim* (versiune românească pentru *Journal extime*, 2002, TOURNIER, Michel, traducere de Radu Sergiu Ruba), București, Humanitas, 170 p.
- TOURNIER, Michel (2004). *Meteorii* (versiune românească pentru *Les météores*, 1975, TOURNIER, Michel, traducere de Irina Bădescu), București, Univers, 342 p.
- TOURNIER, Michel (1989). *Picătura de aur* (versiune românească pentru *Le goutte d'or*, 1985, TOURNIER Michel, traducere de Bogdana Savu), București, Univers, 248 p.
- TOURNIER, Michel (2006). *Piticul roșu* (versiune românească pentru *Le Coq de bruyère*, 1978, TOURNIER, Michel, traducere de Emanoil Marcu), ediția a III-a, București, Univers, 206 p.
- TOURNIER, Michel (2011). *Regele Arinilor* (versiune românească pentru *Le roi des aulnes*, 1970, TOURNIER, Michel, traducere de Bogdana Savu Neuville), București, Rao, 407 p.
- TOURNIER, Michel (1978). *Vineri sau limburile Pacificului* (versiune românească pentru *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, 1972, TOURNIER, Michel, traducere de Ileana Vulpescu), București, Univers, 279 p.

3. Bibliografie generală

- AMAR, Ruth (2004). *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio*, Publisud, Collection Méditerranée Paris, 213 p.
- ANTOHI, Sorin (1991). *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, București, Editura Științifică, 279 p.

- ANTOHI, Sorin (1994). *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română*, București, Litera, 302 p.
- AURAIX-JONCHIERE, Pascale, MONTANDON, Alain (2004). *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 342 p.
- BACHELARD, Gaston (1997). *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, traducere de Angela Martin, București, Univers, 278 p.
- BACHELARD, Gaston (1995). *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, traducere de Irina Mavrodin, București, Univers, 218 p.
- BACHELARD, Gaston (1988). *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, Presses Universitaires de France, 176 p.
- BACHELARD, Gaston (1998). *Pământul și reveriile voinței*, traducere de Irina Mavrodin, București, Univers, 302 p.
- BACHELARD, Gaston (2003). *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, Pitești-București, Paralela 45, 270 p.
- BACHELARD, Gaston (2000). *Psihanaliza focului*, traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, București, Editura Univers, 139 p.
- BAHTIN, M. (1982). *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, București, Editura Univers, 598 p.
- BARTHES, Roland (1983). *Elements of Semiology*, translated by Anette Lavers and Colin Smith, HILL and WANG, New York, a division of Farrar, Straus and Giroux, 108 p.
- BARTHES, Roland (1984). *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Éditions du Seuil, 439 p.
- BERDIAEV, Nikolai (1992). *Sensul creației*, traducere de Anca Oroveanu, București, Humanitas, 350 p.
- BOIA, Lucian (2012). *Explorarea imaginară a spațiului* (versiune românească a traducerii din franceză realizate de autor), București, Humanitas, 235 p.

- BOIA, Lucian (2006). *Tinerete fără bătrânețe. Imaginarul longevității din Antichitate până astăzi*, traducere de Valentin Nicolae, București, Humanitas, 223 p.
- BORBÉLY, Ștefan (2013). *Civilizații de sticlă. Utopie, distopie, urbanism*, Cluj-Napoca, Limes, 264 p.
- BORBÉLY, Ștefan (2004). *Mitologie generală*, Cluj-Napoca, Limes, 187 p.
- BOYM, Svetlana (2001). *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 600 p.
- BRAGA, Corin (2004). *Arhetip, anarhetip, eschatip*, în „Steaua”, nr. 1-2, pp. 28-32.
- BRAGA, Corin (2006). *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Polirom, 320 p.
- BRAGA, Corin (2004). *Le paradis interdit au moyen âge. La quête manquée de L'Eden oriental*, Paris, L'Harmattan, 406 p.
- BRAGA, Corin (2002). *Paradisul interzis. Fața și reversul unei imagini*, în „Caietele Echinox”, vol. 2, Cluj-Napoca, Universitatea Babeș-Bolyai, pp. 105-124.
- BRAGA, Corin (2018). *Pour une morphologie du genre utopique*, Paris, Classiques Garnier, 735 p.
- BRUNEL, Pierre (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Press Universitaires de France, 294 p.
- BULEU, Constantina Raveca (2011). *Paradigma puterii în secolul al XIX-lea*, București, Ideea Europeană, 647 p.
- CIORĂNESCU, Alexandru (1996). *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*, traducere de Ileana Cantuniari, București, Cartea Românească, 286 p.
- CLAIR, Jean (2012). *Hubris. La fabrique de monstre dans l'art moderne*, Gallimard, 208 p.

- COMTE, Fernand (2006). *Mitologiile lumii*, traducere de Adriana Bădescu, București, RAO, 322 p.
- CULIANU, Ioan Petru (2015). *Călătorii în lumea de dincolo*, ediția a treia, traducere de Gabriela și Andrei Oișteanu, prefață și note de Andrei Oișteanu, cuvânt înainte de Lawrence E. Sullivan (în românește de Sorin Antohi), Iași, Polirom, 330 p.
- CULIANU, Ioan Petru (2003). *Cult, magie, erezii. Articole din enciclopedia ale religiilor*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu și Dan Petrescu, Iași, Polirom, 262 p.
- CULIANU, Ioan Petru (2016). *Experiențe ale extazului. Extaz, ascensiune și povestire vizionară din elenism până în Evul Mediu*, ediția a II-a, traducere de Dan Petrescu, prefață de Mircea Eliade, postafață de Eduard Iricinschi, Iași, Polirom, 297 p.
- DEGN, Inge (1995). *L'encre du savant et le sang des marthyrs. Mythes et fantasmes dans les romans de Michel Tournier*, Odense University Press, 320 p.
- DELEUZE, Gilles (1999). *Nietzsche*, traducere, note și postfață de Bogdan Ghiu, București, All Educational, 107 p.
- DELUMEAU, Jean (1997). *Grădina desfătărilor. O istorie a paradisului*, traducere de Horațiu Pepine, București, Humanitas, 238 p.
- DELUMEAU, Jean (2001). *Que reste-t-il du paradis?*, Paris, Fayard, 469 p.
- DUBOIS, Claude-Gilbert (2013). *Mythologies de l'Occident*, Ellipses, 528 p.
- DUBOIS, Claude-Gilbert (1990). *Utopie et utopiens. L'imaginaire du projet social européen*, Tome I, actes du

- séminaire européen d'édutes des idées et de l'imaginaire collectif, Bordeaux, 1989-1990, 205 p.
- DURAND, Gilbert (2004). *Introducere în mitodologie*, traducere de Corin Braga, Cluj-Napoca, Dacia, 210 p.
- DURAND, Gilbert (1998). *Structurile antropologice ale imaginarului: introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, București, Univers Enciclopedic, 477 p.
- ELIADE, Mircea (1991). *Eseuri. Mitul eternei reînnoarceri. Mituri, vise și mistere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Științifică, 311 p.
- ELIADE, Mircea (1994). *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, traducere de Alexandra Beldescu, București, Humanitas, 235 p.
- ELIADE, Mircea (1992). *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I-III, Chișinău, Universitas, 1378 p.
- ELIADE, Mircea (1994). *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, traducere de Cezar Baltag, București, Humanitas, 270 p.
- ELIADE, Mircea (2000). *Sacrul și profanul*, traducere de Brândușa Prelipceanu, București, Humanitas, 145 p.
- ELIADE, Mircea (1992). *Tratat de istorie a religiilor*, traducere de Mariana Noica, ediția a II-a, Humanitas, București, 365 p.
- FOUCAULT, Michel (1996). *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, dosar de Bogdan Ghiu, București, Univers, 472 p.
- GHYKA, Matila C. (1998). *Filosofia și mistica numărului*, traducere de Dumitru Purnichescu, București, Univers Enciclopedic, 293 p.

- GOGA, Yvonne, JIȘA, Simona (coord.) (2012). *Espaces et quête identitaire dans le roman français actuel*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 246 p.
- GRJEBINE, André (2003). *Le défi de l'incroyance. Une société peut-elle survivre sans référence surnaturelle?*, suivi de *Robinson ou la fragilité du démiurge*, dialogue avec Michel Tournier, Paris, La Table Ronde, 270 p.
- GUILLERÉ, Christian (directeur du laboratoire) (2011). *Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme destruction de l'aventure*, sous la direction de Claude Cavallero, Université de Savoie, Laboratoire langages, littératures, sociétés, Collection écriture et représentation, N° 19, 201 p.
- HILLMAN, James (1979). *The Dream and the Underworld*, New York, Harper Perennial, 233 p.
- HUGUES, Micheline (1999). *L'Utopie*, Paris, Edité par Université Nathan, 128 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1998). *Ireversibilul și nostalgia*, traducere de Vasile Tonoiu, postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Univers Enciclopedic, 287 p.
- JUNG, C. G. (2003). *Opere complete* (1). *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Trei, 462 p.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz (2002). *Saturn și melancolia. Studii de filosofie a naturii, religie și artă*, traducere de Miruna Tătaru-Cazaban și Adela Văetiși, Iași, Polirom, 616 p.
- KRISTEVA, Julia (1989). *Language the Unknown. An initiation into linguistics*, translated by Anne M. Menke, New York, Columbia University Press, 340 p.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle (2004). *Poétique du jardin et poétique du lieu* în Pascale Auraix-Jonchière et Alain

- Montandon, *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 181-190.
- KYLOUŠEK, Petr (2004). *Le roman mythologique de Michel Tournier*, Masarykova Univerzita V Brně, 158 p.
- LIBIS, Jean (1996). *L'eau et la mort*, Centre Gaston Bachelard-Dijon, Figures Libres, 212 p.
- LOVINESCU, Vasile (1996). *O icoană creștină pe Columna Traiană (glose asupra melancoliei)*, București, Cartea Românească, 180 p.
- LIICEANU, Gabriel (2005). *Om și simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei și filozofia culturii*, București, Humanitas, 335 p.
- LUK, Fui Lee (2003). *Michel Tournier et le détournement de l'autobiographie*, suivi d'un entretien avec Michel Tournier, Éditions Universitaires de Dijon, 214 p.
- MAURON, Charles (2001). *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Dacia, 384 p.
- MORUS, Thomas (2014). *Utopia*, traducere din limba latină de Gilbert Burnet (1643-1715), traducere din limba engleză de Alina Loredana Brebeanu, București, MondoRo, 148 p.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999). *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor* (Fragmente postume), traducere și studiu introductiv de Claudiu Baci, Oradea, Aion, 663 p.
- PAMFIL, Alina (2000). *Eseul. O formă a neliniștii*, Dacia, Cluj-Napoca, 224 p.
- PETIT, Susan (1991). *Michel Tournier's Methaphysical Fictions*, John Benjamin Publishing Company, 224 p.

- PETKOV, Vesselin (2010). *Space, Time, and Spacetime: Physical and Philosophical Implications of Minkowski's Unification of Space and Time (Fundamental Theories of Physics)*, Heidelberg, Springer-Verlag, 314 p.
- PLATON (1993). *Opere*, vol. VII, traducere de Cătălin Parthenie, ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Științifică, 282 p.
- PLEȘU, Andrei (1997). *Limba păsărilor*, ediția a doua, București, Humanitas, 269 p.
- PLEȘU, Andrei (1980). *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, București, Univers, 256 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain (2007). *Pentru un nou roman*, traducere și note de Vasi Ciubotariu, prefață de Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Tact, 137 p.
- ROSE, Serafim Ierom. (2011). *Cartea Facerii, crearea lumii și omul începuturilor*, traducere de Constantin Făgețan, București, Sophia, 480 p.
- ROSELLO, Mireille (1990). *l'in-différence chez Michel Tournier*, Paris, José Corti, 184 p.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle (maître de conférences) (2011). *J. M. G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Ellipses Édition Marketing S. A., 192 p.
- SFÂNTUL GRIGORE DE NYSSA (1998). *Scrieri*, partea a doua (versiune românească în traducere și cu note de Pr. prof. dr. Teodor Bodogae), București, Institutul Biblic și de Misiune al B.O.R., 477 p.
- STAROBINSKI, Jean (1993). *Melancolie, nostalgie, ironie*, traducere de Angela Martin, București, Meridiane, 197 p.
- STEINER, George (2013). *În castelul lui Barbă-Albastră. Câteva însemnări pentru o redefinire a culturii*, traducere de Ovidiu D. Solonar, București, Humanitas, 144 p.

- STEINER, George (2021). *Nostalgia după absolut*, traducere din engleză și note de Ciprian Jeler, București, Humanitas, 101 p.
- TĂNASE, Georgeta (1982). *Materia, spațiul, timpul în istoria filosofiei*, vol. 1 și 2, București, Minerva, 371 p. și 306 p.
- THIBAUT, Bruno (2011). *Les « Équipées » de J. M. G. Le Clézio et la déconstruction de l'aventure* în *Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure* (sous la direction de Claude Cavallero), Université de Savoie, 202 p.
- TRAIAN, Stănculescu (1995). *Miturile creației. Lecturi semiotice*, Iași, „Performantica”, 235 p.
- VOLTAIRE (2006). *Candide sau Optimistul*, versiune în limba română de Al. Philippide, București, Institutul Cultural Român, 118 p.
- VRAY, Jean-Bernard (1997). *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Presses Universitaires de Lyon, 480 p.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1998). *Viața imaginilor*, traducere de Ionel Bușe, Cluj-Napoca, Cartimpex, 184 p.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2001). *Utopia sau criza imaginarului*, traducere de Tudor Ionescu, Cluj-Napoca, Dacia, 299 p.

4. Surse web

- DE LA HYRE, Laurent, *Allegory of Grammar*, The National Gallery, UK, paintings with description, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/laurent-de-la-hyre-allegory-of-grammar>, accesat în noiembrie 2019.
- DELLER, Jeremy (1995). *Morrissey: A Life in Words* (scan from p. 47 of *Joy in People* catalogue): <https://>

- www.open.edu/openlearn/languages/language-and-creativity/content-section-5.1, accesat în noiembrie 2019.
- DUTTON, Jacqueline (2005). « *Le Chercher d'or et d'ailleurs*: l'utopie de J. M. G. Le Clézio », review by: Susan Petit, *The French Review*, vol. 78, No. 4 (Mar.), pp. 789-790, <http://www.jstor.org>, accesat în aprilie 2014.
- EALY, Nicholas (2012). *From Blood-on-Snow to Boys-on-Sand: Perceval's Mirror in Michel Tournier's "The Ogre"* în „Studies in the Novel”, vol. 44, No. 1 (spring 2012), The Johns Hopkins University Press, pp. 62-79, <http://www.jstor.org/stable/23406559>, accesat în aprilie 2016.
- FABIJANCIC, Ursula (2007). *Michel Tournier's sexual utopia revisited: androgyny and sublimation*, în „Neophilologus” (91), pp. 387-406, accesat în bibliotecă online a Universității Concordia, Montréal, aprilie 2016.
- FOUCAULT, Michel (2004). *Des espaces autres*, în „Empan”, 2004/2 (n°54), <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>, pp.12-19, accesat în iunie 2022.
- HAYES, Lydia E. (2010). *Language and Literature*, în „Middle East Journal”, vol. 64, No. 1 (Winter), www.jstor.org/stable/20622997, accesat în aprilie 2016.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (2009). *Interviu cu Adam Gopnik în SUA*, accesat pe youtube.com, martie 2020.
- MACLEAN, Mairi (2004). *Michel Tournier, past and present: an interview with the author*, în „Forum for Modern Language Studies”, University of the West of England, Bristol, pp. 314-328, accesat în noiembrie 2019.
- MICHEL, Monique A. (2008). *Les mythes de création du monde dans les récits mauriciens de J. M. G. Le Clézio*, A Dissertation Presented to the Graduate Faculty of the

- University of Louisiana at Lafayette, In Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy, www.books.google.com, accesat în iunie 2014.
- MILNE, Lorna (1994). *L'Évangile selon Michel: la Trinité initiatique dans l'œuvre de Tournier*, Amsterdam-Atlanta, www.books.google.com, accesat în septembrie 2014.
- MIN, Liao (2014). *L'image du jardin dans Les Météores de Michel Tournier*, în „Synergies”, Chine, nr. 9, pp. 175-184, https://gerflint.fr/Base/Chine9/Liao_Min.pdf, accesat în mai 2015.
- OVERDUIN, James (2012). *Einstein și spațiu-timpul (2)*, <http://www.scientia.ro/fizica/78-teoria-relativitatii/3624-einstein-si-spatiu-timpul-2.html>, accesat în iunie 2015.
- PETIT, Susan (1986). *Fugal Structure, Nestorianism, and St. Christopher in Michel Tournier's « Le Roi des aulnes »*, în „A Forum on Fiction”, vol. 19, No. 3 (spring), Duke University Press, pp. 232-245, <http://www.jstor.org/stable/1345632>, accesat în aprilie 2016.
- PLATTEN, David (1999). *Michel Tournier and the Metaphor of Fiction*, Glasgow, Liverpool University Press, www.books.google.com, accesat în septembrie 2014.
- REDFERN, W. D. (1985). *Approximating Man: Michel Tournier and Play in Language* în „The Modern Language Review”, vol. 80, No. 2 (Apr. 1985), www.jstor.org/stable/3728663, accesat în aprilie 2016.
- SLOTERDIJK, Peter (2011). *Bubbles: Spheres I*, Semiotext(e) (în limba engleză), 664 p., https://monoskop.org/images/b/ba/Sloterdijk_Peter_Bubbles_Spheres_I_Microspherology.pdf, accesat în iunie 2022.
- THIBAULT, Bruno (2000). *La Métaphore exotique: l'écriture du processus d'individuation dans « Le Chercheur d'or » et*

- « *La Quarantaine* » de J. M. G. Le Clézio, în „The French Review”, vol. 73, No. 5 (Apr.), pp. 845-861, <http://www.jstor.org>, accesat în aprilie 2014.
- THIBAUT, Bruno (1992). « *Les Livres des fuites* » de J. M. G. Le Clézio et les problème du roman exotique moderne, în „The French Review”, vol. 65, No. 3 (Feb.), pp. 425-434, <http://www.jstor.org>, accesat în aprilie 2014.
- TUMANOV, Vladimir (1999). *Black and White: Michel Tournier, Anatole France and Genesis*, în „Orbis Litterarum”, 54, University of Ontario, Canada, pp. 301-314, accesat în biblioteca online a Universității Concordia, Montréal, aprilie 2016.
- VACHERET, Claudine (2003). *De l'utopie familiale comme utopie privée au roman familial comme intime conviction*, în „Le Divan familial”, 2003/2 (N° 11), www.cairn.info, accesat în februarie 2016.

Tehnoredactor: Luminița LOGIN

Coperta: Nicolae LOGIN

Bun de tipar: septembrie 2022. Apărut: 2022

Editura Tracus Arte, Bulevardul Gloriei nr. 32,
sector 1, București.

E-mail: office@edituratracusarte.ro, vanzari@edituratracusarte.ro

Tel/fax: 021.223.41.11.

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul
Uniunii Scriitorilor din România