

# LES RÉCITS D'ENFANCE LECLÉZIENS – ENTRE AUTOBIOGRAPHIE ET FICTION

ROXANA-EMA DREVE  
Université de Cluj-Napoca  
dreveroxana@yahoo.com

## Résumé

Autobiographie et fiction se rencontrent dans les textes de J.M.G. Le Clézio pour former un tout cohérent. Parler de la création romanesque dans *Le chercheur d'or*, *La Quarantaine* ou *Onitsha* signifie à la fois mettre l'accent sur l'héritage reçu pendant les premières années de vie. La liaison inédite entre les souvenirs d'un "temps heureux" et les histoires familiales que nous apercevons derrière le parcours identitaire des personnages certifie l'"altération" des frontières génériques. La *mémoire familiale* dont parlait Ricœur met en scène un "nous" englobant ancêtres et héritiers, individus porteurs d'un trésor inestimable: une mythologie collective qui marque la redécouverte de l'origine. L'"enquête" que Le Clézio entreprend le rattache au passé. Pour recréer la magie de l'enfance, il ré-évoque le passé tout en s'appuyant sur des souvenirs ou des documents. Ces vrais "biographèmes" démontrent à quel point l'écriture de Le Clézio se trouve à la lisière de l'auto(bio)fiction.

## Abstract

Autobiography and fiction meet each other in the texts of Jean Marie Gustave Le Clézio. Talking about creation in novels such as *Le chercheur d'or*, *La Quarantaine*, *Onitsha* or *Voyage à Rodrigues* symbolizes the need to emphasize the cultural inheritance received during childhood. The original relationship between the memories from a "happy time" and the family history of the characters certifies the alteration of the generic frontiers. The notion of "*mémoire familiale*" expressed by Ricœur introduces the pronoun "us" involving ancestors and inheritants, individuals that carry a great treasure: a collective mythology that marks the rediscover of the origins. That is why, in order to recreate the magic of childhood, the author talks about the past while using memories and documents to demonstrate that the texts find themselves at the frontier between fiction and autobiography.

**Mots-clés:** Le Clézio, enfance, autobiographie, autofiction, mémoire familiale, histoire

**Key-words:** Le Clézio, childhood, autobiography, autofiction, history

L'œuvre de J.M.G. Le Clézio a déjà fait l'objet de plusieurs études littéraires complexes, et, à en juger par leur nombre, l'intérêt pour la création romanesque leclézienne semble être de plus en plus évident. Ces recherches ont porté sur la stylistique, sur la forme ou le contenu, sur les mythes invoqués, ainsi que sur les thèmes essentiels des livres: la solitude, l'amour, le voyage, la nature, l'autobiographie, l'autofiction, etc. Beaucoup d'articles critiques ont considéré l'enfance comme motif central des écrits lecléziens. En effet, dès *Le procès-verbal* et jusqu'à son dernier livre, *La ritournelle de la faim*, J.M.G. Le Clézio parle de l'enfance: enfance de l'homme, enfance de l'humanité (Jarlsbo, 2003: 18), enfance de l'art. Si l'enfance ne cesse de revenir dans les récits de l'auteur franco-mauricien, c'est parce qu'elle est, au fond, une expérience de dépossession. L'histoire de la perte du paradis enfantin s'avère quelquefois impossible à narrer d'où la nécessité de fictionnaliser le passé, tout comme le font les enfants qui ne supportent d'autres lois que celles de l'imagination. J.M.G. Le Clézio-auteur veut regagner ce trésor "toujours vivant au fond de moi" (Le Clézio, 2004: 122) et il le fait par l'intermédiaire de la remémoration des sensations ou des sentiments vécus ainsi que par l'invention d'un univers utopique, parfait. Finalement, il ne s'agit pas de créer "des romans différents, mais continuer la même histoire à la fois la mienne et celles des autres en plusieurs chapitres" (Lhoste, 1971: 61). L'histoire d'un enfant. L'histoire d'une famille. L'histoire d'une vie. L'histoire d'une génération.

### **À la limite entre autobiographie et fiction**

Des ressemblances avec la vie de l'auteur sont parsemées çà et là dans les textes écrits. Restés comme tels ou bien fictionnalisés, les événements de l'histoire personnelle, qui font partie intégrante des romans, amènent le lecteur devant une ambiguïté: s'agit-il d'un roman biographique, autobiographique, fictionnel ou plutôt autofictionnel? Terme introduit dans la critique par Serge Doubrovsky en 1977, l'"autofiction" serait un genre à la limite entre la fiction et le factuel, entre le réel et le fantasmé (Doubrovsky, 1977). Le "pacte autobiographique" entre le lecteur et l'écrivain, présenté par Philippe Lejeune, pacte de sincérité, car l'autobiographie garde dans son centre l'ébauche de la vie réelle (Lejeune, 1975), est maintenant remplacé par le "pacte autofictionnel" (Genette, 1991), donc par un pacte d'imagination où la dimension réelle d'une action peut prendre un côté incroyable, parce qu'inventé. Depuis 1977, beaucoup de critiques se sont intéressés à ce sujet. Marie Darrieussecq, Philippe Gasparini, Vincent Colonna, Roland Barthes, Gérard Genette, ont tous parlé du rôle joué par l'autofiction dans la création romanesque de l'époque. Lecarme distingue à son tour entre roman et autobiographie, tout en mentionnant "l'espace autofiction" qui se situerait entre les deux.

L'œuvre de Le Clézio a été, elle aussi, au centre des discussions concernant le genre, le style ou les moyens de classification. De roman familial (Freud, 1978), roman autobiographique, roman autofictionnel et jusqu'au récit d'enfance ou récit d'aventure, les caractérisations opérées par les critiques littéraires dans leur démarche pour expliquer et simplifier l'art de cet écrivain n'ont pas réussi de concentrer toute l'œuvre romanesque leclézienne. L'écrivain semble se méfier de l'appartenance absolue à un certain genre ou style littéraire, d'où notre conviction que le récit leclézien s'encadre surtout dans le domaine de l'auto(bio)fiction, c'est-à-dire dans le domaine d'une fiction autobiographique. Si, dans certains textes, la réalité est plus facile à raconter, dans d'autre (notamment dans les romans concernant l'absence du père) le rêve et le souvenir prend la première place, car, "imaginer qu'on vivait quelque chose d'intense et de brûlant était en effet plus simple que de tenter de le vivre [...]" (Ezine, 1995: 28).

Nous remarquons ainsi que tout en suivant la mémoire familiale, la narration d'un événement qui "a précédé ma naissance" (Le Clézio, 2004: 122), l'écrivain opère une transgression des frontières biographiques qui propose une jonction intéressante entre fiction et mémoire. Le trajet des ancêtres de J.M.G. Le Clézio, présenté à travers plusieurs œuvres romanesques, se trouve, donc, à la limite entre la fiction et l'autobiographie, les événements étant, parfois, sujet d'interprétation ou pervertis par le passage du temps. Il ne lui reste que le souvenir pour expliquer le sens de sa mythologie personnelle (Roussel-Gillet, 2001), ainsi que l'évolution de ses personnages. Des expressions comme "je me souviens", "c'est un souvenir", "je veux me souvenir", expriment l'importance de la remémoration pour la création de l'identité du protagoniste, car "Ce sont les souvenirs qui font qu'on appartient vraiment à une île" (Le Clézio, 2006: 31).

Le rêve obsédant de revivre l'enfance à l'aide des remémorations, des photos ou des livres, vrais tremplins oniriques, introduit la notion d'altérité, de dualité, afin d'expliquer un passé qui reste tangible uniquement à travers l'écriture. La fascination pour les secrets de sa famille génétique commence avec la figure de François Alexis Le Clézio, un des ancêtres de l'écrivain vivant au temps de la Révolution Française. Le refus de couper ses cheveux marque, semble-t-il l'exil de toute une génération, car "il a dû fuir la France. Il a embarqué avec toute sa famille sur un bateau qui s'appelait *Le Courier des Indes*, avec pour intention de se rendre en Inde. Mais lorsque le bateau a fait escale à Maurice, il est descendu car sa femme était originaire de l'île où elle avait encore de la famille. La branche mauricienne des Le Clézio est issue de cet ancêtre aventurier et rebelle." (Chanda, 2010)

Le nom de l'ancêtre François Alexis fut emprunté à plusieurs personnages lecléziens dont le plus important reste, peut-être le protagoniste du roman *Le chercheur d'or*. Le thème de l'exil (auto)choisi vu en tant que voyage *contre* l'autorité ou bien *pour* la découverte de la vérité historique apparaît aussi dans *La Quarantaine*, *Étoile errante*, *Onitsha*, *Hasard*, etc.

Même si on n'a pas toujours une identité absolue, assumée, entre l'auteur, le narrateur et le personnage, éléments nécessaires pour avoir ce que Philippe Lejeune nomme "autobiographie", il est essentiel d'observer que les récits de J.M.G. Le Clézio gardent la trace du passé et la quête des origines, devenant des romans à teinte autobiographique, des romans familiaux. Notons, ainsi, que la plupart des héros lecléziens voyagent à travers le monde pour découvrir une identité personnelle, pour connaître le père, pour recréer la maison natale. Or, dans la vie réelle, l'écrivain lui-même a parcouru le même trajet: chassés de l'île Maurice, les ancêtres de l'auteur ont dû quitter la maison Eurêka, maison dans laquelle vécut le père et les grands-parents de J.M.G. Le Clézio, y inclus François Alexis pour qui l'auteur a toujours gardé une admiration secrète. Il a voyagé, ensuite, vers l'Afrique, à l'âge de sept ans, pour retrouver un père qu'il ne connaissait qu'à travers des lettres (de Cortanze, 1999) et qui est incarné dans la figure de Geoffroy Allen<sup>1</sup>.

Des réminiscences personnelles existent sans doute dans l'œuvre de Le Clézio<sup>2</sup>, ce qui rend la lecture de ses textes encore plus difficile. Tout comme le remarquait Véronique Pagès-Jodlowski, il s'agit d'un "cryptage", d'un mélange entre vie et fiction, d'un "travestissement d'une histoire personnelle, d'une identité biographique" (Pagès-Jodlowski, 2004: 64). L'écrivain tisse, ainsi, l'intrigue de ses récits par l'utilisation de plusieurs "biographèmes" (Devilla, 2008:178) qu'il introduit ensuite à l'intérieur d'une histoire partiellement inventée ou fictive. Le roman *Le chercheur d'or*, "le seul récit autobiographique que j'aie jamais eu envie d'écrire" (de Cortanze, 1999:172-173), selon les mots de l'auteur, reste à côté de *Voyage à Rodrigues* et de *Onitsha* l'exemple parfait pour ce type de narration. L'année 1948, date du voyage vers l'Afrique, lorsque J.M.G. Le Clézio-enfant rencontre son père pour la première fois, se retrouve dans plusieurs romans en corrélation avec le chemin identitaire d'un enfant qui va à la recherche de la figure paternelle. Ainsi, dans *Onitsha*, par exemple, Fintin part avec sa mère, Maou, pour revoir le parent jusque-là absent: "C'était la fin du dimanche 14 mars 1948, Fintin n'oublierait jamais cette date" (Le Clézio, 1991: 14). Le voyage qui dure à peu près un mois est finalisé en avril, notamment le treize, date sans doute symbolique<sup>3</sup>, mais inventé, ce qui montre le refus de l'auteur d'une "lisibilité autobiographique immédiate" (Pagès-Jodlowski, 2004: 65):

---

<sup>1</sup> Selon la description opérée par Fintin, "L'homme qui attendait, là-bas, au bout du voyage, ne serait *jamais* son père. C'était un homme inconnu, qui avait écrit des lettres pour qu'on vienne le rejoindre en Afrique". (Le Clézio, 1991: 18).

<sup>2</sup> Selon les mots de l'écrivain lui-même, se serait, peut-être, mieux de favoriser le vécu au détriment de l'irréel. Après avoir écrit plusieurs romans et nouvelles, J.M.G. Le Clézio affirme: "Aujourd'hui, j'ôtterais quelque chose pour ajouter aux réminiscences personnelles. Il me semble qu'il faut leur attribuer davantage d'importance par rapport à l'imaginaire". (Ezine, 1995: 29).

<sup>3</sup> L'anniversaire de l'auteur.

Mardi, le 13 avril 1948, exactement un mois après qu'il avait quitté l'estuaire de la Gironde, le *Surabaya* entrait dans la rade de Port Harcourt, par une fin d'après-midi grise et pluvieuse, avec de lourds nuages accrochés au rivage (Le Clézio, 1991: 65).

En plus, cette opacité biographique est accentuée par l'insertion d'une différence notable entre l'âge de l'enfant lors du voyage raconté dans *L'Africain* ("À l'âge de huit ans à peu près, j'ai vécu en Afrique de l'Ouest, au Nigeria [...]") (Le Clézio, 2004: 11), et l'âge de Fintin dans *Onitsha* (lorsqu'il entreprend ce voyage Fintin a douze ans)<sup>4</sup>.

L'absence obsessionnelle du père apporte le désir de voyager pour trouver un sens à la vie, car "On peut aussi aller chercher sa famille en dehors de sa famille. C'est ce que j'ai fait" (de Cortanze, 1999: 98). L'éloignement, nécessaire pour tant de protagonistes, apparaît avec prédilection dans *Étoile errante*, *La Quarantaine*, *Le chercheur d'or* ou bien *Hasard*. Prenons l'exemple d'Esther, âgée de dix-sept ans, qui voyage après avoir reçu la nouvelle de la mort de son père, en décembre 1947, donc à la frontière entre les deux années. La fuite vers Israël, sur un bateau surpeuplé et misérable, devient un chemin initiatique dans la mesure où il rend le protagoniste conscient de l'héritage culturel de sa famille. Nassima, fille de Nadia et de Kergas, choisit le voyage non en vertu de sa qualité cathartique, mais surtout pour accéder à l'univers adulte, car il fallait "quitter tout ce qu'elle connaissait, devenir une autre" (Le Clézio, 1999: 15). Publié en 1999, *Hasard* reprend l'idée du père absent, disparu après être "embarqué à bord d'un grand voilier qui partait pour le tour du monde, où on avait probablement besoin d'un médecin" (Le Clézio, 1999: 17). Or, selon les affirmations de l'auteur lui-même, son père, Raoul, parti en Afrique, pratiquait à son tour le métier de médecin pour l'armée britannique<sup>5</sup>. Adulte, l'écrivain comprend que "L'Afrique ne l'avait pas transformé", comme il tentait de le croire, mais qu'elle "avait révélé en lui la rigueur" (Le Clézio, 2004: 111). Cependant, cette autorité masculine semble être absente de l'univers enfantin des héros lecléziens, vivant, dans la plupart des cas, dans un monde dominé par des femmes. L'image du père est, par conséquent, successivement refaite, transformée à l'aide de la mémoire ou de l'imagination. L'enfant se trouve, ainsi, circonscrit dans un territoire où l'accès du père s'avère être impossible. C'est pourquoi, il fait appel à ce que Michèle Labbé nomme "la mimesis de la virtualité" (Labbé, 1999: 76), où l'imitation et la substitution de la figure paternelle peuvent renforcer la cohérence de la permanente quête des origines. Néanmoins, la mise en abyme des gestes parentaux ne s'appuie pas toujours sur la réalité, mais à la fois sur ce qui *paraît être réel*. Le changement d'attitude, où l'enfant

<sup>4</sup> Comme le remarque justement BORGOMANO, Madeleine (2009). "Figures de pères". In: *Europe*, n° 957-958, pp.152.

<sup>5</sup> Notons que cette information apparaît aussi dans LE CLEZIO, J.M.G. (2003). *Révolution*. Paris: Gallimard, p. 111: "[...] quand il est entré dans l'armée britannique, il a tout effacé. Sur ses bras, il a fait tatouer son numéro de matricule, et un dessin qui représente un serpent, ou un dragon. C'est l'animal qui a dévoré son passé".

se plaît à se substituer à ses parents, est, des fois, déterminé par “la véridicité” du souvenir et non par “la vérité” du réel.

### **Fiction et rupture identitaire**

Beaucoup de noms correspondent cependant à la réalité: Léon (qui inspire l'action des romans tels *Le chercheur d'or*, *Voyages à Rodrigues*, *La Quarantaine*), Alexis, Jean (dans *Révolutions*), Maurice, Rodrigues, Michoacán, etc. La toponymie, bien que précise, ne suit pas tout le temps le trajet de l'histoire. Les noms, d'ailleurs suggestifs, indiquent quelques fois l'apparition des personnages qui échappent à leur créateur, qui ne suivent pas la transparence de la mémoire familiale. Ainsi, l'identité du grand-père qui cherche le trésor du corsaire inconnu dans *Le chercheur d'or* reste ambiguë, le roman étant écrit “pour mon grand-père Léon” alors que le protagoniste porte le nom du grand-père maternel de Le Clézio, Alexis. Une pareille ambiguïté surgit à l'intérieur du roman *La Quarantaine*, où le narrateur, le petit-neveu de Léon le Disparu, porte, à son tour, le nom de son ancêtre. Selon Bernadette Rey-Mimoso-Ruiz “l'entrelacs des générations à l'intérieur du roman justifie la fiction du double narrateur” (Rey-Mimoso-Ruiz, 2002: 280), mais ne réussit pas, selon notre avis, à rendre la lecture du texte plus facile. Le jeune Léon sera indissociablement lié à l'histoire mythique du Léon le Disparu et finira par revivre la période de la quarantaine tout en s'identifiant à son aïeul. La ré-évoation du passé est déclenchée par le regard d'une photographie que Léon <sup>6</sup> découvre dans l'album de sa grand-mère. Le rôle de ce document est d'autant plus évident qu'il offre une “médiation directe avec le passé” (Devilla, 2008: 175), devenant un tremplin vers les profondeurs d'un moi oublié:

J'ai regardé souvent cette photo dans l'album de ma grand-mère. Je l'ai si souvent regardée que parfois il me semblait que j'oubliais qui j'étais, comme si j'avais changé de corps et de visage. Alors j'étais Léon, l'autre Léon, celui qui avait rompu toutes les attaches et avait tout changé, jusqu'à son nom, pour partir avec la femme qu'il aimait. Et puis un jour, la photo a disparu de l'album [...] (Le Clézio, 1995: 531).

Cependant, “loin de dessiner une généalogie”, l'auteur met derrière la figure de ses personnages l'image d'un aïeul disparu, absent<sup>7</sup>, ce qui fait que “l'écriture autobiographique de Le Clézio débouche [...] sur un fantasme de rupture” (Thibault, 2000: 858). Le moment de l'exil, de la fuite, du voyage, de la disparition se trouvent toujours, sous de différentes formes, à la base de l'histoire narrée dans les romans lecléziens. L'existence d'une telle

---

<sup>6</sup> Conformément à la notation utilisée par Bernadette Rey-Mimoso-Ruiz.

<sup>7</sup> Bruno Thibault fait ici référence surtout au roman *Le chercheur d'or* et *La Quarantaine*.

“rupture” implique, évidemment, la nécessité de trouver un connecteur qui puisse refaire les liens avec l'histoire familiale. Et, parfois, la médiation suppose identification à l'ancêtre absent. Notons, que Léon affirme “Ainsi je suis devenu Léon Archambau, le Disparu” (Le Clézio, 1995: 26), alors que Alexis, avoue dans *Le chercheur d'or*: “Le Corsaire inconnu est ici même, il respire en moi, et c'est avec son regard que je contemple le ciel” (Le Clézio, 1985: 334). Pour Jean Marro, héros du roman *Révolutions*, c'est la tante Catherine celle qui aperçoit l'appropriation d'une nouvelle identité: “[...] tu descends du Marro qui a tout quitté pour s'installer à Maurice, tu es du même sang, tu es lui. [...] C'est lui qui est en toi, qui est revenu pour vivre en toi, dans ta vie, dans ta pensée” (Le Clézio, 2003: 53). Comprendre l'altérité, expliquer cette métamorphose radicale subie par les héros aventuriers à la fin de leur quête suppose un mélange entre réalité et imagination, entre biographie et fiction et implique le fait d'*habiter l'autre*, de “changer de peau” (Thibault, 2004: 140).

Cette action de “possession” est tout à fait essentielle pour la création romanesque de l'auteur. La dualité interne entre l'enfance, vue comme temps de l'innocence, de la pureté, de la liberté et l'âge adulte porteur de déperdition, de malaises explique le désir des héros de dilater le temps, de renverser les extrêmes et de mettre l'enfance au lieu de la mort. Revenir aux premières années de vie n'est pas uniquement un trait prédominant des personnages lecléziens, mais s'avère être à la fois la conviction littéraire de l'écrivain lui-même. Ainsi:

J'ai eu un peu l'impression que l'écrivain suit un chemin circulaire. Il est sur cette roue qui tourne et en se dirigeant vers sa fin, il lui faut nécessairement retrouver ce qu'il avait commencer de façon à former un tout cohérent, et que lui-même puisse se sentir un être cohérent (Ezine, 1995: 41).

Les livres écrits par J.M.G. Le Clézio témoignent, donc, de ce “soif” pour tout ce qui est lié à l'enfance, aux événements qui précèdent sa naissance. Il cherche par le biais de l'écriture l'instauration d'une unité entre la mémoire familiale et la mémoire individuelle, étant connu le fait que l'auteur ne peut concevoir “l'écriture autrement que comme cette recherche d'un équilibre” (Ezine, 1995: 125). Pour le jeune Jean-Marie Gustave, le traumatisme causé par le voyage identitaire vers l'Afrique est supportable grâce à l'écriture. L'acte d'écrire semble jouer “un rôle thérapeutique” (Léger, 2009: 105) pour l'enfant solitaire, mettant les fondements de son futur métier. Ainsi, *Un long voyage* et *Oradi noir* transgressent les frontières biographiques et se présentent comme éléments essentiels pour l'évolution de certains protagonistes, dont Fintin reste un double évident de l'auteur, car il “descendit dans la cabine, il alluma la veilleuse, et il ouvrit le petit cahier d'écolier sur lequel était écrit, en grandes lettres noires, UN LONG VOYAGE” (Le Clézio, 1991: 64).

L'équilibre émotionnel de l'enfant est aussi rendu par l'intermédiaire de la lecture. Qu'il s'agit de journaux, d'articles, de bandes dessinées ou bien de livres, les héros lecléziens établissent un contact magique avec la lecture. L'intérêt pour la littérature fut transmis à l'écrivain par sa grand-mère qui l'encourageait à feuilleter les livres de la bibliothèque de sa famille. C'est là qu'il dévore le *Dictionnaire de la conversation*<sup>8</sup>, ainsi que le *Journal de Tintin* ou bien *Le livre des merveilles* de Marco Polo. Ses personnages ont, à peu près, les mêmes passions intellectuelles. Il s'agit des réminiscences personnelles que l'auteur s'amuse à parsemer à l'intérieur de ses écrits romanesques pour rendre la relation fiction-autobiographie plus intense. Nous remarquons dans ce contexte la figure d'Alexis qui, avec sa sœur, Laura, lit "les épisodes du roman qui paraît chaque semaine dans l'*Illustrated London News*, *Nada the Lily* de Rider Haggard, illustré de gravures qui font peur un peu et font rêver" (Le Clézio, 1985: 71), mais aussi le *Journal des voyages* ou bien *Robinsons marseillais* (Le Clézio, 1985: 33), tandis que la jeune Esther, en train de quitter son pays, amène avec elle sa:

[...] robe d'été en percale blanche, des gants, des chaussures de recharge, et surtout les livres que j'aime, les livres que mon père nous lisait quelquefois, le soir, après le diner, *Nicolas Nickleby*, et *Les aventures de M. Pickwick*. Ce sont les livres que je préfère. Quand j'ai envie de pleurer, ou de rire, ou de penser à autre chose, il suffit que je prenne un de ceux-là, que j'ouvre au hasard, et tout de suite je trouve le passage qu'il me faut (Le Clézio, 1992: 145).

## **L'histoire familiale à travers la photographie, la lecture et l'écriture**

Le temps premier de l'enfance est, parfois, enveloppé d'un secret de famille, qui, une fois dévoilé, assure la transmission d'un très riche patrimoine biographique, concrétisé sous la forme d'un récit sur l'histoire familiale. La narration de certains événements historiques occupe, à côté de la lecture ou de l'écriture, un rôle essentiel dans le rapport fiction-autobiographie désigné par J.M.G. Le Clézio à travers son œuvre littéraire. Nous observons ainsi que l'enfance, thème central des romans lecléziens, n'aurait pas la même signification en dehors de quelques événements qui ont marqué la vie de l'écrivain franco-mauricien: la guerre, le voyage en Afrique pour retrouver un père qu'il ne connaissait pas et le retour de la figure paternelle absente quelques années plus tard. Voilà pourquoi l'affirmation de l'auteur: "Je parle très souvent de cette enfance, parce que je crois que c'est ce temps-là qui m'a le

---

<sup>8</sup> "Je dois les plus grandes émotions de mon enfance à ma grand-mère, qui laissait à ma disposition ce livre fabuleux", dira-t-il à son biographe DE CORTANZE, Gérard (1999). *Le nomade immobile*. Paris: Editions du Chêne, p. 35.

plus manqué” (de Cortanze, 1999: 52)<sup>9</sup> vient d'expliquer la présence récurrente du récit dans sa double acception: d'expérience cathartique et de connecteur intergénérationnel. Le rôle de porte-parole de l'histoire familiale est assumé par une femme âgée, d'habitude la grand-mère ou la tante du protagoniste. J.M.G. Le Clézio avoue, dans ce contexte, être intéressé par “les personnages de tantes. [...] quelqu'un qui prend en charge ce que les parents biologiques refusent” (de Cortanze, 2003: 68). “Prendre en charge” suppose à la fois l'angoisse d'être l'unique héritier d'une époque disparue, le gardien de la tradition de toute une famille. Dans *Révolutions*, par exemple, Catherine Marro est visitée sans cesse par son neveu, Jean, parce qu' “elle était le dernier témoin, la mémoire de Rozilis” (Le Clézio, 2003: 104) et que “sans Rozilis, le nom des Marro restait inintelligible” (Le Clézio, 2003: 105). Les visites qui étaient au début “de politesse”, parce que la vieille femme faisait peur à l'enfant, devinrent progressivement des visites de curiosité, un besoin intrinsèque, une soif de connaissance. Ainsi, apprend-t-on qu' “à douze ou treize ans, il était venu plus souvent, attiré par le secret” (Le Clézio, 2003: 52). Dans *La Quarantaine*, c'est Suzanne celle qui raconte à Léon ce qui s'est passé avec ses aïeux, alors que dans *Onitsha*, la grand-mère Aurélia ainsi que la tante Rosa occupent cette position<sup>10</sup>. L'attitude hostile de la dernière cache le désir de manipuler Fintin, de le déterminer d'utiliser des termes comme “porco”, “inglese”, “ennemi” pour parler de Geoffroy. On distingue que le désir de contrôler Fintin vient d'un caprice, Rosa et ses copains s'amusant chaque fois que le héros prononçait les paroles interdites: “La tante Rosa était plus bavarde, elle aimait dire: *porco inglese*. Elle s'amusait à le faire répéter par Fintin, quand il était petit” (Le Clézio, 1991: 75). Dans *Désert*, c'est Aamma, la grand-mère adoptive de Lalla, la véritable porte-parole de l'histoire personnelle de la jeune fille, tandis que le vieux Naman est très doué à raconter des histoires concernant la nature, les animaux, les sentiments.

La narration du passé est parfois renforcée d'un document écrit, d'une photo, d'un objet qui nous aide à vérifier l'histoire (Devilla, 2008: 175). Nous avons la carte du Corsaire Inconnu pour Alexis, l'album de tante Catherine pour Jean Marro, le bateau Azzar pour Nassima, les boucles d'oreille de Laila, les récits que Fintin écrit lors du voyage vers Afrique, les lettres de Lullaby, les photographies qui apparaissent dans *L'Africain*, etc. De tous les documents présentés, il paraît que le rôle de la photographie reste privilégié. L'action de regarder des photos suppose la transmission de la mémoire familiale à l'héritier et implique une communication intergénérationnelle qui assure la connexion entre le passé et le présent. L'image apparaît en tant qu'objet matériel (dans *L'Africain*, *Haï*, *La Guerre*), mais, à la fois,

<sup>9</sup> Il s'agit du voyage en Afrique, pour revoir le père (en 1948) et du retour du père (1952).

<sup>10</sup> Il y a aussi des références quant au dernier survivant d'une certaine famille dans les recueils de nouvelles. Ainsi, dans *Trésor*, nous apprenons que: “Je suis le dernier des Samaweyn, léger d'argent et sans trésor. Aujourd'hui, j'ai quitté l'incertitude de l'enfance et je marche jusqu'à ma mort sur la même route, comme doivent le faire les hommes”. LE CLÉZIO, J.M.G. (2000). *Cœur brûlé et autres romances*. Paris: Gallimard, p. 68.

comme évocation verbale d'une illustration (dans *Cœur brûle et autres romances, La Quarantaine, Désert*).

Dans *L'Africain*, l'auteur fait l'usage de quatorze images prises par Raoul Le Clézio pendant son séjour en Afrique (Vogl, 2005: 81) pour rendre le portrait d'un père taciturne, absent de l'enfance de l'auteur. Les photos ne présentent pas son visage, mais nous donnent la possibilité de voir le paysage africain à travers les yeux du père disparu et, ainsi, établir avec lui un dialogue au-delà du temps. La nouvelle *Cœur brûle* commence avec l'affirmation "Ce qu'elle voudrait voir, c'est Pervenche, seulement Pervenche, telle qu'elle apparaît sur la photo de l'été 82, âgée d'à peu près trois ans [...]" (Le Clézio, 2000:11), alors que l'histoire de *Désert* est centrée sur la figure de Lalla qui devient une célèbre cover-girl. De même, dans le roman *La Quarantaine* nous avons la photo que Léon regarde dans l'album de sa grand-mère, Suzanne, et qui permet d'accéder à la mémoire familiale et de matérialiser les souvenirs sous la forme d'une narration. Le fait de regarder ces images déclenche, pour la plupart des héros, le besoin d'écrire et d'exprimer les sentiments et les rêves de toute une famille. Le regard, n'est pas, donc, statique. Tout au contraire. Le fait de voir suppose un mouvement interne, un voyage en arrière jusqu'à la frontière de l'enfance. Finalement, comme l'affirmait Jean-Xavier Ridon, "Le Clézio nous confronte en fait à un phénomène de relativité, le mouvement ne se comprenant plus comme un déplacement mais davantage comme un problème de point de vue." (Ridon, 1995: 22)

La contemplation des images, la lecture des aventures vécues par ses ancêtres, les souvenirs personnels d'un temps heureux hantent la création romanesque de Le Clézio. Le trésor du Corsaire inconnu qui a impressionné son grand-père réel, le voyage du père vers l'Afrique où il resta plusieurs années, la liberté dont il jouait, enfant encore, lorsqu'il était seul avec sa mère et son frère, la guerre et la peur qu'elle apportait, la solitude qu'il avait montré aux copains et qui caractérise son écriture, la recherche de Maurice, de l'origine, voilà quelques thèmes pris de la vie réelle de Le Clézio et qui reviennent obsessivement dans l'univers créateur de l'écrivain. Volontaire ou inconscient, le récit auto(bio)fictionnel occupe, comme nous l'avons déjà remarqué une grande partie de son œuvre. "Inventer", dans cette perspective, signifie, peut-être, "se souvenir", car, selon les mots de l'auteur lui-même:

J'ai eu souvent l'impression d'inventer, mais je pense qu'en fait, lorsqu'on écrit, on n'invente pas. On est toujours propulsé par une mémoire qui appartient quelques fois aux autres, à ce que les autres vous ont raconté, à ce que vous avez entendu, mais il s'agit en fin de compte toujours de mémoire: une poussée assez involontaire (de Cortanze, 1999: 51).

## Bibliographie

- BORGOMANO, Madeleine (2009). "Figures de pères". In: *Europe*, n° 957-958, pp.149-160.
- CHANDA, Tirthankar (2010). "La langue française est peut-être mon véritable pays. Entretien avec J-M Le Clézio" [on-line]. France [le 26 avril 2010] <URL: [http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/article\\_imprim.php3?id\\_article=21647](http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/article_imprim.php3?id_article=21647) >
- DE CORTANZE, Gérard (1999). *Le nomade immobile*. Paris: Editions du Chêne.
- DE CORTANZE, Gérard (2003). "J.M.G. Le Clézio, la révolution des âmes". In: *Magazine littéraire*, n° 418, p. 68.
- DEVILLA, Lorenzo (2008). "Récit d'enfance et autofiction". In: Isabelle Roussel-Gillet (org). *Le Clézio aux lisières de l'enfance*. Arras: Cahiers Robinson, n° 23, pp.171-184.
- DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*. Paris: Galilée.
- EZINE, Jean Luis (1995). *J.M.G. Le Clézio. Ailleurs*. Paris: Arléa.
- FREUD, Sigmund (1978). "Le roman familial des névrosés". In *Névrose, psychose et perversion*, Paris: PUF.
- GENETTE, Gérard (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- LE CLEZIO, J.M.G. (1985). *Le chercheur d'or*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (1991). *Onitsha*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (1992). *Etoile errante*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (1995). *La Quarantaine*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (1999). *Hasard suivi d'Angoli Mala*, Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (2000). *Cœur brûlé et autres romances*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (2003). *Révolutions*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (2004). *L'Africain*. Paris: Mercure de France.
- LE CLEZIO, J.M.G. (2006). *Raga. Approche du continent invisible*. Coll. "Peuples de l'eau". Paris: Seuil.
- LABBE, Michelle (1999). *Le Clézio, l'écart romanesque*. Paris: L'Harmattan.
- LEGER, Thierry (2009). "L'écriture médecine". In: *Europe*, n° 957-958, pp. 104-115.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Gallimard.
- LHOSTE, Pierre (1971). *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*. Paris: Mercure de France.
- JARLSBO, Jeana (2003). *Ecriture et altérité dans trois romans de J.M.G. Le Clézio: Désert, Onitsha et La Quarantaine*. Coll. "Etudes romanes de Lund". Lunds universitet: Romanska Institutionen.
- PAGES-JODLOWSKI, Véronique (2004). "La voix narrative leclézienne: entre altérité et spécularité". In: Sophie Jollin-Bertocchi, Bruno Thibault (orgs). *Lectures d'une œuvre. J.-M.G. Le Clézio*. Nantes: Editions du temps, pp. 63-70.
- REY-MIMOSO-RUIZ, Bernadette (2002). "J.-M.G. Le Clézio. *La Quarantaine* (1995) ou l'impossible retour". In: Paolo Carile (org). *Sur la route des Indes orientales. Aspects de la francophonie dans l'Océan Indien*. Ferrare, vol. II, pp. 279-291.
- RIDON, Jean Xavier (1995). *Henri Michaux, J. M. G. Le Clézio- L'exil des mots*. Paris: Kimé.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle (2001). *J.M.G. Le Clézio. 'Le chercheur d'or'*. Coll. "Résonances". Paris: Ellipses.
- THIBAUT, 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". In: *The French Review, USA*, vol. 73, n° 5, p. 845-861.
- THIBAUT, Bruno (2004). "L'écriture de l'initiation dans *Révolutions* de J.-M.G. Le Clézio". In: Sophie Jollin-Bertocchi, Bruno Thibault (orgs). *Lectures d'une œuvre. J.-M.G. Le Clézio*. Nantes: Editions du temps, pp. 133-140.

VOGL B., Marie (2005). "Le Clézio en noir et blanc: La photographie dans *L'Africain*". In: *Nouvelles études francophones*, vol. 20, n° 2, pp. 79-86.