

11 | 2020

INTERFRANCOPHONIES

Revue des littératures et cultures d'expression française



## Survivances, modernité et écriture dans la littérature francophone

Alioune Dieng et Anna Paola Soncini Fratta (éds.)

### Lieu de mémoire familiale leclézienne

JEAN MARIE GAUDOUH KOUAKOU

**Abstract** | Les origines familiales de l'auteur, datant de près de trois cents ans en ce lieu, témoignent du lien avec la famille à inscrire dans et par la mémoire. Elles marquent considérablement la persistance de l'île Maurice, celle de l'enfance leclézienne dans une œuvre, qui pourtant se déplace en d'autres temps et lieux. Chez Le Clézio où tout invite effectivement, dans le corpus consacré à ce lieu des origines, à voir une double modalité particulièrement active, que mon étude s'attachera à démontrer, l'île originelle en voie d'être perdue y est en effet majoritairement dite en mode de survivance et/ou en mode de présence..

**Pour citer cet article** : Jean Marie Gaudouh Kouakou, « Lieu de mémoire familiale leclézienne » dans *Interfrancophonies*, n° 11, Tome 2, *Survivances, Modernité et Écriture dans la littérature francophone*, Alioune Dieng et Anna Paola Soncini Fratta, éd., 2020, p. 73-89, <[www.interfrancophonies.org](http://www.interfrancophonies.org)>.

# Lieu de mémoire familiale leclézienne

---

JEAN MARIE GAUDOUH KOUAKOU

Nice, dans les années cinquante et soixante, était l'endroit rêvé où rendre un culte intérieur et un peu désespéré à l'île Maurice de mes ancêtres.

Il m'a toujours semblé, comme l'a dit Flannery O'Connor, qu'un romancier doit être porté à écrire sur les premières années de sa vie, où le principal lui a été donné. »

(J. M. G. Le Clézio, *Révolutions*)

## INTRODUCTION

La persistance de l'île Maurice, celle de l'enfance leclézienne dans une œuvre qui, tout en se déplaçant en d'autres temps et lieux, reste cependant considérablement marquée par les origines familiales de l'auteur datant de près de trois cents ans en ce lieu, témoigne du lien avec la famille à inscrire dans et par la mémoire. L'île originelle en voie d'être perdue y est en effet majoritairement dite en mode de survivance et/ou en mode de présence chez Le Clézio où tout invite effectivement, dans le corpus consacré à ce lieu des origines, à voir une double modalité particulièrement active que mon étude s'attachera à démontrer. C'est, d'une part, en refusant « le modèle historique de la renaissance [au profit du] modèle anachronique de la survivance<sup>1</sup> » que l'île se laisse lire. C'est, d'autre part, par le pèlerinage en son sein qu'une telle survivance arrive concrètement à ses fins. Dans les deux cas, ce qui s'observe c'est bien un mouvement, quelque chose qui provoque à chaque fois le surgissement de la Figure de l'île primordiale, dans l'entendement le plus deleuzien du terme<sup>2</sup> : comme une figuration dont l'effet est bien de

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 86.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, étudiant les procédés de Francis Bacon, soutient que « l'important est qu'ils ne contraignent pas à l'immobilité ; au contraire, ils doivent rendre sensible une sorte de cheminement, d'exploration de la Figure dans le lieu, ou sur elle-même. C'est un champ opératoire. Le rapport de la Figure avec son lieu isolant définit un fait : le fait est... ce qui a

générer cette Figure ancienne dans son lieu même d'existence : en survivance donc, tout d'abord ; en présence tout autant pour, à chaque fois, définir un fait, une pérennité.

## I. SURVIVANCE DE L'ÎLE

Le double exergue au départ de mon texte, emprunté à la 4<sup>ème</sup> de couverture de *Révolutions*, est un *incipit* fort expressif de ce qu'est l'œuvre au moins dans la deuxième partie de la production de l'auteur<sup>3</sup>. Il s'y agit en effet d'un constant et obsédant retour ou, plutôt, d'un retournement primordial et tenace de la diégèse sur les origines et l'anthropo-archéologie familiales. Une espèce de volte-face figurale effectue un renvoi parfois simplement suggéré, voire imaginaire mais le plus souvent manifeste à ce qui en constitue le centre, l'unité, la face véritable : l'île Maurice des ancêtres. Cette île, où la famille de l'écrivain a émigré au XVIII<sup>e</sup> siècle mais dont la plus grande partie des membres, ruinés, a dû s'exiler en France, est livrée en morceaux dans la majeure partie de l'œuvre. Les souvenirs qui s'y rapportent, quoique situés en profondeur, y renvoient sans cesse. Ils exhibent, selon de subtils mais obstinés mouvements de mémoire sous forme de bribes éparses, l'histoire et le temps passé, la mémoire des lieux, la culture du peuple mais surtout l'enfance, l'essentiel ici. On y retrouve ainsi « des bribes de cette histoire, l'amertume [du] père [de Jean] quand il parlait de Rozilis, la date fatidique de l'an 1910 où avait eu lieu le départ, sa colère quand il évoquait le nom de Paba, le gérant qui menaçait [...] d'expulsion<sup>4</sup>... » ; le père d'Ethel qui « se moquait du ciel de Paris, de son soleil pâle [...]. Le soleil de Maurice, ça doit être autre chose<sup>5</sup> » ; ou encore Ethel parlant « de Maurice, de la propriété d'Alma comme si cela existait encore<sup>6</sup> », etc.

Qu'on lise ainsi *Le Chercheur d'or*<sup>7</sup>, *Voyage à Rodrigues*<sup>8</sup>, *La Quarantaine*<sup>9</sup>, *Ritournelles de la Faim* ou *Révolutions* par exemple, on verra que jamais l'œuvre ne se départit de ce lointain et ancien ancrage mémoriel auquel elle s'accroche et s'arrime si fortement et continûment par un éternel mouvement de retour. Serait-elle seulement capable ou désireuse de s'en détacher ? Apparemment non, tant elle semble ici tenue, comme enchaînée. La tante Catherine, vivant à Nice, transmet à Jean, son petit neveu, cette mission de mémoire : « Elle me disait qu'il y

---

lieu... Et la Figure ainsi isolée devient une Image, une Icône » ; Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 11.

<sup>3</sup> Celle qui commence avec *Désert* (Paris, Éditions Gallimard, 1980).

<sup>4</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003, p. 47.

<sup>5</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Ritournelles de la Faim*, Paris, Gallimard, 2008, p. 28.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>7</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>8</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard, 1986.

<sup>9</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995.

avait un autre pays, au sein de la nation, et que je devais porter ce pays dans mon cœur, sans jamais le renier<sup>10</sup> ». *Le Chercheur d'or*, à travers sa fiction, contextualise le début de la faillite au moment de la perte du domaine à l'Enfoncement du Boucan qui justifie l'exil, le long voyage par mer d'Alexis dépité, la séparation donc, l'éclatement de la famille. Tous les autres récits que je viens d'évoquer illustrent, à l'inverse, un certain retour vers l'ancien qui survit toujours en images dans un présent de la fiction se déroulant pourtant ailleurs et à une époque fort éloignée de ce passé primordial pour en faire un complexe temporel<sup>11</sup>.

Le désespoir concurrence alors bien souvent le mince mais prégnant espoir du retour à la vie de ce révolu auquel s'accroche si fort l'œuvre dans son présent d'écriture et d'accomplissement diégétique. Il se traduit énergiquement par l'image du dernier soubresaut, celui du désespéré appelé à mourir. La tante Catherine de *Révolutions*, les tantes Milou ou Pauline de *Ritournelles de la faim*, entre autres, en tant que témoins du temps, sont ces ultimes ancêtres par qui s'opère une formidable tentative de survivance de ce qu'il ne faut donc surtout pas, en cette œuvre nostalgique, laisser à l'état de définitivement accompli, de fini, *a fortiori* de disparu. *Le Chercheur d'or* et *Voyages à Rodrigues* sont les récits d'une vaine et illusoire quête d'or, métaphore de l'objet à la fois perdu et transmis comme « un secret au bout des mers, qui faisait qu'on avait perdu ses racines, non seulement Rozilis [...] mais Maurice tout entière, le ciel, les montagnes, les rivières, les vieux arbres<sup>12</sup>... ». Tout semble déjà en effet irrémédiablement condamné, « tout cela avait disparu<sup>13</sup> » :

L'aventure de mon grand-père, c'était cela. Non pas la quête de la Toison d'or, ni celle des rixdales du Pirate, mais la fuite devant sa destinée (comme un navire fuit la tempête), et sa propre prise au piège (Jason envoyé à une mort certaine par son ennemi Pélias). C'était se mesurer à l'inconnu, au vide, et dans les dangers et les jours d'exposition et de souffrance, se découvrir soi-même ; se révéler, se mettre à nu. Pour mon grand-père accablé de dettes, menacé d'être déchu de sa charge (car un magistrat ne saurait être endetté), spolié par sa propre famille et chassé de la maison où il était né, avec sa femme et ses enfants, sachant alors que l'horizon étroit de Maurice s'était fermé sur lui, la seule aventure c'était donc partir, aller en mer, aller vers l'horizon, chercher le lieu de son rêve<sup>14</sup>.

Une tragédie du clan familial s'installe ainsi rapidement contre laquelle l'impératif du départ, combiné à la séparation conséquente, génère un refus, une résistance. Rien ne devant installer l'écart avec l'ancien, tout

---

<sup>10</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Révolutions*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>11</sup> « La tentative warburgienne est aussi modeste qu'ardue, aussi honnête dans son principe que vertigineuse dans sa réalisation : contre toute histoire de l'art positiviste, schématique ou idéaliste, Warburg a simplement voulu respecter l'essentielle complexité de ses objets. Ce qui impliquait d'affronter intrusions, stratifications et surdéterminations » ; Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>14</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, *op. cit.*, p. 65.

procèdera dès lors de l'effort visant à ramener l'avant dans le présent parisien ou niçois. Est-ce parce que toute perte définit théoriquement un manque à combler ? Toujours est-il que le corollaire de cette perte tirant sa logique structurale de son lien avec le désir lacanien fondé sur la métonymie<sup>15</sup> dont la logique élide nécessairement une partie dans le tout à exprimer. Chez Le Clézio, on peut en effet déduire l'idée de survivance de ce qui survit ainsi à travers son effacement même dans les énoncés y renvoyant. En effet, chaque élément perçu ou vécu, chaque objet, chaque image, chaque souvenir constituant la face actuelle de la pièce parlée, à Paris (lors des réunions rue de Cotentin chez les Brun) ou à Nice par les derniers survivants de la famille, contient presque toujours son envers mauricien non présent. Par ce biais, l'île ancienne simplement évoquée, élide le présent parisien – par exemple, dans *Ritournelles de la faim* – l'actuel vécu qui ne sera jamais donc qu'énoncé par la narration mais sans référence réelle : malgré l'intensité et la ferveur des causeries rue de Cotentin, tout n'y suggère et ne dénote que le nostalgique passé mauricien, le vrai référent. L'une des parties (de la scène) est ainsi prise pour le tout au sens le plus fort du terme puisque le salon de la rue de Cotentin est malgré lui involontairement « déporté » en son contenu dans le lointain passé. Le présent de la narration, surdéterminé par le travail de la mémoire, est décalé de la dénotation de son propre dire.

*La Quarantaine* est le témoin le plus explicite du fossé. Ce roman indique le vide, l'écart, la dis-jonction. L'histoire, dans ce texte, atteste en effet de l'impatience de Léon (qui n'a jamais connu Maurice) embarquant pour le grand voyage à bord de l'*Ava* en compagnie de son frère Jacques et de son épouse Suzanne, et présenté comme pressé « d'arriver, de toucher la terre où il est né<sup>16</sup> ». Malheureusement, il ne devra finalement se contenter que d'un imaginaire constitué de tout ce que Jacques, son frère aîné, lui racontait, le navire ayant échoué et les passagers étant condamnés à rester à l'île Plate et ses alentours, Palissades, la Quarantaine. L'île Maurice ne sera donc pour lui que cela. Il s'en satisfait avec passion, ne pouvant espérer meilleure dénotation à sa perception actuelle, prétexte à « voir » au-delà de l'espace et du temps « actuels » :

Je viens voir le village de Palissades pour me souvenir. Tout ce que Jacques me racontait, autrefois, dans l'hiver de Rueil-Malmaison. La nuit qui tombe sur la maison d'Anna, à Médine. Les mêmes bruits, les mêmes odeurs. Le soleil oblique sur les cannes, les cris des laboureurs qui rentrent, qui poussent des sortes d'abolements, « aouha ! », les femmes avec leurs houes en équilibre sur la tête, les éclats de voix, les rires des enfants. Les hautes cheminées des sucreries dans la brume, comme des châteaux barbares. Au crépuscule, le fracas de la mer jaune contre la côte noire, là où se casse la ligne des récifs<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Voir Jacques Siboni, « Le désir est la métonymie du manque à être », Colloque « Angoisse et désir » du Centre de Recherche en Psychanalyse et Écritures, 16 octobre 2006 : <<http://jacsib.lutecium.org/papers/1060901.pdf>>, consulté le 12 novembre 2010.

<sup>16</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *La Quarantaine*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

Tout se passe en réalité sur l'île Plate et ses alentours géographiques. L'attention de Léon est pourtant totalement décalée à Maurice, à Alma plus précisément, même si l'île n'est que projetée en images de rêves chez Léon. Elle n'est pour ce personnage, assimilable au sujet de désir lacanien, qu'un imaginaire désespérant produit par les seuls dires de son frère, un simple mirage se rapprochant et s'éloignant tout à la fois, semblable au jeu du « for-da » freudien. Ce lieu insulaire n'est finalement qu'un ensemble de traces, d'indices, c'est-à-dire le reste indicial de ce dont parlait Jacques : « quand nous étions ensemble en France, à Montparnasse<sup>18</sup>... ».

Parfois, ce sera plutôt à travers un objet plus concret comme, par exemple, « le coffret chinois, que la tante Willemine avait rapporté de Maurice<sup>19</sup> ». Plus discret, le « père [...] n'en parlait pas, même s'il était imprégné de la nostalgie pour son pays natal. Ses regrets, il ne les disait pas avec des mots. Il les extériorisait par ses gestes, par ses manies, par ses fétiches<sup>20</sup> ». Tout semble ici tenir de la synecdoque pour garder une parcelle de réalité. Dans *Ritournelles de la Faim* et dans *Révolutions*, les seuls ascendants encore en vie restent eux aussi marqués par une mélodieuse nostalgie de ces objets de l'avant et des lieux anciens qui leur parlent encore, pendant que les descendants de la famille vivant en France devront, quant à eux, se contenter d'allusions, de photos, d'écrits, voire de récits de leurs parents pour s'en faire une idée, même illusoire.

Comment donc combler ce vide ou ce manque que seul, curieusement, Monsieur Soliman, dans *Ritournelles de la Faim*, ne regrette pas parce que, dit-il, « petit pays, petites gens<sup>21</sup> » ? Reste que du point de vue des autres personnages concernés par un tel passé, cela demeure la question fondamentale, eux qui sont si intéressés, comme Le Clézio lui-même (cf. exergue), par le passé insulaire de leur famille. Dans cette œuvre tournée vers son envers originel, ce qui importe véritablement pour eux dans ce qui reste de Maurice, de l'île maternelle, c'est son mode même d'apparaître – ou plutôt de réapparaître, c'est-à-dire d'être simplement verbal, rendu ; ce dont ils se contentent malgré eux. Aucun personnage ne souhaite voir disparaître à jamais l'île du souvenir. Même vécus sur le seul mode psychique, Maurice et ses alentours resurgissent en un ensemble d'images qui résistent ainsi au temps : ce sont des *images survivantes*.

Une image survivante n'étant pas à comprendre, Chez Le Clézio, les personnages n'ont pas un tel objectif. La survivance d'une image ne demande pas un travail d'historien. En réalité, dans cette œuvre, une telle approche serait réductrice, peu susceptible du moins de rendre en totalité la complexité et la pluralité de l'île à la fois au passé et au présent, voire

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>19</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Ritournelles de la Faim*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>20</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Alma*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>21</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Ritournelles de la Faim*, *op. cit.*, p. 51.

au futur. L'île du passé vécu est ainsi donnée dans le présent et le maintenant de la narration, par exemple, par tante Catherine (personnage témoin par excellence dans *Révolutions*), au point de créer, chez Jean, qui l'écoute, une impression de « raccourci des générations [qui] donnait le vertige : ainsi, Catherine, née en 1890, avait connu quand elle était enfant Charles Marro, né en 1833, qui lui-même avait connu son grand-père Jean Eudes, né à Runello en 1770<sup>22</sup> ». La survivance, ce sera plutôt pour eux la façon d'interroger, au cœur même de leur histoire, « la mémoire à l'œuvre dans les images de la culture<sup>23</sup> ». Aby Warburg propose, comme modèle d'analyse pertinent, pour saisir la véritable teneur de l'image du passé, non pas le sens de l'histoire mais bien celui de la mémoire, en une énonciation-transcription où émotion et sensation traduisent une certaine rhétorique d'expression aussi bien chez les témoins dépositaires de ce temps que chez ceux à qui une telle transmission est destinée.

Le procédé, chez Le Clézio, est simple. Il consiste à fusionner les temps, quitte à en perdre les repères et les cloisonnements historiques. Le passionnel en est le trait sémantique le plus déterminant. Il transcende clairement le caractère objectif du rendu oral. Pour être en mesure de rapporter le révolu et le convertir en actuel dans sa teneur d'expression originelle, il faut en effet une dose d'émotion du maintenant du dire à la mesure de celle de l'autrefois du vécu. Ce qui compte alors c'est l'intensité, la teneur, presque physique, dont est capable de rendre compte, par exemple, le sismographe, appareil dont Didi-Huberman dit qu'il révèle « la totalité du champ phénoménal et "intra-phénoménal" – visible et invisible, sensible et insensible, physique et psychique<sup>24</sup> ». Tante Catherine se présente en un tel contexte comme un sujet-*pathos*, un être brisé : « Pour moi c'est fini [...], j'ai trop de souvenirs, trop de chagrins, j'ai été obscurcie par la vie<sup>25</sup> ». Tout se passe en fait, chez ce sujet émotif qui rapporte la scène passée, dans une espèce de capacité de conversion complexe où le passé en tant qu'élément temporel doit pouvoir devenir une substance, un élément visuel (du ressort de la spatialité) susceptible d'apparaître dans le champ de vision de l'actuelle perception mentale de celui à qui la scène est contée. Le passé est indiscutablement, dès lors, sémiotique, langage, perception qui se traduisent dans le présent : c'est l'île Maurice de l'enfance qui survit ainsi à sa disparition (séparation d'avec le paraître ancien, le paru) dans la mesure où la diégèse la place continûment en position de l'apparaître et du ré-apparaître, au présent et au futur à la fois. Ce régime du passionnel procède, en réalité, de la conversion subjective

<sup>22</sup> Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *Révolutions*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>23</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>25</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Révolutions*, *op. cit.*, p. 54.



qui s'opère du fait que les acteurs du passé habitent ceux du présent au sein d'une trinité pronominale (des personnages cités) unitaire :

« N'oublie pas, *tu es Marro*, de Rozilis, *comme moi, tu descends du Marro* qui a tout quitté pour s'installer à Maurice, *tu es du même sang, tu es lui.* » Elle disait cela en serrant ses mains contre les tempes de Jean, et il sentait un frisson le parcourir, un vertige. « *C'est lui* qui est en *toi*, qui est revenu pour vivre en *toi*, dans *ta* vie, dans *ta* pensée. *Il* parle en *toi*. Ce que *je* dis ne compte pas, parce que *c'est lui* qui *te* parlera. Si *tu* écoutes bien, *tu l'entendras*<sup>26</sup>.

Ce mélange anachronique des temps et de la vie des personnages n'est pas sans rappeler ce que les analystes dénomment le retour du réel, la troisième phase de la reproduction hallucinatoire du souvenir avec son contenu d'attitudes passionnelles<sup>27</sup>. Il est vrai que chez ce personnage aveugle, tante Catherine, il ne peut s'agir d'hallucinations visuelles. Mais son récit est d'une force telle qu'il a incontestablement pour effet de déclencher chez son interlocuteur une véritable hallucination visuelle par un déplacement du temps que l'énonciation réinvestit affectivement. Ici, Jean, son confident, éprouve une expérience semblable à celle de Freud dont Hervé Huot dit qu'il

n'a plus besoin d'assister à cette scène qui constitue le spectacle chez Charcot ; il lui suffit d'en entendre le récit de la bouche du sujet ; et même, le récit lui rapporte "l'édition originale" de la scène, dont le clinicien n'a plus que les succédanés. La parole du sujet, c'est la seconde vue qu'acquiert Freud<sup>28</sup>.

On retrouve aussi une telle attitude chez Léon, dans *La Quarantaine*, qui réussit malgré tout à « voir » l'île, au-delà de son oeil actuel, alors même qu'elle ne lui est que racontée. Passé, présent et futur sont ainsi à la fois figés et mobiles ; à la fois logés en un seul et même corps et dans plusieurs corps à la fois : dans les descendants se trouvent les ascendants, lesquels y demeureront toujours. La mobilité se définit dès lors plutôt en termes de fluidité des corps, de fluides dans les corps. Il y a eu la scène passée, vécue par Marro ; la même scène dite « actuellement » par Catherine réapparaît de manière sensible à travers les organes des sens de Jean. Comme par une fluidification sensorielle, un conduit transvase l'ancien dans le présent : c'est la scène reprise en sa teneur émotionnelle ancienne qui réapparaît. Une forme de subsistance du passé traverse l'histoire du présent.

Il ne s'agit plus désormais de narration ni de figuration, cette opération de fluidification ne pouvant se décrire en termes de

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 53-54 ; je souligne en italiques.

<sup>27</sup> « En ce qui nous concerne, nous nous proposons l'étude de la troisième phase, celle des attitudes passionnelles. Quand cette phase est très marquée, on y retrouve mise à nu une reproduction hallucinatoire du souvenir qui a joué un rôle important dans la production de l'hystérie » ; Hervé Huot, *Du sujet à l'image. Une histoire de l'œil chez Freud*, Begedis, Éditions Universitaires, coll. « Émergences », 1987, p. 33.

<sup>28</sup> *Ibid.*



successivité de faits. On a, au contraire, l'impression d'un « autre type de rapports entre Figures, qui ne serait pas narratif, et dont ne découlerait nulle figuration<sup>29</sup> ». Il faudrait donc plutôt oser quelque chose de plus subtil, comme une métaphore ou une poésie mêlant géologie, culture et anthropologie, voire une sorte de « psychotechnique » (Warburg) pour mieux rendre compte du fait : « Philippe-Alain Michaud a [bien] développé cette analogie jusque dans les paradoxes de déconstruction figurative [et avec lui, on comprend qu'une] figure n'est plus conçue comme une modification ou un état, mais comme la manifestation d'une énergie s'actualisant dans un corps<sup>30</sup> ». Dans ce contexte d'inflexion marquée du modèle narratif, la lecture du texte leclézien devinera, presque de manière systématique, derrière les textes renvoyant à l'île Maurice des origines, « des Figures diverses qui pousseraient sur le même fait, qui appartiendraient à un seul et même fait unique, au lieu de rapporter une histoire et de renvoyer à des objets différents dans un ensemble de figuration<sup>31</sup> ».

En effet, si tante Catherine raconte, c'est moins pour construire une ou des histoires que pour suggérer l'indissociabilité du lieu (Maurice) avec les ancêtres de la famille. L'île définit alors une unité, celle de la terre et de la famille, des corps et des lieux de souvenir, qui n'est ni à détacher ni à séquencer, encore moins à expliquer dans la mesure où leur rapport s'établit sur la base de l'intimité. La terre ancienne ne fait qu'un avec ceux qui l'ont habitée, elle est en eux tout autant qu'eux sont en elle par une espèce d'intimité fusionnelle. Dans ce contexte, si l'on admet que « l'UN, l'unité divine est complète en elle-même, on admet par conséquent qu'elle renferme toutes les causes, tous les effets, toutes les énergies, toutes les formes, le passé comme le futur, germes virtuels<sup>32</sup> ». Ainsi suffit-il de toucher pour capter en l'autre les énergies transmises. Les morceaux de papiers que tante Catherine présente à Jean, les photos, les images, les documents de divers ordres,

Jean ne les lisait pas. Catherine n'avait pas besoin qu'on les lise. Comment aurait-il pu les lire, quand leur gardienne [aveugle] était dans la nuit ? Ce n'étaient pas des papiers faits pour être lus, mais seulement pour qu'on les touche, pour qu'on les sente, qu'on les adore. Pour se laisser pénétrer par leur chaleur, par le rayonnement des années enfouies, palpitant encore de la lumière venue d'un autre ciel, d'une autre terre<sup>33</sup>.

Ce qui figure sur la photo n'est donc que la partie du tout qui lui est indissociable. C'est une métonymie qui agit ainsi. L'imaginaire qui se constitue dans ce tout invisible à partir de l'instance visible définit là la

---

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>30</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Christiama Nimosus, *Anthologie des Nombres Occultes*, Paris, Guy Trédaniel, Éditions de la Maisnie, 1997, p. 16.

<sup>33</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Révolutions*, *op. cit.*, p. 57.

présence d'une ombre. On a dès lors affaire à une image-fantôme<sup>34</sup>, cet autre trait de la survivance et dont l'être procède de l'émotion et de la sensation ressenties et partagées par l'interlocuteur-destinataire, lecteur ou auditeur : l'image représente un corps, lequel va avec une ombre, la sienne, son fantôme. L'image-*pathos* accompagne ainsi l'image-fantôme.

Or, cette dernière suppose la disparition, la mort. La survivance accomplit en conséquence une espèce d'éternité. Sinon, comment Marot survit-il en Jean et, par-delà lui, l'île Maurice, si ce n'est comme ce « savoir médiéval survivant en Léonard de Vinci ou du gothique septentrional survivant à la Renaissance<sup>35</sup> » ? Ainsi Michelet rappelait à propos « du Moyen Âge qu'il est "d'autant plus difficile à tuer qu'il est mort depuis longtemps". Ce sont les choses mortes depuis longtemps, en effet, qui hantent le plus efficacement – le plus dangereusement – notre mémoire<sup>36</sup> ». Voilà en quoi du moins l'histoire d'un tel passé va bien au-delà de l'objectivable. Elle emprunte à la magie, aux croyances aux fantômes ou, peut-être plus simplement, à l'esprit, la teneur d'une époque. De ce point de vue, le fantôme est de l'ordre de l'ombre dans ses relations avec le corps auquel il est en quelque sorte nécessairement appendu : il rend l'image du corps tout en étant séparé de lui.

Ce qui favorise une telle *métempsychose* diégétique (en l'occurrence la résurgence de l'île Maurice des origines disparue, néanmoins de retour à la vie au moyen du verbe divin et créateur), c'est le primat accordé à l'image, voire, plus globalement, à l'ensemble des registres de la perception. Parler de l'île et de ce temps passé ne suffit pourtant plus ; il faut également la conversion, c'est-à-dire le passage à la représentation en des formes visuelles. Or, toute ombre et tout écho sont une projection insaisissable, quelque chose qu'on peut voir ou entendre mais qu'on ne peut toucher. L'invisible se colle ainsi au visible en étant pour ce dernier à la fois miroir et dépassement de la forme perçue. On comprend dès lors pourquoi le récit oral de Jacques déclenche tout un imaginaire à l'allure réaliste chez Léon ; et pourquoi la voix d'Alexandre Brun produit chez sa fille Ethel le même effet, de sorte que « quand il chantait [...] elle pouvait imaginer l'île des origines<sup>37</sup> ». Tous leurs sens s'activent. Même lorsqu'ils sont chez eux, à Paris, rue du Cotentin, apparaît très distinctement ce qui n'a jamais été observé dans la réalité :

---

<sup>34</sup> L'un des trois traits de l'image survivante, pour Georges Didi-Huberman : image-fantôme, image-*pathos* et image-symptôme.

<sup>35</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, op. cit., p. 85.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Ritournelles de la Faim*, op. cit., p. 57.

Le balancement des palmes dans les alizés, le bruit de la mer sur les récifs, le chant des martins et des tourterelles au bord des champs de cannes. La cathédrale engloutie devenait un vaisseau sombre au large, dans la baie du Tombeau peut-être, et la cloche qu'on entendait était celle de la dunette sur laquelle un marin fantôme sonnait les quarts<sup>38</sup>.

En résumé, la survivance de l'île des origines familiales, chez Le Clézio procède incontestablement du lien entre discours, pensée, souvenir et figuration. Elle consiste en un imaginaire rétrospectif qui serait essentiellement de l'ordre du rêve, du *pathos* et du fantôme ; le tout étant du ressort de la mémoire visuelle, le plus souvent illusoire mais à laquelle le sujet « voyant » croit. Voici d'ailleurs en quoi, *Alma*, le dernier roman, à ce jour, de Le Clézio, motive un dépassement, pour un retour effectif et en sens inverse, de la métropole vers l'île ; celui de Jérémie, pour établir une synthèse, une mise en ordre de ce paradis effacé, hors de portée. Tous ces noms anciens sonnent désormais creux : « ces noms magiques, Rozilis, Ébène, Cascades, le ruisseau Affouche, ces noms qui n'avaient pas de sens<sup>39</sup> » aux yeux de Jérémie, et dont le prologue d'*Alma* propose un très long inventaire, semblent avoir pour unique fonction de tenter d'unifier tous les morceaux épars, de définir une fratrie, de savoir si elle « [forme] une famille, un peuple<sup>40</sup> », une unité.

## II. L'ÎLE EN PRÉSENCE

On comprend la notion de « présence » à l'aune des propos de Jérémie Felsen, dans l'épilogue d'*Alma*, à la fin de son périple :

J'ai voulu aussi recoller les morceaux d'une histoire brisée, celle des Felsen de l'île, à présent aussi éteints que l'oiseau lui-même, *dead as a dodo*. Peut-être était-ce de la vanité, ce sentiment d'appartenir à une tribu en train de disparaître, d'être le témoin, le signal faible et vacillant d'une autre ère, d'une autre culture, autour des derniers survivants le monde est en train de changer, ne dit-on pas avec une certaine arrogance, à chaque génération, que rien ne sera plus comme avant<sup>41</sup> ?

En fait, séparés de leurs origines, les contemporains de cette famille restent insatisfaits de leur condition métropolitaine actuelle. De la sorte, pour être pleinement en équilibre avec eux-mêmes, ils se projettent dans leur attachement à ce là-bas qui représente leur être ancien. D'où l'insatisfaction, certes relative, que produit chez la plupart d'entre eux l'image survivante de là-bas, imaginaire de l'enfance originelle, même si, pour eux, elle ne vaut pas le réel.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 57-58.

<sup>39</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Révolutions*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>40</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Alma*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 335.

Par ailleurs, *Alma* apparaît comme la synthèse de tous les ouvrages lecléziens consacrés à faire renaître, d'une façon ou d'une autre, le passé mauricien de la famille : c'est toute la quête des origines familiales traversant en grande partie l'œuvre, par sa domiciliation à l'intérieur de l'île même, qui se trouve ainsi condensée. Ce récit répond à l'angoisse consécutive au départ forcé de l'île depuis *Le Chercheur d'or*. Il poursuit ainsi, en le menant à son terme, le projet inachevé de revenir sur l'île mère, entamé dans *La Quarantaine* mais malheureusement avorté en raison de l'accident de l'*Ava*. Au demeurant, le prologue d'*Alma* est sans équivoque à ce propos, puisqu'il invite son lecteur à prendre connaissance de la réalité intime des relations ainsi que des drames qui ont miné la famille depuis au moins trois siècles.

Cependant, la disparité des récits ne permet pas de mettre ensemble les noms qu'il épelle et qu'on retrouve pêle-mêle disséminés dans l'œuvre ; ces « noms jetés au hasard des conversations, par mon père, par mes tantes, par ma mère bien qu'elle fût étrangère à tout cela, d'autres trouvés au hasard des lectures sur les pages intérieures du *Mauricien Cernéen* [...], d'autres encore volés sur les enveloppes des lettres, au verso des photos<sup>42</sup> ». Tous ces noms qui sont familiers aux lecteurs ont en effet une origine commune : « c'est ce petit livre relié en cuir marron contemporain d'Axel Felsen, qui se trouvait sur l'étagère du haut de la bibliothèque, que j'ai lu dans mon enfance comme s'il s'agissait d'une sorte d'annuaire téléphonique du vieux siècle<sup>43</sup> ».

Ainsi, *Alma* consacre le vrai retour dans la mesure où l'œuvre investit concrètement l'île à la faveur du séjour de Jérémie qui n'y vient pourtant que pour la première fois. Étrange sensation car, comme il se le demande, « comment peut-on ressentir cette impression [de retour] pour un pays qu'on ne connaît pas ?<sup>44</sup> ». Ce faisant, il établit en fait un net inflexionnement d'attitude et d'approche dans l'accès à l'île et dans le rapport au « là-bas » ancien que les personnages entretiennent depuis l'enfance mauricienne perdue. Jusqu'à présent, en effet, la figure de ce pays ancien et désiré était rendue sous la forme d'un discours poétique décrivant l'île originelle et visant à déclencher chez les destinataires (enfants) ce qui relève de l'affect subjectif : impressions, sensations, émotions. S'ensuivaient logiquement émerveillement et contemplation, c'est-à-dire une tendance impressionniste soutenue par un fond expressionniste.

En outre, *Alma* produit une nette inflexion de l'œuvre qui réoriente la perspective car si ce récit s'érige sur fond de nostalgie, comme le font les autres récits définis par le mode de la survivance, l'émotion poétique ne détermine pas la forme stricte de ce texte. Qu'est-ce à dire ? L'objet de

---

<sup>42</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Alma*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 32.

désir (l'enfance primordiale accolée à l'insularité ancienne) est pris en tant qu'espace de rencontre avec l'histoire, certes individuelle, de chacun des membres de la famille mais surtout en tant que lieu unique où l'on observe une curieuse répétition des drames de la famille qui, tout en se racontant, décrivent ledit lieu en sa teneur affective originelle. Le rendu de l'île est ainsi traversé par la logique structurale des récits. Il en subit du moins la force attractive de sorte que, dès le départ déjà, on note la présence d'un projet narratif manifeste à l'entame de la grande aventure :

Quand j'ai dit à Clara que j'irais à Maurice pour écrire mon mémoire sur cette pierre de gésier, elle a éclaté de rire comme si je lui racontais une blague ! [...] Je ne lui ai pas proposé de venir [...]. J'ai réuni mes papiers, l'argent, j'ai fait mon sac sans oublier un tulle pour la moustiquaire et les pilules d'ozone pour l'eau des torrents. J'ai roulé la carte dans un tube, j'ai mis la pierre blanche dans mon cartable, et je suis parti<sup>45</sup>.

En réalité, Jérémie est motivé par un objet particulier appartenant à la collection du père. Et cela n'est certainement pas anodin. Il s'agit de « la pierre ronde, blanchâtre, usée, qui était posée à côté des coquillages et des graines dans la bibliothèque...<sup>46</sup> ». Elle est, de toutes ces choses, ce qui a le plus attiré et fasciné Jérémie : « [...] cela a, je crois, décidé de ma vie future<sup>47</sup> ». Que la pierre soit ainsi disposée au début de l'entreprise, cela n'est pas sans significations. On pourrait symboliquement l'assimiler à la pierre brute dont l'ésotérisme maçonnique fait un objet processif, c'est-à-dire quelque chose qui induit le mouvant, la capacité du changement vers la perfection, parce que susceptible de devenir cubique : elle « symbolise la nature humaine à l'état brut, mais reconnue perfectible<sup>48</sup> ».

L'île, ainsi en présence, détermine un parcours figurant le passage de l'état initial à l'état final. Jérémie qui détient cette pierre devrait parvenir, au bout du compte, à restituer en lui l'équilibre qu'il doit à sa primordiale condition familiale de Felsen, sur l'île primitive. Le lecteur leclézien, averti de cela, voudrait donc savoir la fin de l'histoire : à quoi les recherches de Jérémie auront-elles abouti ? L'histoire de la pierre ronde aura-t-elle permis d'achever l'œuvre, d'améliorer l'état du personnage, de reconstruire, au-delà de l'histoire du dodo (l'oiseau), celles de Dodo, des Felsen, de réunir « la mauvaise branche qui a été dépossédée de tous ses biens<sup>49</sup> », c'est-à-dire les « Achab<sup>50</sup> » et « les Feslen légitimes<sup>51</sup> » ? De ce point de vue, on peut affirmer que la présence serait à rebours de la survivance par son caractère historique

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Irène Mainguy, *La Symbolique maçonnique au troisième millénaire*, 3<sup>ème</sup> édition revue et augmentée, Paris, Dervy, 2006, p. 187.

<sup>49</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Alma*, *op. cit.*, p. 332-333.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 332.

parce qu'elle vise *a priori* à chercher à comprendre, en passant d'un état à un autre par un chemin explicable.

Mais là, la question se pose surtout en des termes structuraux. Car la pierre induit autre chose qu'on doit en réalité situer à un niveau plus symbolique. Pour Jérémie, la forme ronde de la pierre induit celle de l'île semblable à un œuf dans sa configuration géographique actuelle. Il lui semble justement que « l'oiseau fantôme avait pondu un œuf de pierre<sup>52</sup> ». Toute île impliquant symboliquement la naissance du monde<sup>53</sup>, le rapport à l'œuf par le biais de l'oiseau fantôme – le dodo – renforce l'impératif, pour l'étudiant en histoire naturelle des Felsen, de remonter l'histoire à rebours s'il veut saisir les origines familiales dans leur logique même, en replaçant les choses dans leur contexte même de naissance : l'île-œuf, l'origine de l'origine, la maternité.

En fait, c'est la logique du cercle qui se met ainsi en place : la liste de noms, dont *Alma* fait un inventaire étourdissant et qu'on sait dispersés dans l'œuvre, installe le Chaos, cette réalité première qui dans toutes les traditions précède la création. Les « eaux [doivent] être séparées pour que la création puisse s'amorcer<sup>54</sup> ». Jérémie devra faire le tri pour ramener l'éparpillement des membres de la famille à l'unité Felsen. C'est apparemment dans cette absence de distinction ou de division qu'il retrouvera une forme de perfection et d'homogénéité avec les autres membres de la famille. La recherche portant sur le dodo n'était donc « sans doute qu'un prétexte. Que pouvais-je apprendre de nouveau sur un oiseau disparu depuis plus de trois cents ans ? Tout au plus pouvais-je imaginer remettre à sa place le caillou rond trouvé par mon père, le reposer dans la terre rouge<sup>55</sup> ». Le rouge de la terre induirait-il, par son rapport symbolique au Feu et au Soleil, la capacité à dépasser l'apparence et à entrer dans la profondeur par le jeu alchimique ?

L'île étant ramenée à son lien primordial avec la pierre, cela démontre combien un tel récit à rebours implique une construction de pensée qui n'a plus rien à voir avec la notion de survivance. On entre en effet dans la logique du mythe-récit, du sacré, du retour au primordial :

Le cercle est aussi symbole du temps [...]. La spéculation religieuse babylonienne en a tiré la notion du temps infini, cyclique, universel, qui s'est transmise dans l'antiquité [...] sous l'image du *serpent qui se mord la queue*. Dans l'iconographie chrétienne, le motif du cercle symbolise l'éternité<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>53</sup> « La forme primordiale est en fait moins le cercle que la sphère, figure de l'œuf du monde » ; Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers et Jupiter, 6<sup>ème</sup> édition, 1973, p. 304.

<sup>54</sup> Irène Mainguy, *La Symbolique maçonnique au troisième millénaire*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>55</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Alma*, *op. cit.*, p. 335.

<sup>56</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 305.



Le récit leclézien vire ainsi à la dimension mystique et symbolique. C'est la terre qui s'apparente dès lors à Gaïa, à l'utérin, à l'œuf lui-même ramené à la pierre laquelle

est apparue aux hommes comme un symbole du sacré, en elle transparait quelque chose des grandes puissances organisatrices du cosmos. Bien souvent la pierre localise la puissance divine, elle matérialise le lieu sacré que cette présence a créé : *Tu es pierre et sur cette pierre je bâtirai mon église, dit Jésus à Simon, devenu Pierre*. De même Jacob qui posa sa tête sur une pierre, fit corps avec elle, participant à sa sacralité. Le cube appelé Ka'aba, à la Mecque, centre du pèlerinage des musulmans, bâti la première fois par Abraham, illustre bien cette volonté de tendre à la perfection<sup>57</sup>.

Jérémie ira donc sur cette pierre inscrire l'histoire de l'île du point de vue de l'origine de ses ancêtres. Ce mélange de l'objectif et du subjectif conduit au mélange de la survivance avec la présence, de la distance spéculative avec la teneur affective concrètement vécue.

C'est sans doute pourquoi la diégèse, dans *Alma*, passe si souvent au registre du merveilleux, du mystère et de la mythologie ; et ainsi, à l'histoire intrigante d'Ashok, ce personnage, fils de laboureurs, qui fréquente les bois de nuit. Il arrive un soir au *lac de beauté où se baignaient les Péris des légendes* : « Puis la lumière du soleil éclata [...], je fermis les yeux, et quand je les ouvris la plage était déserte et l'eau du lac brillait avec force. Les fées avaient disparu<sup>58</sup> ». L'histoire de Saklavou, qui contient celle d'Ashok, élevée au niveau de la légende, voire du mythe, en témoigne tout aussi clairement. Saklavou illustre la résistance des esclaves mais sur un plan mystérieux, certainement mystique : « J'ai connu le tonnerre des canons, le feu des démons qui arrache nos visages et brûle le fond de nos yeux. Je porte en moi la vengeance de mes frères et de mes sœurs, la vengeance de ma terre oubliée, mais je ne porte plus de nom, je suis Saklavou<sup>59</sup> ». Le personnage ainsi dénommé dit s'appeler géant, n'avoir « ni père ni mère, ni frère ni sœur, pas de village ni de vallée dans la Grande Terre<sup>60</sup> ». Il dit : « Je porte en moi la couleur du sang dans la terre, la mort de mes frères et la honte de mes sœurs. Je sais que je ne les reverrai plus, désormais nous n'avons plus de terre, nous n'avons plus de maison<sup>61</sup> ». Saklavou, l'esclave révolté comme le Ratsitane de *Révolutions*, c'est la mémoire noire de l'île.

Et si Jérémie a recours à cette légende, c'est bien parce que cela lui permet de traverser en quelque sorte le passé, d'aller bien au-delà de sa surface : il procède en fait ici à une archéologie nécessaire pour atteindre ce passé dans sa mémoire. Cela lui permet en effet de faire de ce vécu un objet mémoriel qu'il pénètre ainsi en creux. Il puise donc dans son

<sup>57</sup> Irène Mainguy, *La Symbolique maçonnique au troisième millénaire*, op. cit., p. 188.

<sup>58</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Alma*, op. cit., p. 201.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 236.



intimité la plus profonde ce qui se cache derrière l'apparence historique. Par ce biais, Jérémie parvient à interpréter la teneur des sentiments des populations indigènes restées sur place mais impuissantes à changer l'ordre des choses. L'histoire des Felsen en exil en France se résume à ce sentiment d'impuissance, qu'il dévoile, ne pouvant se satisfaire que d'un vain imaginaire relevant de la survivance qu'impose leur nostalgie de l'ancien et du là-bas perdus, de leur enfance de rêve. Jérémie transcende cet état de fait par sa présence sur l'île même qu'il scrute en fait plus qu'il ne l'observe et ne l'interroge.

Cette forme d'être, loin d'instituer le surplace et le stationnaire, est une présence en trompe l'œil. Elle implique la sédentarisation des ancêtres, mais, sur le plan temporel, indique tout au contraire une démarche, un mouvement, une histoire : celle des Felsen. Temporalité et intemporalité se mêlent donc constamment. Pour Jérémie, il s'agit d'entrer dans l'intimité des lieux, non de rester à l'extérieur ni dans les apparences phénoménales. Son entreprise relève donc d'un désir de connaissance plutôt que de savoir. Dans ce contexte, tout procède chez lui d'une sorte d'initiation aux lieux à travers un temps déroulé et figé tout à la fois. C'est pourquoi le mystique se mêle tant au réel dans cette entreprise personnelle qui vise à pénétrer le secret. Le but final n'étant pas que de comprendre, pour Jérémie Felsen peu importe donc l'histoire officielle que sa mère récuse d'ailleurs très explicitement. Il s'agit surtout d'une quête d'équilibre personnel :

Il y a un chaînon manquant à cette histoire, je le vois bien. C'est pour cela que ma mère m'a demandé ce pèlerinage, elle n'a pu se satisfaire de l'histoire officielle, ni du silence obstiné de son mari. Je suis venu à Maurice pour une autre quête que celle de l'oiseau disparu. Pour tenter d'assembler les morceaux, non pas pour comprendre, mais parce que sans cela il n'y a pas de paix ni de clarté, ça doit être une question d'équilibre<sup>62</sup>.

Il est vrai que la démarche de Jérémie ne se différencie pas vraiment de celles d'Ethel ni de Jean, ni même de Léon. Tous ces enfants descendants de la famille demeurent dans l'inconnu du lieu concret et de leur propre famille. Ils ne s'en réfèrent qu'aux discours qui leur sont rapportés et aux images qui leur sont livrées, s'ils veulent avoir accès à leurs origines, que ce soit sur un mode purement imaginaire, imaginal<sup>63</sup> ou sur un mode plus concret, plus réaliste. Les personnages les plus âgés sont les portes de ce là-bas et de cet ancien si désirés. Ce sont les personnes du médian, de l'entre-génération, de l'entre-lieux. Jérémie interroge lui aussi Emmeline Carcénac à Moka « pour un dernier inventaire, celui de [son] père<sup>64</sup> ». Il regarde les photos dans l'album d'Emmeline Carcénac, dernière survivante des Felsen (les bons) sur l'île,

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>63</sup> Voir Jean-Jacques Wunenburger, « L'imaginal philosophique : du cercle, de l'épée et du miroir », dans Bruno Curatolo et Jacques Poirier (dir.), *L'Imaginaire des philosophes*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 9-23.

<sup>64</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Alma*, *op. cit.*, p. 312.

et lui dit (comme Jean à tante Catherine) : « Parlez-moi des Felsen<sup>65</sup> ». En cela, il faudrait bien conclure sur une répétition en laquelle la survivance équivaldrait à la présence.

## CONCLUSION

En réalité, que ce soit par l'une ou l'autre de ces procédures visant à ramener au présent et à l'ici ce qui est du ressort du passé disparu et du lointain impossible à cerner, chez Le Clézio, ce qui importe c'est l'harmonie avec soi-même, la beauté, l'osmose. La survivance répète la scène originaire, tout autant que la présence. La nostalgie qui parcourt l'œuvre a de fait quelque chose d'historique tout autant que d'anachronique. Il est impossible de les séparer dans cette œuvre. C'est parce que la teneur subjective de l'instant et des lieux, parcourue par les instances psychiques et sensorielles, doit s'apprécier ici avec l'impératif de l'objectivité dans la mesure où il s'agit de l'histoire personnelle des individus, non de l'Histoire officielle. C'est une question de relation avec sa propre histoire qui se joue ainsi comme une scène dramatique, au théâtre, où l'émotion accompagne toujours l'action. La passion se mêle au sensible sans jamais l'excéder puisque ce qui compte, en définitive, c'est bien de rechercher cet équilibre personnel qui tient les personnages lecléziens aux prises avec le fantôme de leur passé d'enfance. Il y aurait là, manifestement, quelque chose relevant d'une intention cathartique. La névrose qui habite presque tous ces personnages y est sans doute pour quelque chose. Mais, apparemment salutaire ici, elle invite à comprendre, à travers Yves Bocher avec qui je conclurai mon propos, que

Prendre connaissance de la nature des relations originaires avec son milieu permet de sortir peu à peu, dans la répétition mise en scène, de ces premiers scénarios où la place de l'être se limitait à celle disponible dans le champ névrotique familial. Mais comment arriver à ce que cette sortie se fasse ? À l'observation de ce qui se passe dans le champ analytique, le fait d'établir un contact avec des données symboliques qui commencent à bouger de l'intérieur donne, par ce lien positif à soi-même, les meilleures chances pour s'extraire du poids de son histoire. L'énergie libérée au cours de ce processus d'intégration de ses propres références permet une "défusion" progressive avec une renonciation dominante qui a souvent été, même sans le savoir, un modèle commun à la plupart. L'analyse peut ainsi être vue comme le passage du temps historique de référence au temps symbolique<sup>66</sup>.

JEAN MARIE GAUDOUH KOUAKOU  
(Université Félix Houphouët Boigny)

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>66</sup> Yves Bocher, *Mythe, psychisme et religion*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 13-14.

## ŒUVRES CITÉES

- BOCHER Yves, *Mythe, psychisme et religion*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers et Jupiter, 6<sup>ème</sup> édition, 1973.
- CURATOLO Bruno, POIRIER Jacques (dir.), *L'Imaginaire des philosophes*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- HUOT Hervé, *Du sujet à l'image. Une histoire de l'œil chez Freud*, Begedis, Éditions Universitaires, coll. « Émergences », 1987.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Désert*, Paris, Éditions Gallimard, 1980
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Ritournelles de la Faim*, Paris, Gallimard, 2008.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard, 1986.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003.
- MAINGUY Irène, *La Symbolique maçonnique au troisième millénaire*, 3<sup>ème</sup> édition revue et augmentée, Paris, Dervy, 2006.
- NIMOSUS Christiana, *Anthologie des Nombres Occultes*, Paris, Guy Trédaniel, Éditions de la Maisnie, 1997.
- SIBONI Jacques, « Le désir est la métonymie du manque à être », Colloque « Angoisse et désir » du Centre de Recherche en Psychanalyse et Écritures, 16 octobre 2006 : <URL : <http://jacsib.lutecium.org/papers/1060901.pdf>>.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, « L'imaginal philosophique : du cercle, de l'épée et du miroir », dans CURATOLO Bruno et POIRIER Jacques (dir.), *L'Imaginaire des philosophes*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 9-23.