



VARIA

Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses

ISSN-e: 1989-8193

<http://dx.doi.org/10.5209/THEL.60787>EDICIONES
COMPLUTENSE

L' image leclézienne, icône d'identité et de mémoire

Antonia Pagán López¹

Recibido: 28 de junio de 2018 / Aceptado: 19 de septiembre de 2018

Résumé. L' image leclézienne, virtuelle ou réelle, est souvent intercalée dans le tissu narratif, conférant une profondeur à l'écriture. La figure du photographe, porté sur des adolescentes aux traits ethniques, sans repères identitaires, est introduite dans ses récits. La photographie, de par son caractère visuel, fixe le souvenir et devient une icône d'identité, impuissante, pourtant, à restituer les lacunes de la mémoire. L'écriture, comme la photo, fige l'instantanéité du vécu, la puissance des mots étant, parfois, plus efficace à retranscrire le passé. De même que l' image, l'écriture est support d'identité et projection d'une mémoire ancienne qui remonte à un état de pré-conscience avant l'existence du narrateur.

La lumière, clé de voûte de l' image photographique ou cinématographique, et l'onirisme de l' image filmique sont porteurs d'un langage métaphorique des figures de la déliquescence. Malgré la constante imbrication image-mémoire les héros lecléziens, enfouis dans les sables mouvants du souvenir, sont lancés à la poursuite d'une identité comblée.

Mots clés : écriture, image photographique, image filmique, identité, mémoire, Le Clézio.

[es] La imagen de Le Clézio, icono de identidad y de memoria

Resumen. La imagen de Le Clézio, intercalada a menudo en el tejido narrativo, confiere profundidad a la escritura. La figura del fotógrafo, interesado por adolescentes con rasgos étnicos marcados, es frecuente en sus relatos. La fotografía, por su carácter visual, detiene el recuerdo y se convierte en un icono de identidad, ineficaz, no obstante, para restituir las lagunas de la memoria. La escritura, como la foto, fija la instantaneidad del momento, la fuerza de las palabras es, a veces, más eficaz en la recuperación del pasado. Como la imagen, la escritura es soporte de identidad y proyección de una memoria antigua que se remonta a un estado de pre-consciencia anterior a la existencia del narrador.

La luz, piedra angular de la imagen fotográfica o cinematográfica, y el onirismo de la imagen fílmica son portadores de un lenguaje metafórico de figuras de la delicuescencia. A pesar de la constante imbricación imagen-memoria, los personajes, hundidos en las arenas movedizas del recuerdo, se ven impulsados a la búsqueda de una identidad plena.

Palabras clave: escritura, imagen fotográfica, imagen fílmica, identidad, memoria, Le Clézio.

[en] The Leclezian image, icon of identity and memory

Abstract. The image in Le Clézio's work is often inserted in the narrative, giving depth to the writing. The figure of the photographer, focused on teenage girls with ethnic traits, is introduced in his stories. The photographic nature of his visual character fixes the memory and becomes an icon of identity; however, it is unable to restore the gaps in memory. Writing, like photography, freezes the immediacy of lived experience, and the power of the words is sometimes, more effective to retrieve the past. Like

¹ Universidad de Murcia
antpagan@um.es

the image, writing is a support for identity and projects ancient memories which go back to a state of pre-consciousness prior to the narrator himself.

Light, keystone of the photographic or cinematographic image, and the onirism of the filmic image carry a metaphorical language of the figures of deliquescence. In spite of the constant imbrication of image and memory, Leclézian heroes, buried in the quick sands of remembrance, are engaged in the pursuit of a fulfilled identity.

Keywords: writing, photographic image, filmic image, identity, memory, Le Clézio.

Cómo citar: Pagán López, A. (2018). « L'image leclézienne, icône d'identité et de mémoire ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 33, Núm. 2: 291-303.

L'œuvre de Le Clézio fait preuve d'un intérêt particulier pour tout ce qui est visuel. De toutes les facultés sensorielles, l'écrivain semble privilégier la vue, point d'union entre le regard et la réalité, que l'écrivain fige d'une écriture hybride en dialogue permanent avec les autres arts : le dessin, la peinture, la photographie et même le cinéma. La critique a relevé cette interaction écriture-image qui caractérise son écriture, qualifiant l'écrivain de *stylo-caméra* (Ben Salah, 2014: 184). Même si l'écrivain a utilisé le support photographique, il y reconnaît pourtant une certaine déception : « J'y ai eu recours parfois en espérant recueillir comme une sorte de document, mais après, lorsque je regarde la photo que j'ai prise, je ne retrouve pas l'émotion initiale, c'est comme si quelqu'un d'autre l'avait prise » (De Cortanze, 1998 : 28).

Le Clézio introduit souvent dans ses romans la description d'images photographiques, parfois de photos réelles, intercalées dans le tissu narratif, auquel elles accordent une profondeur qui ouvre une autre dimension à l'écriture, l'image visuelle défile souvent sous les yeux du lecteur comme une partie intégrante, et à la fois complémentaire, de la narration. L'art photographique restitue fidèlement la mobilité du regard et l'acuité visuelle dans la perception de l'image figée. Le texte leclézien est porteur d'un métadiscours sur l'image photographique et ses liens avec l'écriture. La figure du photographe, enclin à capter le portrait des jeunes filles typées, aux traits ethniques marqués et dépossédées de repères identitaires, intervient à plusieurs reprises dans les récits les plus divers de l'auteur². C'est ainsi que la jeune Lalla – *Désert* – originaire du désert, aux yeux couleur d'ambre et à la peau cuivrée, attire, de par sa beauté énigmatique, l'attention d'un photographe, ébloui par la lumière émanant de son regard. Il la photographie sans cesse, non sans éprouver un pincement au cœur : « ... le beau visage couleur de cuivre où la lumière glisse comme de l'eau » (Le Clézio, 1989 : 349). Lalla, comme la plupart des figures féminines de Le Clézio, est un être lumière, une « beauté intemporelle » qui d'après Marina Salles est « née d'un lien harmonieux avec le cosmos –la lumière en particulier– d'un sentiment d'appartenance à une terre dont elles portent les marques imprimées dans leur chair, malgré leur déracinement » (2007 : 212).

² Dans le recueil de nouvelles *Printemps et autres saisons*, les jeunes Zobeïde, arabe, et Zinna, juive, s'apparentent par leurs traits physiques similaires : l'éclat d'un regard métallique et une abondante chevelure tourbillonnant de lumière, embrassée, dans le cas de Zinna, par les flashes photographiques. L'éclat de la peau et la transparence du regard caractérisent également les figures féminines d'Ouma, appartenant à la tribu manaf, îles de l'Océan Indien, dans *Le Chercheur d'or*, et de Suryavati, d'ethnie hindoue, dans *La Quarantaine*, femmes détentrices du savoir ancestral et prototypes d'une beauté sensuelle et énigmatique. Dans *La Quarantaine*, par contre, le photographe poursuit l'effet contraire cherchant à atténuer l'exotisme des traits de la mère de Léon et Jacques, eurasienne, sans arriver pourtant à effacer l'expression de ses yeux et l'éclat de ses pupilles.

Le Clézio dépeint un être charismatique, détenteur de secrets, en fuite, impossible à appréhender, que ni la perception du photographe, ni la matérialisation de l'image sur le papier n'arrivent à saisir : « il y a quelque chose de secret en elle, qui se dévoile au hasard sur le papier, quelque chose qu'on peut voir mais jamais posséder » (Le Clézio, 1989 : 350). L'image en mouvement au cours du tirage, où le visage de Lalla se métamorphose et se modifie progressivement, traduit son caractère énigmatique et étrange, une nature insaisissable et sauvage :

Quelquefois, il a l'impression que cela va apparaître réellement, le sourire, la lumière des yeux, la beauté des traits. Mais cela ne dure qu'un très bref instant. Sur la feuille de papier plongée dans l'acide, le dessin bouge, se modifie, se trouble, se couvre d'ombre, et c'est comme si l'image effaçait la personne en train de vivre (Le Clézio, 1989 : 350).

Roussel-Gillet remarque à ce propos que chez Le Clézio « le processus de révélation est indissociable de celui de l'effacement » (Roussel-Gillet, 2008 : 278). L'image oxymorique en noir et blanc, douée de mouvement et d'immuabilité en même temps, provoque la déstructuration des formes, traduit l'impossibilité à saisir sa lumière et à capter son essence.

De curieux phénomènes s'opèrent sur l'image, grâce aux effets de lumière et aux nuances en clair-obscur, qui nous rappellent un domaine particulier de la création optique, le photogramme, degré zéro de l'image photographique, d'après Moholy-Nagy : « Fixant directement sur la couche sensible blancs purs, noirs profonds et dégradés infinis de gris, le photogramme produit un effet sublime, rayonnant, presque immatériel, source d'une 'émotion optique' » (2014 : 45). Pour lui, l'essentiel se trouve dans la maîtrise des intensités lumineuses, dans « le miracle optique du noir et blanc » (2014 : 46), miracle visuel que cherche fébrilement le photographe, incapable d'appréhender la lumière du regard de la fille, l'indépendance émanant de tout son être. Pour Lalla, incarnation de la lumière des sables, les rayons solaires forment une sorte d'auréole lumineuse et mystique autour de sa figure que la fenêtre encadre : « une flamme autour du visage de Lalla, sur son cou, sur ses épaules » (Le Clézio, 1989 : 336). Elle détient une énergie mystérieuse qui réfracte la lumière artificielle des projecteurs, au point de produire un effet de rebondissement sur elle-même, « créant des tourbillons autour de ses pas » (Le Clézio, 1989 : 355).

La protagoniste de *Poisson d'or* – 1997 – Laïla, d'origine inconnue, passe successivement d'un foyer à l'autre, menant une vie errante qui la conduira du Maroc à Paris, carrefour d'ethnies et d'identités. Au bout d'un chemin ponctué de dures épreuves, elle réussira à se construire une identité et à découvrir finalement ses véritables origines. Un personnage, passionné de photographie, M. Delahaye, lui apprend la technique du tirage dans son laboratoire. Les murs de sa maison sont épinglés de photographies de sa femme, posant toute nue au soleil, qui se réfèrent à un autre temps et à un ailleurs exotique. Laïla promène un regard pudibond sur ces photos en noir et blanc et accède, non sans réticence, à une pose photographique, se souvenant des mots de Lalla Asma, sa grand-mère d'adoption : « c'était mauvais de prendre des photos [...] ça vous usait le visage » (Le Clézio, 1997 : 59). Depuis la naïveté de l'adolescence, Laïla, ignorant tout du voyeurisme photographique, n'est pas consciente que le regard fureteur de son hôte cache ses pulsions érotiques : « Il voulait quelque chose de plus sauvage qui aille avec mon visage, quelque chose [...]

de plus animal. Il avait dégrafé ma robe [...] Je sentais son souffle, je m'écartais et lui manœuvrait mon buste comme s'il cherchait un mouvement, une pose... » (Le Clézio, 1997 : 60). Il en va de même pour Pervenche – *Cœur brûle et autres romances*, – adolescente rebelle et déracinée. Le déclic désagréable de l'appareil photo semble préluder le piège tendu à la jeune fille, il : «... faisait un drôle de bruit agressif à deux temps, d'abord une vibration sourde puis un claquement sec de coupe-ret... » (Le Clézio, 2000 : 25), la séance est prétexte à satisfaire le désir du photographe et à déclencher ses instincts : « ...Il a léché son index et du bout des doigts, il a humecté le bout des seins pour faire dresser le mamelon. Il a pris encore quelques clichés... » (Le Clézio, 2000 : 25) puis il dit : « Avec toi, c'est plutôt des nus que j'ai envie de faire, avec ton physique, tu ne peux pas faire de la mode » (*Ibidem*). Dans ces deux cas, le support iconographique est porte-parole des pièges de la modernité, du commerce de l'image, dont sont victimes les jeunes filles, attirées par la célébrité et le succès facile.

La ville de Paris, carrefour de cultures, déploie un visage à multiples facettes et marquera un tournant décisif dans l'existence de Laïla à la recherche d'une identité perdue. Tout en explorant les différents milieux ethniques de l'immigration – africains, antillais, roumains etc. – elle glisse sur le fleuve de la vie, parmi des gens divers « comme un poisson qui remonte un torrent » (Le Clézio, 1997 : 107), se nourrissant des rencontres et des influences culturelles que la ville lui offre. La connaissance de Hakim, jeune intellectuel africain, est décisive pour la construction de son identité. Il lui offre le passeport, dépourvu de photo, de Marima, sa sœur déçédée. Laïla est au comble de son bonheur : « jamais personne ne m'avait fait un cadeau pareil : un nom et une identité » (Le Clézio, 1997 : 184). Celle-ci se construit sur un vide, sur une trace effacée, celle de la sœur disparue, ce qui lui confère un autre nom et un autre visage. La valeur référentielle de l'image photographique et de son enveloppe textuelle – le passeport – comblent les lacunes identitaires et permettent de bâtir une nouvelle existence qui lui accorde le statut de femme libre, pour retourner finalement dans le désert, dans la tribu des Hilal, les gens du croissant de lune, d'où elle était issue, suivant les desseins de sa destinée car elle considère « qu'il n'y a pas de hasard » (Le Clézio, 1997 : 247).

Comme Lalla, Laïla possède un caractère évanescent, fuyant comme l'eau. Son existence, construite sur l'absence d'une mémoire affective, fait d'elle un être en fuite permanente, dont la vie est à l'image de la liquidité; elle est, depuis son enfance, comme un « poisson d'or » convoité, que les gens n'ont cessé de « prendre dans leurs filets » (Le Clézio, 1997 : 111). Elle se complaît à observer l'apparition d'images flottantes dans le bac d'acide, attirée par leur liberté de mouvements avant d'être figées définitivement sur du papier (*Ibidem* : 58), une sorte de mise en abyme de son cheminement fluctuant, de son devenir, de sa nature insaisissable.

L'image visuelle leclézienne détient parfois un lien indéniable avec des éléments liés au champ de la vision, tels que le regard et le miroir, outils essentiels dans la composition de l'image photographique. Dans *Tempête*, nouvelle placée sous le signe de l'eau, à l'île d'Udo, dans la mer du Japon, June, fille de pêcheuse d'ormeaux et de père inconnu, plonge dans la mer, désireuse de revoir Mary, la jeune noyée, dormant au fond des eaux. L'écrivain nous décrit les nuances d'une image en gros plan, la couleur et la lumière de son regard, froide comme celle d'une glace, ce qui renvoie à la capacité de la photographie à fixer les effets lumineux et à les rendre palpables : « J'ai découvert dans un miroir un éclair vert dans mes iris, une lueur

froide. Les points noirs de mes pupilles nagent dans une eau glacée. Couleur de la mer d'hiver » (Le Clézio, 2014 : 99). Ces lignes sur la réflexion de la lumière, sur la couleur de l'image flottante, nous rappellent le processus de formation de cette dernière à travers un dispositif optique. Le regard encadré sur la glace est censé nous évoquer une photographie, le miroir étant un objet inquiétant pour Le Clézio, étant donné qu'il reproduit l'image de l'être, c'est une ouverture à l'autre, un accès facile à l'intimité, c'est ainsi qu'il affirme : « ils (les miroirs) me faisaient l'effet d'une fenêtre par laquelle quelqu'un pouvait voir. C'est un peu comme la photo. C'est trop facile d'avoir accès à un visage par la photo » (Ezine, 1995: 91).

Dans *La Quarantaine*, *Le Clézio* explore de nouveau le sujet de la mémoire individuelle, facteur essentiel dans la recherche de l'identité, à travers le personnage de Léon, sur les traces de son ancêtre homonyme, son double, auquel il doit son nom, parti à l'île Maurice et disparu à jamais, ce qui a provoqué une cassure dans sa vie, un vide qu'il essaie en vain de combler. La seule image qu'il garde dans sa mémoire est celle d'un être qui lui ressemble par ses traits physiques et par la couleur des cheveux, d'après un portrait trouvé dans l'album familial, qui l'attire particulièrement : « Une photo sépia, entourée d'un cadre à arabesques, le portrait d'un adolescent maigre et brun, l'air d'un gitan, avec d'épais cheveux noirs, de grands yeux un peu cernés, et une ombre de moustache au-dessus de la lèvre » (Le Clézio, 1995 : 456). L'image photographique, de par son caractère visuel, fige le souvenir et permet de remémorer l'identité des êtres disparus, elle constitue une icône d'identité, une sorte de talisman sentimental dans sa réappropriation du passé : « Una fotografia es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia [...] las fotografías - sobre todo las de personas [...] de un pasado desaparecido – incitan a la ensoñación » affirme Sontag (2005 : 33) mais l'identité de l'ancêtre comporte une ambiguïté, malgré le besoin d'ancrage référentiel du narrateur afin de récupérer la netteté d'une image qui lui échappe, floue dans sa conscience, et la graver à jamais dans sa mémoire, les repères identitaires étant faibles dans les sables mouvants du souvenir. L'anonymat de l'image est total, sans nom et sans date. La photographie n'apporte à Léon aucune certitude, surtout que Suzanne, sa grand-mère, n'y reconnaît pas le portrait de Léon le disparu. À partir de l'image photographique, Léon déploie tout un segment analeptique, dans lequel il essaie d'évoquer la datation du portrait, quand son grand-oncle était pensionnaire à Rueil-Malmaison, à l'époque où son frère Jacques préparait le grand voyage à Maurice.

Le narrateur entreprend un périple à travers l'espace insulaire, tout en étant réceptif aux signes invisibles de la destinée, auxquels il dit croire, c'est ainsi qu'il explore, muni de son vieux Pentax, l'espace basaltique de l'Île Plate et l'îlot Gabriel, scénario des amours du grand-oncle et de la jeune Surya, comme s'il revivait l'existence de l'ancêtre. La photographie est prétexte à questionner les rapports de vraisemblance entre l'image et la mémoire : « Qu'importent les images ? Ma mémoire n'est pas ici ou là, dans ces ruines. Elle est partout, dans les rochers, dans la forme noire du cratère (...) dans le froissement du vent, dans la blancheur de l'écume sur les dalles de basalte » (Le Clézio, 1995 : 440). Léon quittera finalement cette terre mythique sans avoir résolu les énigmes du passé. La trace de l'ancêtre effacée rouvre en lui l'ancienne blessure, ayant à son départ la seule certitude d'un futur retour à Maurice pour retrouver un jour le maillon perdu et se retrouver lui-même : « pour réunir ce qui a été séparé, les deux frères Jacques et Léon, et à nouveau moi, les deux ancêtres indissociables, l'Indien et le Breton, le terrien et le nomade, mes alliés vivant dans mon

sang » (Le Clézio, 1995 : 457). Ici se rejoignent, suivant le souci de Henri Michaux, deux données antithétiques et à la fois constantes de l'imaginaire leclézien, celle de la trace et de l'effacement, effacement « nécessaire », selon Roussel-Gillet « car il offre la possibilité du mystère et du secret [...] la possibilité de toujours pouvoir recommencer » (2005 : 34).

Dans le recueil de nouvelles *Cœur brûle et autres romances*, Le Clézio continue à développer l'interaction écriture et image, même si cette hybridation dont se nourrit le texte est amoindrie. Dans le récit *Trésor*, le narrateur-voyageur retourne à la légendaire ville de Pétra, sur les pas de l'ancien explorateur, évoquant la découverte de ce trésor millénaire³ au XIX^e siècle. Il s'agit d'un retour à la source, à la ville des esprits d'où son père était originaire : « Je ne savais plus qui j'étais, il me semblait que je revivais un souvenir très ancien » (Le Clézio, 2000 : 183). Le narrateur, connaissant seulement le nom de sa génitrice, Sara, n'en possède que deux photos, dont la description est omise, l'une d'elles arrachée à son passeport. Ces images témoignent d'un vide insurmontable, n'étant pas capables de consolider une identité et de restituer la mémoire. De même que pour Léon, dans *La Quarantaine*, la photographie est porteuse d'hésitation et de doute, elle contribue à soutenir et à prolonger la confusion identitaire. Le voyageur, le dernier des Samaweyn, est muni d'une valise, contenant tous ses *trésors*, réduits à des documents et à des photos de famille, ses seuls signes d'identité, qui constituent une mise en abyme du récit lui-même : « j'ai sorti toutes les lettres, les photos, les cartes postales qui montraient le pays où mon père était mort » (Le Clézio, 2000 : 184). Tout son passé est contenu dans ces *valises-mémoires* à rapporter aux bagages de Victor Chmara, personnage de Modiano, héros de *Villa Triste*, qui sont d'après Roche « aussi des tiroirs sans fond, des abîmes de noms disparus » (2009 : 129).

Le voyageur quitte ces lieux, dépouillé d'argent et de sa valise, qu'il offre à l'ancienne Ayicha, la récompensant de son hospitalité lors de son séjour dans la vallée, se libérant de ses menus trésors, ces textes fragiles et images impuissants à restituer le temps passé et à combler les lacunes de la mémoire, s'engageant dans d'autres chemins, ayant mis au clair les énigmes du passé, qui ne sont pas, d'ailleurs, dévoilés au lecteur : « 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, 2000 : 188).

Dans *Pervenche*, la prégnance du visuel dans l'écriture comme support de la mémoire se manifeste dès les premières lignes de la nouvelle. Le récit débute par la description d'une photo d'enfance, contemplée par Clémence, prise dans le jardin de la maison, avec sa sœur Pervenche, âgée d'à peu près trois ans. La photo est l'icône de la mémoire d'un temps passé heureux, de l'espace sécurisant de l'enfance : « Sur la photo, Pervenche s'est serrée contre elle, ses petits bras potelés levés en arrière pour chercher les mains de sa sœur, un sourire timide, presque une grimace avant de pleurer sur son visage tout rond » (Le Clézio, 2000 : 12). L'image du passé prolonge dans la mémoire un désir de figer le temps, de récupérer ce paradis perdu, disparu à jamais; d'après R. Barthes « l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle

³ Pétra, capitale de l'ancien royaume nabatéen, dans le désert de La Jordanie, découverte en 1812 par l'explorateur suisse Burckhardt. Traversant une vallée exigüe et les gorges du Siq, s'étale la ville millénaire, laquelle de par ses qualités géologiques, creusée dans des roches en grès rose, et de par sa richesse archéologique revêt l'apparence d'un imposant trésor.

représente » (2016 : 133). L'effigie de Pervenche condense toute l'émotivité de l'instant et le vécu d'une enfance ; à chaque fois que Clémence regarde l'image, de par sa valeur analeptique, elle lui fait se remémorer les sensations de jadis : « elle peut sentir encore la chaleur de la rue, le soleil de midi qui brûle la terre poussiéreuse » (*Ibidem* : 13). L'image visuelle du passé fait contrepoint à un présent, marqué par l'incertitude et l'absence de la sœur cadette, solitaire et rebelle, qui, ne trouvant rien à quoi s'accrocher, a quitté un jour le foyer familial, pour mener une existence à la dérive, déçue de l'égoïsme maternel, qui faisait fluctuer la vie de ses enfants au gré de ses amours inconstantes.

Cette image de l'enfance heureuse a toujours accompagné le personnage, dans ses déplacements successifs au point de s'être usée, elle est « devenue pâle, racornie par le soleil... » (*Ibidem* : 12), une photo qu'elle n'a jamais encadrée, prête à être portée aisément au cours de ses divers voyages. Un autre destin très différent est celui que suivent les photos du cinéaste Moguer au méridien de sa vie, *Hasard*, homme désabusé, détaché de tout lien affectif et matériel, voyageant à travers les mers du monde dans son luxueux voilier, *Azzar*, qu'il considère sa véritable patrie. Les nuits d'hivernage à Palma, il fouille ses souvenirs confinés dans les boîtes à chaussures, où il conservait des photos abîmées et de vieux documents – ses scénarios de films – ce qui dénote le vieillissement et la dégradation de la matière : « Le papier moisissait, les photos étaient couvertes de champignons, de vert-de-gris » (Le Clézio, 1999 : 33). Il s'agit d'un être en fuite permanente du monde, de ses affections, de sa mémoire, détaché de ses souvenirs qu'il a volontairement effacés du passé ; au fil des années, on assiste à une lente dissolution de la mémoire : « Dix ans, vingt ans, la mémoire se transforme en fibres... » (*Ibidem* : 33). L'image photographique peut comporter des connotations négatives, icônes de la destruction, de l'usure du temps et de la mort, telles que les vieilles photos contemplées par Alexis – *Le Chercheur d'or* – à l'air fantomatique, sur le fond crépusculaire de la guerre de 1914 : « Les photos circulent, vieux bouts de cartons salis et moisiss, où, à la lumière tremblante des lampes, apparaissent les visages en train de sourire, les silhouettes lointaines, fragiles comme des spectres » (Le Clézio, 1980 : 290).

Dans *Ourania*, la photographie pose de nouveau la thématique de la question identitaire. L'œil de Daniel, géographe français, en mission de travail au Mexique, est rivé sur l'image de la jeune Lili de La Laguna, longtemps disparue. Sa photo, fortement textualisée, raconte l'histoire d'une fille exploitée, victime des milieux de la prostitution ; le regard de Daniel parcourt son visage, « ses beaux yeux en amande [...] d'agate et d'onyx » (Le Clézio, 2006 : 179-180), entourée des bras d'Iban, en signe de domination, son beau corps a l'air d'« une offrande, un animal sacrifié » (*Ibidem*: 179). Son visage de prisonnière le hante : « ...à force de regarder cette photo, j'allais pouvoir entrer dans son histoire, retrouver sa trace » (*Ibidem* : 180). L'image reproduit le souvenir d'un instant figé, elle crée des liens avec la mémoire, mais elle ne comble pas le vide de l'absence. La représentation iconique plonge le narrateur dans toute sorte d'élucubrations proleptiques sur la destinée de la femme, qu'il imagine libérée de son passé, vivant quelque part heureuse. L'image induit le personnage à essayer de combler un manque obsédant et, en même temps, son désir le pousse à reconstituer un présent qu'il ignore dans le dessein de retrouver la trace de la femme disparue.

La description leclézienne entretient avec le domaine visuel un dialogue fécond et continu, grâce à la profusion d'images qui permettent de visualiser des événe-

ments lointains liés à la vie émotionnelle des personnages, l'image étant une projection de la mémoire individuelle, à la recherche d'un passé qu'elle essaie de cristalliser figeant l'instant vécu. Dans *L'Africain*, Le Clézio rend hommage à la figure paternelle, mal connue, absente des premières années d'enfance, car la cassure de la guerre a empêché ce médecin militaire britannique de rejoindre sa famille, le contraignant à rester en Afrique. Le voyage que Le Clézio enfant entreprend avec sa mère, à la rencontre du père étranger, est évoqué dans ce roman, où l'écriture mnémotecnique récupère une étape émotive de l'enfance de l'écrivain, ponctuée de photographies en parallèle avec des images virtuelles comme support iconographique apte à combler les lacunes de la mémoire.

Dans *L'Africain*, la photographie revêt un double aspect en tant que document mémoriel sur lequel s'appuie le souvenir, rendu dans toute l'acuité du regard, et d'autre part elle constitue un puissant support documentaire d'un âge disparu. Le Clézio explore le continent africain, qu'il a connu âgé de huit ans, lors de sa première rencontre avec ce père inconnu. De prime abord, l'approche de l'Afrique se révèle au niveau des sensations épidermiques, visuelles, l'enfant découvre « la magnifique impudeur des corps » (Le Clézio, 2004 : 10), des sens, la violence d'une nature luxuriante qui fait vibrer les êtres, la forêt et les ruisseaux. C'est la découverte du corps que la France lui avait « caché », dans le doux confinement du foyer maternel, sous la protection de sa grand-mère, d'un corps sans visage, sous la violence des agents climatiques, des appétits, des saisons : « Le premier souvenir que j'ai de ce continent, c'est mon corps couvert d'une éruption de petites ampoules, causées par l'extrême chaleur... » (*Ibidem* : 13).

Malgré l'inclusion de photos anciennes, l'Afrique d'autrefois est retrouvée dans l'écriture grâce à l'effort de la mémoire volontaire, étant confrontées l'image floue du souvenir et la précision de l'image photographique : « Si je fais un effort de mémoire, je puis reconstituer les frontières vagues de ce domaine. Quelqu'un qui aurait gardé la mémoire photographique du lieu serait étonné de ce qu'un enfant de huit ans pouvait y voir » (Le Clézio, 2004 : 15). L'écriture restitue la maison, pareille à « un radeau sur l'océan d'herbes » (*Ibidem*), le jardin d'arbres fruitiers et les scènes de la vie familiale d'une grande acuité du regard – la mère élaborant de la confiture de goyave ou improvisant des sorbets qu'elle tournait à la main –. L'écriture fige l'instantanéité du vécu comme si la puissance des mots était plus apte à transcrire le passé que l'image visuelle sur du papier.

Mais, à d'autres occasions, la mémoire est fragile, trompeuse, elle gomme les souvenirs et produit la confusion dans la conscience du narrateur, il y a hésitation entre le vécu et le rêvé : « Les souvenirs trompent, sans doute. Cette vie de liberté totale, je l'aurai sans doute rêvée plutôt que vécue » (Le Clézio, 2004 : 20). Parfois, l'écrivain semble privilégier l'empreinte visuelle à l'image écrite. Il évoque le goût du père pour la photographie, des photos prises en Guyane anglaise, en Afrique, muni de son Leica à soufflet : « il collectionne des clichés en noir et blanc qui présentent mieux que des mots son éloignement, son enthousiasme devant la beauté de ce nouveau monde » (Le Clézio, 2004 : 51), cette nature tropicale ne lui est pourtant pas étrangère car il l'a connue à Maurice, son île natale. Les photos que son père a aimé prendre « ce sont celles qui montrent l'intérieur du continent, la force inouïe des rapides que sa pirogue doit remonter... » (Le Clézio, 2004 : 51), c'est la vision de l'Afrique profonde, d'une terre sous le joug du colonialisme qu'il désirait libérée de son carcan, un continent connu, aimé et intériorisé comme une seconde terre des origines.

D'intuition proustienne, Le Clézio, face aux mécanismes de la fragile mémoire volontaire, privilégie la mémoire des sensations, puissant déclencheur mnémotique dans la reconstitution du souvenir : « Je suis envahi par le parfum de la terre mouillée de notre jardin à Ogoja, quand la mousson roule sur le toit de la maison et fait zébrer les ruisseaux couleur de sang sur la terre craquelée » (Le Clézio, 2004 : 101-102). Les méandres de la mémoire reviendront sans cesse à cette terre africaine qui a détourné un jour le destin du père, marquant à jamais son existence et celle du narrateur lui-même, ce qui nous est rendu par le biais de la mémoire d'enfance dans une écriture hautement visuelle, empreinte d'images virtuelles et réelles.

Des quinze photographies intercalées dans *L'Africain*, il y en a qui trouvent une correspondance thématique avec l'écriture de certains passages, offrant une illustration en parallèle. C'est ainsi que l'image évoquée par l'écriture dans la description de la rivière Ahoada, en rapport iconique avec l'image décrite, est illustrée par la photographie d'un fleuve, des enfants africains se baignant sur ses rives (Le Clézio, 2004 : 11). À la description de la maison familiale, envahie de fourmis et de scorpions, correspond la photographie d'une case africaine au milieu de la plaine (*Ibidem* : 36). À d'autres reprises les photos incluses dans le récit ne sont pas en correspondance avec son contenu textuel et présentent une valeur purement documentaire.

Au moment d'aborder le portrait de leurs parents, dans ce livre qui se veut une approche de sa vie familiale, surtout du père, où la teneur autobiographique est prégnante, Le Clézio met cependant une distance et les photos familiales, quant à elles, sont décrites à travers l'image textuelle. Il y a un vide autour de ses progéniteurs, de leurs visages, de leur physique, Le Clézio adopte une distance et c'est par le biais de l'image textuelle que ses portraits nous sont rendus, comme par un effet miroir, nous trouvons la description de la photo enchâssée dans l'écriture. Ce que l'écriture dévoile est omis par l'image photographique. On dirait que les mots sont plus habiles à peindre une réalité que la photographie cache.

Les photographies réelles, témoignage d'un temps passé de la famille Le Clézio sur le continent africain, constituent une approche de la réalité familiale, même si le portrait des parents ou de l'écrivain lui-même sont absents du récit, mettant une distance de l'écriture à teneur autobiographique, ce que l'écriture dévoile la photo le passe sous silence. La première photo du père évoquée, à l'âge de 30 ans, n'est pas montrée, elle est décrite : « ...un homme robuste, à l'allure sportive, vêtu de façon élégante, complet veston, chemise à col dur, cravate, gilet, souliers de cuir noir » (Le Clézio, 2004 : 49). Quand le narrateur évoque l'image du père, lors de leur première rencontre en Afrique, à Ogoja, ce qui le frappe c'est l'instrument optique réfléchissant, qu'il porte, ses lorgnons, selon la mode des années trente et qu'il évoque comme étant une : « fine monture d'acier et verres ronds qui reflétaient la lumière » (*Ibidem* : 43) lui donnant une ressemblance avec les hommes de sa génération, tels Louis Juvet ou James Joyce. De même, quand Le Clézio se remémore leur installation à Bansa, après avoir vécu les premières années de leur mariage à Bamenda, il le fait à partir d'une photographie qui n'est pas montrée dans le texte : « Quand ils arrivent dans un village, ils sont accueillis par les émissaires du roi, conviés aux palabres, et photographiés avec la cour. Sur un de ces portraits, mon père et ma mère posent autour du roi Menfoï, de Bansa » (*Ibidem* : 74). Les mots peignent avec exactitude ce que l'image photographique montrerait avec netteté et rotundité. Tandis que la photo du roi africain est intercalée dans le récit trois pages à l'avance, celle de ses géniteurs est absente. Puis, c'est l'ekphrasis qui rend visuellement leur image et les menus

détails de leur tenue : « [...] mon père et ma mère sont debout, vêtus d'habits fatigués et empoussiérés par la route, ma mère avec sa longue jupe et ses souliers de marche, mon père avec une chemise aux manches roulées et son pantalon kaki trop large [...] » et leur état d'esprit : « Ils sourient, ils sont heureux, libres dans cette aventure » (*Ibidem*).

L'Afrique est investie d'un double référent identitaire : terre d'adoption involontaire du père, elle devient, en même temps, l'icône de la mémoire du narrateur, qui le transporte au registre émotionnel de l'enfance : « C'est à l'Afrique que je veux revenir sans cesse, à ma mémoire d'enfant. À la source de mes sentiments et de mes déterminations » (*Ibidem* : 101). L'enfant songe dans son imaginaire à une mère noire pour exorciser la réalité occidentale à son retour de l'Afrique. Ce continent est lié à la mémoire de l'enfance, à l'amour de ses parents, à leurs instants de bonheur. Le narrateur s'enfonce subtilement dans une avant-mémoire qui se remonte à un état antérieur à sa naissance, dépouillé de mémoire consciente, ce qui le mène à évoquer l'image maternelle au moment où il a été conçu : « [...] Si mon père était devenu l'Africain par la force de sa destinée, moi, je puis penser à ma mère africaine, celle qui m'a embrassé et nourri à l'instant où j'ai été conçu, à l'instant où je suis né » (*Ibidem*: 104).

L'écriture permet à Le Clézio d'aborder les questions essentielles sur la mémoire et l'identité, de mener une réflexion approfondie sur la destinée et sur les valeurs acquises lors de son expérience africaine, ce qui a marqué sa vie et fondé une identité plurielle : « Si je n'avais pas eu cette connaissance charnelle de l'Afrique, si je n'avais pas reçu cet héritage de ma vie avant ma naissance, que serais-je devenu? » (*Ibidem* : 103)

À travers l'image paternelle, qu'il essaie de se réapproprier pour mieux la comprendre par le biais de l'écriture, il ne projette pas seulement l'histoire de la mémoire familiale, support de son identité, mais une mémoire ancienne qui remonte plus loin dans le temps : « Cette mémoire n'est pas seulement la mienne. Elle est aussi la mémoire du temps qui a précédé ma naissance, lorsque mon père et ma mère marchaient ensemble sur les routes du haut pays [...] la mémoire des instants de bonheur » (*Ibidem* : 104). *L'Africain* se clôt sur une photographie ancienne : une femme traversant sur un mulet les eaux de la rivière, l'eau et la femme, symboles maternels par excellence, fermant ce diptyque de la mère, de la mémoire et des origines, dont le premier volet représentait une femme africaine portant l'enfant.

Dans *Ballaciner*, Le Clézio continue d'explorer les ressources de l'image visuelle, mais cette fois-ci rapportées au Septième art, au cinéma. L'écrivain se remémore une série de films, pièces choisies de la cinémathèque de son souvenir, qui ont nourri son imaginaire depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, dans une écriture hybride, tenant de l'essai et du récit, où l'analyse de l'image cinématographique, la réflexion et l'autobiographie sont greffées d'une vision critique lucide. Dans sa démarche, il débute par l'évocation de la lumière, nécessaire à la formation de toute image ; le cinématographe, *machine à rêves*, est défini par une métaphore lunaire, dont le faux éclat, *pâle* et *perlé* dans la nuit, est assimilé à la blanche lumière du projecteur dans la salle de cinéma : « La lune est l'astre des songes, son disque est un miroir d'argent ou peut-être une lentille, ou encore ce miroir convexe qui reflétait le faisceau de la lampe électrique du projecteur » (Le Clézio, 2007 : 24) puis il poursuit : « Telle la clarté lunaire, le projecteur renvoie une lumière qui a voyagé dans le temps avant d'atteindre la blancheur de l'écran » (*Ibidem* : 24).

Le Clézio passe en revue les films des grands cinéastes japonais, européens, américains, iraniens, indiens, voire coréens, qui ont frayé la voie vers le cinéma moderne depuis le cinéma muet jusqu'à nos jours. Il commente les caractéristiques de leur écriture filmique, analysant des scènes significatives, qui l'ont frappé, tout en apportant des remarques sur la construction des images et sur la lumière. À propos de l'image cinématographique de Jean Vigo, il nous dit: « Elles entrent en vous, vous hantent comme des parcelles de rêve, elles étendent la vérité du réel, en donnent une dimension intérieure » (*Ibidem* : 59). Il fait allusion à l'hybridation du Septième art avec d'autres domaines artistiques, à l'interaction du cinéma avec les autres arts visuels, à ses rapports à la littérature, la peinture et la musique, les réalisateurs se sont souvent inspirés du roman ou de la poésie, de même que la peinture et la musique ont exercé une influence sur le cinéma.

L'écrivain se remémore, étant enfant, la projection de films chez sa grand-mère, sur un écran improvisé d'un drap blanc, grâce à un projecteur à manivelle, ce qui lui a permis d'expérimenter toutes les techniques du cinéma : « [...] ralenti, plan fixe, zoom et flou » (*Ibidem* : 27). C'est ainsi qu'il s'émerveille de « cette ouverture au monde qu'est le cinéma » et qu'il compare à « Une fenêtre ouverte sur la vie réelle, dans le mur hostile, défensif de l'après-guerre » (*Ibidem* : 28).

D'après lui, l'efficacité du cinéma, vient de son caractère d'immédiateté, l'image cinématographique se déroulant au présent : « Cette image mouvante, ces personnages qui incarnent les idées ou les obsessions du réalisateur, qui expriment la poésie, les drames humains, les désirs, l'innocence, ils sont au moment où je les vois le présent » (*Ibidem* : 41).

Il réalise une réflexion fructifère sur l'image cinématographique et sur l'icône littéraire, établissant une distinction significative entre l'image écrite et l'image visuelle, entre le langage littéraire et le langage cinématographique : le texte écrit fait émerger les sensations et la vie émotive de l'imaginaire individuel : « En littérature, la liberté, c'est s'adresser directement à la source des émotions, de la mémoire, de l'imagination, c'est-à-dire au langage » (*Ibidem* : 42) par contre le langage du cinéma « est fait d'images, il ne s'adresse pas à la même partie du cerveau, il ne touche pas la même mémoire, ne met pas en branle les mêmes mécanismes » (*Ibidem*). Les films parlent une autre langue que celle des images. C'est ainsi que Le Clézio rêve d'un cinéma sans images visuelles, destiné à un public aveugle, où l'image serait suppléée par la sensation auditive, par le déploiement de toutes sortes de sons, de rumeurs, de vibrations ou de voix amplifiées, suggestives de faire naître l'image dans le noir de la pensée: « Je ferme les yeux et je me laisse porter par le vague du film, que je reçois plus que par les oreilles, par les vibrations de l'air [...] une rumeur d'ensemble [...] de foule sur la place publique... » (*Ibidem* : 155).

Ce qui accorde sa profondeur au cinéma, c'est le pouvoir de suggestion des émotions contraires, par le biais de l'image visuelle, la faculté de toucher le cœur. L'incantation de l'image fait perdre au spectateur le sentiment du réel. Sur l'image on peut lire les émotions que l'on ressent au même instant où l'on perçoit l'image sur le *miroir* de l'écran. Le cinéma est pour Le Clézio « la preuve de notre désir d'existence [...] il le fait naître en nous par le jeu de la conscience, en nous montrant de l'autre côté de l'écran plat, perlé, de cette lumière lunaire, notre face, c'est-à-dire qui nous sommes, qui nous avons été » (*Ibidem* : 46). La puissance onirique de l'image filmique s'exprime par un langage métaphorique imprégné de figures liquéfiantes : « Ce flot de rêves et de fantasmes, d'imaginaire et de témoignages, ce fleuve d'idées,

de mots, de formes, que le cinéma alimente depuis sa naissance, cette eau doit s'écouler » (*Ibidem* : 134).

La lumière, clé de voûte dans la construction de l'image photographique ou filmique, exerce une fascination sur la rétine du narrateur, ce qui l'amène à la reproduire non seulement dans l'analyse des images visuelles, mais dans l'atmosphère de la salle obscure du cinéma: « j'ai vu des passages entiers de certains films projetés sur ce brouillard lumineux qui leur conférait une apparence fantasmagorique » (*Ibidem* : 145) ou bien il nous parle de la réconfortante « lumière papillotante qui jaillit d'un trou minuscule derrière les têtes des spectateurs » ouvrant « un puits de lumière sur l'écran ... » (*Ibidem* : 143).

Finalement, le cinéma induit à des considérations plus profondes sur la fuite du temps, et sur son appréhension, dans l'instantanéité de l'image figée sur l'écran, tel que nous le montre l'écrivain lui-même à travers ces lignes : « Le travail du cinéma est de nous montrer l'inachevé dans le temporel, l'infini dans l'éphémère » (*Ibidem* : 62).

Le facteur visuel fait irruption dans l'écriture leclézienne, comme témoignage du monde réel, plongé dans un univers d'images, dont nous ne pouvons pas échapper à l'emprise. Le Clézio se submerge dans la thématique de la mémoire individuelle, pilier indéniable dans la recherche d'identité, dans laquelle, par le biais de l'iconographie, il essaie de reconstruire ce que la mémoire a effacé.

Le support iconique, qu'il soit décrit par la rigueur et l'acuité de l'ekphrasis, qu'il soit réel par la présence matérielle de la photographie, ne comble pas les lacunes du passé, parvenant à une identité fragmentaire et à une mémoire fragile, de même que l'image mouvante ne permet pas d'appréhender l'essence des personnages lecléziens, êtres insaisissables, ivres de liberté. Malgré la constante imbrication image-souvenir, et la nette solidité de l'image textuelle ou visuelle, les héros ont du mal à ancrer leurs souvenirs confus dans une mémoire enfouie par l'absence de repères identitaires, ce qui les relance éternellement à l'errance, à la poursuite d'une identité comblée.

Dans l'œuvre leclézienne, l'image visuelle déclenche, à travers les mots, une rêverie sur le langage, de même que le pouvoir d'incantation de l'image sur l'écran induit à l'évasion onirique. Tout un jeu d'optiques et de miroirs se joue dans l'écriture, étalant des enjeux entre l'icône littéraire, la photographie, et l'image cinématographique, où la lumière fait le point de jonction, reliant écriture iconique, miroir – la photo étant le double de l'être –, et écran cinématographique, conçu ce dernier comme une ouverture sur le monde, comme *une fenêtre* sur la vie réelle.

Références bibliographiques

- Barthes, R., (2016) *La chambre claire*. Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard Seuil.
- Ben Salah Ben Ticha, T., (2014) *Le détail et l'infime dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*. Paris, L'Harmattan.
- Carriedo, L., Picazo, M.D. & M.L. Guerrero (dir.), (2013) *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*. Peter Lang, Bruxelles.
- De Cortanze, G., (2009) *J.M.G. Le Clézio*. Paris, Gallimard/Cultures France Éditions.
- Ezine, J-L., (1995) *J.M.G. Le Clézio, Ailleurs*. Paris, Arlé.
- Le Clézio, J.M.G., (1980) *Le Chercheur d'or*. Paris, Gallimard.

- Le Clézio, J.M.G., (1985) *Désert*. Paris, Gallimard.
- Le Clézio, J.M.G., (1989) *Printemps et autres saisons*. Paris, Gallimard.
- Le Clézio, J.M.G., (1995) *La Quarantaine*. Paris, Gallimard.
- Le Clézio, J.M.G., (1997) *Poisson d'or*. Paris, Gallimard.
- Le Clézio, J.M.G., (1999) *Hasard*. Paris, Gallimard.
- Le Clézio, J.M.G., (2000) *Cœur brûlé et autres romances*. Paris, Gallimard.
- Le Clézio, J.M.G., (2004) *l'Africain*. Paris, Gallimard.
- Le Clézio, J.M.G., (2006) *Ourania*. Paris, Gallimard.
- Le Clézio, J.M.G., (2007) *Ballaciner*. Paris, Gallimard.
- Le Clézio, J.M.G., (2014) *Tempête*. Paris, Gallimard.
- Léger, Th., Roussel-Gillet, I. & M. Salles (dir.), (2010) *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Presses universitaires de Rennes.
- Moholy-Nagy, L., (2014) *Peinture, photographie, film*. Paris, Gallimard, Coll. Essais-folio.
- Onimus, J., (1994) *Pour lire Le Clézio*. Paris, PU de France.
- Roche, R-Y., (2009) *Photofictions. Pérec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*. Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion.
- Roussel-Gillet, I., (2005) *Étude sur Le Chercheur d'or; J.M.G., Le Clézio*. Paris, Ellipses.
- Roussel-Gillet, I., (2013) « Irruptions d'images filmiques dans le roman contemporain. Révenance ou effacement ? » in Carriedo, L., Picazo, M.D. & M.L. Guerrero (dir.), *Entre escritura e imagen, Lecturas de narrativa contemporánea*. Bruxelles, Peter Lang.
- Roussel-Gillet, I., (2008) « Les paradoxes de la photographie chez Ernaux et Le Clézio » in Montier, J.P., Louvel, L. Méaux, D. & P. Ortel (dir.), *Littérature et photographie*. Rennes, PUR.
- Salles, M., (2007) *Le Clézio, peintre de la vie moderne*. Paris, L'Harmattan.
- Sontag, S., (2005) *Sobre la fotografía*. Madrid, Alfaguara.