

## Discours de Le Clézio dans *Onitsha*: aspects d'une écriture hétéroclite.

ou

### *Onitsha*: un récit à desseins invisibles et une écriture comme dessin.

Judith Ohlmann

*L'homme qui écrit sait bien qu'il n'y a pas de règles et que les desseins sont invisibles comment pourrait-il y avoir des règles étant donné que le monde lui-même n'en a pas? Les seules règles qu'il pourrait y avoir seraient des règles de sociétés, mais l'écriture ne s'occupe pas tellement de l'organisation des lois. Elle va de son côté, elle fait ce qu'elle veut et l'homme qui écrit est obligé de reconnaître qu'il ne peut pas prévoir où il arrivera.<sup>1</sup> [...] Quand le livre est terminé c'est comme une longue lettre.<sup>2</sup> (Conversations avec J.M.G Le Clézio par Pierre Lhoste)*

“Dessein” et “dessin”, tels sont les termes de Le Clézio pour signifier l'écriture. Avec l'un, “dessein invisible”, les mots, les phrases surgissent de l'impénétrable mémoire pour se construire sur des pages où progressivement la chasse à l'inconnu s'élabore. Avec l'autre, “dessin qui ne s'occupe plus des formes”<sup>3</sup>, le récit et son discours se travaillent réciproquement, se créent. Un travail de pénétration et de vannage minutieux des “desseins invisibles” se précise, pour que du “dessin cabalistique”<sup>4</sup>, abscons, surgissent un portrait, des images. “Cabalistique”, c'est un mot de code chez Le Clézio. “Etre compris des autres”<sup>5</sup>, tel est l'autre mot d'ordre: les autres, ces destinataires, qui, comme les desseins, sont invisibles, il faut s'efforcer de les atteindre. Tel est le but de l'écrivain. Chez Le Clézio, le récit, afin de mener à bien cette tâche, se fait pluriel: c'est une mosaïque de genres littéraires où se croisent poésie, mythologie et parabole. *Onitsha*, récit qui résiste aux règlements, est un texte qui offre un style soigneusement travaillé, parsemé de métaphores qui lui donnent un ton poétique. Il faut signaler également de nombreuses phrases itératives qui, de la manière dont elles sont présentées -parfois sous forme de chiasme-, ressemblent à des refrains, procurant ainsi une tonalité musicale au texte.

Pour ce qui est du caractère mythologique, l'auteur a bien mis en évidence cet aspect composite de son texte en adoptant d'abord une mise en page qui distingue le récit "mythologique" du reste du livre. Il apparaît en colonnes plus étroites. Comme si, par le fait de la grande marge, on devrait directement en déduire la marginalisation même de la communauté noire d'Onitsha - communauté constituée des héritières et des successeurs d'Arsinoë l'Égyptienne, la reine noire fondatrice de la mythologie Méroëenne, ainsi que du groupe des colons anglais qui, comme Sabine Rodes, Geoffroy, sa femme...s'y intéressent. En outre, les temps de la narration sont ici différents du reste du roman. Le présent domine, comme si cette mythologie restait actuelle, éternelle. Par deux fois, le récit mythologique est accompagné d'un petit dessin. Ces emblèmes mythologiques ne sauraient certes avoir été reproduits uniquement pour embellir le texte. On y voit plutôt comme une volonté délibérée chez l'auteur de donner à son récit un accent de véridicité et de faire de son oeuvre une sorte de fiction "réelle", au plus près des inscriptions et des traces archaïques. A ceci s'ajoute la portée générale du symbolique, à savoir surtout la parabole qui fait d'*Onitsha* un roman moral. La lettre de Fintan à sa soeur décrit cet aspect moral de la narration. La lettre s'adresse à Marima, mais aussi, et surtout, aux lecteurs du livre. En effet, le narrateur ne dit pas que Marima reçoit la lettre. Elle est une narrataire-prétexte car elle joue le rôle d'intermédiaire entre l'auteur et son public lecteur.

*Onitsha*, de plus, assemble en un champ thématique varié des récits aussi importants les uns que les autres. Cette égale importance est une des raisons pour lesquelles on a du mal à distinguer un récit premier de récits secondaires: même l'ordre hiérarchique entre les personnages s'en trouve perturbé. Tels sont les principaux éléments qui font d'emblée d'*Onitsha* un texte multiple. Pour reprendre les termes de Le Clézio, "le livre terminé c'est comme une très longue lettre"<sup>6</sup> adressée à tout le monde et à personne. L'écrivain, ce "sorcier magicien"<sup>7</sup> aux formules où abondent des mots qui marquent, des images qui fuient et des silences qui crient, façonne un signifiant qui réclame interprétation et refuse d'être une oeuvre commune, un roman de règles et de codes. Tel est l'art d'écrire, ainsi que le conçoit et le pratique Le Clézio et c'est ce qu'il nous appartiendra d'analyser en ses principes stratégiques.

## Aborder les mystères d'une écriture

Les codes et les règles en vigueur dans l'écriture romanesque ne semblent pas avoir constitué des références majeures pour la mise en oeuvre d'*Onitsha*. Ce roman, publié vingt ans après la citation en exergue de notre étude, ne dément pas les remarques de l'écrivain. C'est bien un texte dont la lecture demande une reconstruction, un déchiffrement et une interprétation minutieuse, au risque de ne pas parvenir à clarifier l'image ni à démêler le message que suggère Le Clézio. Les "desseins invisibles" sont l'inconnu à partir duquel l'auteur a développé ses récits. Un effort de discernement est donc exigé du lecteur qui ne devra pas se laisser engoutir dans les méandres et les silences qui caractérisent *Onitsha*. C'est un genre de récit désarticulé qui peut induire en erreur un lecteur impatient. Le texte propose un certain nombre d'inconnues, dont l'Afrique, que les héros vont découvrir, n'est pas la moindre: cette Afrique, jusqu'à la fin de l'histoire restera, en quelque sorte un mystère, le mystère incontournable, surtout à cause de la mythologie du peuple de Meroë, dont on ne peut atteindre ni l'origine ni la fin car "la route de Méroë n'a pas de fin" (ON, p.250) Certains personnages, tels Sabine Rodes et Oya restent des curiosités lectorales inassouvies. Sabine Rodes, dont le vrai nom est révélé seulement à la dernière ligne du roman, serait-il donc le vrai père de Fintan ainsi que celui-ci le lance un jour à la figure de sa mère dans un moment de colère? Ou ne fut-il tout simplement qu'un moment de rêve, tel que le dit Fintan dans sa lettre à Marima? Oya, la "folle muette" (ON, p.173) celle que l'on croit être la reine noire, venue d'on ne sait où, constitue également une inconnue. Ce sont là les figures que prennent, dans ce roman, les "desseins invisibles", et ces figures vont donner lieu à des intrigues qui, jusqu'au dénouement du roman, ne seront pas dénouées. L'intrication narrative et textuelle d'*Onitsha* demande qu'on l'analyse de près.

Le travail qui va suivre consistera en l'analyse du discours à l'oeuvre dans le livre de Le Clézio. *Onitsha* transcrit une sorte de discours multiple et éclaté et il est important de voir comment l'auteur a agencé ces éclats d'énoncés et d'énonciations afin de pouvoir procéder à l'examen du texte, de la narration. C'est pourquoi la question du discours, du ton, du rythme, de la poétique du discours dans cet ouvrage me paraît désigner autant de points capitaux à considérer. A cet égard, il sera révélateur de considérer en quoi cette poétique de l'écriture romanesque selon Le Clézio

opère des écarts et des innovations par rapport aux structures narratologiques répertoriées par les théoriciens du récit tels que G. Genette, T. Todorov et R. Barthes. Chaque texte étant pluriel, mais aussi singulier en sa facture, il est évident que les schèmes exemplaires de nos théories ne sauraient rendre uniformément compte d'une oeuvre qui présente d'irréductibles particularités textuelles. Cependant, les grilles théoriques seront précieuses pour prendre la mesure du discours leclézien et en évaluer les enjeux. Évaluer ce qu'elle a d'intraduisible et d'irréductible.

Les termes “dessein” et “dessin” employés par Le Clézio vont beaucoup jouer dans l'analyse suivante car ils me semblent pointer précisément les enjeux d'*Onitsha*. “Dessein” est un terme que je considère au plan de la narration leclézienne comme ayant la présence d'un négatif photographique et non pas comme une image totalement invisible: l'étude de cette fonction fera l'objet de ma première partie cependant que la deuxième traitera de l'écriture comme dessin. Je vais donc d'abord simplement observer, en tant que lectrice-analyste, les échos scripturaux que fait entendre *Onitsha*. Ce premier champ de réflexion que je situe à l'enseigne du négatif photographique aura trait surtout aux analepses et aux prolepses contenues dans le livre. En effet, ces formes d'écriture dans *Onitsha* apparaissent surtout lorsqu'il s'agit d'une évocation de la pensée ou du rêve des héros. Ce qui nous ramène aux “desseins invisibles”, non pas, cette fois-ci, de l'auteur, mais de ses personnages. L'écrivain met sur papier ce que son personnage garde en lui-même; car la pensée et le rêve sont en principe personnels, secrets, à moins de les révéler, de s'en faire, tel le médium photographique, le révélateur. Le travail du narrateur consiste à les transmettre au lecteur et pour ce faire, l'écriture reste en retrait, désarticulée, silencieuse: c'est alors au lecteur, dans son rôle de médiateur c'est-à-dire herméneutique, de trouver les signifiés du signifiant. C'est à lui de transformer les silences en langage intelligible. “Les silences”, on le verra, procédé que Genette appelle “paralipse” ne manquent pas dans *Onitsha*. Quant aux analepses, elles sont si nombreuses dans cette oeuvre qu'on pourrait aussi l'appeler un roman de la mémoire. N'était-ce l'étrange montage *a contrario* par lequel le procès contraire, c'est-à-dire la prolepse, s'y présente avec presque la même intensité. Cependant, que le premier procès soit une forme rétrospective, alors que le second marque l'anticipation, ne change en rien le fait que tous deux

## TROPOS

fonctionnent à l'intérieur du personnage et sont "desseins invisibles". N'oublions pas, non plus, qu'analepse et prolepse sont toutes deux fonctions de la mémoire. Ceci me conduira à étudier, dans un premier pas, l'ordre du récit où l'écriture se trouve confrontée à la question des temps de la narration. Je nommerai cette première partie: "Récit à desseins invisibles". Dans un second pas, c'est à la diégétisation de la voix narrative que je m'attacherai. J'intitulerai cette deuxième partie: "*Onitsha*: Récit à écriture comme dessin". Dans la traversée des "desseins invisibles", j'analyserai le "négatif narratif" lorsqu'il est "développé", car cette mémoire d'*Onitsha*, je l'ai dit, est comme un négatif photographique: elle indique des territoires, des lieux d'occupation, sans révéler réellement au lecteur jusqu'où le narrateur le conduira. Elle aigüise la curiosité mais ne l'assouvit pas. On a du mal à savoir où commence le récit réel et où il se situe exactement dans l'oeuvre, étant donné que les récits dont se compose le roman sont entremêlés. Le livre compte au moins trois histoires: celle de la famille Allen (qui peut se subdiviser elle-même en d'autres petits récits); celle de la colonisation en Afrique; celle de la mythologie "méroëne". De ces trois histoires, on ne sait pas définir laquelle est le récit premier. Ce problème surgit surtout dans les chapitres deux ("*Onitsha*") et trois ("*Aro Chuku*"). Le titre du livre étant *Onitsha*, on penserait que la partie de l'ouvrage qui porte ce même nom fait fonction de récit premier. Pourtant, les chapitres deux et trois ont presque la même longueur (respectivement 80 et 90 pages) et sont tous deux centrés sur la vie des Allen, incluant également celle des autres Anglais à *Onitsha* et la relation que ces derniers entretiennent avec le peuple nigérian. Cependant, quelle que soit la vie des uns et des autres, en majorité ils sont tous plus ou moins hantés par l'histoire du peuple de Meroë. Les Noirs la vivent, certains Blancs dont Geoffroy Allen et Sabine Rodes la recherchent sans cesse et veulent s'en imprégner. L'oeuvre se trouve alors dominée par la mythologie méroëne sans que, néanmoins, celle-ci puisse être désignée définitivement comme le récit premier. Tout ceci pour souligner qu'*Onitsha*, où s'entrecroisent analepses et prolepses, présent dans le passé et présent d'habitude, genre romanesque et genre poético-épique est une oeuvre qui est loin d'être sans desseins ni dessins. Autrement dit, c'est une oeuvre dont le lecteur sent que l'inextricable complexité est régie par un ordre autre, qui échappe à nos habitudes de raisonnement et de compréhension. C'est pourquoi le concours de la narratologie sera utile

en marquant des repères. Ma deuxième partie: “L’Ecriture comme Dessin” tentera de considérer, notamment tous les angles où se place le narrateur pour relater l’aventure des personnages. Quelles perspectives et quelles focalisations sont les plus significatives dans le récit? Et encore, le discours est-il itératif? Quelles sont les “voix” qui résonnent dans le texte? Sont-elles extradiégétiques ou intradiégétiques? A qui s’adressent-elles?

La “longue lettre” de Le Clézio ressemble en somme à un site archéologique délicat à pénétrer et à déchiffrer, car l’auteur a traversé les strates et a mélangé les éléments dont ces dernières se composent.

## ***Onitsha*: Récit à desseins invisibles**

On se souvient de la remarque de Le Clézio : “l’écriture ne s’occupe pas tellement de l’organisation des lois”<sup>8</sup>. Or, dans le roman *Onitsha*, on s’attend plutôt à un récit qui, en ce qui concerne la question temporelle, va dans tous les sens. En effet, *Onitsha* est une oeuvre écrite en sillons “méandriques”, si je puis dire. Même si l’auteur l’a subdivisé en chapitres qui correspondent bien à l’ensemble de l’histoire, il n’empêche qu’on note bientôt un récit où s’entremêlent passé et futur, souvenirs et projets d’avenir. On constate, pour reprendre les termes techniques de Genette, des phrases où se croisent analepses et prolepses. De plus, le fait qu’on se retrouve dans le présent du narrateur ne veut pas dire qu’on en a fini avec le passé du héros. Dès la première page du livre, on se retrouve face à une longue analepse, comme si le récit n’allait parler que des souvenirs des héros. Ceux-ci, embarqués à bord du bateau qui les emmène vers le lieu de leur longue aventure —celle-là même qui transformera à jamais leur vie—, laissent leur imagination vagabonder. Ce début, qui correspond au démarrage d’un bateau vers un lieu inconnu, est jalonné de souvenirs de Fintan, jeune héros, et de la mère de ce dernier. Aux souvenirs viennent s’accrocher les désirs et les prédictions de l’avenir. Ce n’est pas seulement la propulsion du navire qui est mise en marche, exprimant le commencement de l’aventure, mais aussi l’action des mots et des phrases, telle celle-ci: “[...] Fintan regardait sa mère comme si c’était pour la première fois” (ON, p.13), aussitôt suivie d’une analepse exprimée avec un doute:

*Peut-être qu’il n’avait jamais senti auparavant à quel point elle était jeune, proche de lui, comme la soeur qu’il n’avait jamais eue. (ON, p.13)*

## TROPOS

A partir de ce moment où il découvre, on ne sait par quelle magie, cette mère qu'il croit voir pour la première fois, la jeune femme est le siège d'un flot d'autres retours en arrière. Telle cette analepse introduite par une "fréquence à détermination définie"<sup>9</sup> : — "Quand il avait eu dix ans" — (On, p.13) clarifiée aussitôt par le temps verbal utilisé: "Quand il avait eu dix ans, Fintan avait décidé qu'il n'appellerait plus sa mère que par son petit nom." Ce plus-que-parfait suggère un événement antérieur par rapport aux autres événements racontés comme simultanés. Alors qu'on n'est pas encore sorti du passé du héros, on est déjà projeté dans son futur antérieur: "C'était la fin du dimanche 14 mars 1948, Fintan n'oublierait jamais cette date." (ON, p.14), puis, deux pages plus loin, dans son futur tel qu'il l'imagine: "*Il parlerait anglais, il aurait deux rides verticales entre les sourcils, comme un homme, [...].* (ON, p.17) Ce sont là, plus des ellipses que des analepses-prolepses (mais celle-ci ne vont-elles pas sans celles-là?). On est projeté dans la suite du récit par un grand bond. Après ce saut dans le futur, sans transition aucune, on retourne dans le passé (accentué encore une fois par un plus-que-parfait) du héros: "C'était un homme inconnu, qui avait écrit des lettres pour qu'on vienne le rejoindre en Afrique" (On, p.17). On constate donc une suite d'analepses sur prolepses, et le premier chapitre du roman va, comme cela, sans que l'instant présent dans le récit ait beaucoup d'importance. L'*arché* des personnages, torturés entre leur passé et leur avenir, voilà ce qui est surtout accentué dans cette première partie de l'oeuvre. Plus on avance dans l'histoire, plus on se rend compte que la mémoire continue de fonctionner par retour en arrière, et que les projections dans le futur deviennent moins nombreuses. Or, malgré ce montage contradictoire, ce qu'on retrouve ici, pour finir, c'est ce que Genette désigne par le fonctionnement des prolepses externes, à savoir que leur "fonction est le plus souvent d'épilogue":

*elles servent à conduire jusqu'à son terme logique telle ou telle ligne de l'action, même si ce terme est postérieur au jour où le héros décide de quitter le monde et de se retirer dans son oeuvre...<sup>10</sup>.*

Ceci se confirme à l'attitude de Fintan et de sa mère une fois débarqués sur le sol d'Onitsha. Ils commencent alors à apprécier leur vie dans cet autre monde, vivent au jour le jour et au rythme lent des gens de cette région. A partir du moment où ils sont occupés par l'instant présent, ils arrêtent d'imaginer l'avenir, du moins ne l'imaginent-ils pas que quand ils étaient encore en Europe ou dans le cours de leur traversée en mer.

Si on considère que la prolepse externe a une fonction d'épilogue, faisant donc partie du texte sans vraiment lui appartenir, puisqu'elle se détache du récit premier, alors on se demande quelle est la fonction du premier chapitre d'*Onitsha* qui, d'une certaine manière, semble être à part si on le compare avec le reste du roman.

Ce premier chapitre que l'auteur a nommé "Un long voyage" se détache du reste de l'histoire et apparaît comme une sorte de métatexte, de "prologue introductif" ou d'invitation à l'aventure des héros. Celui-ci contient également plusieurs instances entreprises (l'embarquement des héros sur le bateau) ou ressenties pour la première fois par des personnages principaux, ce qui ne facilite pas au lecteur de savoir quel est le début du récit premier. Voici quelques exemples:

*Fintan regardait sa mère comme si c'était la première fois [...] (On, p. 130) Maou n'avait jamais connu un tel bonheur [...] (On., p.200) maintenant c'était bien d'attendre [...] (On., p.28) un matin, un peu avant midi, était apparue la côte de l'Afrique [...] (On., p.29)*

Les souvenirs surgissent parce qu'on se voit projeté dans un avenir différent, et les projections dans l'avenir se présentent un peu comme si on voulait conjurer une vie antérieure qui n'a pas été des plus satisfaisantes; ceci vaut surtout dans le cas de Maou qui est optimiste pour le futur, mais moins pour Fintan, réticent à l'idée de rencontrer un père inconnu, un pays étranger... Il est difficile de savoir si ce premier pan de texte fait partie de la diégèse ou s'il en marque le seuil. On le verrait plutôt comme un "métatexte". Car, ainsi que je l'ai signalé, le chapitre que l'auteur a intitulé "Un long voyage" ressemble plutôt à un prologue, une introduction. Les passagers du bateau font des allusions hâtives au sujet de l'Afrique mais n'en parlent pas avec cette passion, cette connaissance profonde voire cette haine que l'on constate dans le reste du texte. Seules quelques mauvaises blagues, analeptiques et en même temps proleptiques, lancées par des Blancs au sujet des Noirs permettent d'imaginer quelle sorte de relation il y aura entre les colonisateurs et les colonisés. Certains Blancs sur le bateau qui va en Afrique ont déjà été là-bas, y ont vécu. Les blagues dans lesquelles ils imitent l'accent "pigdin" des Noirs du Nigéria, mais aussi où ils répètent des scènes du passé qu'il rapporte; proleptique, pour le lecteur qui ne sait encore rien des noirs d'*Onitsha* dont on moque l'accent. Celui qui lit se trouve ainsi ici à la même place que les passagers du bateau qui ne connaissent ni le lieu ni le peuple de leur destination. Et en ce sens, ce qu'ils apprennent en même temps que le lecteur est

# TROPOS

proleptique puisque ils le découvriront, aussi bien que le lecteur, lorsqu'ils arriveront là où ils vont. Intervient donc une double achronie: l'événement ici, relève d'une analepse proleptique. Ce premier chapitre du roman n'est donc pas complètement détaché du récit. Il s'y rattache grâce à ses anachronies et perd alors son caractère homodiégétique. La dernière page de cette première partie de l'oeuvre est un long paragraphe qui raconte la rencontre des héros —Fintan et sa mère— avec celui qu'ils étaient venus retrouver. Ce paragraphe est le début réel (réel, par rapport au faux début tel le démarrage du bateau) du roman puisque les trois personnages qui, désormais, vont être les sujets dont parle le narrateur jusqu'à la fin du livre, se trouvent réunis. A partir de ce "Mardi 13 avril 1948" (ON, p.57), on sait qu'on est au début de l'aventure. Cependant, de nombreuses anachronies sillonnent le livre, de telle sorte qu'on se demande parfois si la véritable histoire c'est l'aventure des héros en Afrique, ou bien si ce sont les incessantes analepses qui rappellent le passé des personnages et semblent montrer une véritable contre-diégèse; voire comme une partie autonome de la diégèse. Ceci pousserait alors à considérer *Onitsha* comme un récit hétérodiégétique. On le voit: ce travail de l'analepse et de la prolepse porte sur l'articulation narrative. Lorsque Maou est dans leur maison à Onitsha et que presque chaque bruit qu'elle entend lui fait penser à un événement du passé, la narration prend une forme de trajectoire en zigzag. On n'a plus affaire à une écriture régulière mais à une sorte de boustrophédon.

*Ecriture primitive (du grec et de l'étrusque, notamment) dont les lignes allaient sans interruptions de gauche à droite et de droite à gauche à la manière des sillons d'un champ.*<sup>11</sup>

*Onitsha* est aussi une oeuvre écrite en sillons. Le narrateur nous fait passer du son du tam-tam africain (instant présent dans la narration) au piano européen (Maou quand elle était encore à Livourne).

*Les cris des crapauds, les crissements des insectes, le roulement des tambours, de l'autre côté du fleuve. C'était une autre musique. Maou regardait ses mains, elle bougeait chaque doigt. Elle se rappelait le clavier du piano, à Livourne, lourd et chamarré comme un catafalque. C'était il y a longtemps. La nuit, les sons lointains du piano pouvaient revenir. Quand elle était arrivée, la première semaine à Onitsha, elle avait découvert avec bonheur le piano du club...(ON, pp.82-83).*

Les trois premières phrases de cette citation se situent dans l'instant présent de la narration. Par contre, les quatrième et cinquième phrases relatent

un passé très lointain par rapport à la septième. Alors que celle-ci: “La nuit, les sons lointains du piano pouvaient revenir” connote un moment qui a dû se répéter souvent. Le texte est donc itératif ici. “La nuit” ne situe pas l’action, elle est le terme itératif. Même si le texte n’est pas encore stable, il y a quand même certaines phrases qui permettent au lecteur de supposer que le récit diégétique a commencé. Quelques repaires comme le passé lointain (hors diégèse), le présent et le passé proche (récit premier), sont des indicateurs du niveau premier ou second de la narration. Telles ces phrases où les instances mémorielles (souvenirs lointains et proches) se mêlent aux moments présents dans la narration. L’une de ces dernières est intéressante dans la mesure où elle montre que le voyage sur le bateau est devenu (dans le deuxième chapitre) un instant du passé, faisant ainsi une coupure entre le premier chapitre et le reste du livre.

*Le son du piano éclatait jusque dans les jardins. Elle s’était retournée, et elle avait senti tous ces regards, ce silence glacé. Les serveurs noirs du club étaient arrêtés sur le seuil, figés de stupeur. Non seulement une femme était entrée dans le club, mais en plus elle jouait de la musique! Maou était sortie rouge de honte et de colère, elle avait marché vite, elle avait couru dans les rues poussiéreuses de la ville. Elle se souvenait de la voix de Gerald Simpson sur le bateau, contrefaisant les noirs: “Spose Missus he fight black fellow he cry too mus!” Quelques temps plus tard, elle était venue jusqu’à la porte du club, pour chercher Geoffroy, et elle avait vu que le piano avait disparu. (On., p.83)*

Cette citation comporte trois temps distinctifs. Il y a le moment où elle entre dans le club et fait apparemment ce qu’aucune autre femme n’avait osé faire auparavant. Ensuite, il y a le souvenir de son voyage sur le bateau et, en dernier, son retour au club quelque temps après sa mésaventure. On peut mettre ensemble le premier événement et le dernier, alors que le deuxième se détache des deux autres. Celui-ci fait déjà partie d’une autre histoire — “Un long voyage” — dont on a vu qu’il joue la fonction de prologue par rapport au récit premier. La scène citée précédemment se passe durant la première semaine de Maou à Onitsha. Elle se situe donc au début de l’aventure des héros en Afrique laquelle peut être considérée comme récit premier étant donné l’importance qu’elle occupe dans l’oeuvre. En effet, le séjour de Fintan, Maou et Geoffroy à Onitsha, durant lequel ils s’initient à la vie nigérienne, fait au moins la moitié de l’oeuvre. Et d’ailleurs, même après leur retour en Europe, l’Afrique revient sans cesse. Le dernier chapitre du roman “Loin

# TROPOS

d'Onitsha" est dominé par le souvenir africain. Geoffroy ne peut pas y survivre. Ce premier mouvement de cette analyse, ("Onitsha: Récit à desseins invisibles"), permet ainsi de dégager des éléments du texte qui servent parfois à deviner la suite de l'histoire telles les prolepses, et d'autres fois (rôle des analepses) à comprendre pourquoi, à tel moment du récit, un personnage se comporte d'une manière ou d'une autre. Il arrive aussi que ces deux formes d'achronies n'aient aucun rôle spécifique. On les retrancherait du récit que celui-ci n'en serait pas moins clair et n'en paraîtrait pas moins complet. La plupart des souvenirs de Maou, par exemple, lorsqu'elle pense à la guerre, à sa rencontre avec Geoffroy, à la vie qu'elle a menée pendant l'absence de celui-ci, n'ont pas une fonction réelle dans ce que l'Afrique représente pour Geoffroy, dans l'initiation de Fintan, ni même celle de Maou. Or, on a vu que c'est surtout cela qui a le plus d'importance dans *Onitsha*. A la limite, la mémoire de Maou, que l'auteur met sur papier, pourrait constituer une autre partie autonome de la diégèse qui relaterait alors, la romance entre cette dernière et Geoffroy. Parfois, les desseins invisibles, tels que je les ai évoqués, tournent autour du récit premier auquel ils se mêlent. L'auteur passe sans transition de l'un à l'autre. La citation suivante illustre bien le schéma:

*Quelque temps plus tard, elle était venue jusqu'à la porte du club pour chercher Geoffroy, et elle avait vu que le piano noir avait disparu. A sa place, il y avait une table et un bouquet, oeuvre probable de Mme Rally.*

*Elle attendait dans la nuit, les mains appuyées sur son visage pour ne pas voir la lueur vacillante de la lampe. La nuit, quand tous les bruits s'éteignaient, il restait le léger roulement des tambours intermittents, elle croyait entendre le bruit des vagues à San Remo, dans la chambre aux volets entrouverts. La mer la nuit, quand il faisait chaud pour dormir. (On., p.83)*

On constate dans cette citation que la seule marque de transition entre le premier paragraphe et le second, qui relatent pourtant deux moments différents du récit, est tout simplement marquée par un vide. Or, dans le deuxième paragraphe, on passe à un autre événement qui se déroule dans un endroit différent. On penserait qu'"elle attendait dans la nuit" fait allusion à Maou devant le club, toujours en train d'attendre Geoffroy. La suite du texte nous montre qu'elle se trouve dans un fauteuil où, habituellement, elle restait éveillée, attendant le retour de son mari. Le bruit du grand fleuve nous renvoie directement au bruit de la mer. Alors Onitsha et San Remo se confondent, et dès lors on ne sait plus différencier

le récit premier du second. Il n'y a plus de notion de temps ni d'espace.<sup>12</sup> La dernière phrase de la citation paraît un peu ambiguë à cause de la séquence “La mer la nuit”; la mer et la nuit ne sont séparées ni par une conjonction ni par une virgule. Le rythme du récit en est accéléré. Encore une fois on pourrait penser que Maou est déchirée entre deux mondes — son passé à San Remo, évoqué par la mer, et son présent à Onitsha, évoqué par les nuits chaudes—, le bruit de la mer et les nuits de chaleur ayant été et étant les causes de son insomnie. On voit ainsi dans cette image des “desseins invisibles” ce dessein flou qui ne peut être présenté ici comme “un négatif photographique”, mais plutôt comme une superposition de deux diapositifs projetant des photos différentes (l'une, représentant l'image du passé à San Remo et l'autre, le présent à Onitsha). La projection simultanée de deux diapositifs ressemble à cette écriture de Le Clézio quand celui-ci juxtapose des événements qui se déroulent à des moments et à des endroits différents.

La deuxième partie de ce travail, “Écriture comme dessin”, insistera sur les chapitres deux et trois d'*Onitsha*, lesquels rassemblent le plus grand nombre d'éléments de la diégèse précisant et développant le “négatif photographique” que l'analepse vient de faire affleurer, tandis que le premier chapitre joue le rôle de prologue, et le dernier a une fonction d'épilogue. Quelle sorte de tableau nous présente donc *Onitsha*, pourrait-on alors se demander, en conclusion.

### ***Onitsha*: Récit à écriture comme dessin.**

“Quand nous parlons de dessin et d'écriture nous parlons de la même chose”<sup>13</sup>, a dit Le Clézio. On ne peut s'empêcher de se poser cette question: dans quelle mesure est-ce qu'“écriture et dessin” deviennent synonymes lorsqu'ils sont appliqués à une oeuvre littéraire? Comment *Onitsha* peut-il être lu comme un “dessin”? Le travail de l'écrivain est réussi, selon Le Clézio, une fois que celui-ci parvient à “faire passer le monde entier sur une feuille de papier”<sup>14</sup> Le terme “le monde entier” suppose l'immensité et la pluralité d'un dessin que peut offrir une oeuvre littéraire. Dans le cas d'*Onitsha*, il va sans dire que le dessin leclézien est complexe. C'est un tableau sur lequel se présentent plusieurs enjeux. On n'a pas en face de soi un tableau, mais des tableaux. Tel qu'annoncé dans l'introduction, *Onitsha* est un récit multiple. C'est un dessin par superpositions.

# TROPOS

De la même manière que les “desseins” (première partie) sont désarticulés dans *Onitsha*, de la même façon, le dessin est “fragmenté” telle une fresque où plusieurs scènes se trouvent présentées. Celui-ci affiche des éléments qui, parfois, n’ont pas de rapport direct. Les images qu’on se figure apparaissent alors selon plusieurs angles de vue, plusieurs focalisations. Celles qui sont en évidence ne sont pas toujours les plus importantes, ce qui fait qu’on peut se tromper dans l’interprétation de l’oeuvre. Oya, par exemple, n’apparaît pas aussi souvent que Fintan ou Maou, et pourtant c’est sur elle que se fonde la survivance de la mythologie “Meroëenne” qui paraît être le centre d’intérêt des personnages principaux. Oya joue le rôle de la reine noire par qui doit se faire la continuation de la dite mythologie. C’est donc un personnage important par le rôle qui lui est assigné. Oya est la voix sous-jacente, présente-absente, dont il faut déchiffrer, réactiver, raviver la présence. Cependant, cette dernière est muette, et quand il y a focalisation sur elle, elle n’arrive que d’une manière indirecte, car c’est par les autres qu’on sait qui elle est et ce qu’elle fait. Le lecteur ne peut observer Oya que par le regard, les voix et les pensées des autres personnages, eux-mêmes soumis à l’examen perçant du narrateur qui peut lire leurs pensées, leurs rêves. Ainsi, on assiste à une focalisation interne qui n’est pas respectée rigoureusement dans *Onitsha*, si on s’en tient à la critique de Genette. Celui-ci, tout en reconnaissant que cette règle de focalisation interne n’est pas toujours suivie rigoureusement, ce qui est le cas d’*Onitsha*, soutient:

*le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l’extérieur, et que ses pensées ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur.*<sup>15</sup>

Chez Le Clézio, celui qui rapporte le récit comme s’il le vivait s’incorpore dans ses héros pour ensuite les décrire, transmettre et interpréter leurs pensées et leurs sentiments. Ainsi, par exemple, il présente au lecteur un Fintan perdu dans ses pensées (les pensées qu’il connaît bien comme s’il était Fintan lui-même en train de dévisager Oya).

*Fintan regardait son visage lisse, sa bouche dédaigneuse, ses yeux étirés vers les tempes. [...] Il pensait que c’était elle la princesse de l’ancien royaume, celle dont Geoffroy cherchait le nom. [...] Pour la première fois, Fintan ressentait au fond de lui ce qui unissait Okawho et Oya au fleuve. Cela faisait battre son coeur avec violence, une crainte, une impatience. (On., p.133)*

Dans la mesure où le narrateur s'incruste dans le personnage, il n'est pas possible d'avoir un dessin qui s'explique par lui-même. Le tableau de *Le Clézio* devient donc une peinture qui contient des sous-titres à la manière des bandes dessinées. Sinon, comment représenter autrement les pensées d'un personnage? *Le Clézio* défie les codes artistiques. Dans l'écriture, il introduit le dessin (emblèmes de la mythologie meroëenne), et dans le dessin, l'écriture (tableau avec des sous-titres). Ce narrateur dont l'omniscience fait d'*Onitsha* une peinture sous-titrée s'efface parfois pour laisser parler Fintan ou pour faire de celui-ci un auteur intradiégétique. Ainsi, il introduit Fintan en train d'écrire son propre roman dont la rédaction se déroule en même temps que celle d'*Onitsha*, récit dont il est le personnage. On a alors affaire à un double récit —un récit dans le récit—, —un dessin dans le dessin—. Ce qui est intéressant ici, c'est que l'histoire que raconte Fintan est similaire à celle que rapporte le narrateur d'*Onitsha*. Fintan est au début de la rédaction de son histoire intitulée UN LONG VOYAGE:

*Esther. Esther est arrivée en Afrique 1948. Elle saute sur le quai et elle marche dans la forêt. [...] Le bateau s'appelle le Niger. Il remonte le fleuve pendant des jours. Une grande maison est préparée, avec un hamac. Esther allume un feu pour éloigner les fauves. (On., p.49)*

Le voyage d'Esther concorde bien avec celui de Fintan. Le premier chapitre d'*Onitsha* s'intitule aussi "UN LONG VOYAGE". Fintan, comme son héroïne Esther, est parti en Afrique en bateau, y est arrivé en 1948. Il a remonté le fleuve pendant plusieurs jours également. La pertinence du récit écrit par Fintan vient du fait qu'elle fait penser, dans cette analyse du dessin, à une image double. Un peu comme si le peintre avait fait exprès de jouer sur des effets d'ombre. Seulement on ignore qui est l'ombre de qui. Quant au plan de la narration, cette idée fait penser à un gant que l'on retourne dedans-dehors, dehors-dedans. Ni contenant ni contenu. Porosité d'un niveau à l'autre du récit.

Fintan utilise le nom d'Esther pour parler de lui-même. *Le Clézio* voudrait-il dire que l'histoire de Fintan pourrait être la sienne? C'est encore une "inconnue" qui invite à l'interprétation.

L'effacement du narrateur se réalise pour la deuxième fois lorsque Fintan écrit à sa soeur. Celui-ci communique directement sa pensée et procure un autre ton au roman. Dans sa lettre, il apostrophe, il pointe: "C'est à toi Marima que je le donne..." (ON, p.244). L'oeuvre se personnalise à cause du "je" employé par Fintan.

# TROPOS

Le narrateur se détache parfois du récit lorsqu'il en arrive aux textes mythologiques. On est alors en focalisation externe, car en plus du fait de mettre une distance par rapport au récit, il semble rapporter une histoire dont il ignore certains faits, une histoire qu'il a apprise de seconde main, comme dans le paragraphe suivant:

*Des hommes et des femmes de Meroë sont déjà partis vers le sud,...* **On dit** qu'ils sont allés jusqu'à l'endroit où le fleuve se divise, [...], et qu'ils ont navigué sur ce bras jusqu'à un endroit appelé Alwa. *Qui sait ce qu'ils sont devenus?* (ON, p.127)

Ce tableau qui pose des questions qui restent sans réponses contient également des espaces vides, des silences. *Onitsha* offre un bon exemple de paralipse, pour reprendre Genette, au moment où Maou cesse de fréquenter Sabine Rodes. Ainsi se présente le texte:

*Maou avait d'abord été amusée de rencontrer Rodes. Il était un peu comme elle, en marge de la société respectable d'Onitsha. Puis brusquement, elle l'avait haï très fort, sans que Fintan ait pu deviner la raison* (ON, p.97)

Le narrateur ne révèle pas ce qui a causé cette soudaine mésentente entre Sabine Rodes et Maou. L'intrigue devient encore plus obscure lorsque Fintan, dans un moment de colère, dit à sa mère que Sabine Rodes était son vrai père et que c'est pour cela qu'elle le haïssait. Plus tard, Fintan explique à sa soeur que ce qu'il avait dit à sa mère au sujet de sa parenté avec Sabine Rodes n'était qu'un rêve. Cependant, le roman se termine sur la révélation du vrai nom de Sabine Rodes, qui est mort et qui a légué certains de ses biens à Fintan. La révélation de sa véritable identité ne révèle en rien ce qui a pu se passer entre lui (S. Rodes) et Maou. Cela ne fait qu'attiser la curiosité du lecteur qui ne voit pas la raison de cette révélation et qui est donc tenté d'émettre des suppositions. On est tenté de se demander s'il ne serait pas d'une façon ou d'une autre le vrai père de Fintan. Aurait-elle pu être violée par un soldat en Italie et qui serait Roderick Mattiews? Cela expliquerait alors la haine de Maou contre Sabine et l'affection paternelle que, par ailleurs, ce dernier affichait à l'égard de Fintan? L'ordre du récit s'en trouverait alors renversé. Ce qui était à l'arrière plan, caché, se retrouverait au premier plan.

Ainsi donc, les perspectives, aussi bien que les focalisations, dans *Onitsha*, ne peuvent être définies objectivement puisqu'elles ont été présentées sous un ordre qui peut, à tout moment, se renverser. En effet, l'oeuvre suggère plusieurs interprétations, ce qui est l'une des raisons de sa richesse.

Le dessin leclézien présente également des répétitions qui n'enlèvent rien à la richesse du roman. Celles-ci apparaissent comme des refrains qui sont parfois sous forme de chiasme, ce qui donne au texte un accent poétique comme dans la citation suivante:

*Fintan sentait la brûlure du soleil sur son front, comme autrefois, à Saint-Martin. Un point de douleur entre les yeux. Grand-mère Aurélia disait que c'était son troisième oeil, l'oeil qui servait à lire dans l'avenir. [...] Le temps était une brûlure qui avançait sur le front de Fintan, comme autrefois quand le soleil de l'été montait très haut au dessus de la vallée de la Stura. Le temps avait le goût amer de la quinine, l'odeur âcre des arachides. Le temps était froid et humide comme les goêles des forçats à Gorée. (On., p.50)*

Cette moitié de phrase : “Fintan sentait la brûlure du soleil sur son front” se répète huit lignes plus loin, mais d’une façon renversée, ce qui la transforme en une métaphore: “Le temps était une brûlure qui avançait sur le front de Fintan”. Mais il n’y a pas que la beauté stylistique qui intéresse l’auteur. On remarque dans la citation ci-dessus un croisement des époques et des lieux différents. Comme si certaines situations de la vie humaine pouvaient s’échanger aussi facilement que des mots dans une phrase. Ce qui se passe à l’époque où Fintan vivait avec sa grand-mère, bien loin de l’Afrique, se répète à Onitsha. Il n’y a que le lieu et les personnages qui changent, mais la douleur reste la même. Ici, Le Clézio transmet le thème de l’éternel retour et de l’universalité. Par ailleurs, il y a une dynamique de transmission de la légende de génération en génération. C’est à croire que le but d’*Onitsha* est celui d’initier à la vie et à la culture africaine, non seulement Fintan, mais aussi les lecteurs. Mais les récepteurs ne sont jamais connus à l’avance et c’est pour cela qu’il m’est difficile, voire impossible de répondre à la question: A qui s’adresse le narrateur? J’aurais pu spéculer sur la lettre de Fintan à sa soeur en analysant tous les problèmes et toutes les questions qu’elle soulève afin de voir à quel public elle se destine. Mais cela voudrait dire que l’oeuvre entière se réduit à la lettre de Fintan. Il est vrai que cette dernière résume en gros l’aventure de Fintan en Afrique, parle un peu de sa vie en Europe, exprime les désirs et regrets du héros. Cependant, quel que soit le message qu’elle transmet, malgré son discours direct qui apostrophe, rien ne permet au lecteur —perdu dans les “desseins invisibles” et inspiré par le “dessin cabalistique”— d’en deviner la pluralité des destinataires virtuels.

*Queen's University*

# TROPOS

## Notes

- <sup>1</sup> Le Clézio In *Conversations avec J.M.G Le Clézio* par Pierre. Mayenne, Mercure de France, 1971, p.97
- <sup>2</sup> *id.*, p.107
- <sup>3</sup> *id.*, p.99
- <sup>4</sup> *id.*
- <sup>5</sup> *id.*
- <sup>6</sup> *id.*, p.107
- <sup>7</sup> *id.*, p.99
- <sup>8</sup> Le Clézio, J.M.G In *Conversations avec J.M.G. Le Clézio* par Pierre Lhoste. Mayenne, Mercure de France, 1971. p.97
- <sup>9</sup> Genette, Gerard. *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, 1972. p.157.
- <sup>10</sup> Genette, *Figures III*, p.107
- <sup>11</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, 1994
- <sup>12</sup> Même si j'insiste sur l'aspect temporel dans cette étude, il est évident que le voyage initiatique des personnages a également un aspect spatial important. C'est un voyage dans le temps et dans l'espace.
- <sup>13</sup> Le Clézio, In *Conversations...*, p.98
- <sup>14</sup> *id.*, p.99
- <sup>15</sup> Genette, *Figures III*, p.209