

**Maria Helena Silva**

CEC – Universidade de Lisboa

## **Cartographie de l'origine et quête de l'utopie: J. M. G. Le Clézio**

Repenser le système axiologique qui conditionne l'existence en vue d'une plénitude, née de la rencontre de l'homme avec la matière cosmogonique, s'avère l'un des fondements majeurs de la poétique leclézienne, inaugurée en 1963 avec *Le Procès-Verbal*. La hantise de ce retour à la primordialité ira dessiner la carte d'une recherche constante de l'espace génésiaque, conférant un caractère doublement prophétique et utopique à sa fiction qui, dans ce cadre, évolue en cycles séquentiels spécifiques<sup>1</sup>. À cet égard, *Onitsha*, formant un diptyque avec le roman *Étoile Errante*, ouvre, à partir des années 90, une nouvelle étape dans la production de l'écrivain.

La première phase de l'œuvre, allant du *Procès-Verbal* jusqu'aux *Géants*, centrée sur le rejet des conventions urbaines et la fuite des structures sociales, s'inscrit par une incidence pessimiste, fortement dystopique. *Voyages de l'Autre Côté*, investissant sur la thématique du voyage apaisé et la représentation du pays idéal, indissociable de l'acceptation initiatrice des cultures autochtones anciennes, anticipe la dernière période clairement orientée vers une possibilité utopique positive. C'est dans cette particulière mesure que le roman *Onitsha*<sup>2</sup> nous intéresse car, en reprenant le thème du voyage et de la colonisation dans son versant africain, il propose la jonction des polarités conflictuelles de deux ethnies, induisant une syntonie ontologique, éthique et culturelle, accordée par le savoir mémoriel et holistique du peuple asservi.

---

<sup>1</sup> À ce propos, voir respectivement Ook Chung, *Le Clézio une Ecriture Prophétique* (Paris: Imago, 2001) et Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'Or et d'Ailleurs, L'Utopie de J.M.G. Le Clézio* (Paris: L' Harmattan, "Utopies", 2003).

<sup>2</sup> J. M. G. Le Clézio, *Onitsha* (Paris: "Folio", Gallimard, 1990).

Ce regard post-moderne, qui renverse le discours de l'Histoire pour le rebâtir en déconstruisant sa portée univoque, telle que l'entend Michel de Certeau<sup>3</sup>, mettra en évidence la perspective utopique du récit. En effet, la cartographie idéologique qui soutient le texte, opposant deux paradigmes civilisationnels, le colonisateur anglo-saxon, métonymie d'une Europe d'après-guerre impérialiste, et le règne de Meroë, métaphore de la communion des peuples, tend à valider un projet utopique multiculturel profondément humaniste où l'apport du passé jouera un rôle essentiel. Le Clézio le proclame d'ailleurs inlassablement, soit à propos de l'univers amérindien, soit de l'univers nomade ou semi-nomade africain: le savoir ancestral est "un message universel destiné à l'humanité"<sup>4</sup>, un testament adressé "aux hommes à venir, pour leur transmettre le trésor de la mémoire"<sup>5</sup>. Il s'agira donc d'un voyage mémoriel dans l'espace-temps où le passé et l'avenir se mêlent pour ériger l'île, promesse d'un nouveau monde, un voyage vers le crépuscule d'une autre Histoire.

Le roman *Onitsha*<sup>6</sup> scelle ce pacte dès son ouverture en textualisant l'image dynamique du *Surabaya* quittant l'estuaire de la Gironde

---

<sup>3</sup> Michel de Certeau, *L'Écriture de l'Histoire* (Paris: Gallimard, 1975).

<sup>4</sup> Black Elk, Raymond J. DeMallie, *Le Sixième Grand-Père*, Préface de J. M. G. Le Clézio (Monaco: Éditions du Rocher, 1999), p. 18.

<sup>5</sup> J. M. G. Le Clézio, *La Fête Chantée* (Paris: "Le Promeneur", Gallimard, 1997), p. 30.

<sup>6</sup> En tant que référent toponymique, *Onitsha*, ville du Nigeria et titre du roman, contextualise le récit en termes d'espace politique, social, économique, historique et culturel, dès le premier abord. Les quatre titres des sections qui le découpent – *Un long voyage*, *Onitsha*, *Aro Chuku*, *Loin d'Onitsha* – érigent l'univers quasi inconciliable de deux polarités; d'un côté, l'Afrique, figurée par *Onitsha* et *Aro Chuku*, construisant le centre du roman (la survaleur autorale attribuée à l'Afrique est évidente, étant donné l'espace titulaire et diégétique occupé), et d'un autre côté, l'Europe, l'Occident, spatialité géographique non intitulée dont l'identification ne pourra se faire qu'à la lecture du texte.

Les notations de grandeur "long" et "loin", ainsi que la référence au "voyage", soulignent la centralité africaine; premièrement comme espace de convergence, deuxièmement comme espace d'éloignement. La distance géographique textualisée double son effet sémantique par la métaphore de la séparation idéologique entre deux civilisations: la civilisation moderne, occidentale, et la civilisation autochtone

en destination à l'Afrique de l'Ouest. Avec le départ du navire de la *Holland African Company*, qui s'éloigne du port français, se pose le premier repère cartographique qui n'aura dans la fiction que l'importance idéologique de son rapport d'appartenance à l'Europe, à la civilisation occidentale. C'est ainsi que d'immédiat s'engage la mise en cause du cadre référentiel de l'univers topique européen. D'abord par l'utopème de la rupture<sup>7</sup>, puis par celui de l'oubli, le récit mobilise le protocole utopique qui est en même temps refus critique, ou effacement métaphorique, et recherche d'une autre voie. Dans ce mouvement de l'imaginaire qui s'ouvre à l'aventure alternative, Raymond Trousson souligne justement l'importance du besoin amnésique, sans lequel "l'acte fondateur" d'"une histoire nouvelle"<sup>8</sup> n'aurait jamais lieu. Et c'est parce que le roman fait une proposition utopique qu'il y a insistance, dès les premières pages, sur l'urgence de l'oubli tout aussi bien individuel que social. Pour François Chirpaz, ces deux composants s'avèrent fondamentaux dans la formation de la communauté utopique, car le philosophe estime que "la transformation de l'espace social implique une transformation de l'homme, la transformation de l'homme suppose la transformation de l'espace social", une "transformation qui se veut un retour à la vérité d'une essence première"<sup>9</sup>. Ce qui se vérifie, dans *Onitsha*, c'est une configuration de l'oubli de soi, de perte volontaire de l'identité, qui dévalorise l'ancrage chronotopique jusqu'à l'annuler. Le héros devient ainsi apte au recommencement, à l'aventure ontologique ouverte à l'autre. Du point de vue rhétorique, les métaphores de la réversibilité temporelle et de l'altérisation du sujet, auxquelles se lie la thématique de l'initiation par le voyage, structurent ce secteur de la

---

qui vont, d'une part, être en conflit (colonisateur vs colonisé) et d'autre part, en syntonie (l'intégration de Geoffroy Allen, de sa femme Maou et de leur fils Fintan, les personnages centraux, européens, dans l'espace africain).

<sup>7</sup> En partant de la notion de mytheme, Alain Pessin se réfère aux "utopèmes" comme des "unités élémentaires de l'imaginaire utopique", "des unités d'images obsédantes de l'utopie". Cf. Alain Pessin, *L'Imaginaire Utopique Aujourd'hui* (Paris: "Sociologie d'Aujourd'hui", PUF, 2001), p. 51.

<sup>8</sup> Raymond Trousson, "L'Utopie, la mémoire et l'oubli", (*Dedalus* n° 10, Edições Cosmos, 2005), p. 31.

<sup>9</sup> François Chirpaz, *Raison et Déraison de l'Utopie* (Paris: L'Harmattan, 1999), p. 111.

typologie leclézienne. Ce sera bien pourquoi le personnage “[glisse] en arrière, vers l’autre côté du monde. [...] un pays où on [arrive] après un long voyage, un pays où on [arrive] quand on [a] tout oublié, quand on ne [sait] même plus qui on [est]” (17). En partant en quête d’un espace ancestral, matriciel, dépositaire de la semence utopique, en parcourant le temps à rebours, le personnage tend également à effacer l’Histoire officielle, son discours hégémonique, pour opérer, par ce geste, sa reconstruction idéologique. L’utopème de la rupture, tout comme dans les utopies classiques, implique aussi nécessairement chez Le Clézio, la reconnaissance d’un dysfonctionnement axiologique extratextuel que la fiction revitalise et d’où fuit le protagoniste, et ce sera seulement dans sa modalité de l’espérance que l’utopie pourra organiser l’imaginaire textuel. On comprend ainsi que l’incidence utopique des écrits de Le Clézio, notamment d’*Onitsha*, se double du questionnement de l’historicité, caractéristique importante de sa poétique. Il ne sera donc pas étonnant que, dans l’affabulation, les figurations typologiques incitent à une lecture qui reconsidère le canon historique et conteste l’efficacité d’un discours faussé par l’éloignement géographique, idéologique et politique, par rapport à l’espace historialisé. À cet égard, les personnages voyageurs qui accomplissent la traversée maritime de l’Europe en Afrique prennent symboliquement en charge l’acte de réviser l’Histoire. Il est, en ce cas, important que la vision à partir de laquelle elle va être réécrite soit celle de personnages en rupture identitaire avec la spatialité originare et disponibles à l’adhésion totale avec l’espace vers lequel ils se déplacent et qui les transformera<sup>10</sup>:

---

<sup>10</sup> Un parallèle peut être établi avec le séjour de Le Clézio chez les Indiens Embéras, au Panama, où il est resté pendant quatre ans, entre 1970 et 1974, et dont il rend compte en ces termes: “Il y a une vingtaine d’années [...], j’ai eu la chance de partager la vie d’un peuple amérindien [...], expérience qui a changé toute ma vie, mes idées sur le monde et sur l’art, ma façon d’être avec les autres, de marcher, de manger, d’aimer, de dormir, et jusqu’à mes rêves.” J. M. G. Le Clézio, *La Fête Chantée*, *op. cit.* p. 9.

Par ailleurs, l’incidence biographique dans la construction de ce roman est considérable, car Le Clézio a fait ce même voyage avec sa mère et son frère, lorsqu’il avait sept ou huit ans, pour rejoindre son père, médecin en Afrique. Il s’y réfère lui-même, lors d’un entretien avec J.-L. Ezine: “[...] je suis en train d’écrire un roman,

Maou était restée, et peu à peu [...], elle était devenue quelqu'un d'autre. Tout ce qu'elle avait vécu, avant Onitsha, Nice, Saint-Martin, la guerre, l'attente à Marseille, tout cela était devenu étranger et lointain, comme si quelqu'un d'autre l'avait vécu.

Maintenant, elle appartenait au fleuve, à cette ville. (169)

Maou, l'un des personnages principaux, incarnant cette syntonie interactive, sera de façon emblématique surnommée "l'Africaine" (26), ce qui implique un changement d'identité et l'union inconditionnelle à l'altérité. Quand, en 2004, une quinzaine d'années après la parution d'*Onitsha*, Le Clézio publie *L'Africain*, un petit récit autobiographique, on retrouvera non seulement les faits de son enfance qui ont donné corps à l'affabulation d'*Onitsha*, mais encore, par le compromis titulaire, la réitération de sa posture multiculturelle en fusion avec l'autre: "J'ai longtemps rêvé que ma mère était noire. Je m'étais inventé une histoire, un passé [...]"<sup>11</sup>, vision du monde sous-jacente à ses écrits africains. Dans *Onitsha*, ce sera ainsi la perspective africaine d'un européen, sans la tentation eurocentriste qui bâtit l'univers fictionnel. En ce sens, le thème polysémique de l'oubli d'un soi socioculturel pourra être lu comme une désaliénation, une dissidence par rapport à l'univers occidental, conçu de façon dystopique, mais aussi, dans le sens que lui donne Ruth Levitas comme une transition indispensable, un "procédé pour transcender le passé" et annoncer "les représentations utopiques de l'avenir"<sup>12</sup>. Rien d'étonnant, dès lors, que l'oubli configure l'aboutissement d'une guérilla idéologique contre les renversements

---

qui se passe en partie en Afrique et qui raconte les souvenirs d'enfance [...]. J'ai pris un bateau avec ma mère, et on est allés retrouver mon père en Afrique. [...] je crois que j'ai été suffisamment frappé par ce voyage pour avoir envie de le refaire [...]. Je crois que toute une société, toute une civilisation est morte à ce moment-là. [...] Maintenant, elle a disparu. J'essaie de la retrouver. C'est un peu mon temps perdu." Jean-Louis Ezine, *J. M. G. Le Clézio – Ailleurs* (Paris: Arléa, 1995), pp. 122-124.

<sup>11</sup> J. M. G. Le Clézio, *L'Africain* (Paris: "Traits et Portraits", Mercure de France, 2004), p. 7.

<sup>12</sup> Ruth Levitas, "Memory, Place and Utopia", (*Dedalus* n° 10, Edições Cosmos, 2005), p. 54. C'est nous qui traduisons.

axiologiques de la civilisation moderne et contre la puissance coloniale, notamment dans le récit qui nous occupe et dont l'histoire première se passe en 1948:

A Onitsha, elle avait trouvé cette société de fonctionnaires sentencieux et ennuyeux, habillés de costumes ridicules et coiffés de casques, qui passaient leur temps à bridger, à boire et à s'espionner, et leurs épouses, engoncées dans leurs principes respectables, comptant leurs sous et parlant de leurs boys, en attendant le billet de retour vers l'Angleterre. (168)

Le cliché du personnage colonial d'Onitsha, présenté sous forme collective et caricaturale, viendra souligner son irrespect de l'autre, son incapacité d'intégration au milieu africain. L'image cocasse qui ressort de sa présence hors contexte s'amplifie par des traits caractériels racistes, répressifs et intolérants qui le condamnent dès son entrée en texte, venant de cette façon problématiser tout un système d'expansion coloniale. Certains épisodes rendent compte de ce cadre descriptif comme une variation de l'utopème *de la fabrique des monstres*<sup>13</sup>, spécialement la ségrégation raciale pendant le voyage sur le *Surabaya* et les travaux forcés exécutés par des détenus nigériens enchaînés, puis leur massacre implacable, après leur révolte. Mais c'est surtout de la description de l'île de Gorée et de l'évocation du commerce d'esclaves, dont elle est le symbole, que se dégage plus fortement la figuration néfaste d'une société qui a franchi le seuil de l'antihumanisme:

Sur la rade, le canot glissait vers la ligne sombre de l'île [Gorée]. La forteresse maudite, où les esclaves attendaient leur voyage vers l'enfer. Au centre des cellules, il y avait une rigole pour laisser s'écouler l'urine. Aux murs, les anneaux où on accrochait les chaînes. C'était donc cela l'Afrique, cette ombre chargée de douleur, cette odeur de sueur au fond des geôles, cette odeur de mort. Maou ressentait le dégoût, la honte. Elle ne voulait pas rester à Gorée, elle voulait repartir au plus vite vers Dakar.

Le soir, Fintan brûlait de fièvre. (39)

---

<sup>13</sup> Alain Pessin, *op. cit.*, p. 210.

Les sentiments associés au souvenir de l'esclavage, dans l'espace qui concentre sa mémoire, s'inscrivent par une répudiation violente qui s'extrémise jusqu'à la maladie physique. En se démarquant de faits historiques de cet ordre, et en reniant le discours qui les restitue, la dissidence fictionnelle accuse le dysfonctionnement du monde topique et s'ouvre à l'espérance utopique. Car si le récit associe l'Afrique à l'esclavage, ce sera pour restaurer, d'une part, la vérité sur le crime que l'Europe a commis contre elle en exploitant sa force physique, en violant sa dignité humaine et en annihilant son identité, et d'autre part, pour exhorter à une conscientisation. L'évocation esthétique de la factualité par la vision fictionnelle, qui critique et dénonce, devient donc correction éthique et intention utopique. Dans cette mesure, le récit, qui juge sévèrement le passé récent, devra être lu comme une sentence induisant au rétablissement d'un système de valeurs conforme aux principes humanitaires de justice.

Dans le même plan revendicatif de ces épisodes, viendra s'intégrer le siège, la prise et la destruction d'Aro Chuku, par les troupes anglaises, en 1902, à l'époque où les Européens commençaient à s'installer en Afrique, mus par la hantise de richesse et de conquête:

[...] l'armée s'est mise en marche vers Aro Chuku, [...]. Un véritable corps expéditionnaire [...] avec des chirurgiens, des géographes, des officiers civils, et même un pasteur anglican. Ils sont porteurs du pouvoir de l'empire, [...]. Les ordres sont sans appel: détruire Aro Chuku, réduire au néant la ville rebelle avec ses temples, ses fétiches, ses autels de sacrifices. Rien ne doit rester de ce lieu maudit. (202, 203)

On dit que l'oracle *ofa* a parlé, annonçant la victoire des Aros et la défaite et la mort de tous les Anglais. [...] Ayant fait [le colonel Montanaro] encercler l'oracle, les canons tirés à travers la savane entrent en action. A l'aube du 3 décembre, alors que pas un ennemi ne s'est montré, la première troupe de Montanaro attaque le village, armée de mitrailleuses Maxim et de fusils millimétriques. Il y a quelques coups de feu en riposte, des mercenaires sont tués. Les Aros, ayant épuisé leur poudre, tentent une sortie, armés seulement de lances et d'épées, et sont anéantis par les rafales des Maxim. (244)

La remémoration du conflit, présentant le point de vue du personnage britannique, détenteur du pouvoir, se signale néanmoins comme une restauration de la vérité factuelle, car la discursivité ironique parodie<sup>14</sup> le sens apporté par la vision de l’envahisseur. La réécriture joue fondamentalement ici avec trois procédés rhétoriques: l’euphémisme qui confond l’occupation ennemie avec une action civilisatrice, le rapport de l’événement par la vision du personnage colonisateur, à laquelle est sous-jacente celle du narrateur qui s’y oppose, et la dissymétrie descriptive entre la puissance des armes offensives et la fragilité des armes défensives aros. Mais, en crédibilisant l’oracle *ofa*, qui prédit la chute britannique au moment précis de sa victoire, le discours parodique s’intensifie dans ce que Linda Hutcheon désigne comme la “différenciation” qui rehausse “l’opposition irréconciliable entre les textes et entre le texte et le monde”<sup>15</sup>. L’historicité en sort perdante et le “monde” qu’elle restitue aussi.

Il est indéniable que cet activisme fictionnel au rayonnement dystopique dessine un parcours idéologique contre l’*establishment* occidental et tend à remodeler l’aventure collective misant sur un nouvel âge ontologique et sur la possibilité d’altérisation de la société. Le récit l’illustre d’ailleurs, comme nous l’avons vu, par deux utopèmes majeurs: la contestation contre le “monstre” et la “rupture” du départ, auxquels s’ensuivra la rêverie utopique impulsant la métamorphose du monde. Alain Pessin observe justement que cette rêverie ou méditation, à incidence platonicienne, suscite la rencontre mémorielle de l’homme avec son passé originel où le présent devient réceptacle du passé idéal et permettra aux hommes de redécouvrir la source de l’existence harmonieuse<sup>16</sup>.

Si, comme le pense le sociologue, on assiste aujourd’hui au renouement avec “un imaginaire urbain primitif”<sup>17</sup>, la poétique leclézienne se croise sans doute avec cette tendance et s’engage sur la voie

---

<sup>14</sup> Pour une définition de parodie, voir Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia* (Lisboa: Edições 70, 1989), pp. 48, 53.

<sup>15</sup> Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 129. C’est nous qui traduisons.

<sup>16</sup> Alain Pessin, *op. cit.*, p. 79.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 182.



suivie par les utopistes contemporains. En ce sens, il importe de mettre en relief la thématique de l'origine, structurant ses écrits et dont la configuration récurrente du voyage à rebours inscrit une autre vision du monde. Glisser en arrière, métaphore essentielle de son idéolecte, jalonne les déplacements qui soudent le temps à l'espace pour rendre toute leur ampleur aux lieux matriciels. Le texte redessinerait alors les références géographiques en discours cartographique, orientant l'itinéraire des personnages vers le centre, topos insulaire et génésiaque de l'écrivain. Le cœur de l'utopie se dévoilerait de cette façon au voyageur, non plus comme le non lieu des utopies classiques, mais comme le site topographique d'où sont issues les premières civilisations<sup>18</sup>. Sans fonction négatrice, ce lieu leclézien, simultanément topique et utopique, se donne dans sa primauté comme la source architectonique pouvant, dans le présent, organiser un espace-monde régénéré.

Pour y arriver, il faudra la marche incessante des personnages et ceux d'*Onitsha* l'entreprennent de la Gironde jusqu'au Nigeria, voyage géographique, mais surtout symbolique d'un parcours contre le temps, contre l'Histoire, contre le "monde moderne, [...] qui condamne et exclut, [...] qui souille et spolie"<sup>19</sup>. Le tracé topique vers "l'autre côté du monde" (p. 17) devient carte incantatoire, itinéraire de mots rendus "magiques": Madeira, Funchal, Tenerife, Gran Canaria, Lanzarote, Dakar, Gorée, Freetown, Monrovia, Takoradi, Cotonou, Conakry,

---

<sup>18</sup> Dans *Gens des Nuages*, texte autobiographique sur le voyage que Le Clézio a écrit avec sa femme, l'énumération de plusieurs de ces référents qui informent la pensée et les récits de l'écrivain souligne l'importance fondatrice du lieu et sa suprématie sur l'homme: "Mais les grandes civilisations qui ont éclairé le monde ne sont pas nées au paradis. Elles sont apparues dans des régions les plus inhospitalières de la planète, sous les climats les plus difficiles. Dans les déserts brûlants de l'Irak, en Anatolie, en Judée, en Égypte, au Soudan. Dans les solitudes glacées du Pamir, ou l'âpreté des hauts plateaux du Pérou et de l'Anahuac. Dans l'épaisseur des forêts du Guatemala et du Honduras, du Dahomey, du Bénin. Ce ne sont donc pas les hommes qui ont inventé ces civilisations. Ce sont plutôt les lieux, comme si, par l'adversité, ils obligeaient ces créatures fragiles et si facilement effrayées à construire leurs demeures." Cf. Jemia et J. M. G. Le Clézio, *Gens des Nuages* (Paris: Stock, 1997), p. 43.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 37.

Sherbro, Lavannah, Edina, Manna, Sinou, Accra, Bonny, Calabar, Victoria, Port Harcourt...

Ce n'est qu'après cette traversée, et les obstacles qu'elle présente, que pourra s'accomplir la quête de la cité insulaire. Retrouver l'île où la ville ancestrale a été fondée afin que sa mémoire ressurgisse et informe le présent sera la tâche destinée à Geoffroy Allen. C'est précisément par la configuration de ce personnage que la perspective utopique du roman accentue sa dynamique et amplifie la cartographie idéologique qui lui est sous-jacente

En alternance avec le récit qui se déroule en 1948-1949 et inaugure l'espace textuel, avec le départ en Afrique, émerge un récit second, restituant des événements de l'Égypte pharaonique, datés de 350, que l'affabulation légitime par le biais du rêve utopique de Geoffroy.

Les deux registres irradiant des effets de sens réciproques. Mais si le premier proposait la correction éthique de l'Histoire, exhortant à une autre conception existentielle, le deuxième élargit ce geste fictionnel en investissant sur le mythe de fondation, un engagement clairement utopique:

Geoffroy Allen était parti tout de suite pour l'Afrique de l'Ouest, pour le fleuve Niger. [...] Là-bas, [...] il pourrait suivre le cours de son rêve, remonter le temps jusqu'à l'endroit où la reine de Meroë avait fondé sa nouvelle cité. [...] Geoffroy était là-bas, sur le bord du grand fleuve, il allait découvrir le secret de la dernière reine de Meroë. (96, 97)

“Meroë, la ville de la reine noire, la dernière représentante d'Osiris, la dernière descendante des Pharaons.” [...] ce rêve qui venait de si loin, ces noms dans une langue inconnue, qu'il lisait à la hâte sur la carte épinglée au mur [...] au confluent des fleuves, à la frontière du désert et de la forêt, là où le monde avait commencé. La ville de la reine noire. (134)

La thématique onirique que le récit met en œuvre vient s'encadrer dans le dialogisme entre existence factuelle et imaginaire pré-utopique tel que le conçoit François Chirpaz: “Le rêve, dans l'homme, n'est pas un à côté de sa vie, il est une façon de s'y rapporter, de se loger en elle et de tenter de la déchiffrer. Dans le rêve, c'est l'expérience humaine elle-même qui s'exprime dans son élan et dans la quête de soi, dans

son espoir d'un accord entre sa propre attente de vie même, dans sa contradiction enfin."<sup>20</sup>

Cet élan utopique se retrouvera justement à la base de l'étude inlassable du personnage, de son désir fiévreux de trouver l'île sur le fleuve Niger où, fuyant l'Égypte après l'invasion des troupes d'Axoum, Arsinoë et son peuple se sont fixés pour bâtir leur nouveau monde:

Un jour, à midi, apparaît l'île au milieu du fleuve, couverte de roseaux, pareille à un grand radeau. [...] C'est ici, le lieu qu'ils ont tant attendu, dans la courbe du fleuve. [...] Dans l'île sauvage est fondée la nouvelle Meroë, avec ses maisons, ses temples. [...] Elle, Amanirenas, la première reine du fleuve, héritière de l'empire d'Égypte, née pour que l'île devienne la métropole d'un nouveau monde, pour que tous les peuples de la forêt et du désert s'unissent sous la loi du ciel. (191, 192)

Redécouvrir cet emplacement serait reprendre le fil d'une continuité historique occulte, née de l'exode du peuple meroïtique. C'est pourquoi le projet de Geoffroy cherche à dévoiler ce secret et à révéler le savoir ancien multiethnique et multiculturel qui lui est associé, car le personnage ne doute en aucun instant que les Meroïtes avaient su construire un espace en syntonie avec le peuple indigène des marges du Niger et former avec lui une communauté utopique:

Les peuples noirs d'Osimiri se sont alliés aux gens de Meroë. Ils ont apporté les graines, les fruits, le poisson, les bois précieux, le miel sauvage, les peaux de léopard et les dents d'éléphants. Les gens de Meroë ont donné leur magie, leur science. Le secret des métaux, la fabrication des pots, la médecine, la connaissance des astres. Ils ont donné le secret du monde des morts. Et le signe sacré du soleil et de la lune et des ailes et de la queue du faucon sont gravés sur les visages des enfants premiers-nés. (192, 193)

L'entreprise du protagoniste consistera par conséquent à démontrer, au moyen d'un contre-discours historique<sup>21</sup>, l'union de ce passé au

---

<sup>20</sup> François Chirpaz, *op. cit.*, p. 14.

<sup>21</sup> A cet égard, il est intéressant de rapprocher *Onitsha* et *Désert*, car les deux romans

présent, un passé qui a su concrétiser la fusion de deux collectivités, l'alliance des peuples, figuration leclézienne de l'utopie possible. Et ce sera cette thèse<sup>22</sup>, indissociable de la quête du lieu exact où les

---

s'encadrent dans la thématique de la dénonciation contre l'univers occidental, surtout dans ce qui, dans la poétique leclézienne, constitue son caractère dystopique.

*Désert* se structure également en deux récits qui, en un système d'alternance, donnent forme à la posture anti-historique, anti-colonialiste et anti-occidentale de Le Clézio.

Le premier récit, se signalant par une marge plus large, réécrit la conquête du Maroc, circonscrite à la période de 1909-1912. Les inscriptions d'ordre factuel (datation, localisation géographique, identification des chefs des tribus nomades et de ceux des troupes françaises, description des batailles décisives, mention concrète à la dette du roi Moulay Hafid à l'Occident) créent un effet de rupture par rapport à une narration se perspectivant par le regard des nomades qui, étant donné leur statut, ne pourraient accéder à la totalité de ces informations. Dans l'espace de ce décalage émerge l'implication de l'instance narrative, engageant la pensée auctoriale. Dans *Désert*, cette fonction du narrateur offre une similitude avec celle des personnages centraux d'*Onitsha*, car elle a pour but non seulement d'estomper une vision européenne des faits, mais encore de corriger un point de vue restrictif, oubliant l'autre versant de l'événement historique.

L'affabulation du récit second irradie les conséquences de la lutte perdue des tribus du sud. Centrée sur l'histoire de Lalla, descendante de l'Homme Bleu du désert, Al Azraq, elle s'institue aussi comme une accusation. Située approximativement un demi-siècle après la défaite des nomades, cette accusation met en relief la dévastation provoquée par la colonisation. L'intention dénonciatrice est soutenue par un discours romanesque construisant des espaces d'extrême pauvreté; en effet, avant d'émigrer en France, où elle résidera dans un quartier déshérité de Marseille, Lalla aura vécu à la *Cité*, un bidonville, en marge de la vie urbaine.

À cet univers issu de la civilisation occidentale s'oppose l'étendue du désert dont la quête instaure l'union possible entre les deux récits. En tant que terre ouverte, terre libre et libératrice, il représente, par son dépouillement et sa sécheresse matérielle, les contre-valeurs occidentales. Et c'est ainsi que le texte le donne à lire: comme l'immensité incorruptible, comme un lieu vivant qui vibre d'une énergie cosmique pouvant être absorbée par le personnage qui entre en syntonie avec elle. Cette fusion, point culminant de la rencontre de l'humain avec le terrestre, constitue l'éblouissement de l'extase, délivrance de toute contrainte d'individualité, d'identité, d'historicité, qui pousse à la recherche d'un absolu.

<sup>22</sup> Selon Madeleine Borgomano, cette thèse n'a pas été créée par la fiction de Le Clézio, c'est une vision de l'Histoire assez répandue en Afrique et ayant de nombreux adeptes; entre eux, Cheikh Anta Diop qui a contribué à sa divulgation et

Meroïtes se sont fixés au Nigeria, qui soutient la matière romanesque du deuxième récit.

Reconfigurer cette dynamique communautaire, en certifier l'existence sans spéculation fabulatrice excessive, exigera du texte une stratégie diégétique misant sur un effet de crédibilité. Dans ce sens, la discursivité prend soin de faire converger deux fonctions apparemment distinctes dans la construction du personnage: la dérive du rêve obsessionnel et l'organisation méthodique inhérente au travail de recherche. Il ne sera alors pas étonnant de constater qu'un personnage dont le rôle est essentiellement bâti par la récurrence métaphorique du feu onirique, exhibe également l'aptitude à la démarche scientifique. Cela justifiera son intention d'écrire un livre, minutieusement fondée sur l'étude cartographique, la lecture de Ptolémée, la prise de notes, le registre de témoignages oraux, la prospection topographique, la confrontation de légendes et de mythes égyptiens avec ceux de la baie du Biafra, la comparaison de symboles gravés sur les monolithes légués par le peuple de Meroë avec les tatouages sur le visage des Umundri, descendants des Meroïtes. Il sera ainsi possible de prouver que la disponibilité d'une relation dialogique entre différents ordres de civilisations est réelle et qu'elle impliquera nécessairement un désapprentissage doctrinal invitant à une mutation épistémologique. Dès lors, seule une conscience de l'espace, dans le sens que lui donne Mircea Eliade, pourra dynamiser la quête de l'origine comme la "pérégrination vers le Centre", "la marche vers la vérité"<sup>23</sup>, que la figuration réitérée de la réversibilité temporelle formalise. Ce sera dans cette mesure que Geoffroy, le personnage utopiste, retracera l'itinéraire des Meroïtes entrepris dix-neuf siècles auparavant. La ligne cartographique de cette marche, liant l'Égypte ancienne à l'Afrique de l'Ouest, se redessine dans le présent pour atteindre à nouveau ce lieu d'attente, d'espoir, de communion, car comme l'affirme Le Clézio "inventer" l'utopie n'est pas "une fantaisie, plutôt une nécessité"<sup>24</sup>...

---

M. Jeffreys à qui Le Clézio a dédié le roman. Cf. Madeleine Borgomano, *Onitsha* (Paris: Bertrand-Lacoste, 1993), pp. 49-51.

<sup>23</sup> Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane* (Paris: Gallimard, 1965), pp. 155, 156.

<sup>24</sup> J. M. G. Le Clézio, *Rencontre avec J. M. G. Le Clézio, à l'occasion de la parution de Ourania* (2006), (<http://www.gallimard.fr.2006>).