



Le Bulletin

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE

Séance publique

Réception de Marie-José Béguelin et Gabriel Ringlet

Marc Wilmet – Marie-José Béguelin – Yves Namur – Gabriel Ringlet

Communications

Lise Gauvin L'écrivain francophone et ses publics. Vers une nouvelle pratique romanesque – **Marc Wilmet** « Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes... » (Victor Hugo, *Contemplations*, I, 7). Réflexion sur les classes grammaticales – **Roland Beyen** De *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode à l'opéra *Le Grand Macabre* de Ligeti – **Georges-Henri Dumont** Souvenirs des débuts d'une politique culturelle (1965-1973) – **Yves Namur** Ernest Delève, un poète dans la secrète évidence – **Gérard de Cortanze** J.-M.G. Le Clézio : une littérature de l'envahissement – **Hubert Nyssen** La maison commence par le toit... *capriccio* – **Yves Namur** La nouvelle poésie française de Belgique. Réflexions autour d'une publication récente – **Roland Mortier** Le rêve champêtre de Voltaire dans ses lettres à Madame du Deffand – **Jacques Charles Lemaire** Originalités thématiques et textuelles du *Romanz du reis Yder* (circa 1210)

Prix de l'Académie en 2008

Ceux qui nous quittent

Lucien Guissard par Gabriel Ringlet – **Fernand Verhesen** par Pierre-Yves Soucy



J.-M.G. Le Clézio : une littérature de l'envahissement

Communication de M. Gérard de Cortanze
à la séance mensuelle du 13 juin 2009

Le Clézio, qui se voit comme « quelqu'un sans doute d'imparfait, qui n'est pas terminé, et qui écrit, justement, en vue de cette terminaison », et qui reconnaît que l'écrivain « met en marche quelque chose qui finit par lui échapper, mais qu'il ne peut pas ne pas aller jusqu'au bout de ce véritable envahissement », ne s'est jeté dans la littérature que pour donner corps à un désir fondateur. Comme la Gaby de *Printemps et autres saisons*, qui ne souhaitait qu'une chose, « retourner là-bas, chez elle, dans son île, à Vacoas », il y a chez lui, dans le fait même d'écrire, le désir de remonter l'arbre généalogique jusqu'à Maurice, et au-delà en Bretagne. Au-delà même de l'échec de son grand-père, qui finit par oublier les raisons pour lesquelles il a entrepris son voyage ; au-delà du bannissement imposé à cette famille sans terre ; au-delà du profond sentiment d'étrangeté qui imprègne tous les êtres de cette lignée errante ; au-delà de cette volonté d'appartenance à cette famille — « dont je porterais le sang et la mémoire, dont l'âme serait encore vivante au fond de moi » (*La Quarantaine*) —, Le Clézio ressent très profondément en lui ce besoin d'une terre, d'une origine, d'une patrie. Dans *Onitsha*, il écrit : « Là-bas, on appartient à la terre sur laquelle on a été conçu, et non pas à celle sur laquelle on voit le jour » ; et dans *La Quarantaine* : « Je comprends enfin que c'est ici que j'appartiens, à ces rochers noirs émergés de l'Océan, à cette Quarantaine, comme au lieu de ma naissance. Je n'ai rien laissé ici, rien pris. Et pourtant, je me sens différent. » Le Clézio veut

retrouver la terre de ses ancêtres ; cette chose qui est venue d'avant lui et qui s'appelle un nom — « Jamais personne ne m'avait fait un cadeau pareil, un nom et une identité » dit celui que El Hadj appelle Marima, dans *Poisson d'or* — ; sa maison familiale, enfin, qui est plus qu'une maison, un lieu mythique, chargée d'émotion laquelle, aujourd'hui sauvée, restaurée, est devenue un musée à la gloire du passé franco-mauricien : « C'est cette maison à laquelle il faut que je revienne maintenant, comme au lieu le plus important de ma famille, cette maison dans laquelle ont vécu mon père, mes deux grands-pères (qui étaient frères), mon arrière-grand-père (Sir Eugène) et mon arrière-arrière-grand-père (Eugène premier) qui l'avait fondée autour de 1850. Maison pour moi mythique, puisque je n'en ai entendu parler que comme d'une maison perdue. » (*Voyage à Rodrigues*) Thème de la maison, soit dit en passant, fondateur, essentiel, porte ouverte sur l'univers enfoui de Le Clézio, et qui apparaît très souvent au fil de l'œuvre. « La villa Aurore existait, là, au sommet de la colline, à demi perdue dans les fouillis de la végétation », lit-on dans *Villa Aurore* ; « il y avait l'étrange maison en ciment dont avait parlé le petit garçon. (...) La ruine blanche brillait dans la lumière du soleil », est-il précisé dans *Lullaby*. Dans *Étoile errante*, la maison de M. Ferne est une villa « si étrange et abandonnée » abritant un piano noir et pourvue d'un mûrier aux larges feuilles finement dentelées ; et dans *Le Printemps et autres saisons*, le narrateur parle d'une vieille maison silencieuse sur la colline des Baumettes. Dans *L'Inconnu sur la terre*, le lecteur parcourt les pièces d'une vieille maison, « en haut de la colline de pierres, maison qui n'est à personne et qui laisse venir l'air noir à travers ses chambres vides », et dans *Le Déluge*, c'est un voyeur qui observe une femme, laquelle reprise des chaussettes, et un homme qui fume en lisant son journal, dans un appartement « au centre de la maison délabrée ».

Toutes ces maisons, à l'image de l'appartement dévasté pendant la guerre d'Espagne où Jorge Semprun passa son enfance, et dont il garde un souvenir douloureux ; ou de la villa de la famille Joyaux (vrai nom de Philippe Sollers), à Talence, près de Bordeaux, aujourd'hui rasée et remplacée par un supermarché ; ou de l'appartement new-yorkais des grands-parents de Paul Auster ; ou des différentes *fincas* habitées par Hemingway dans le but d'y retrouver des impressions d'enfance — celles vécues au côté de son père sur les grands lacs où il chassait et dormait dans des cabanes en bois au milieu des Indiens — sont là pour rappeler que la maison d'enfance constitue un être. Pourquoi suis-je venu à Rodrigues ? demande Le Clézio, qui répond : « N'est-ce pas, comme le personnage de Wells, pour chercher à remonter le temps ? » Le retour à la maison qui

n'est plus sa maison est bien un voyage généalogique. Oui, comme il le dit lui-même, Le Clézio remonte le temps, en direction de ses ancêtres mauriciens, mais aussi vers l'ancêtre breton, lequel après avoir fui la conscription de l'armée révolutionnaire, qui demandait à ses recrues de se faire couper les cheveux, prend un bateau pour les Indes et s'arrête en chemin à l'île Maurice.

Quand Le Clézio touche à Maurice, c'est pour se rendre compte qu'il est venu là pour rendre un hommage à ses générations de l'exil. Ceux qu'il cherche, à Curepipe, à Quatre-Bornes, sur le marché de Port-Louis, à Mahébourg, dans les champs de canne, n'ont pas de visage : « Ceux que je cherche n'ont pas vraiment de nom, ils sont des ombres, des sortes de fantômes, qui n'appartiennent qu'aux routes des rêves. » (*La Quarantaine*) Là, sur place, au milieu des plateaux noirs de corail et des montagnes fauves, des aloès et des cactus, de l'intense lumière, du vent qui souffle en rafales, il sent qu'il est dans un lieu exceptionnel, au centre de son monde, qu'il est « arrivé au bout d'un voyage, à l'endroit où je devais toujours venir » (*Voyage à Rodrigues*). Ce voyage est celui de l'écriture. Quelque chose lui parle, comme nulle part ailleurs. Comme lorsqu'il voyageait en pirogue sur les fleuves du Darien, il sait qu'il a atteint une sorte d'extrémité du monde, qu'il a répondu aux injonctions familiales. Qu'il a entrepris une sorte de quête biographique.

J'ai souvent abordé, avec Paul Auster, la question du rapport existant entre roman et biographie. Peut-on, en effet, parler de quelqu'un d'autre que de cet homme invisible qui est soi et raconter ainsi l'histoire des gens qui l'entourent ? Quand Auster affirme « cette problématique est à l'origine de mon désir d'écrire des romans », j'ajoute : « L'écrivain ne fait rien d'autre que d'écrire des biographies. » Même s'il s'en défend, il y a quelque chose de cet ordre chez Le Clézio. Il a publié un peu plus d'une cinquantaine de livres : tous gîtent du côté de cette biographie-autobiographique enchâssée dans l'aventure romanesque, ce que Juan José Saer appelle l'art de narrer. Lors de la sortie de *Révolutions*, nous avons repris notre discussion, et citant la fameuse phrase de *L'Extase matérielle* disant « Un livre à quoi ça sert ? Ça sert à cacher les choses pour que les autres ne les trouvent pas », j'ai fait remarquer à Le Clézio que ce dernier livre était pourtant plein de références autobiographiques explicites. Il me fit cette réponse :

Mes livres sont fondés sur des événements dont j'ai été proche mais ne sont jamais autobiographiques. Je parlerai plus d'une biographie. Mais qu'est-ce qu'une biographie ? Dès lors que vous parlez des autres, vous êtes toujours suspectés d'invention... Quand

j'écris, je parle de moi dans la mesure où je parle d'événements qui ont été en relation directe avec ce qui a été important pour moi. Les choses importantes sont plutôt cachées que montrées. Londres, par exemple, dans *Révolutions*, est évoqué davantage par ce que dit Rimbaud dans ses souvenirs que par ce que j'ai pu réellement y vivre. Vous allez me dire que Rimbaud est important pour moi, donc que de cette façon il appartient à ma biographie. Au fond, je pourrais dire que je suis plus autobiographique quand je pense à Rimbaud que lorsque je parle de moi. D'une certaine façon, j'ai voulu vivre à Londres parce que Rimbaud y avait vécu. Dans *Révolutions*, j'évoque donc non pas la ville parfaitement habitable dans laquelle j'ai vécu mais celle décrite par Rimbaud ou Dickens : dure, violente, repoussante. Cette phrase extraite de *L'Extase matérielle* ne dit pas que je veux empêcher les autres de découvrir les « choses » dont je parle, mais il me semble que cela fait partie du jeu du roman, et du jeu que représente la littérature de ne pas être trop évident pour que le lecteur (les autres) puisse apporter sa propre vie. Le principal défaut des romans introspectifs est de ne laisser la place à rien d'extérieur. Quand vous lisez cela, vous ne pouvez pas y apporter votre vie. Quand je lis Stevenson, je peux rêver que j'ai vécu à cette époque, que j'ai rencontré tel ou tel de ses personnages.

Stefan Zweig reconnaît qu'il s'est fait un devoir de rechercher dans la biographie d'un écrivain « les causes de son action sur ses contemporains ». C'est intéressant. Voilà quelqu'un qui n'a que très rarement analysé les œuvres des écrivains auxquels il a consacré une biographie, et qui n'a jamais écrit que sur des personnages dont il se sentait proche : proximité intellectuelle pour Kleist, politique pour Tolstoï. Fasciné par la psychologie, comme en témoigne sa correspondance avec Freud ; propagateur des théories de Taine, c'est-à-dire de la présence, dans la biographie, « des tout petits faits bien choisis et significatifs », Zweig donne au romancier un instrument d'investigation. En accordant plus d'importance à l'homme qu'à l'œuvre, il fait de celle-ci un auxiliaire pour mieux pénétrer la psychologie de son auteur. Le Clézio fait de même avec la chaîne qui conduit sur le chemin de ses ancêtres, des noms qui sont les siens, qu'il porte en mémoire, sans doute, des disparus. Depuis son enfance, il y a en lui ce creux des noms de ceux qui vous ont précédé, « cette marque dans le genre de celle que laisse un doigt appuyé trop longtemps sur la peau » (*La Quarantaine*).

Une biographie ne révèle rien mais ouvre des pistes : non sur la pensée mais sur les mouvements de la pensée. Ainsi un écrivain — un personnage de roman — ne doit-il jamais avoir peur de sa biographie. Qui pourrait en effet soutenir que la biographie de Proust est dommageable à la lecture de *La recherche du temps perdu* ? Un écrivain n'a rien à redouter d'une enquête sur sa vie ni du récit de cette dernière. Une vie d'écrivain est pleine de bombes

à retardement. Ses dissimulations, ses bonnes actions cachées, ses vices, son héroïsme, sa tactique et sa stratégie font partie intégrante de ses livres. Remplacez écrivain par personnage et vous aurez une excellente définition de la vie et de la mort du héros romanesque, qu'on vient parfois chercher au fond même de sa biographie. C'est ce qu'effectue Le Clézio lors du retour à Rodrigues. Voici les faits. Il part, accoste, se promène, arpente l'île. Il comprend que, même si rien n'arrive, même s'il ne « trouve » rien, il y a là le ciel, la lumière, les rochers, la mer, ceux-là qu'ont vus ses ancêtres. Un jour, raconte-t-il dans *Voyage à Rodrigues*, il se promène, seul, trouve une pierre ronde, « une lave couleur de nuit, percée de trous, usée par l'eau et par l'air, et qui brille au soleil d'un éclat sombre ». Il la ramasse. La serre fort dans sa main. Et c'est comme si tout, soudain, la présence de son grand-père prenait une dimension nouvelle. Lui qui ne connaît rien de lui, qu'un visage hautain, un vague souvenir, et désormais des pages merveilleuses écrites de sa main, des plans attestant de sa recherche vaine, le sent à ses côtés, dans cette pierre noire qu'il a pu lui-même tenir ainsi dans sa main, la serrer fortement, entrer en contact avec l'érosion des siècles, l'usure du temps.

Dans *Ariel ou la Vie de Shelley*, André Maurois précise que, comme Shelley, devenu sous l'influence de ses lectures de jeunesse un doctrinaire, il a voulu appliquer à sa vie sentimentale des méthodes rationnelles. Ce livre déclencha une polémique. On reprocha à Maurois d'avoir négligé l'œuvre au profit de la vie, alors qu'il avait souhaité faire œuvre de romancier plutôt que d'historien ou de critique. On parla de « biographie romancée », tandis qu'il revendiquait une « biographie romanesque ». La méthode mise au point par Maurois le conduisit à affirmer qu'il n'a rien « inventé ». C'est ce qu'il précise dans sa *Vie de Disraeli* : « Voici un livre fort documenté, mais dont aucun détail n'est pris à l'imagination. » Antonio Tabucchi a écrit un petit livre merveilleux, *Autobiographies d'autrui*, dans lequel il pose de multiples questions. Quelle place offrir à la dimension biographique du roman et à la dimension romanesque de l'autobiographie ? Dans la trame des événements que les dieux nous réservent, quelle signification donner à celui-ci plutôt qu'à tel autre ? Ou encore, faut-il, pour parler de soi, chercher le soi qui n'est pas là ? Et que penser de ces phrases lues dans *L'Extase matérielle* : « Ce qu'on vit, ce qu'on écrit, c'est contre sa mère. » Et ceci : « Celle qui m'a mis au monde, aussi m'a tué. »

C'est un fait : un homme qui écrit n'est jamais seul. Il est entouré de ses personnages, de ses lecteurs, et de tous les autres « lui-même ». Blanchot soutient que « ce qui parle dans l'écrivain, c'est le fait

que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne ». C'est inexact. Le roman est toujours un journal intime, l'écrivain s'y révèle et s'y dévoile. Dans les méandres d'une œuvre et d'une érudition, il invite le lecteur à le retrouver. Derrière la falsification, le romancier livre toujours son journal authentique, crée un monde à partir de lui, utilisant des éclats de son existence et de celle de ses ancêtres. Dans *Le Déluge*, François Besson, qui vit essentiellement dans les sensations, finit par basculer en lui-même et surtout accomplit son rêve : « C'est un itinéraire. Mon personnage s'appelle François parce que mon ancêtre qui est allé à Maurice s'appelait aussi François. Je m'amuse à en faire mon jumeau, mon besson, mon alter ego. C'est lui, ce François, qui est parti à l'aventure et qui a réussi à matérialiser un rêve que j'aurais aimé faire, mais que je ne ferais jamais autrement que par les livres : fonder une famille, une dynastie, je dirais presque un royaume. »

Giono conseille au romancier de s'octroyer certaines « facilités » avec l'appareil de l'existence, c'est-à-dire avec l'invention des faits. « Rien n'est vrai. Même pas moi ; ni les miens ; ni mes amis. Tout est faux », écrit-il dans *Noé*. C'est une théorie littéraire. Dans le roman, tout est vrai et tout est faux ; sa vérité est celle de la légende devenue réalité. J'ai toujours pensé que le romancier ne faisait rien d'autre que d'insinuer ses mensonges dans les failles du récit, pour mieux exhiber sa vérité. Kipling ne dit pas autre chose : « Choisissez d'abord vos faits, puis déformez-les. » Invité un été aux rencontres Giono, j'ai vécu trois jours au Paraïs. Assis dans le bureau du dernier étage, dit « Le phare », avec vue sur les toits de Manosque, cerné par les livres et les objets chers à Giono, j'ai nourri soudain une vive conviction quant au double rôle de l'écrivain : mettre des mots sur les sensations lointaines, et ne pas hésiter à imprimer la légende quand celle-ci devient réalité. En somme, reconnaître l'inéluctable : la vérité romanesque n'est crue que si on ose l'inventer. Cette question est au cœur du voyage initiatique entrepris par Le Clézio, au cœur du vertige de l'écriture, quand, assis à Rodrigues, au pied du vieux tamarinier qui s'élève au bord du ravin, il écoute les cris des oiseaux de la mer tandis que la nuit descend, et qu'il pense au dernier voyage entrepris par son grand-père — se demandant si le vieil homme a compris qu'il s'agissait de son dernier voyage et qu'il ne trouverait plus ce trésor qu'il avait cherché toute sa vie.

« Ainsi, peut-être ne suis-je ici que pour cette question, que mon grand-père a dû se poser, cette question qui est à l'origine de toutes les aventures, de tous les voyages : qui suis-je ? ou plutôt : que

suis-je ? », se demande Le Clézio dans *Voyage à Rodrigues*. Et si l'écriture n'était là que pour tenter de répondre à cette question, et si l'écriture n'était qu'une face du voyage initial de 1948 ? Une manière de se souvenir de ce temps où le père était là, où on l'accompagnait à la chasse, ou on accomplissait avec lui de grandes marches dans la montagne, même si aujourd'hui, le temps ayant passé, on ne sait plus si on l'aimait vraiment, ni s'il vous aimait. Il n'y a plus que cette sensation de la marche. Et cela crée un vertige étrange, une sorte de malaise : celui d'avoir plongé trop profond dans le lointain de ses souvenirs, d'avoir creusé là ou sans doute il nous était interdit de le faire.

J'aimerais terminer ce coudoiement de l'œuvre de Le Clézio par cette image du père qui parle pour la première fois à son fils, de l'île Rodrigues, cette dépendance de Maurice. Au mur est épinglé un relevé de l'île, recopié par lui à l'encre de Chine. Le père est debout. Il se parle à lui-même autant qu'il parle au fils. Il marche de long en large. Le besoin du retour à Rodrigues est né de ce jour : « C'est peut-être pour cela que, plus tard, je garderai cette impression que tout ce qui est arrivé par la suite, cette aventure, cette quête, étaient dans les contrées du ciel et non pas sur la terre réelle, et que j'avais commencé mon voyage à bord du navire Argo. » (*Le Chercheur d'or*) Quel étrange cheminement tout de même que celui de cet homme, anglais par son père, issu d'une famille bretonne émigrée à l'île Maurice. De quelle langue vient-il ? De quelles terres mêlées ? Pour Le Clézio, l'écrivain ne parle pas en ligne droite, il dit qu'il accomplit un grand détour, « qu'il est obligé de faire un grand détour pour arriver à ce qu'il veut » (*Conversations avec Pierre Lhoste*). Voilà défini le trajet de son voyage initial. Pour arriver au but, il doit prendre le bateau qui va lui faire quitter Nice. « Nous sommes tous dans le ventre du bateau quand la tempête revient », écrit-il dans *Étoile errante*, cette autobiographie biographique. Par les écouteilles, le petit voyageur regarde le ciel. Sur le pont, les matelots, pieds nus, font face au cheval fou de la mer démontée. « Je vois la mer qui court vers le navire, explose en trombes d'écume. Le vent est devenu un monstre visible. » À ses parents qui lui demandaient : « Que veux-tu faire plus tard ? », l'enfant avait répondu : « Je veux être marin. » C'est cet enfant qui a pris le bateau pour l'Afrique afin d'y rejoindre son père. C'est ce voyageur immobile qui finira par se mettre dans les pas de son grand-père, le chercheur de trésor.

On sait que ce que cherchait le grand-père n'était pas un trésor de rapines, de pillages ; un trésor de verroteries ou de bijoux caché dans une malle ou un coffre. Ce trésor avait à voir avec la survie ou

la vie, avec l'homme et son regard intense, avec la relation de l'homme et de la nature, avec un mystère à laisser à sa descendance pour qu'elle finisse par le trouver un jour. En partant sur les traces de son grand-père, qui avait fui devant sa destinée, Le Clézio se mesure lui aussi au vide, à la souffrance, à la trop grande exposition à la vie et aux éléments de la vie. Comme le grand-père, il se révèle, se met à nu, s'avance vers l'horizon, traverse la mer, cherche le lieu de son rêve. Au terme de son voyage, le grand-père, le père, le petit-fils, se posent une même question, devenus un seul homme qui les écrit, qui écrit au nom des deux autres : « Est-ce que toutes les aventures ne sont pas celle-là, ce vaisseau qui s'éloigne des rivages, ces voiles qui disparaissent derrière la courbe du monde ? C'est à cela que devait songer mon grand-père, alors : être celui qui disparaît, être celui qui entre dans la vague. » (*Voyage à Rodrigues*) Et le jeune homme niçois, devenu écrivain et prix Nobel de littérature, de conclure : « Il est difficile d'écrire autrement que dans l'idée qu'un jour on disparaîtra, qu'on disparaîtra dans ce qu'on écrit, et qu'il ne restera plus, d'une part, que ce qu'on a écrit, et de l'autre, que ce qu'on a écrit sera tout à fait autre chose que ce qu'on a été. L'idéal, pour un auteur, c'est de ne pas avoir de biographie. »